

OPOWIEŚCI
O RAJU
UTRACONYM

Ewa Nawrocka

OPOWIEŚCI
O RAJU
UTRACONYM

Przemiany topiki Raju
w hispanoamerykańskiej
powieści o selwie

Wydawnictwo
Uniwersytetu
Jagiellońskiego

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Filologicznego
oraz Instytutu Filologii Romańskiej

RECENZENCI

prof. dr hab. Jerzy Jarzębski

prof. dr hab. Piotr Sawicki

PROJEKT OKŁADKI

Jadwiga Burek

© Copyright by Ewa Nawrocka & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2010

All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy.
W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ISBN 978-83-233-2969-5



www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83

Dystrybucja:

tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

SPIS TREŚCI

Wprowadzenie 7

Część pierwsza

Konteksty kulturowe.

Nowoczesność a hispanoamerykańskie poszukiwanie tożsamości

Rozdział I. „Wynalezienie” Ameryki 27

Rozdział II. Powieść regionalna i „nowa proza”
- między regionalizmem a uniwersalizmem 41

Część druga

Locus amoenus – locus terribilis

Rozdział I. Powieść o selwie 61

Rozdział II. Konfrontacja czyli o przekraczaniu granic 77

Rozdział III. Doświadczenie Innego 99

Rozdział IV. *Locus terribilis* 117

Rozdział V. Mit i Historia 141

Zakończenie 163

Bibliografia 181

Indeks nazwisk 191

Resumen 197

Summary 205

Moim Najbliższym

WPROWADZENIE

W dziedzinie kulturowych studiów literackich problematyka etniczności wydaje się zajmować szczególnie ważną pozycję. Już w wieku XIX zwracano uwagę na zasadność uwzględniania w krytyce literackiej perspektywy kulturowo-etnicznej, choć wówczas budujące ową perspektywę elementy – geograficzne, historyczne czy etnograficzne – pojmowane były jako kontekst, który nawiązując do zewnętrznych uwarunkowań wspomagać miał interpretację świata przedstawionego i wyjaśniać podstawy ideologicznego przesłania utworu. Tendencje kulturowo-etniczne rozwijały się zarówno w epoce pozytywizmu, jak też i później, w ramach teorii badań postpozytywistycznych¹. Zrodzone w wieku XX nowoczesne teorie literatury, jak formalizm czy strukturalizm, eksponowały przeświadczenie o autonomiczności dzieła literackiego, wyłączając niejako przedmiot badań literaturoznawczych z antropologiczno-kulturowego kontekstu. Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte to czas ważnych przemian na gruncie nauk humanistycznych, co prowadzi do zbliżenia studiów literackich i kulturowych. W ramach metateoretycznych dyskusji o zakresie i kierunku badań antropologicznych, ujmowanej często w ramach „sporów postmodernistycznych”, kształtują się tendencje określane przez serię takich terminów, jak zwrot symboliczny, semiotyczny, interpretacyjny, refleksyjny, hermeneutyczny, wreszcie narratywistyczny i literacki. W panoramie tych zjawisk na szczególną uwagę zasługuje rola Clifforda Geertza, uznanego za inicjatora zwrotu interpretacyjnego – rola oceniana niejednoznacznie w kontekście refleksji

¹ H. Duć-Fajfer, *Etniczność a literatura*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2002, s. 432–450.

nad teoretycznymi założeniami antropologii jako nauki². Myśl Geertza otwiera intrygującą perspektywę powiązań antropologii z naukami humanistycznymi, co jest widoczne również w badaniach literaturoznawczych³. Z drugiej strony zwrot interpretacyjny w badaniach antropologicznych koresponduje z dynamicznie rozwijającym się nurtem zmian w teorii literatury. Jak pisze Ryszard Nycz, „nie tylko literackość już dawno przestała być uznawana za właściwy przedmiot nauki o literaturze (jak chciał Jacobson), ale też przestało nim być pojęcie literatury jako dziedziny estetyczno-językowej fikcji (obejmującej też poezję, zredukowaną, jak uznawali nowocześni, zasadniczo do liryki pojętej jako bezosobowy i pozasytuacyjny ‘język w języku’). Mocniejsze okazało się tradycyjne przeświadczenie, że literatura (także nowoczesna) jest zawsze czymś więcej niż autonomicznym systemem czy strukturą literackich chwytów osobiście kodujących przekaz. Nie ma też – argumentują współcześni językoznawcy oraz filozofowie języka – języka jako tworu zewnętrznego, odrębnego i niezależnego od człowieka, oderwanego od jego biologiczno-cieleśnego wyposażenia, społecznych uzusów i historyczno-kulturowego osadzenia”⁴. Rozważając związki literaturoznawstwa z antropologią czy studiami kulturowymi Nycz podkreśla konieczność przywrócenia badaniom literackim kulturowego osadzenia właśnie, gdyż „to, co kulturowe nie sytuuje się na zewnątrz, lecz stanowi niezbywalne wewnętrzne wymiary i kategorii literaturoznawczych i literackich zjawisk”. W cytowanym artykule pojawia się również postulat „re-sytuowania” poznawczych funkcji literatury.

² W odróżnieniu od tradycyjnego rozumienia antropologii, które zbliżało ją do nauk przyrodniczych – szczególnie, jeśli chodzi o repertuar narzędzi badawczych – Geertz opierając się na myśli Kroebera i Boasa traktuje zachowania ludzkie jako tekst, zaś akcję symboliczną jako dramat i podkreśla, że zadaniem antropologa jest nie tyle mierzyć i klasyfikować, co interpretować. C. Reynoso w swojej krytycznej opinii na temat teorii Geertza utrzymuje, że jej założenia nie zostały ujęte w żaden spójny system i właściwie nie znajdują zastosowania w praktycznych badaniach antropologicznych. Por. C. Reynoso, *Corrientes teóricas de antropología. Perspectivas del siglo XXI*, SB, Buenos Aires 2008.

³ Zob. S. Sosnowski, *Lectura crítica de la literatura americana: inventario, invenciones y revisiones*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1997; W. Godzich, J.-V. Galvaldáa, *Teoría literaria y crítica de cultura*, Ed. Cátedra – Universitat de València, Madrid 1998; E. Fernandois, *Wittgenstein, Geertz y la comprensión de metáforas*, „Crítica. Revista Hispanoamericana de filosofía”, Vol. 40, nr 118 (abril 2008), Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Autónoma de México, s. 29–56.

⁴ R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2006, nr 5.

Kulturowy zwrot w badaniach literaturoznawczych sprawia, że problematyka etniczna znów występuje jako istotny element dyskursu, teraz jednak pojmowana jest inaczej. Opierając się na teoriach Fredrika Bartha i Stuarta Halla, Eugenia Prokop-Janiec pisze, że „redefinicji podlega pojęcie różnicy etnicznej: odchodzi się od przekonania, że jest ona rodzajem pierwotnej danej separującej grupy, uznaje natomiast jej historyczną genezę i relacyjny, warunkowy, kontekstowy charakter (...). W nowoczesnym pluralistycznym, wielokulturowym społeczeństwie różnica etniczna definiowana jest jako różnica kulturowa związana z grupą, stanowiącą część tego społeczeństwa (...), mogąca służyć zdefiniowaniu tożsamości (...) między innymi poprzez odwołanie się do grupowych wartości i symboli”⁵. Z kategorią etniczności wiąże się szereg zagadnień socjokulturowych, jak na przykład określenie tożsamości narodowej czy rasowej. Wydaje się, że rosnące zainteresowanie etnicznością ma związek z ponowoczesnym pojmowaniem kultury, które akcentuje jej różnorodność (hybrydyczność) i płynność granic, co otwiera nowe możliwości poznawcze.

Druga połowa XX wieku przyniosła również istotne zmiany w badaniach dotyczących literatury iberoamerykańskiej. Chodzi tu głównie o zmianę założeń epistemologicznych, która prowadzi od historii literatury rozumianej w sensie klasycznym do interdyscyplinarnych, kulturowych studiów nad strukturami wyobraźniowymi. Znamienne dla literatury tego obszaru podporządkowanie problematyce tożsamości kulturowej sprawia, że dyskurs o literaturze w Ameryce Łacińskiej oddala się od kanonicznego pojęcia „literackości” i przesuwa w stronę interpretacji antropologicznej bądź kulturoznawczej. Taka koncepcja studiów literackich rozwijała się przechodząc różne etapy i korzystając z bogatego zaplecza teorii kultury. Świadczą o tym pojęcia, wokół których buduje się interpretacje zjawisk i tendencji literackich – od transkulturacji w eseistyce Angela Ramy⁶ i hetero-

⁵ E. Prokop-Janiec, *Etniczność*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, s. 410–411.

⁶ A. Rama, *Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica*, [w:] *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Avila, s. 81–107; tegoż: *La novela latinoamericana 1920–1980*, Procultura, Bogota 1982; *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, México 1982. Termin „transkulturacja” zaproponował Fernando Ortiz w swym klasycznym – i przełomowym z punktu widzenia studiów kulturowych – eseu *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), uznając go za trafniej opisujący mechanizmy procesu dominacji kulturowej, niż powszechnie wówczas stosowane określenie „akulturacja”. Według tezy Ortiza akulturacja jest procesem, poprzez który kultura zdominowana pasywnie przejmuje pewne elementy kultury dominującej i w efekcie

geniczności w teorii Antonia Cornejo Polara⁷ aż po hybrydyczność i globalizację w studiach Nestora Garcíi Canclini⁸. Wartościową inspiracją w procesie badania fikcyjnych światów literatury iberoamerykańskiej – głównie ze względu na ich heterogeniczny charakter kulturowy – wydaje się być również relatywistyczna teoria *emic* i *etic* Kennetha Pike'a. Dyskusja o tożsamości kulturowej Ameryki w naturalny sposób nawiązuje także do myśli postkolonialnej (Said, Spivak, Bhabha). Trzeba jednak pamiętać, że postkolonializm ma cechy dyskursu interwencyjnego i odnosi się bezpośrednio do zagadnień natury ideologicznej – świadczą o tym choćby podstawowe jego pojęcia, jak hybrydyczność, przemoc epistemiczna czy też podział na centrum i peryferie.

Ana Pizarro szeroko omawia to zagadnienie w swojej książce zatytułowanej *El Sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*⁹, przywołując nazwiska takich badaczy, jak Martin Lienhard, Rolena Adorno, William Rowe, Walter Mignolo czy Hugo Achugar. Pizarro dochodzi do wniosku, że rozpatrywanie literatury iberoamerykańskiej w ujęciu kanonicznym eksponuje tylko niektóre jej aspekty kosztem innych, nie mniej istotnych. Dzieje się tak między innymi dlatego, że o ile w Europie prądy literackie rozwijają się sukcesywnie, w Ameryce ich występowanie ma charakter synkretyczny. Podkreślał to już Federico de Onís w 1968 roku¹⁰ tłumacząc, że chodzi o różnice w postrzeganiu czasu – inaczej ocenia się znaczenie przeszłości, inne są też oczekiwania wobec przyszłości literatury. Typowe dla literatury iberoamerykańskiej jest współistnienie tendencji dawnych i nowych: „istnienie aktualnych form nie wymaga, by zginęły

poddaje się swojej „dekulturacji” (utracie cech kultury poprzedniej). Transkultuacja natomiast jest procesem, w którym jedna kultura w sposób kreatywny przejmuje elementy innej zarówno poprzez „dekulturację”, jak i „neokulturację” (tworzenie nowych wartości kulturowych). Dodajmy, że teoria transkultuacji spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony Bronisława Malinowskiego, który opatrzył prologiem pierwsze wydanie *Contrapunteo...* Angel Rama wykorzystał, a także twórczo rozwinął myśl kubańskiego eseisty w badaniach literaturoznawczych.

⁷ A. Cornejo Polar, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima 1994.

⁸ N. Garcíi Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, México D.F., Grijalbo 1989.

⁹ A. Pizarro, *El Sur y los trópicos. Ensayos de cultura americana*, Cuadernos de „América sin nombre”, nr 10, Universidad de Alicante 2004.

¹⁰ F. de Onís, *Originalidad de la literatura hispanoamericana*, [w:] *España en América; estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Editorial Universitaria, Barcelona 1968.

wszystkie dawne”, konstatuje de Onís¹¹. W obliczu tej sytuacji Pizarro – uczennica i w pewnym sensie kontynuatorka myśli Angela Ramy – uważa, że należy traktować literaturę jako system w obrębie szeroko pojętego pola kulturowego. Dostrzega, że jest to system szczególny, w pewnym sensie uprzywilejowany ze względu na zdolność symbolizacji, niemniej jednak stanowi on część bardziej złożonej struktury, stąd też jego interpretacja dokonywać się powinna w oparciu o studia interdyscyplinarne¹². W świetle tych spostrzeżeń wpisana w literaturę iberoamerykańską problematyka tożsamości – a wraz z nią również zagadnienie etniczności – odnosi się do dwóch zasadniczych perspektyw, które określić można jako wewnątrz- i zewnątrzliteracką. Pierwsza pokazuje, jak potrzeba określenia tożsamości kształtuje świat przedstawiony utworu literackiego oraz jego przesłanie, druga zaś każe postrzegać dzieło literackie jako manifestację procesu kulturowego.

Kulturowa analiza literatury ma w przypadku Ameryki Łacińskiej szczególne uzasadnienie ze względu na to, że rzeczywistość tego kontynentu jest interpretowana i oceniana właśnie poprzez konfigurację fikcyjnych światów literackich. Mechanizm ten widoczny był już w XVI wieku, kiedy to obrazy Nowego Świata kształtowały się w oparciu o wyobraźnię rozwiniętą na gruncie kultury europejskiej, która splatała realia z fantastycznymi motywami zaczerpniętymi z legend, podań i mitologii Starego Kontynentu. Europejska literatura obfituje w przykłady „wymyślenia” Ameryki aż do XIX wieku, przy czym dbałość o wierność historyczną z pewnością nie była największą troską twórców, którzy uwiedzeni przez perspektywę dalekich, egzotycznych światów kształtowali w literaturze wizerunek Ameryki traktowany przez czytelników jako rzeczywisty. W oparciu o hiszpańskie, angielskie i francuskie teksty z wieków XVI i XVII

¹¹ „todas las formas pasadas no necesitan morir para que vivan las presentes”; cyt. za: C. Maíz, *La polémica de lo universal y lo regional como valores estéticos. Dos momentos del discurso crítico: del 900 al boom latinoamericano*, [w:] „Acta del II Congreso Interoceánico de Estudios Latinamericanos: Sujeto y utopía. El lugar de América Latina”, 11–13.0.2003, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, s. 10. Artykuł dostępny w wersji elektronicznej: <http://ffyl.uncu.ar/iffaa/archivo/liinteroceánico/expresion/Maiz.doc>.

¹² Pisze Pizarro, że należy „desplazar el objeto de estudio de lo literario canónico a otro objeto que lo incluía como una manifestación más, como un sistema dentro del campo cultural: un sistema, eso sí, privilegiado por su capacidad de simbolización, pero formando parte de una estructura más compleja en donde se iban imponiendo para su comprensión metodologías de cruces disciplinarios”. A. Pizarro, *El Sur y los trópicos...*, s. 49.

Katarzyna Mroczkowska-Brand dowodzi, że Europejczyk Nowego Świata „nie był w stanie w ogóle zobaczyć inaczej, jak przez filtr własnych mitów i snów”¹³, co miało też tę ciekawą konsekwencję, że traktowane jako materiał dokumentalny relacje z podróży splatały się nierozzerwalnie z literaturą fikcji, a granica między tymi gatunkami stawała się niedostrzegalna. Także i później literackie obrazy stworzone przez europejskich pisarzy, którzy nie mieli okazji poznać realiów amerykańskich, stanowiły akceptowaną podstawę dla wyobrażeń Ameryki powszechnie przyjmowanych za prawdziwe. Jednym z bardziej spektakularnych przykładów jest historia literackiego wizerunku Montevideo „wymyślonego” przez Aleksandra Dumas w powieści *Montevideo ou une nouvelle Troie* (1850)¹⁴. Jednakże zależność, o jakiej tu mówimy, nie dotyczy tylko europejskich wyobrażeń o Ameryce. W jednym ze swych najważniejszych esejów zatytułowanym *Ciudad Letrada* (1984) Angel Rama tłumaczy specyficzny system oddziaływania na świadomość amerykańską sektora elit intelektualnych od czasów kolonialnych aż po wiek XX, związanych z oficjalnym aparatem władzy i generujących wzorce interpretacji amerykańskiej rzeczywistości. W okresie *boomu* prozy iberoamerykańskiej zjawisko to wystąpiło ze szczególną siłą (aczkolwiek w kontekście historycznym i ideologicznym zdecydowanie odmiennym od tego, który analizował Rama). José Joaquín Brunner nazywa je „makondyzmem” (*macondismo*) i wyjaśnia, że „nie tyle chodzi tu o analizę utworu Garcíi Márqueza, co o sposób, w jaki jest ona odbierana i używana przez określone środowiska intelektualne”. Makondyzm definicję latynoamerykańskiej tożsamości kulturowej opiera na opowieściach, jakie powstają w ramach literatury i, co więcej, pozwala wierzyć, że te opowieści są konstytutywne dla rzeczywistości, czyli tworzą ją jako rodzaj tekstu, w którym kultura latynoska winna się rozpoznać. W makondyzmie znajduje kontynuację teza o znamiennej dla Ameryki Łacińskiej przewadze Natury nad Kulturą, jednak na zasadach bardziej złożonych, niż w ubiegłych epokach. Nie chodzi tu bynajmniej o eksponowanie „barbarzyńskiej” i niszczącej siły wszechpotężnej amerykańskiej przyrody, ale o odwołanie do pewnych mitów, które pokazują, jak

¹³ K. Mroczkowska-Brand, *Podróż jako weryfikacja tożsamości?*, [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007, s. 80.

¹⁴ Zob. F. Ainsa, *Una „jirafa de cemento armado” a orillas del „río como mar”*. *La invención literaria de Montevideo*, [w:] *La ciudad imaginaria*, J. Navascués ed., Iberoamericana Vervuert, Madrid-Frankfurt/M. 2007, s. 9–36.

natura oddziałują na kulturę poprzez magiczne znaki, tajemnicze cuda, sekretne symbole. Macondo jest zatem metaforą słynnej rzeczywistości magicznej, która nie daje się wytłumaczyć w kategoriach racjonalnych, pewnego rodzaju hasłem czy kluczem, stosowanym przez tych, którzy chcą nadal postrzegać Amerykę w kontekście kultury „alternatywnej” względem Zachodu¹⁵. Dodajmy na marginesie, że deklarowana przez pisarzy młodszych pokoleń (McOndo, Crack) niechęć wobec znamiennej dla makondyzmu estetyki realizmu magicznego tu właśnie ma swe źródło, gdyż w opinii tych twórców obraz Ameryki egzotycznej, prowincjonalnej – magicznej czy cudownej – jest obrazem nieprawdziwym, a w najlepszym razie – niepełnym.

W literaturze latynoamerykańskiej znajduje wyraz wyjątkowa złożoność problemów związanych z heterogenicznością kulturową, począwszy od mechanizmów kolonizacyjnych poprzez wieloetniczność, zjawisko metysażu i procesy migracyjne, a skończywszy na hybrydyczności kulturowej współczesnych społeczeństw. Pośród mnogości zagadnień wskaźmy te, które mają szczególne znaczenie dla rozważań zawartych w dalszych rozdziałach.

Od czasu odkrycia Ameryki jej obraz kształtował się jako odbicie europejskich marzeń i fantazji. Stojąc przed zadaniem opisania egzotycznej, nieznaney rzeczywistości, odkrywcy szukali możliwości jej zinterpretowania w oparciu o figury wyobraźniowe, które miały swe źródło w znanej im tradycji – w mitologii antycznej, opowieściach Starego Testamentu, na kartach średniowiecznej powieści rycerskiej czy fantastycznych bestiariuszy. Już sama nazwa, jaką nadano tym ziemiom – Nowy Świat – dowodzi, że miały one stać się odpowiedzią na tęsknotę za lepszym ładem. Znaczącym zjawiskiem, jakie towarzyszy eksploracji nowo odkrytych ziem, jest transkulturowanie klasycznych mitów. Jak ujmuje to Fernando Ainsa, „mity są automatycznie utożsamiane z geografiami, florą i fauną amerykańską”¹⁶.

Na podstawie relacji podróżników w Europie utrwała się obraz Ameryki jako Raju ziemskiego. Zapewne perspektywa oddalenia sprawia, że konfrontacja z rzeczywistością nie przeszkadza rozwojowi utopijnego kontekstu, w jakim sytuuje się europejskie pojmowanie Ameryki. „Rozdziałem historii utopii europejskich” nazywa Octavio Paz Nowy Świat i zwraca uwagę na konsekwencje tego zjawiska dla

¹⁵ J.J. Brunner, *Tradicionalismo y modernidad*, [w:] *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, H. Herlinghaus, M. Walter (eds.), Langer Verlag, Berlin 1994, s. 48–82.

¹⁶ F. Ainsa, *Potrzeba utopii*, przeł. K. Misztal, M. Ziętara, Warszawa 1998, s. 16.

kultury amerykańskiej, która przez długie lata rozwija się pod znakiem dominacji importowanych idei, często pozostających w sprzeczności w stosunku do realiów, jakie miałyby określać. Przez trzysta lat trwania kolonii kształtuje się i konsoliduje interpretacja Ameryki w kategoriach mitu i utopii – zwłaszcza utopii.

Z czasem w Ameryce budzi się potrzeba zdefiniowania własnej tożsamości kulturowej, co prowadzi do nieuniknionej rewizji europejskich stereotypów, w tym także wyidealizowanych, rajskich wizji Nowego Świata. Jednym z podstawowych problemów jest zatem różnica między zbudowanym z perspektywy zewnętrznej obrazem Ameryki jako innego a latynoskim doświadczeniem Ameryki. Logiczne wydaje się więc, że punktem wyjścia dla prób zdefiniowania tożsamości kulturowej jest poczucie przynależności kontynentalnej, jednak takie poczucie mogło się rozwinąć dopiero po roku 1492, kiedy Stary Świat zyskał świadomość istnienia Nowego i *vice versa*. Epoka odkryć i kolonizacji to w Ameryce czas spotkania kultur – indiańskiej, hiszpańskiej, luzytańskiej i afrykańskiej. Podstawy cywilizacji hispanoamerykańskiej kształtują zatem dwa istotne zjawiska; pierwszym z nich jest metysaż – zarówno biologiczny, jak i kulturowy, drugim zaś wywodzący się ze świata iberyjskiego model kultury oficjalnej, który generuje szereg elementów unifikacyjnych, jak język, religia, instytucje. Właśnie te cechy stworzyły bazę hispanoamerykanizmu jako modelu identyfikacji kulturowej. Pierwsze projekty amerykanistyczne pojawiają się w myśli Wenezuelczyka Francisco de Mirandy i peruwiańskiego jezuitę Juana Pablo Viscardo y Guzmána. Traktowali oni terytorium kolonii hiszpańskich jako kulturową całość, której należy nadać organizację polityczną w sensie ojczyzny wspólnej wszystkim Hispanoamerykanom.

W 1815 roku, u pogru niepodległości, Simón Bolívar pisał:

Nie jesteśmy ani Indianami, ani Europejczykami, lecz czymś pośrednim między prawowitymi właścicielami tej krainy i hiszpańskimi uzurpatorami. Jednym słowem, z urodzenia jesteśmy Amerykanami, nasze prawa są europejskie, a wywalczyć je sobie musimy tu, w kraju, jak też utrzymać się w nim pomimo inwazji najeźdźców. Dlatego też nasz przypadek jest istotnie wyjątkowy i skomplikowany¹⁷.

Dostrzeżenie w Ameryce odrębnego podmiotu kulturowego pozwoliło Bolívarowi rozwinąć refleksję polityczną, która – eksponując wspólne cechy kultury i wspólne doświadczenie trzech

¹⁷ S. Bolívar, *List z Jamajki*, przeł. M. Adamczyk, Warszawa 1990, s. 12.

wieków kolonii – postulowała stworzenie Wielkiej Ojczyzny i dała początek idei tzw. latynoamerykańskiego nacjonalizmu. W XIX wieku najistotniejszym wydarzeniem dla rozwoju i konsolidacji latynoamerykanizmu w znaczeniu politycznym, ideowym i kulturowym był Kongres Panamski (1826), który wspierał ideę połączenia Ameryki Środkowej i Południowej. Ze względu na charakter ruchu niepodległościowego – naturalnie skierowanego przeciw Hiszpanii – a także zagrożenie ze strony Świętego Przymierza pierwsza fala ideologii amerykańskiej rozwija się w kontekście silnej antytezy Europa – Ameryka. Po śmierci Bolívara w 1830 roku jego projekt oparty na poczuciu jedności kontynentalnej przeżywa głęboki kryzys, choć ideologia wspólnoty latynoamerykańskiej ciągle jeszcze ma swych zwolenników, o czym świadczą hispanoamerykańskie kongresy w Limie (1847 i 1864) i Santiago de Chile (1856). Poważnym czynnikiem hamującym idee nacjonalizmu hispanoamerykańskiego jest polityczny podział dawnych kolonii, kryzys legitymizacji władzy, kształtowanie ideologicznych podwalin nowych państw i narodów. W perspektywie lokalnej komplikuje się również obraz oczywistej w okresie wojen o niepodległość antynomii między Europą a Ameryką. W procesie poszukiwania dróg rozwoju niepodległych narodów niejednokrotnie przyjmowano jako punkt wyjścia istniejący już „idealny” model cywilizacyjny – najczęściej była to Francja, Anglia lub USA. Z perspektywy tego wzorca niszczone uznane za „barbarzyńskie” podstawy historyczne narodów amerykańskich, jak uznawane za kulturowo niższe cywilizacje indiańskie, mieszanie się ras, hiszpańska spuścizna kulturowa, Kościół katolicki. W refleksji na temat tendencji kulturowych tamtej epoki pisze Methol Ferré, że w świetle ówczesnych poglądów paradoksalnie „złem” okazali się sami Amerykanie. Doskonale ilustruje te tendencje działalność ideologiczna argentyńskiego Pokolenia '37, a zwłaszcza reprezentatywny dla niej słynny esej Domingo Faustino Sarmiento zatytułowany *Facundo. Civilización y barbarie* (1845). W różnych odcieniach i z różnym nasileniem taka percepcja kultury była charakterystyczna dla dziewiętnastowiecznych oligarchii liberalnych. Optyka Cywilizacji i Barbarzyństwa naznacza kulturę iberoamerykańską na długie dziesięciolecia.

Na przełomie XIX i XX wieku następuje znacząca zmiana, a jej okoliczności są bardzo złożone. Konflikt między Stanami Zjednoczonymi a Meksykiem interpretowany jest jako starcie obu Ameryk, a wojna kubańska i wzrost politycznego znaczenia USA sprawiają,

że dawną opozycję Europa – Ameryka zastępuje nowa: anglosaska Północ – iberyjskie Południe. Nowa perspektywa sprzyja rewizji historycznych związków kulturowych między Hiszpanią a Hispanoameryką, co w konsekwencji buduje obraz Hiszpanii jako Ojczyzny – Matki. Koniec XIX wieku w regionie Ameryki Łacińskiej to czas dynamicznego rozwoju ekonomicznego, związanego między innymi z postępem technicznym (sieć kolei i żegluga parowa ułatwiły kontakt Ameryki Południowej z rynkami światowymi). Rozwija się handel, kapitał zagraniczny lokuje w państwach latynoamerykańskich swoje inwestycje, przybywają tam imigranci z różnych stron Europy. Postępujący proces globalizacji i modernizacji obejmuje głównie środowisko miejskie, pozostawiając na marginesie tych przemian duże grupy ludności amerykańskiej, które nie są beneficjentami Rewolucji Przemysłowej, co pogłębia i tak już duże ekonomiczne różnice między regionami wysoko i słabo rozwiniętymi oraz intensyfikuje polityczną opozycję centrum – peryferie¹⁸. Wszystkie te zjawiska tworzą szeroki kontekst dla działalności Pokolenia 900, które w swym poszukiwaniu tożsamości kulturowej powraca do koncepcji latynoamerykanizmu, nadając jej jednakże oryginalny wyraz. Akceptacja kolonialnego dziedzictwa kulturowego wpisuje Amerykę Łacińską w krąg kultury o rodowodzie śródziemnomorskim (Rodó), a to powoduje, że latynoska tożsamość kulturowa szuka swego określenia już nie w opozycji a wewnątrz kultury Zachodu. Tym samym kultura latynoamerykańska postrzegana jest jako integralny element kultury uniwersalnej, a jej cechy idiosynkratyczne nie oznaczają sytuacji wykluczenia. Latynoamerykanizm skupia swoje wysiłki na próbach zdefiniowania „ducha” amerykańskiego, co sprawia, że perspektywa poszukiwań kształtuje się ponad podziałami politycznymi, lokalnymi czy regionalnymi. Nie oznacza to jednak, że latynoamerykanizm eliminuje perspektywę kulturowej identyfikacji na poziomie narodów, czego doskonałym przykładem jest tak zwana „filozofia meksykańskości”, zapoczątkowana przez intelektualistów z kręgu Ateneo de la Juventud.

Podstawą latynoamerykanizmu na wszystkich etapach jego rozwoju jest kryterium jedności. Pisze Angel Rama, że jedność Ameryki Łacińskiej to projekt intelektualny, za którym przemawiają poważ-

¹⁸ Zob. M.A. Barrios, *El latinoamericanismo en el pensamiento político de Manuel Ugarte*, Biblos, Buenos Aires 2007; E. Devés Valdés, *El pensamiento latinoamericano del siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Tomo I: *Del „Ariel” de Rodó a la CEPAL*, Biblos – DIBAM, Santiago–Buenos Aires 2000.

ne argumenty i który wspierany jest przez potężne siły jednoczące. Większość z nich ma swoje źródło w przeszłości (wspólna historia, język, modele zachowań...), inne wynikają ze współczesnych warunkowań społecznych czy ekonomicznych o charakterze globalnym, jednak kluczem do problematyki tożsamości kulturowej jest współistnienie dwóch podstawowych perspektyw: jedności i różnorodności (*unidad/diversidad*)¹⁹. Jednym z kontekstów różnorodności jest polityczna mapa Ameryki Łacińskiej. Od czasu uzyskania niepodległości nowo powstałe państwa zaczęły budować swą tożsamość narodową, szukając wspólnego mianownika etnicznego w obrębie granic politycznych. Nie było to łatwe zadanie, gdyż wzięwszy pod uwagę wspólną dla całego makroregionu przeszłość kolonialną, jak również heterogeniczność rasową, w początkowej fazie procesu kształtowania poczucia identyfikacji narodowej nie można było się odwołać do zespołu pierwotnych danych, które tłumaczyłyby kulturową odrębność nowo ukonstytuowanych narodów²⁰.

Obok kryterium narodowego różnorodność Ameryki Łacińskiej opiera się na zróżnicowaniu regionalnym. Regiony tworzą swoistą mapę, która nie pokrywa się z granicami państw. Rama twierdzi:

Ta druga mapa Latynoameryki jest bardziej prawdziwa, niż tamta oficjalna, której granice w najlepszym razie były określone przez dawne podziały administracyjne Kolonii, a równie często były owocem przypadków życia politycznego, narodowego czy międzynarodowego. Na tej drugiej mapie brazylijski stan Rio Grande do Sul ma więcej wspólnego z Urugwajem czy argentyńskim regionem pampy, niż z Mato Grosso albo północno-wschodnią częścią własnego kraju; zachodnią strefę andyjską Wenezueli łączy o wiele

¹⁹ „La unidad de América Latina ha sido y sigue siendo un proyecto del equipo intelectual propio, reconocida por un consenso internacional. Está fundada en persuasivas razones y cuenta a su favor con reales y poderosas fuerzas unificadoras. La mayoría de ellas radican en el pasado, habiendo modelado hondamente la vida de los pueblos: van desde una historia común a una común lengua y a similares modelos de comportamiento. Las otras son contemporáneas y compensan su minoridad con una alta potencialidad: responden a las pulsiones económicas y políticas universales que acarrearán la expansión de las civilizaciones dominantes del planeta. Pero debajo de esta unidad, real en cuanto proyecto, real en cuanto a bases de sustentación, se despliega una diversidad que es definición más precisa del continente. Unidad y diversidad ha sido una fórmula preferida por los analistas de muchas disciplinas”. A. Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI Editores, México–Buenos Aires–Madrid 1985, s. 57.

²⁰ Zob. uwagi o przemianach pojęcia etniczności: E. Prokop-Janiec, *Etniczność*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 409–412.

bliższe pokrewieństwo z podobnym obszarem Kolumbii, niż z centralnym regionem antylskim²¹.

Jeśli latynoamerykanistyczne kryterium jedności wyznacza granice kulturowej odrębności w relacji do obszaru kultur zewnętrznych (jak Europa czy Stany Zjednoczone Ameryki Północnej), to kryterium regionalne podkreśla zróżnicowanie kulturowe wewnątrz Ameryki Łacińskiej. W transkulturowej teorii Ramy zróżnicowanie to opiera się na systemie opozycji, jaki kształtuje się w kontekście kryteriów właściwych antropologii kultury. Odwołując się do prac między innymi Charlesa Wagleya, Darcy'ego Ribeiro, Arnolda Strickona i Marvina Harrisa²² przedstawia eseista urugwajski różnorodność systemów typologicznych, które wytyczają granice międzyregionalne – tak w skali makro- jak i mikroregionów.

Obok dwóch wspomnianych map Ameryki Łacińskiej istnieje jeszcze trzecia – literacka. Współczesne prace literaturoznawcze podkreślają szczególny sposób, w jaki przestrzeń wpisuje się w świat literatury iberoamerykańskiej. Przyczyn tego zjawiska można upatrywać już w początkach epoki kolonialnej. Literatura historiograficzna XVI wieku ilustruje trudności, jakie napotykali Hiszpanie budując językowy obraz Nowego Świata. Nazywanie tych elementów rzeczywistości amerykańskiej, które nie miały nazw w języku hiszpańskim, nie tylko miało rangę twórczego aktu językowego, ale także było narzędziem kolonizacji, dowodem na objęcie w posiadanie obcego terytorium, aktem założycielskim. Pisze Fernando Ainsa, że przestrzeń amerykańska jawiła się przybywającym z Europy odkrywcom i zdobywcom jako zbiór miejsc, które im bardziej egzotyczne i niepodobne do znanych im krajobrazów, tym bardziej pozwalały na rozwinięcie

²¹ „Este segundo mapa latinoamericano es más verdadero que el oficial cuyas fronteras fueron, en el mejor de los casos, determinadas por las viejas divisiones administrativas de la Colonia y, en una cantidad no menor, por los azares de la vida política, nacional o internacional. En este segundo mapa el estado Rio Grande do Sul brasileño muestra vínculos mayores con el Uruguay o la región pampeana argentina que con Matto Grosso o el nordeste de su propio país; la zona occidental andina de Venezuela se emparenta con la similar colombiana mucho más que con la región central antillana”. A. Rama, *Transculturación...*, s. 58.

²² C. Wagley, *The Latin American tradition, essays on the unity and the diversity of Latin America culture*, Columbia University Press, New York 1968; D. Ribeiro, *As América e a civilização, estudos de antropologie a civilização*, Editora Vozes, Petrópolis 1979 (3 ed.); A. Strickon, *Antropology in Latin America*, [w:] C. Wagley (comp.) *Social science research as Latin America*, Columbia University Press, New York 1965, s. 125–167; M. Harris, *A tipology of Latin American subcultures* („American Anthropology”, LVII, nr 3, czerwiec 1955).

fantastycznych (bądź nawet „cudownych”) wizji, kształtowanych ty-
leż przez obserwację, co wyobraźnię. Dziewiczy pejzaż musiał zostać
wypełniony treścią, oswojony z pomocą opisujących go słów, nazwa-
ny i objęty w posiadanie. Przybysz ze Starego Świata przyjmował za-
tem rolę demiurga, a budowanie językowego obrazu rzeczywistości
w pewnym sensie odpowiadało dziełu tworzenia. Tym sposobem po-
wstawały archetypowe pejzaże, które do dziś funkcjonują jako punkt
odniesienia dla percepcji rzeczywistości amerykańskiej. „Dzięki pro-
cesowi, który prowadzi od *toposu* do *logosu* stawały się zrozumiałe
pojęcia, które pozwoliły na osadzenie Nowego Świata w szerszej per-
spektywie, jak również na stworzenie autentycznej geopoetyki latio-
amerykańskiej”²³.

Przestrzeń stanowi element kardynalny w rozważaniach na te-
mat tożsamości – i to nie tylko w kategoriach granic czy terytorium,
ale także w kategoriach pejzażu jako kompozycji symbolicznych figur,
które – szczególnie w formie artystycznych obrazów (także i tych ma-
lowanych słowem) – wyrażają charakterystyczną dla danej społeczno-
ści relację między człowiekiem a naturą. Owe symboliczne wyobraże-
nia nie pozostają statyczne, a ich przemiany ukazują, jak w obrębie
danego terytorium ewoluuje model kultury. Stąd też doświadczenie
przestrzeni stało się dominantą literatury iberoamerykańskiej w kon-
tekście intensywnego dyskursu kulturowego, a zwłaszcza etnicznego.

Współczesne studia z zakresu kulturowej teorii literatury propo-
nują analizę i interpretację przestrzennego wymiaru świata przedsta-
wionego w kategoriach geopoetyki²⁴. Autorem terminu jest Kenneth
White, który definiował ją jako „studium związków intelektualnych

²³ „El espacio americano apareció desde el primer momento a los ojos de Occi-
dente como un lugar o conjunto de ‘lugares posibles’ para el despliegue de un prodi-
gioso imaginario geográfico. En la medida que se desconocía su articulación interna,
el vacío primordial del espacio inédito ofrecía una predisposición cosmológica a la
creación demiúrgica. Su propia indeterminación era una invitación a conquistarlo
y a ‘bautizarlo’ con palabras nuevas, apasionantes ‘grafías’, con las que se constru-
yeron progresivamente los paisajes arquetípicos con que ahora se lo caracteriza. Gra-
cias al proceso que va del *topos* al *logos* se fueron haciendo inteligibles los concep-
tos y las nociones que permitieron la puesta del Nuevo Mundo en perspectiva y la
fundación de una auténtica geopoética latinoamericana”. F. Ainsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt/M.–Madrid 2006, s. 37.

²⁴ Zob. E. Rybicka, *Geopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 471–490;
F. Ainsa, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, ed. cit., *La ciudad imaginaria*, J. de
Navascués (ed.), Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt/M.–Madrid 2007; J.C. Rovira,
Ciudad y literatura en América Latina, Editorial Síntesis, Madrid 2005.

i zmysłowych pomiędzy człowiekiem a Ziemią w celu wykształcenia harmonijnej przestrzeni kulturowej". Jak pisze White,

Chodzi nie tylko o to, aby zachować naturalne przestrzenie, ale umiejscowić kontakt, stosunek, wyrazić go: kwestia ekspresji (języka) jest fundamentalna. To wszystko kieruje nas do poezji, do poetyki (...). W słowie geopoetyka zawarta jest idea, iż można umiejscowić filozofię, połączyć krainę i filozofię, naturę i kulturę²⁵.

Nowe tendencje badawcze w szczególności sposób harmonizują z tradycją iberoamerykańskich badań literaturoznawczych, które w ramach dyskusji o tożsamości kulturowej eksponowały – w ujęciu mniej lub bardziej teoretycznym – antropologiczne struktury wyobraźniowe przestrzeni. W ten kontekst badawczy wpisuje się prezentowana książka.

Przedmiotem przedstawionej tu analizy jest problematyka tożsamości kulturowej w iberoamerykańskiej powieści o selwie. Selwa, symboliczne serce Ameryki, w wyobraźni europejskiej postrzegana jako ziemski Raj, w prozie XX wieku stanowi jeden z najważniejszych toposów. Mimo wielkiej różnorodności interpretacji i propozycji estetycznych wspólną cechą powieści o selwie jest potrzeba demystyfikacji „rajskiego” stereotypu jako zakwestionowanie dyskursu eurocentrycznego. Nie jest to jednak jedyna interesująca perspektywa. Literackie obrazy selwy eksponują także pewne aspekty latynoamerykańskiej nowoczesności, które wiążą się z miejscami wykluczenia społecznego i kulturowego. Identyfikacja i wykluczenie, pojęcie granic i doświadczenie Innego stanowiąc będą ramy problemowe lektury wybranych utworów.

Powieść o selwie jako gatunek tematyczny kojarzy się zwykle ze zjawiskiem tzw. wielkiego regionalizmu, a zatem z okresem, który zamyka się w latach 1920–1940. Mimo to w omówieniach literackiego toposu selwy konieczna jest szersza perspektywa, która pokazuje ewolucję motywu od epoki romantyzmu aż po literaturę najnowszą. Bibliografia przedmiotu w krytyce hispanoamerykańskiej jest zatem bogata, niemniej jednak dotyczy poszczególnych autorów czy dzieł literackich, historia toposu natomiast nie znalazła wyrazu w kompleksowych opracowaniach w rodzaju monograficznego studium powieści indianistycznej Conchy Meléndez. Jak dotąd powstała tyl-

²⁵ K. White, *Atlantica. Wiersze i rozmowy*, wybór i przekład K. Brakoniecki, Olaszyn 1998, s. 21, 22; cyt. za: E. Rybicka, *Geopoetyka*, [w:] *Kulturowa teoria literatury...*, s. 479–480.

ko jedna monografia autorstwa Lydii de León Hazera (*La novela de la selva hispanoamericana*), opublikowana w 1971 roku, a repertuar omawianych w niej utworów zamyka *Zielony Dom* Mario Vargasa Llosy (1966). W najnowszych badaniach wyróżnić należy esej Fernando Ainsy zatytułowany „El topos de la selva” (2006), który mimo skromnych rozmiarów (zaledwie sześćdziesiąt stron) przedstawia oryginalne, analityczne studium geopoetyki selwy i choć autor skupia uwagę jedynie na pięciu kanonicznych dziełach, przywołuje długą listę tytułów, tworząc tym samym wartościowy korpus odniesień do tematu²⁶. Jak pokazują te opracowania, a także sposób prezentacji motywu w podręcznikach historii literatury hispanoamerykańskiej, powieść o selwie jest najczęściej omawiana w oparciu o skromny, ale reprezentatywny korpus wybitnych pod względem artystycznym tekstów, który pozwala dostrzec najbardziej charakterystyczne cechy gatunku. Zazwyczaj są to: romantyczna powieść ekwadorskiego pisarza Juana Leona de Mera *Cumandá* (Ekwador 1871²⁷) – klasyfikowana głównie jako reprezentatywny przykład powieści indianistycznej, w kontekście literackich obrazów selwy traktowana jako antycypacja gatunku – dwie wybitne powieści regionalizmu: *Wir* José Eustasio Rivery (*La vorágine*, Kolumbia 1924) i *Canaima* Rómulo Gallegosa (Wenezuela 1935) oraz powieści z kręgu „nowej prozy”, w których topos selwy ulega znaczącej reinterpretacji, a zarazem widoczne w nich są wyraźne wpływy koncepcji stworzonych w ramach prozy regionalnej: *Podróż do źródeł czasu* Alejo Carpentiera (*Los pasos perdidos*, Kuba 1953) i *Zielony Dom* Mario Vargasa Llosy (*La Casa Verde*, Peru 1966).

Taka metoda badawcza jest powszechna w studiach nad literaturą hispanoamerykańską pojmowaną jako całość, gdyż ze względu na jej zasięg terytorialny sporządzanie rejestrów wszystkich utworów danego gatunku czy tendencji eksponowałoby kryterium ilościowe kosztem jakościowego. Historycznoliterackie opracowania włączają regionalną powieść o selwie do nurtu *novela de la tierra* (powieść o ziemi) i w tym kontekście zwracają uwagę na taki zespół cech, jak klu-

²⁶ Obie wspomniane pozycje zostaną przedstawione bliżej w II części książki.

²⁷ Większość źródeł podaje rok 1879 jako datę publikacji pierwszego wydania tej powieści, jednak Concha Meléndez (*La novela indianista en Hispanoamérica 1832–1889*, Madrid 1934) powołując się na studium Isaaca J. Barrery (*Literatura ecuatoriana*, Quito 1926) wspomina o wydaniu z 1871 r. zaznaczając, że nie udało jej się potwierdzić tej informacji. Gordon Brotherston w swoim artykule *Ubirapara, Hiawatha, Cumandá: National Virtue from American Indian Literature* („Comparative Literature Studies”, vol. IX, nr 3, 1972, s. 243–252) deklaruje, że cytuje właśnie z wydania powieści Mery opublikowanego w 1871 r.

czowa rola pejzażu w przedstawieniu relacji Człowiek – Natura, teluryzm, zaangażowanie społeczne, immanentny charakter odniesień do rzeczywistości pozaliterackiej, deskryptywność, przywiązanie do realistycznej tradycji w doborze środków ekspresji. Dominujące znaczenie przestrzeni w konfiguracji elementów świata przedstawionego często interpretuje się jako potwierdzenie anachroniczności tego gatunku wobec uniwersalnych tendencji w prozie. Interdyscyplinarny rodzaj lektury, jaką chcemy zaproponować, pozwala zejść z utartych ścieżek i dostrzec w powieści o selwie intrygujące świadectwo kulturowych dylematów znamienych dla nowoczesności hispanoamerykańskiej.

Szeroki kontekst badawczy dla prezentowanych tu analiz stanowią studia prowadzone w ramach międzynarodowego projektu MC (*modernidad/colonialidad*), a szczególnie prace Waltera Mignolo, Santiago Castro-Gomeza, Enrique Dussela i Arturo Escobara oraz klasyczna eseistyka hispanoamerykańska XX wieku, która buduje dyskurs tożsamości kulturowej. W dziedzinie kulturowej interpretacji literatury iberoamerykańskiej jako cenne źródło inspiracji chcę wymienić studia takich badaczy, jak Fernando Ainsa, Claudio Maíz, Carlos Rovira, Rosalba Campa, Graciela R. Montaldo.

Tematyka powieści o selwie czy iberoamerykańskiego regionalizmu w Polsce nie doczekała się jeszcze kompleksowego opracowania. Od czasu wydania zbioru popularnych esejów Jerzego Kühna (1984) pt. *Ojcowie i ojcobójcy* zdecydowanie ci ostatni znajdowali się w kręgu zainteresowania badaczy, krytyków, a także wydawców²⁸.

Trzeba natomiast zwrócić uwagę na zainteresowanie polskich latynoamerykanistów szerokim kontekstem kulturowym Ameryki Łacińskiej, o czym świadczą publikacje zarówno literaturoznawcze, jak i te, które mieszczą się w polu nauk humanistycznych. Na gruncie badań literackich kulturowa perspektywa wyróżnia prace Adama Elbanowskiego, autora między innymi oryginalnych książek: *Kraina Mwiszków. Przewodnik po Eldorado* czy *Nowe Królestwo Grenady*, gdzie czytelnik w splocie wątków opartych na mitach, legendach, relacjach podróżników odnajdzie motyw „rajskiej” interpretacji Nowego Świata. O europejskich wyobrażeniach nowo odkrytego lądu pisał Jan Kieniewicz we wprowadzeniu do lektury *Listów o odkryciu Ameryki*;

²⁸ Wyjaśnijmy, że Kühn w tytule swojej książki odwołuje się do popularnej w krytyce latynoamerykańskiej terminologii, która pisarzy Wielkiego Regionalizmu postrzega jako ojców prozy iberoamerykańskiej, podkreślając zdecydowanie krytyczne wobec nich stanowisko twórców z kręgu „nowej prozy”.

Grażyna Grudzińska opublikowała w *Studiach niemcoznawczych* cykl artykułów o Aleksandrze von Humboldcie i jego wizji Ameryki; Jerzy Brzozowski w opublikowanej po francusku rozprawie przedstawił obraz Brazylii we francuskiej literaturze XIX wieku (*Rêve exotique: images du Brésil dans la littérature française 1822–1888*). Problematyka odkryć i podboju Nowego Świata znalazła się w centrum literackich i kulturoznawczych zainteresowań Łukasza Grützmachera (publikacje na temat współczesnej powieści historycznej, a także najnowsza książka *Narracja, historia, fikcja. Dawne kultury w historiografii i literaturze*, 2009). O obrazie selwy i barokowości w twórczości Alejo Carpentiera pisała Barbara Stawicka-Pirecka (*La selva en flor; Alejo Carpentier i Wifredo Lam, czyli dżungla po drugiej stronie lustra*). W dziedzinie iberoamerykańskiej historii kultury przywołać trzeba cenne prace Janusza Wojcieszaka (zwłaszcza *Dylemat uniwersalizmu i partykularyzmu w hispanoamerykańskiej filozofii kultury lat 1900–1960*, 1989). Na słowa uznania zasługuje cenna inicjatywa CESLA (Centrum Studiów Latinoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego), dzięki której w serii „Idee i Ludzie” ukazały się polskie przekłady klasycznych dzieł latynoamerykańskiej eseistyki kulturowej. CESLA prowadzi również zainicjowane przez śp. Andrzeja Dembicza interdyscyplinarne badania dotyczące kulturowych aspektów przestrzeni w ramach międzynarodowego programu CEISAL. Materiały z tych badań publikowane są co prawda w języku hiszpańskim, jednak wiele tematów dociera do polskiego czytelnika dzięki publikacji w kwartalniku „Ameryka Łacińska”. Wszystkie te poszukiwania, mimo że nie dotyczą bezpośrednio prezentowanego w niniejszej książce tematu powieści o selwie, składają się na niezwykle wartościowe zaplecze naukowe dla studium literackiego o charakterze kulturowym, jakie pragniemy zaproponować czytelnikowi.

Część pierwsza

KONTEKSTY KULTUROWE

Nowoczesność a hispanoamerykańskie
poszukiwanie tożsamości

Mientras no tomemos la decisión de reconciliarnos con nuestro pasado, del que somos la consecuencia directa en nuestras fallas y en nuestras ventajas, no podremos ni definirnos, ni resolver el viejo conflicto de identidad que nos ha atormentado y paralizado por siglos, ni mucho menos reconocernos en nuestro verdadero ser para enfrentar el futuro tan exigente que está ante nosotros.

Arturo Usler Pietri
(*La creación del Nuevo Mundo*,
MAPFRE, Madrid, 1991, s. 226)

Rozdział I

„WYNALEZIENIE” AMERYKI

Podróże Krzysztofa Kolumba w powszechnej opinii zapoczątkowały serię przemian prowadzących do otwarcia perspektyw na wielu płaszczyznach – geograficznej (nowa mapa świata), naukowej (rozwój wiedzy przyrodniczej), a także społecznej, politycznej i ekonomicznej (ekspansja kolonialna). W kontekście kulturowym jednakże proces otwarcia postrzegać trzeba jako bardziej problematyczny. Rodząca się w XVI wieku literatura iberoamerykańska wskazuje, że w obliczu odkryć geograficznych Europejczycy stanęli wobec konieczności wytyczenia granicy kulturowej, która z jednej strony pozwoliłaby na określenie Innego, z drugiej zaś wyznaczyła kryteria własnej tożsamości – w opozycji do Innego właśnie. Dobitnie świadczy o tym podkreślenie odrębności nowo odkrytych ziem poprzez nazwanie ich Nowym Światem. Pisze Jan Kieniewicz:

W gruncie rzeczy „Nowe Światy” były zawsze konstrukcją europejską, wyobrażeniem powstałym w związku z poznawaniem i określaniem rzeczywistości, ale bez konieczności weryfikacji. Powstawały wszędzie tam, gdzie przybysze z Europy starali się przełożyć na swój język obcą kulturę, gdzie wzajemna komunikacja ustępowała wobec przemożnej potrzeby samopowierdzenia się¹.

Rzecz jasna, pojęcie Ameryki z jednej strony wypływa ze świadomości jej istnienia w wyobraźni rdzennych mieszkańców, z drugiej zaś oparte jest na wizji kreowanej z zewnątrz. Dlaczego więc mówimy

¹ J. Kieniewicz, *Wstęp do: Listy o odkryciu Ameryki*, red. J. Kieniewicz, Gdańsk 1995, s. X.

o spojrzeniu europejskim jako decydującym? Powszechny jest pogląd, że przed rokiem 1492 amerykański Indianin żyje poza perspektywą czasu osiowego i dopiero kontakt kultur Starego i Nowego Świata sprawia, że mityczna kultura Ameryki włączona zostaje do historycznego czasu Zachodu². Przypomnijmy, że Jaspers stworzył pojęcie czasu osiowego, by nazwać szczególny okres w historii (zdaniem Jaspersa miały to być lata 800–200 p.n.e.), kiedy w różnych cywilizacjach rozwijała się refleksja prowadząca do „duchowego uniwersalizmu” – do zainteresowania uniwersalnym wymiarem istnienia oraz dążenia do etycznego samodoskonalenia. W kontekście czasu osiowego wymienia niemiecki filozof takie zjawiska, jak taoizm i konfucjanizm w Chinach, buddyzm w Indiach, zaratustrianizm w Persji, idee wielkich proroków Izraela czy filozofię sokratejską w Grecji. Cywilizacje prekolumbijskie nie przeżyły podobnego skoku cywilizacyjnego, co zdaniem Jaspersa pozostawiało je w kręgu kultur prymitywnych, poza czasem osiowym. Jak twierdzi Beatriz Fernández Herrero, Hiszpanie – przedstawiciele świata zachodniego i jego cywilizacji zbudowanej na podstawie chrześcijaństwa – przenieśli do Ameryki utopijne idee, które w Europie okazały się niemożliwe do zrealizowania i w konsekwencji Ameryka została wpisana w kontekst europejskiego czasu osiowego jako utopia. Tak pojmowany, kontynent amerykański, dotychczas postrzegany w kategoriach Geografii, stawał się Historią³.

Poznanie Ameryki jako Nowego Świata dokonuje się zatem z pozycji Europejczyka, co w sposób naturalny narzuca eurocentryczną perspektywę patrzenia i oceny amerykańskiej rzeczywistości. „Wymyślanie” czy też „wynalezienie” Ameryki nazwał Edmundo O’Gorman ów proces wskazując, jak bardzo percepcja Innego uzależniona jest od horyzontów kulturowych patrzącego⁴. Wyrusza-

² Por. B. Fernández Herrero, *La utopía de América*, ed. Anthropos, Madrid 1992. Koncepcję tę tłumaczy również F. Morales Padrón (*Los conquistadores de América*, Espasa-Calpe, Madrid 1974) opierając się na pojęciu czasu osiowego K. Jaspersa.

³ „Ante todo, los españoles, portadores y representantes de todo el mundo occidental – de la cristianidad – llevaron a América un ideal utópico que en Europa ya era imposible de llevar a cabo, y con el carácter de utopía fue incluida en el tiempo-eje europeo. Como utopía, el continente que antes era sólo Geografía, pasará a ser, a partir de entonces, Historia”. B. Fernández Herrero, *La utopía de América*, s. 45.

⁴ E. O’Gorman, *El proceso de la invención de América*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1995. O „wymyślaniu Ameryki” pisał po raz pierwszy Hernán Pérez de Oliva w wydanyemu około 1528 dziele *Historia de la invención de las Yndias* (wyd. konsultowane w formie elektronicznej na podstawie wydania: J.J. Arrom, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1965 i wydania krytycznego: P. Ruiz Pérez, Córdoba Universidad 1993).

jąc na wyprawę Kolumb w oparciu o aktualny stan wiedzy przyjął kilka hipotez *a priori*, co – jak wiadomo – pozwoliło mu wierzyć, że dotarł do Azji. Analiza pierwszych relacji z podróży Admirała ukazuje dystans między tym, na co patrzył Kolumb, a tym, co mógł zobaczyć⁵ – niejednokrotnie przedstawiał jako fakty to, co spodziewał się odnaleźć.

Językowy obraz świata można zbudować jedynie dysponując pewnym układem odniesienia, który pozwoliłby „przełożyć” nieznaną rzeczywistość na znane i rozumiane w danej kulturze figury wyobrazeniowe. Jak radzili sobie z tym zadaniem pierwsi kronikarze Ameryki? Tam, gdzie było to możliwe, stosowano perspektywę porównawczą. Doskonałym przykładem może tu być arcyciekawa kolekcja miniaturowych prezentacji amerykańskiej fauny i flory, zebrana w *Sumario de la natural historia de las Indias* (1525) autorstwa Gonzalo Fernández de Oviedo. Oto niewielki fragment tego dzieła:

Jest pewien owoc, który nazywa się *mamey*, a jest to wielkie drzewo o pięknych i świeżych liściach. Rodzi wykwintne i wyborne owoce o bardzo delikatnym smaku, tak grube jak dwie zaciśnięte i połączone razem pięści; jego kolor jest jak kolor gruszki, skórka rudawa ale nieco twardsza i grubsza, a pestka składa się z trzech części, jedna obok drugiej (...) koloru łuskanych kasztanów, tak podobna, że mogłaby być kasztanem, gdyby tylko miała ten sam smak; lecz owa pestka jest straszliwie gorzka, a smakuje jak żółć; otoczona jest jednak cieniutkim kożuszkim, a między nim a skórką owocu znajduje się płowy miąższ i smakuje jak brzoskwinie albo nawet lepiej i bardzo ładnie pachnie i jest bardziej zwarty ten owoc i o smaku delikatniejszym, niż brzoskwinia, a ten miąższ od pestki do skórki gruby jest na palec i nie można (...) znaleźć lepszego owocu⁶.

⁵ Por. K. Kolumb, *List do Luisa Santángela* (przeł. A. Rurarz), [w:] *Listy o odkryciu Ameryki*, s. 3–11. Zob. też: K. Kolumb, *Pisma*, przeł. A.L. Czerny, Warszawa 1970.

⁶ „Hay una fruta que se llama *mamey*, el cual es un árbol grande y de hermosas y frescas hojas. Hace una graciosa y excelente fruta, y de muy suave sabor, tan gruesa por la mayor parte como dos puños cerrados y juntos; la color es como de la peraza, leonada la corteza, pero más dura algo y espesa, y el cuesco está hecho tres partes, junta la una a par de la otra, en el medio de lo macizo, a manera de pepitas, y de la color y tez de castañas injertas mondadas, y así propio que ninguna cosa le faltaría para ser las mismas castañas si aquel sabor tuviese; pero ese cuesco así dividido o pepita es amarguísimo su sabor como la hiel; pero sobre aquello está una telica muy delgada, entre la cual y la corteza está una carnosidad como leonada, y sabe a melocotones duraznos, o mejor, y huele muy bien, y es más espesa esa fruta y de más suave gusto que melocotón, y esta carnosidad que hay desde el dicho cuesco hasta la corteza y es tan gruesa como un dedo, o poco menos, y no se puede mejorar ni ver otra mejor fruta”. G. Fernández de Oviedo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, [w:] E. Matus, *Literatura Hispanoamericana de la Conquista y la Colonia. Antología*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana 1965, s. 71.

Przytoczony fragment ukazuje podstawowe strategie stosowane w pierwszych próbach opisu Nowego Świata. Po pierwsze, zwraca uwagę wyjątkowa plastyczność, oparta na zestawieniu egzotycznego owocu z serią obrazów bliskich doświadczeniu europejskiego czytelnika. Po drugie – bogactwo przymiotników, zwłaszcza tych o charakterze wartościującym. Po trzecie wreszcie – skłonność do idealizacji amerykańskiej przyrody, która, zestawiona z europejską, okazuje się bogatsza, piękniejsza, bardziej hojna. Ten sam zachwyty i tendencja do budowania hiperbolicznych obrazów cechują relacje A. Vespucciego:

Jest to kraj żyzny i uroczy; obfituje we wzgórza i góry, niezliczone doliny oraz potężne rzeki zasilane orzeźwiającyymi strumieniami. Lasy tworzą zwarty, nieprzebyte gąszcz, pełen najróżniejszych dzikich zwierząt. Drzewa rosną do niezwykłych rozmiarów, nie wymagając ludzkiej pracy, wiele z nich daje obfitość wspaniałych owoców (...). Jestem całkowicie pewien, że nasz Pliniusz nie wspomniał nawet o tysiącznej części odmian papug i innych ptaków, a także zwierząt różnego kształtu i barwy, które się znajdują w tych krajach. Poliklet, który celuje w odmalowywaniu wszystkich szczegółów, nie zdołałby ich przedstawić. Wszystkie drzewa są wonne i wydzielają żywice, balsamy i soki. Sądzę, że gdybyśmy znali ich właściwości, okazałyby się wyborne dla zdrowia i odzyskiwania utraconych sił. Jestem też pewien, że jeśli jest na tym świecie jakiś ziemski raj, to z pewnością znajduje się niedaleko stąd⁷.

Często jednak doświadczenia pierwszych podróżników w Nowym Świecie wydają się tak wyjątkowe i zadziwiające, że jakiegokolwiek odniesienie do europejskich realiów nie jest możliwe. Bernal Díaz del Castillo w swoim *Pamiętniku żołnierza Korteza (Historia verdadera de la conquista de la Nueva España, 1632)* opowiada, że zdobywcy Tenochtitlán mieli okazję zobaczyć rzeczy tak wspaniałe i tak zadziwiające, że nie sposób było przyrównać je do czegokolwiek, co znali. Przedziwne budowle wydawały się wyjęte z fantastycznych opowieści o Amadisie, a wielu Hiszpanów zadawało sobie pytanie, czy to, co widzą, jest jawą czy też snem. Dalej autor wyznaje, że doprawdy nie wie, jak ma opisać rzeczy, o których nikt nie słyszał ani nawet nie śnił, a były przecież rzeczywiście⁸.

⁷ *Świat Nowy. (Amerigo Vespucci do Wawrzyńca di Pierfrancesco de Medici)*, przeł. J. Szymanowska, [w:] *Listy o odkryciu Ameryki*, s. 75–76.

⁸ „(...) nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y *cués* (templos) y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba aquí de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé cómo lo cuente; ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos”.

Jak słusznie podkreśla Jean Franco, wszyscy kronikarze epoki – a wśród nich Pedro Cieza de León, który pisze o podboju Peru; Agustín de Zárate (?–1560), autor dzieła *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* (1555); Gonzalo Jiménez de Quesada (?–1579), kronikarz odkrycia i podboju Nowej Grenady; Fray Gaspar de Carvajal (1504–1584), który jako pierwszy opisywał Amazonię – musieli rozwiązać problem wiarygodności⁹.

W opowieści Bernala Díaza dostrzec można ważny rys tych pierwszych relacji ze spotkania z Nowym Światem – odwołanie do obrazów zaczerpniętych z literatury fikcji, w tym wypadku *libros de caballerías*. Echa literackich inspiracji pobrzmiewają także w słowach Amerigo Vespucciego, który w liście do Lorenza de Medici opowiada:

Kiedy zastanawialiśmy się nad tym, weszło do chaty trzydziestu sześciu mężczyzn, byli oni tak wysocy, że każdy z nich klęcząc przewyższał mnie stojącego. Mówiąc krótko byli to giganci, każda z kobiet była jak Pentisilea, a każdy z mężczyzn jak Anteusz. Po wyjściu mężczyzn niektórzy z nas tak się przerażili, że jeszcze do tej pory nie mogą się uspokoić¹⁰.

Właściwe epoce zaplecze tradycji kulturowej kierowało myśli ku idealnym krainom szczęścia i dobrobytu – antyczna Arkadia i Pola Elizejskie, cudowne obrazy wieku złotego rodem z Owidiusza, średniowieczne opowieści o Wyspach Szczęśliwych i biblijny Eden zdominowały wyobraźnię odkrywców.

Skojarzenie przebogatej fauny i flory amerykańskich tropików z biblijnym opisem raju po raz pierwszy pojawia się w relacjach Kolumba z jego trzeciej wyprawy (1498). Usiłując rozwiązać zagadkę słodkiej wody w Zatoce Paria, Admirał doszedł do wniosku, że jej źródłem najprawdopodobniej są ogromne rzeki Edenu, o których mówi Pismo Święte. O popularności tej koncepcji zdecydowała odwieczna tęsknota za utraconym szczęściem, które było kiedyś udziałem człowieka, a także przeświadczenie o bliskiej perspektywie eschatologicznej. Jean Delumeau w swojej *Historii Raju*¹¹ cytuje liczne fragmenty entuzjastycznych opowieści z Nowego Świata, by stwierdzić, że zawierają one wszystkie *loci communes* „rajskiej” literatury.

⁹ J. Franco, *La cultura hispanoamericana en la época colonial*, [w:] *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I: *Época colonial*, ed. Cátedra, Madrid 1982, s. 40.

¹⁰ A. Vespucci, *Listy do Lorenza de Medici*, Sewilla, 18 VII 1500, [w:] *Kronikarze kultur prekolumbijskich*, red. M. Sten, Kraków 1988, s. 47.

¹¹ J. Delumeau, *Historia Raju*. *Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996.

Obok panoramicznych, opartych na superlatywach obrazów („najlepsze i najzieleńsze w świecie łąki i pola, pełne wszelkiego rodzaju drzew i owoców, najpiękniejsze doliny, najrozkoszniejsze chłodne rzeki z nieskończoną różnorodnością ryb, najgęstsze lasy, wiecznie zielone i uginające się pod owocami”¹²) wiele jest przykładów zastosowania symboliki chrześcijańskiej w interpretacji amerykańskich bogactw naturalnych:

Zdaniem Antonia de León Pinelo, historyka Nowych Indii i doradcy króla hiszpańskiego, owocem drzewa poznania dobra i zła była *maracuja*, której woń i smak mogły wzbudzić apetyt Ewy, a kształt jej tajemniczego kwiatu przypomina krzyż i dlatego chrześcijanie nazywają *maracuja* owocem Męki Pańskiej. Inni wychwalali szczególne właściwości ananasa, odkrytego w Brazylii przez Jeana de Léry w roku 1555. Kapucyn Antonio de Rosario, publikując w 1702 dzieło traktujące o owocach brazylijskich, ocenił ananas wyżej od owocu Męki Pańskiej i również nadał mu znaczenie symboliczne. Ananas, wyraz z języka guaraní, znaczy, według pobożnego franciszkanina: *Anna nascitur*, co należy rozumieć: Matka Boża zrodziła się ze świętej Anny. (...) Średniowieczne rajske mity i alegorie przywiązywały wielką wagę do szmaragdu, czyli symbolu życia wiecznego. W tym samym kierunku podziałało także odkrycie w Nowym Świecie licznych gatunków papug. Papuga zajmowała szczególne miejsce w tradycyjnych wyobrażeniach o raju. Podczas gdy w wyniku grzechu pierworodnego wszystkie inne zwierzęta straciły mowę, ona jedna zachowała tę właściwość, co zbliża ją do człowieka. Ponadto żyje bardzo długo i mogła pamiętać ziemski raj. W wieku XVI i XVII papuga zawsze jest „rajским ptakiem”¹³.

Rozpatrując utopijną wizję Ameryki epoki odkryć i kolonizacji, oraz sposób, w jaki obraz nowo odkrytych ziem mógł się mieścić w ramach szesnastowiecznej kosmowizji europejskiej, trzeba zauważyć, że wyobrażenia Kolumba i jego towarzyszy łączy elementy mentalności średniowiecznej i renesansowej. Ta pierwsza przejawia się w zamkniętej koncepcji świata w rozumieniu przestrzeni geograficznej; wiąże się to z mityczno-religijnym sensem odkrycia rozumianego jako podróż w przeszłość w poszukiwaniu Raju Utraconego, przy czym obraz Raju kształtuje się pod wyraźnym wpływem antycznych opisów Arkadii czy też platońskiego mitu Atlantydy. Duch odrodzenia nadaje jednak kolonizacji nowy sens, upatrując w Ameryce szansy na realizację marzeń o nowym, lepszym świecie, osadza zatem utopię w perspektywie przyszłości. Odkrycie Nowego Świata rodzi

¹² R. Hakluyt, *The Principals Navigations, Voyages, Traffiques and Discoveries of the English Nation...*, London 1927, V, s. 174; cyt. za: J. Delumeau, *Historia Raju...*, s. 106.

¹³ Tamże, s. 107.

ideę, że historia postępuje w kierunku zachodnim – z Azji do Europy, a z Europy do Ameryki. Ameryka jest zatem w pewnym sensie dzieckiem Europy, bo tam mogą się spełnić europejskie sny. Jednocześnie Ameryka stanowi antytezę Europy – geograficzną, fizyczną, a także polityczną – bo pozbawiona jest defektów i wypaczeń, które czynią Stary Świat tak niedoskonałym. Tak postrzegana Ameryka nie tylko jest utopią w sensie fizycznym, swoim klimatem, urodą i bogactwem natury ucieleśniającą topos Raju ziemskiego, ale także jest miejscem, w którym istnieją szanse stworzenia lepszego świata, obietnicy sprawiedliwego ładu i dobrobytu¹⁴.

Niektórzy badacze mówią o swoistej „inwersji Ameryki”, którą rozumieją jako odwrócenie wartości, oparte na krytycznej ocenie instytucji i ludzi Starego Kontynentu¹⁵. Szczególnie widoczny jest ten mechanizm w odrodzeniu mitu szlachetnego dzikusa; człowiek natury wolny jest od wszystkich tych przywar, które charakteryzują Europejczyka – zachłanności, chorej ambicji, interesowności... Tak właśnie postrzegają Indian szesnastowieczni kronikarze, tak też malują ich jeszcze pisarze epoki romantyzmu, co w literaturze iberoamerykańskiej widoczne jest zwłaszcza w „powieści indianistycznej” (*novela indianista*), w dużej mierze wzorującej się na europejskim stereotypie.

Szesnastowieczni pisarze europejscy nie szukali w relacjach z zamorskich podróży informacji o nieznanym formach cywilizacji w kontekście „spotkania kultur”. Głównym przedmiotem ich zainteresowania była przyroda, postrzegana jako element filozoficznej opozycji między Naturą a Cywilizacją. Zauważmy, że największy entuzjazm budziły te obrazy, które sytuowały mieszkańców Ameryki w wieku niewinności i przedstawiały ich silny związek z naturą eksponując jednocześnie skrajnie prymitywny charakter wspólnot plemiennych.

¹⁴ „Una vez hallado este nuevo orbe, nace la idea de que la historia marcha hacia el occidente: de Asia a Europa, y de esta a América. El Nuevo Mundo tiene, así, garantizado su porvenir: América es hija de Europa, puesto que allí se proyectan los sueños europeos. Es Europa, en cierto modo, pero también es la no-Europa, es decir la antítesis geográfica, física e incluso política de Europa, ya que allí se proyectan las herencias de un Viejo Mundo, pero depuradas de todas las corrupciones que en él se habían producido. América no sólo aparece como físicamente utópica (fértil, rica, con un buen clima) según los cánones estéticos de la época, sino que enseguida inspira ella misma las utopías, convirtiéndose en el espacio donde habría que llevarse a cabo la realización del Mundo Mejor, por medio de la justicia y la libertad”. B. Fernández Herrero, *La utopía de América*, s. 93.

¹⁵ Na przykład J.L. Abellán czy J.A. Maravall.

André Thévet, uczestnik wyprawy Villegaignona do Brazylii, opisuje Indian jako „ludzi cudownie niezwykłych i dzikich, bez wiary, bez prawa, bez jakiegokolwiek religii i organizacji społecznej, którzy żyją niczym bezrozumne zwierzęta, tak jak ich stworzyła natura”¹⁶.

W swoim eseju *O kanibalach* Montaigne podkreśla prymitywny poziom organizacji społecznej Indian, którzy nie stworzyli systemu politycznego, nie znają podstawowych reguł ekonomicznych (m.in. podziału dóbr), nie uprawiają ziemi, nie wydobywają kruszców. Nie umieją też liczyć, nie znają pisma, nie noszą żadnej odzieży. Nie znając jednak dobrodziejstw cywilizacji, są jednocześnie wolni od jej negatywnych skutków – obce są im zawiść, kłamstwo, zdrada, zachłanność... Pisze zatem Montaigne: „Możemy ich tedy nazywać barbarzyńcami w odniesieniu do prawideł rozumu, ale nie w odniesieniu do nas, którzy przewyższamy ich we wszelakim barbarzyństwie”¹⁷.

Percepcję rdzennego Amerykanina jako człowieka żyjącego „w stanie naturalnym” wyjaśnia Edmundo O’Gorman w świetle koncepcji, która uznawała nowe ziemie za czwartą część świata, wpisując je w eurocentryczną kosmowizję:

To prawda, że dzięki tej tezie cywilizacje tubylcze zostały włączone do historii uniwersalnej, ale z tej samej przyczyny nie mogły uniknąć konsekwencji, jakie narzucała hierarchiczna koncepcja historii (...). Cywilizacje tubylcze zostały zatem zredukowane do wymiaru społeczeństwa naturalnego. Konsekwencją tego był fakt, że byt *sui generis*, który dzisiaj jest doceniony, został pozbawiony wszelkiej wagi, gdyż nie posiadał ‘prawdziwego’ sensu historycznego. Cywilizacjom amerykańskim zaferowano jedynie bezużyteczną możliwość czerpania wartości kultury europejskiej, proponując tym samym stworzenie w Ameryce nowej Europy. Taki oto byt przyznano Ameryce w porządku moralnym¹⁸.

Interesującym zagadnieniem jest wzajemna zależność między przebiegiem procesów poznania i kolonizacji Ameryki a rozwojem myśli i literatury utopijnej w Europie. Historię tych relacji przez lata

¹⁶ „gente maravillosamente extraña y salvaje, sin fe, sin ley, sin religión ni civilidad alguna, que viven como animales irracionales, tal y como la naturaleza los ha hecho”; cyt. za: P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1972, s.28.

¹⁷ M. Montaigne, *O kanibalach*, [w:] M. Montaigne, *Próby*, Księga I, rozdział 31, Warszawa 1985, s. 311.

¹⁸ E. O’Gorman, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, Fondo de Cultura Económica 1958. Polskie wydanie: „Wynalezienie” Ameryki, (fragmenty), wstęp i oprac. R. Tomicki, przeł. M. Ziętara, Warszawa 1999, s. 29.

badał meksykański uczyony Silvio Zavala, a owocem jego pracy jest seria publikacji, które rejestrują ewolucję tematu utopii w kontekście europejskiej fikcji i amerykańskiej rzeczywistości. W opublikowanym po francusku artykule *L'utopie réalisée: Thomas More au Mexique*¹⁹ Zavala wspomina, jak wielki wpływ na kształtowanie utopijnego obrazu rzeczywistości w dziele Tomasza Morusa miało odkrycie Nowego Świata, zaś w studium zatytułowanym *La „Utopía” de Tomas Moro en la Nueva España*²⁰ przedstawia trzy eseje historyczne, w których analizuje kolonialne idee polityczne i prawne, inspirowane *Utopią* Morusa. Jeden z esejów przedstawia myśl Vasco de Quirogi, hiszpańskiego biskupa Michoacán, drugi omawia doktrynę Juana Lópeza de Palacios Rubios, dotyczącą podboju Nowego Świata, trzeci zaś wyjaśnia, jak Hernán Cortés pojmował teorię wojny sprawiedliwej w odniesieniu do podboju Meksyku. W kontekście naszych rozważań na uwagę zasługują również: artykuł Zavali na temat projekcji myśli utopijnej w literaturze hiszpańskiej i hispanoamerykańskiej²¹ i studium zatytułowane *América en el espíritu francés del siglo XVIII e Historia universal moderna y contemporánea* (1949)²².

Utopijne założenia procesu kolonizacji Hispanoameryki i ich konsekwencje dla rozwoju kultury tego obszaru analizuje współczesna eseistyka iberoamerykańska, często właśnie od nich uzależniając historyczny sens cywilizacji amerykańskiej. Piszcie O’Gorman:

Istotnie, skoro byłby moralny, który przyznano wynalezionej Ameryce, jest bytem *ab alio* jeśli chodzi o możliwość spełnienia się w postaci nowej Europy, wynika stąd, że w gruncie rzeczy historią Ameryki będzie sposób, w jaki zaktualizowała się ta możliwość²³.

W opinii Fernando Ainsy natomiast utopia wpisana jest w historię Nowego Świata, dla którego znamienne jest napięcie pomiędzy

¹⁹ S. Zavala, *L'utopie réalisée: Thomas More au Mexique*, „Annales d’histoire sociale”, Paris, 1948 3 a. (1), s. 3-9. Artykuł dostępny w wersji elektronicznej: www.geocities.com/gregorovivs/docypdf/zavala-quiroga.pdf.

²⁰ *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España y otros estudios*, Antigua Librería Robredo, México 1937.

²¹ S. Zavala, *Noticias de la literatura utópica en España e Hispanoamérica*, „Revista Nacional de Cultura”, 49, nr 4, Caracas 1987, s. 27-36.

²² Wyd. przez: El Colegio Nacional de México, II wyd. 1983.

²³ E. O’Gorman, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, Fondo de Cultura Económica 1958; cytat z wydania polskiego: E. O’Gorman, „Wynalezienie” Ameryki (fragmenty), wstęp i opr. R. Tomicki, przeł. M. Ziętara, Warszawa 1999, s. 31.

topią rzeczywistości (*bytem*) a ontologią tego, co być powinno (*el deber ser, utopía*):

Napięcie, zawarte w dualistycznym charakterze utopii, jest szczególnie widoczne na kontynencie latynoamerykańskim, rozdartym między teorią a praktyką, założeniami programowymi a rezultatami, pomiędzy bytem rzeczywistym a idealnym być powinno. Historyczny proces wyznaczają następujące po sobie, często w formie konwulsyjnej, utopijne impulsy. Jeśli utopia jest ryzykownym użyciem terminologii, którą proponuje topia, to wynikający z tego dialog, efekt napięcia i konfrontacji, okazuje się fundamentalny dla zrozumienia związku pomiędzy mieszkańcem Ameryki a jego historią²⁴.

Ciekawe jednak, że mimo iż problem utopijności Ameryki przywoływany jest nader często w iberoamerykańskich koncepcjach kulturowych, a świadomość utopijnego charakteru cywilizacji latynoamerykańskiej jest ciągle obecna w dyskursie o tożsamości kulturowej, kompleksowe studia nad tym zagadnieniem w kontekście historii idei podjęto dopiero w drugiej połowie XX wieku. Szczególnie należy tu podkreślić wagę prac cytowanego już kilkakrotnie urugwajskiego eseisty Fernando Ainsa oraz historyczno-filozoficzne studia hiszpańskiego uczonego José Luisa Abellana.

Wymyślanie Ameryki nie skończyło się wraz z epoką odkryć. Doskonale ukazuje to zjawisko literatura piękna, która kreuje serię wyobrażeń o Nowym Świecie i jego mieszkańcach z pozycji dystansu – tak geograficznego, jak i kulturowego.

Nowe perspektywy otwiera odrodzenie mitu arkadyjskiego w literaturze idyllicznej, w której odżywa model świata wywodzący się z poezji Teokryta i Wergiliusza. Poezja pastoralna kreuje *locus amoenus* jako stylizowany krajobraz, budowany na strukturach wyobrażeń odległych od rzeczywistości:

Kolejne generacje, marząc o ucieczce na Wyspy Szczęśliwe i o powrocie do rajskiego ogrodu, miały przed oczami wyczarowany przez Wergiliusza nadrealistyczny pejzaż, w którym sycylijscy pasterze, przeniesieni w dolinę rzeki Mincius, w okolice Mantui, wbrew geografii leżącej nad morzem, z równą swobodą gwarzyli między sobą o polityce Augusta i światku literackim Rzymu, co z napotkanym w lesie pijakiem Sylenem o kosmogonii Epikura²⁵.

Warto za Markiem Zaleskim podkreślić „dwoistość pastoralnego przedstawienia”, dzięki której idylliczny obraz życia na łonie natury

²⁴ F. Ainsa, *Potrzeba utopii*, przeł. K. Misztal, Warszawa 1998, s. 8–9.

²⁵ J. Wójcicki, *Wstęp do: Wergiliusz, Bukoliki*, Warszawa 1998.

przeciwstawia się światu reprezentującemu inny porządek, podległy normom cywilizacji. Literatura kolonialna – zdominowana przez wzorce kultury kolonizatorów – podejmuje konwencję pastoralną i realizuje ją w odniesieniu do istniejącego już stereotypu Nowego Świata jako krainy szczęścia i obfitości. Pierwsze opisy amerykańskiej selwy nawiązują do rajskich obrazów ukształtowanych w literaturze historiograficznej, a wśród najważniejszych inspiracji wymienić trzeba – obok wspomnianych już dzieł Teokryta czy Wergiliusza – *Arcadie* Iacopo Sannazaro czy popularne w XVI wieku powieści pasterskie, jak *Galatea* Cervantesa. Reprezentatywnym tekstem dla tego okresu jest utwór *El siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608) Bernardo de Balbueny. O tym, jak trudne okazało się przezwyciężenie konwencji, świadczyć może lektura jednego z najwybitniejszych dzieł amerykańskiego neoklasycyzmu, jakim jest *Rusticatio mexicana* (Modena 1781; rozszerz. Bolonia 1782) pióra gwatemalskiego poety Rafaela Landívara – napisany po łacinie poemat opiewający bogactwo przyrody oraz uroki wiejskiego życia w Meksyku i Gwatemali. Docenił jego wartość Pedro Henríquez Ureña nazywając Landívara „pierwszym mistrzem pejzażu pośród poetów Kolonii, pierwszym, który zdecydowanie przelamuje konwencje Renesansu i odkrywa charakterystyczne cechy przyrody Nowego Świata, jego flory i fauny, jego pól i gór, jego jezior i wodospadów”²⁶.

Idee oświecenia wpłynęły na ożywienie zainteresowań naukowych w Koloniach. Wielu intelektualistów uznało za swe najważniejsze zadanie eksplorację naturalnego środowiska; prowadzono obserwacje astronomiczne, określano położenie geograficzne i wysokość gór, sporządzano mapy, sondowano wody, klasyfikowano gatunki fauny i flory, badano właściwości lecznicze roślin... I jeśli nawet te badania nie były wystarczające, by zaowocować cennymi, nowymi teoriami, z pewnością miały kapitalne znaczenie jako fundament nowego sposobu myślenia o Ameryce. Historycy literatury iberoamerykańskiej wskazują na szczególne znaczenie pierwszej z dwóch *silvas* Andrésa Bello, zatytułowanej *Alocución a la Poesía* (1823) jako swoistego manifestu głoszącego potrzebę emancypacji kulturowej Ameryki:

Divina Poesía
Tú de la soledad habitadora,
A consultar tus cantos enseñada
Con el silencio de la selva umbría

Boska Poezjo
Mieszkanko krainy samotności,
Uczona, by tworząc swe pieśni,
Radzić się puszczycy cieniej,

²⁶ P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias...*, s. 88.

Tú a quien la verde gruta fue morada,	Ty, której schronieniem była zielona grota,
Y el eco de los montes compañía;	A towarzystwem echo gór;
Tiempo es que dejes ya la culta Europa,	Czas już, byś opuściła uczoną Europę,
Que tu nativa rustiquez desama,	Która nie miłuje twej naturalnej prostoty
Y dirijas el vuelo adonde te abre	I skierowała swój lot tam, gdzie ci otwiera
El mundo de Colón su grande escena.	Świat Kolumba swą ogromną scenę.

Nie sposób jednak odmówić racji Teodosio Fernándezowi, kiedy twierdzi, że przesadą wydaje się traktować ten utwór jako manifestację literackiej niezależności, bo chodzi tu raczej o przekonanie, że Nowy Świat dostarcza poezji wspaniałych tematów, zwłaszcza gdy odwołać się do bukolicznych tradycji i wzorców poetyckich Wergiliusza i Horacego, czy też hiszpańskich poetów renesansowych. Pisze Fernández:

Jeśli jest tu mowa o tym, że Poezja powinna opuścić „uczoną Europę” to nie po to, by w Ameryce stworzyć odmienną i oryginalną ekspresję, ale dlatego, że Europa straciła już cechy, które w przeszłości pozwalały na naśladowanie poetyki cenionej przez tradycję²⁷.

Innymi słowy, po raz kolejny temat opozycji między Naturą a Cywilizacją został tu przedstawiony jako relacja między cywilizowaną Europą a Ameryką, gdzie według słów poety „ziemia nosi jeszcze swe prymitywne odzienie”. González Boixo w sylwach Andrésa Bello dostrzega antycypację romantycznych dyskusji, które próbowały definiować formułę literatury narodowej w oparciu o „element amerykański”²⁸.

Simón Bolívar w 1819 roku pytał retorycznie: „Czyż *O duchu praw* nie mówi, że prawa te powinny być właściwe dla narodu, który

²⁷ „Parece exagerado hallar en esto una manifestación de independencia literaria, cuando se trata más bien de una reivindicación de los temas americanos como poetizables, apoyándose para ello en la tradición bucólica y didascálica, en el prestigio indiscutido de Virgilio, de Horacio, incluso de los poetas peninsulares del primer Siglo de Oro. Si se habla de que la Poesía ha de abandonar la culta Europa, no es para crear en América una expresión distinta y original, sino porque Europa ya no reúne las características que permitían en el segundo pasado esa imitación poética prestigiada por la tradición”. T. Fernández, *Andrés Bello: teoría y práctica de la expresión literaria americana*, *Letras de Deusto*; cyt. za: J.C. González Boixo, *Andrés Bello*, [w:] *Historia de la literatura hispanoamericana*, coord. L.I. Madrigal, Cátedra, Madrid 1987, s. 302.

²⁸ J.C. González Boixo, *Andrés Bello*, [w:] *Historia...*, s. 302. Okazało się jednak, że tematyka amerykańska nie była tym decydującym czynnikiem, który mógł nadać literaturze hispanoamerykańskiej znamiona oryginalności. Paradoksalnie to moderniści ze swoim kosmopolitycznym repertuarem osiągnęli dojrzałość ekspresji artystycznej, która sprawiła, że literatura Nowego Świata zyskała upragnioną niezależność.

je tworzy? (...) że prawa mają być dostosowane do warunków fizycznych kraju, do klimatu, właściwości terenu, do jego położenia i rozległości, do sposobu życia ludów?”²⁹, a Andrés Bello pisał (1842): „Wydarliśmy berło monarsze, ale nie duchowi hiszpańskiemu”³⁰.

Naturalną konsekwencją takiego spojrzenia była krytyczna reakcja Hispanoameryki wobec spuścizny kolonialnej – i nie chodziło tylko o struktury społeczno-polityczne, ale także o wzorce kulturowe, które postrzegano jako narzędzie zniewolenia. Z drugiej strony na podstawie osiemnastowiecznego idealizmu utopijnego rozwinęły się teorie, które wytyczać miały kierunek zmian we wszystkich dziedzinach życia nowo powstałych narodów. Doprowadziło to do szczególnej sytuacji – odrzucając przeszłość, a terażniejszość traktując jako odległy od doskonałości stan przejściowy, Ameryka zwraca się ku przyszłości i tym samym otwiera nowy etap swego utopijnego istnienia. Co więcej, także i tym razem zaplecze dla nowych idei stanowiła myśl europejska – jak zgrabnie ujął to Angel Prieto de Paula: Ameryka europeizuje się za sprawą Hiszpanii w wieku XVI, zaś „dehispanizuje” za sprawą Europy w wieku XIX³¹.

W eseju opatrzonym znamienitym tytułem *Literatura de fundación* (*Literatura założycielska*) pisze Octavio Paz, że literatura – również hispanoamerykańska – powstaje zawsze w kontekście rzeczywistości historycznej, a nierzadko stanowi wyraz buntu przeciwko tej rzeczywistości. Przypadek literatury hispanoamerykańskiej jest o tyle szczególny, że rzeczywistość, przeciwko której występuje, ma charakter utopijny. Postrzega zatem Paz tę literaturę jako „odpowiedź realnej rzeczywistości Amerykanów na utopijną rzeczywistość Ameryki” i twierdzi, że nie sposób zrozumieć Amerykanina jeśli się nie pamięta, że Nowy Świat jest stworzonym świadomie i z premedytacją „rozdziałem historii europejskich utopii”, podczas gdy Europę postrzegać należy jako naturalny rezultat procesu historycznego:

²⁹ „¿No dice *El espíritu de las leyes* que éstas deben ser propias para el pueblo que las hace? (...) que las leyes deben ser relativas a lo físico del país, al clima, a la calidad del terreno, a su situación, a su extensión, a su extensión, al género de vida de los pueblos?”. S. Bolívar, *Discursos, proclamas y epistolario político*; cyt. za: J.L. Gómez-Martínez, *Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX*, [w:] *Historia de literatura hispanoamericana*, s.404.

³⁰ „Arrancamos el cetro al monarca, pero no al espíritu español”, A. Bello, *Investigación sobre la influencia de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*, Santiago de Chile 1842; cyt. za: L. Zea, *El pensamiento latinoamericano*, Editorial Ariel, Barcelona 1976, s. 91.

³¹ A.L. Prieto de Paula, *Voces de identidad hispanoamericana*, „Cuadernos hispanoamericanos”, nr 555, 1996, s. 154.

W Europie rzeczywistość poprzedzała nazwę. Ameryka natomiast rozpoczęła swe istnienie jako idea. Zwycięstwo nominalizmu: imię zrodziło rzeczywistość. Kontynent amerykański nie był jeszcze do końca odkryty, a już został ochrzczony. Imię, które nam nadano, skazało nas na to, by być Nowym Światem. Ziemia wyboru przyszłości: zanim jeszcze zaistniała, Ameryka już wiedziała jaka ma być. Europejski imigrant, zaledwie przybył na nasze ziemie, tracił swą historyczną rzeczywistość; nie miał już przeszłości i stawał się pociskiem przyszłości. Przez ponad trzy stulecia słowo *Amerykanin* oznaczało człowieka, którego nie określało to, co zrobił, ale to, co zrobi. Ktoś, kto nie ma przeszłości a jedynie przyszłość, jest istotą mało rzeczywistą. Amerykanie: ludzie mało rzeczywisci, mało konkretni. Nasze miano skazywało nas na to, by być historycznym projektem obcej, europejskiej świadomości³².

Powracając zatem do uwag rozpoczynających ten rozdział można powiedzieć, że to, co z europejskiego punktu widzenia było otwarciem nowej perspektywy kulturowej a zarazem stanowiło podstawę do zdefiniowania własnej tożsamości w odniesieniu do Innego, z punktu widzenia Amerykanów generowało sytuację zamknięcia w kręgu utopii i – co więcej – prowadziło do swego rodzaju odrealnienia amerykańskiego bytu, który interpretowano jako projekcję europejskich marzeń i tęsknot. W tej sytuacji literatura Ameryki Łacińskiej podporządkowuje się nadrzędnemu celowi, jakim jest poszukiwanie tożsamości kulturowej.

³² „Una literatura nace siempre frente a una realidad histórica y, a menudo, contra esa realidad. La literatura hispanoamericana no es una excepción a esta regla. Su carácter singular reside en que la realidad contra la que se levanta es una utopía. Nuestra literatura es la respuesta de la realidad real de los americanos a la realidad utópica de América. Antes de tener existencia histórica propia, empezamos por ser una idea europea. No se nos puede entender si se olvida que somos un capítulo de la historia de las utopías europeas. No es necesario remontarse hasta More o Campanella para comprobar el carácter utópico de América. Basta con recordar que Europa es el fruto, involuntario de cierto modo, de la historia europea, mientras que nosotros somos su creación premeditada. (...) En Europa la realidad precedió el nombre. América, en cambio, empezó por ser una idea. Victoria del nominalismo: el nombre engendró la realidad. El continente americano aún no había sido enteramente descubierto y ya había sido bautizado. El nombre que nos dieron nos condenó a ser un mundo nuevo. Tierra de elección del futuro: antes de ser, América ya había sabido cómo iba a ser. Apenas trasplantado a nuestras tierras, el emigrante europeo perdía su realidad histórica: dejaba de tener pasado y se convertía en un proyecto del futuro. Durante más de tres siglos palabra *americano* designó a un hombre que no se definía por lo que había hecho sino por lo que haría. Un ser que no tiene pasado sino nada más porvenir es un ser de poca realidad. Americanos: hombres de poca realidad, hombres de poco peso. Nuestro nombre nos condenaba a ser el proyecto histórico de una conciencia ajena: la europea”. O. Paz, *Literatura de fundación*, [w:] *Obras Completas 3. Fundación y disidencia: dominio hispánico*, Ed. Fondo de Cultura, México 1993, s. 674–675.

Rozdział II

POWIEŚĆ REGIONALNA
I „NOWA PROZA”
– MIĘDZY REGIONALIZMEM
A UNIWERSALIZMEM

W historii kultury latynoamerykańskiej można wyróżnić naprzemienne cykle, które eksponują dwie przeciwstawne tendencje; Antonio Cándido mówił o nich jako o kategoriach lokalizmu i kosmopolityzmu¹, Pedro Henríquez Ureña stosował terminy *carácter (descontento)* i *anhelo (promesa)*², Eduardo Devés Valdés definiuje je jako *ciclos modernizadores* i *ciclos identitarios*³, a Noël Salomon rozszerza ten repertuar terminologii definiując podobieństwa i różnice w obrębie takich zjawisk, jak lokalizm i nacjonalizm oraz kosmopolityzm, uniwersalizm i internacjonalizm⁴. Każda z tych klasyfikacji zasadniczo dotyczy polemiki wokół perspektyw zamknięcia i otwarcia w kulturze. Jak pisał Octavio Paz,

¹ Por. A. Cándido, *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo 1957. Zob. też: R. Antelo, *Antonio Cándido y los estudios latinoamericanos*, Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana de la Universidad de Pittsburgh 2002.

² P. Henríquez Ureña, *El descontento y la promesa*, „La Nación”, Buenos Aires, 29.08.1926. Zob. też: P. Henríquez Ureña, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires 1928.

³ E. Devés Valdés, *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. De Ariel de Rodó a la CEPAL (1900–1950)*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2000.

⁴ N. Salomon, *Cosmopolitismo e internacionalismo (Desde 1800 hasta 1940)*, [w:] *América Latina en sus ideas*, Leopoldo Zea (koord.), México, Siglo XXI, 1986, s. 172–199.

usytuowanie na peryferiach wiąże się z jednoczesnym doznaniem tęsknoty za centrum i radości oddalenia; oznacza bycie na zewnątrz i wewnątrz zarazem. Różnicę między tymi dwiema podstawowymi koncepcjami ilustruje twórczość prozaików latynoamerykańskich identyfikowana w ramach powieści regionalnej i tzw. „nowej prozy”. Znamienne jest, że krytyka literacka dla obu tych zjawisk stworzyła serię terminów, które nie tylko usiłują określić różnice w profilu estetycznym, ale zawierają w sobie również wyraźną intencję wartościującą. Powieść regionalna nazywana bywa „tradycyjną” (*novela tradicional* – Juan Loveluck), „prymitywną” (*novela primitiva* – Mario Vargas Llosa), zaś nowa proza – „powieścią artystyczną” (*novela de arte* – Peter Earle) czy „powieścią kreacji” (*novela de creación* – Mario Vargas Llosa). Jak podkreśla Claudio Maíz, jedynym krytykiem, który definiując oba systemy narracyjne zastosował kryterium diachroniczne, był Cedomil Goic, operujący pojęciami „powieści nowoczesnej” (*novela moderna*) i „powieści współczesnej” (*novela contemporánea*)⁵. Dla obu tych zjawisk literackich problematyka tożsamości kulturowej i relacji z kulturą europejską miała znaczenie kardynalne, jednak w każdym z przypadków podstawa ideologiczna była – co rozumiały – odmienna.

Powieść regionalna sytuuje się w kręgu zjawisk, które powstały w oparciu o filozoficzne teorie pokolenia 900. Szczególną pozycję zajmuje tu arielizm – nurt o tyle trudny do określenia, że myśl Rodó rozwijała się w nadspodziewanie wielu kierunkach; wszak arieliści nie stanowili zwartej grupy i niekiedy ich interpretacje znacznie oddalały się od intencji Mistrza. Nie ma więc przesady w opinii José Miguela Oviedo, że „intelektualna aktywność dwóch pierwszych dekad XX wieku została zdominowana przez wysiłki asymilacji, interpretacji i reaktualizacji słynnego *Ariela*, który pomimo swych ograniczeń jako pierwszy obnażał pewne negatywne zjawiska, które zaostrzyła nowa koniunktura geopolityczna kontynentu”⁶. *Ariel* Rodó stanowi wyraz

⁵ C. Maíz, *La polémica de lo universal y lo regional como valores estéticos. Dos momentos del discurso crítico: del 900 al boom latinoamericano*, „Acta del II Congreso Interocéánico de Estudios Latinoamericanos: Sujeto y utopía. El lugar de América Latina”, 11.-13.09.2003, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, wersja elektroniczna: <http://ffyl.uncu.edu.ar/ifaa/archivo/IIIInteroceanico/expresion/Maiz.doc>.

⁶ „la actividad intelectual de dos primeras décadas del siglo XX está dominada por el esfuerzo de asimilación, interpretación y reactualización del famoso *Ariel* que, pese a sus limitaciones, parecía haberse adelantado en la denuncia de ciertos males que la nueva coyuntura geopolítica continental había agravado”. J.M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 3: *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid 2001, 2002, s. 110–111.

istotnych przemian, jakie dokonały się w kulturze hispanoamerykańskiej na przełomie wieków. Koniec XIX stulecia to czas, kiedy można już ocenić konsekwencje wprowadzania pozytywistycznych idei dążenia do materialnego postępu i rozwoju młodych państw latynoamerykańskich w duchu pragmatyzmu i utylitaryzmu. Powszechne uczucie rozczarowania prowadzi do krytycznej oceny ideologii pozytywistycznej, co łączy się z nowym, modernistycznym systemem wartości. W obliczu tych przemian i w kontekście politycznego ekspansjonizmu Stanów Zjednoczonych (wojna z Hiszpanią w 1898 roku) potężny sąsiad z północy nie mógł już być postrzegany jako idealny wzorzec rozwoju cywilizacji Nowego Świata i gwarant postępu. Nowa sytuacja zrodziła potrzebę stworzenia takiego wizerunku cywilizacji hispanoamerykańskiej, który podkreślałby dystans i różnice kulturowe między Angloameryką a Hispanoameryką. Znamiennym aktem owej postawy jest napisany w nawiązaniu do wojny kubańskiej artykuł Rubena Darío zatytułowany *El triunfo de Calibán* (*Tryumf Kalibana*), w którym autor dokonuje ostrej krytyki „barbarzyńskiego” modelu cywilizacji angloamerykańskiej i jednocześnie deklaruje poczucie powinowactwa duchowego – a co za tym idzie kulturowego – z Hiszpanią: „Hiszpania, której bronię (...) zwie się Córá Rzymu, Siostrą Francji, Matką Ameryki”⁷. Za Becerrą można powtórzyć, że Hiszpania, przez długi czas uważana za macochę Hispanoameryki, z początkiem XX wieku została wreszcie uznana jej matką⁸. Symboliczne znaczenie postaci z szekspirowskiej *Burzy* rozwija w swoim słynnym eseju José Enrique Rodó. Utwór ma formę „laickiego kazania”, które leciwy Mistrz nazywany Prosperem kieruje do młodzieży amerykańskiej. Oparta na zasadach pragmatyzmu i utylitaryzmu cywilizacja Angloameryki to królestwo barbarzyńskiego Kalibana, zaś Ariel symbolizuje wzniosłe wartości duchowe, które w opinii autora charakteryzują kulturę Hispanoameryki i są dziedzictwem tradycji hiszpańskiej, a poprzez Hiszpanię – wielkiej kultury śródziemnomorskiej. Wytyczając kierunek rozwoju cywilizacji hispanoamerykańskiej Rodó eksponuje dwa idealne wzorce: klasyczną Grecję i chrześcijaństwo w swej fazie początkowej – jako modele odnowy duchowej,

⁷ „La España que yo definiendo (...) se llama la Hija de Roma, la Hermana de Francia, la Madre de América”. R. Darío, *El triunfo de Calibán*, [w:] *Obras completas*, Afrodisio Aguado, Madrid 1955, t. IV, s. 575.

⁸ E. Becerra, *Del idealismo a la utopía: el pensamiento hispanoamericano tras el 98*, „Anales de Literatura Hispanoamericana”, Universidad Complutense de Madrid 1999, 28, s. 104.

kreujące idealistyczną perspektywę przyszłości. Program Rodó postuluje intelektualny elitaryzm, rozwijanie poczucia piękna i przede wszystkim prymat wartości duchowych. W kontekście poszukiwania tożsamości kulturowej najistotniejsze jest uznanie „łacińskiego” rodowodu cywilizacji hispanoamerykańskiej. Jak podsumowuje Becerra, *Ariel* maluje obraz Ameryki idealnej, który sugeruje jej interpretację w kategoriach utopii: „rekonstrukcja owych kultur historycznych na gruncie amerykańskim miałaby uczynić Amerykę siedzibą ducha w jego najbardziej uniwersalistycznej postaci”. Jest to wizja, którą rozwiną później kontynuatorzy myśli Rodó, coraz śmielej i wyraźniej kojarząc cywilizację amerykańską z kontekstem utopijnym⁹. Fakt, że esej Rodó spotkał się z tak entuzjastycznym przyjęciem i okazał się inspiracją dla tak wielu intelektualistów amerykańskich świadczy o tym, jak silna była potrzeba zdefiniowania (a także obrony) własnej tradycji kulturowej. Jak już wspomniano, tezy Rodó interpretowano na różne sposoby. Dla naszych rozważań istotna jest koncepcja hispanoamerykanizmu oparta na wspólnocie korzeni kulturowych wywodzących się z tradycji śródziemnomorskiej oraz linia, która proponuje projekty przyszłości Hispanoameryki w kategoriach utopii, a ten właśnie aspekt dominuje w wielu esejach kulturowych epoki, znajdując szczególne rozwinięcie w twórczości tak różnych autorów, jak Peruwiańczyk Francisco García Calderón czy członkowie meksykańskiego Ateneo de la Juventud – José Vasconcelos, Alfonso Reyes i Pedro Henríquez Ureña.

Na polu ideologicznym rozpowszechnienie idei socjalistycznych i rozwój ruchu syndykalistycznego eksponowały problematykę niesprawiedliwości społecznej, co również skłaniało do szukania rozwiązań w duchu idealizmu. W tym kontekście na pierwszy plan wysuwa się inna ważna postać Pokolenia 900, która wywarła wielki wpływ na rozwój myśli latynoamerykanistycznej – argentyński intelektualista Manuel Baldomero Ugarte, twórca idei latynoamerykańskiego nacjonalizmu¹⁰. W swoich esejach (*El porvenir de la América Española* 1910,

⁹ „El ideal arielista proyecta la imagen de una América ideal que insinúa – posteriormente se hará explícita en algunos que siguieron la senda abierta por Rodó – su calidad utópica: la reconstrucción de esas culturas históricas en suelo americano haría de la América latina el hogar del espíritu en su dimensión más universalista”. E. Becerra, tamże, s. 106.

¹⁰ Warto zwrócić uwagę na rozszerzenie perspektywy w relacji do teorii hispanistycznych usytuowanych w kręgu arielizmu; Ugarte do swojej koncepcji wspólnoty kulturowej włącza również Brazylię, stąd też kluczowym terminem jego idei nie jest „hispanoamerykanizm” a „latynoamerykanizm”.

El destino de un continente 1923, *Mi campaña hispanoamericana* 1922, *La Patria Grande* 1922, *La reconstrucción de Hispanoamérica* 1961) postulował konieczność reinterpretacji procesów historycznych i zjawisk, które uważał za decydujące dla ukształtowania profilu kulturowego Hispanoameryki – jak metysaż, wspólny dla obszaru kolonialnego model jezuickiego humanizmu, czy też zbieżność doświadczeń i wzorców kulturowych na całym terytorium dawnych kolonii hiszpańskich – nie tylko w epoce dominacji hiszpańskiej, ale także w okresie wojen o niepodległość i później, kiedy organizowano polityczno-społeczne struktury niepodległych państw. Stworzył paradygmat Wielkiej Ojczyzny (*Patria Grande*; w jego tekstach pojawiają się też takie terminy, jak *patria superior*, *patria única*), powołując się na wspólną tożsamość kulturową narodów Ameryki Łacińskiej. Utrzymywał, że w Ameryce Łacińskiej, mimo podziału politycznego, poczucie jedności jest większe niż w niejednym państwie europejskim, a podział dawnych kolonii iberyjskich na poszczególne republiki jest podziałem sztucznym i umownym. Jeśli istnieją konflikty czy różnice, sytuują się one na poziomie polityki i bardziej dotyczą rządów niż obywateli¹¹. W maju 1913 roku podczas wystąpienia w Limie Ugarte argumentował:

Lecz czy moja ojczyzna to dzielnica, dom, w którym mieszkam, pokój, w którym śpiam? Czy nie mamy innej bandery, jak tylko cień parafialnej dzwonnicy? Pielęgnuję gorliwie kult kraju, w którym się urodziłem, ale moją nadrzędną ojczyzną jest całokształt idei, wspomnień, obyczajów, orientacji i nadziei, które ludzie tego samego pochodzenia, zrodzeni z tej samej rewolucji, artykułują na tym samym kontynencie, z pomocą tego samego języka¹².

¹¹ „No nos separa ningún antagonismo fundamental. (...) Nuestro territorio fraccionado presenta, a pesar de todo, más unidad que muchas naciones de Europa. Entre las dos repúblicas más opuestas de la América Latina hay menos diferencia y menos hostilidad que entre dos provincias de España o dos estados de Austria. Nuevas divisiones son puramente políticas y por tanto convencionales. Los antagonismos, si los hay, datan apenas de algunos años y más que entre los pueblos, son entre los gobiernos. De modo que no habría obstáculo serio para la fraternidad y la coordinación de países que marchan por el mismo camino hacia el mismo ideal” („La defensa latina” 1901). M. Ugarte, *La nación latinoamericana*, compilación, prólogo, notas y cronología Norberto Galasso, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1978, s. 27.

¹² „Pero, mi patria ¿es acaso el barrio en que vivo, la casa en que me alojo, la habitación en que dormo? ¿No tenemos más bandera que la sombra del campanario? Yo conservo fervorosamente el culto del país en que he nacido, pero mi patria superior es el conjunto de ideas, de recuerdos, de costumbres, de orientaciones y de esperanzas que los hombres del mismo origen, nacidos de la misma revolución, articulan en el mismo continente, con ayuda de la misma lengua”. M. Ugarte, *La nación latinoamericana*, s. 24.

Idea latynoamerykańskiego nacjonalizmu odnosiła się nie tylko do strefy kultury, ale również obejmowała projekty przemian politycznych i ekonomicznych; Ugarte utrzymywał, że stworzenie wielkiego rynku wewnętrznego pozwoli na szybkie i efektywne uprzemysłowienie regionu, co w jego opinii było warunkiem rozwoju ekonomicznego. Teoria Manuela Ugarte kwestionowała dominujący w krajach latynoamerykańskich system gospodarczy oparty na kolonialnych wzorcach, gdzie przeważał sektor produkcji agrarnej (co ze swej strony miało poważne konsekwencje dla struktury społecznej, w dużym stopniu odzwierciedlającej zależności społeczne charakterystyczne dla modelu feudalnego). Podobnie jak większość intelektualistów epoki, Ugarte krytykował ekspansjonistyczną politykę Stanów Zjednoczonych, a jego teorie polityczne zawierają dobitnie sformułowane treści antyimperialistyczne. Szansy przeciwstawienia się sile północnego sąsiada upatrywał w stworzeniu Stanów Zjednoczonych Południa. Od innych przedstawicieli nurtu latynoamerykanistycznego różni argentyńskiego myśliciela podstawa ideologiczna. Podczas gdy latynoamerykanizm takich pisarzy i eseistów, jak José María Vargas Vila, Rufino Blanco Fombona czy José E. Rocío wywodził się z koncepcji radykalnego liberalizmu – niekiedy nawet anarchizmu – a arielizm José Enrique Rodó cechowało kryterium elitarności, myśl Manuela Ugarte konsekwentnie rozwija się w kontekście socjalizmu.

Zainicjowana przez Pokolenie 900 koncepcja latynoamerykanizmu, czy też nacjonalizmu latynoamerykańskiego, dojrzewa w myśli kolejnej generacji intelektualistów, która wydaje najbardziej znaczące owoce w latach 1910 (początek Rewolucji Meksykańskiej) – 1939 (wybuch drugiej wojny światowej). W kręgu idei latynoamerykanistycznej jako modelu tożsamości kulturowej umieścić można zatem całą konstelację wybitnych osobistości ówczesnego życia kulturalnego Ameryki Łacińskiej, jak na przykład: Meksykanie – José Vasconcelos, Samuel Ramos, Carlos Pereyra; Peruwianczycy – Francisco García Calderón, Víctor Raúl Haya de la Torre, José Carlos Mariátegui, Víctor Andrés Belaúnde, Luis Alberto Sánchez; Argentyńczycy – José León Suárez, Raúl Scalabrini Ortiz, przedstawiciele ugrupowania FORJA i argentyńskiego rewizjonizmu historycznego; Urugwajczycy – Luis Alberto Herrera i Pedro Henríquez Ureña, a także Natalicio González z Paragwaju, Rufino Blanco Fombona i Mariano Picón Salas z Wenezueli, Jaime Eyzaguirre z Chile, Luis López de Mesa z Kolumbii oraz Brazylijczycy Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Caio Prado Junior i Tristán de Athayde.

Latynoamerykanistyczny nacjonalizm owej epoki przedstawiał rozmaite koncepcje sytuując na dwóch biegunach hispanoamerykanizm i indoamerykanizm – niekiedy w bardzo radykalnych odmianach. Mimo wielkiego zróżnicowania idei można pokusić się o przedstawienie ogólnych założeń, które charakteryzują omawianą fazę latynoamerykanizmu. Powiedzmy zatem, że w ramach powszechnego zwrotu antypozytywistycznego negowano popularne w drugiej połowie XIX wieku przekonanie o degeneracji rasy poprzez proces metysażu. Mieszanie się ras postrzegano w kategoriach wzbogacenia kulturowego i przeciwstawiano metyski charakter Ameryki Łacińskiej homogenicznej „rasie saksońskiej” Angloameryki. Rewizja historycznego procesu kolonizacji sprawia, że intelektualiści hispanoamerykańscy doceniają hiszpańską spuściznę kulturową jako podstawowy element integrujący cywilizację Hispanoameryki, a także jako ogniwo łączące kulturę amerykańską z nurtem uniwersalnym. Z drugiej strony istnieje tendencja rewaloryzacji kulturowych wartości świata Indian, w czym przejawia się krytyka liberalno-pozytywistycznych ideologii wieku ubiegłego. Wskazuje się na fakt, że trzy stulecia przeszłości kolonialnej stworzyły podstawę wspólnych dla całego regionu doświadczeń (ta sama historia, ten sam język, ta sama religia). W świetle tych obserwacji uznaje się za błędne odcinanie się od tradycji kolonialnej i wyznaczanie dla dyskursu o tożsamości kulturowej narodów Hispanoameryki punktu wyjścia w 1810 roku. Poddaje się krytyce postawę elit w procesie budowania państwowości niepodległych republik, bo nie umiały docenić metyskich podstaw cywilizacji latynoamerykańskiej i próbowały wprowadzać w życie zapożyczone programy ideologiczne, co równało się uzależnieniu od obcych, nieprzystawalnych do amerykańskich realiów wzorców kulturowych. W konsekwencji tych błędnych założeń uznany i propagowany przez elity model cywilizacyjny nie jest spójny z rzeczywistym obrazem latynoamerykańskiej tożsamości.

Pośród ogromnej różnorodności programów, koncepcji i idei można wyodrębnić trzy składniki dominujące: krytykę pozytywizmu, lęk przed ekspansjonizmem Stanów Zjednoczonych w kontekście wydarzeń z 1898 roku oraz wytrwałe dążenie do określenia latynoamerykańskiej tożsamości kulturowej. Tematyka powieści regionalnej kontynuuje tradycje kreolizmu (*el criollismo*) z drugiej połowy poprzedniego stulecia, jak również nieco późniejszego realizmu społecznego, opartego na ideologii pozytywistycznej i wpisuje się w krąg estetyki realistycznej, jednak zmienia się zarówno perspek-

tywa spojrzenia, jak też koncepcja artystyczna, w czym szczególnie ujawnia się wpływ modernizmu. Język literacki zyskuje swoistą ekspresywność, która przekracza ramy typowej dla kreolizmu malowniczej i egzotycznej wizji pejzażu. Narracja często przyjmuje subiektywny punkt widzenia, a realistyczna percepcja rzeczywistości nie jest już jedyną – dołączają do niej elementy magiczne czy mityczne, które tworzą nowe możliwości interpretacyjne. Marina Gálvez eksponuje ten rys zwracając uwagę, że właśnie od tego momentu dokonuje się postępująca inkorporacja amerykańskiego świata mitycznego i magicznego w powieści iberoamerykańskiej, co z czasem stanowić będzie jedną z jej najbardziej charakterystycznych cech¹³. Jest to istotna obserwacja, zważywszy, jak niesprawiedliwie potraktowana została powieść regionalna przez pisarzy i krytyków literackich z kręgu „nowej prozy”, którzy widzieli w niej przede wszystkim uciążliwy balast tradycji realizmu. Carlos Fuentes, ogłaszając w swym eseju z 1969 roku śmierć powieści realistycznej, przywoływał słynną opinię Luisa Alberto Sáncheza (*América, novela sin novelistas*) i twierdził, że mimo wielkiej liczby tytułów i nazwisk autorów istotnie w Ameryce nie było prawdziwych pisarzy, którzy byłiby twórczymi artystami. Przytłoczeni potęgą natury, zaangażowani w walkę z wadami systemu społecznego, tworzyli raczej dokumenty niż literaturę fikcji i za swój obowiązek uważali „dać świadectwo” otaczającej ich rzeczywistości¹⁴. Dziś, kiedy upływ czasu ostudził emocje, rozumiemy tę kategorię krytykę w kontekście polemiki pokoleń, jednak przyznać trzeba, że wielka popularność pisarzy *boomu* w Europie nadała ich argumentom wyjątkową „siłę rażenia” i bez wątpienia ich opinia zdominowała powszechną percepcję literatury iberoamerykańskiej po tej stronie oceanu.

Lata czterdzieste XX wieku otwierają cykl „modernizujący” nowej prozy iberoamerykańskiej, jednak kulminacja tego procesu przypada na dekadę lat sześćdziesiątych i wiąże się ściśle ze zjawiskiem *boomu*. Oto jak Ernesto Sabato określa ducha tej literatury:

Nie można ocenić literatury naszych czasów, jeśli nie robi się tego w odniesieniu do ogólnego kryzysu cywilizacji, kryzysu, który nie dotyczy tylko systemu ekonomicznego, ale upadku koncepcji człowieka i rzeczywistości...; aktualne powieściopisarstwo jest blisko związane z tym dramatem, zarówno

¹³ M. Gálvez, *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*, Taurus, Madrid 1990, s. 161.

¹⁴ C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México 1969, zob. s. 9–16.

dlatego, że stanowi świadectwo człowieka, który go przeżywa, jak też dlatego, że jest buntem pisarza przeciwko upadającej formacji społecznej¹⁵.

Doświadczenie kryzysu cywilizacji ma charakter uniwersalny i wiąże się z tragiczną historią wojen światowych i hiszpańskiej wojny domowej. W centrum uwagi sytuje się problematyka moralna, a jednym z najważniejszych źródeł inspiracji staje się filozofia egzystencjalna. Rozwój psychologii i psychoanalizy otwiera nowe horyzonty w percepcji osobowości człowieka, a odkrycia nauki (zwłaszcza w dziedzinie fizyki) stawiają nowe wyzwania natury epistemologicznej. W Ameryce Łacińskiej zachodzą znamienne przemiany – dynamiczny rozwój miast, rewolucja techniczno-przemysłowa, nowe problemy obszarów rolniczych wynikłe ze zmiany stosunków ekonomiczno-społecznych, ekspansja kapitału zagranicznego. Wszystko to sprawia, że geograficzno-deterministyczne kryteria charakterystyczne dla regionalizmu okazują się nieadekwatne do aktualnych problemów. Również i w tym okresie zagadnienie amerykańskiej tożsamości kulturowej ma ogromne znaczenie, ale rozważa się je z perspektywy uniwersalnej:

Nasz pisarz powinien wypełniać swe zadanie nie malując wenezuelskiego *llanero* albo meksykańskiego Indianina, ale ukazując nam, co uniwersalnego, związanego z szerokim światem można odnaleźć w naszych ludziach – choćby nawet w pewnych przypadkach ową relację można było ustalić poprzez kontrast i różnice

– pisze Alejo Carpentier¹⁶.

Najbardziej czytelnym sygnałem tej postawy jest centralna pozycja mitu w twórczości pisarzy „nowej prozy”; dla Fuentes a mit jest osią współczesnej powieści, nadaje jej wymiar uniwersalny i zarazem stanowi czynnik integrujący literaturę iberoamerykańską i europejską (*La nueva novela hispanoamericana*), Octavio Paz postrzega mit między

¹⁵ „Es imposible enjuiciar la literatura de nuestro tiempo si no se lo hace en relación a la crisis general de la civilización, crisis que no es meramente la de un sistema económico, sino el colapso de una concepción del hombre y de la realidad...; la novelística actual está entrañablemente ligada a este drama, tanto por ser un testimonio del hombre que lo está sufriendo como por ser una rebelión del escritor contra la sociedad que se derrumba”. E. Sabato, *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo: R. Grillet, Borges, Sartre* (1968); cyt. za: M. Gálvez, *La novela...*, s. 40–41.

¹⁶ „No es pintando a un llanero venezolano, a un indio mexicano como debe cumplir el novelista nuestro la tarea, sino mostrándonos lo que de universal, relacionado con el amplio mundo, pueda hallarse en las gentes nuestras – aunque la relación, en ciertos casos, pueda establecerse por las vías del contraste y las diferencias”. A. Carpentier, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Plaza y Janés, Barcelona 1987, s. 10.

innymi jako drogę do przezwyciężenia alienującej utopii Nowego Świata (*Labirynt samotności*), Lezama Lima interpretuje rzeczywistość amerykańską w kontekście wywiedzionego z mitu „myślenia magicznego” (*La expresión americana*), na micie zasadza się też teoria „rzeczywistości cudownej” Carpentiera (*Królestwo z tego świata*)..., przykłady można mnożyć. Owa perspektywa mityczna lokuje dyskusję o tożsamości amerykańskiej w kontekście socjokulturowym związanym ze strukturą etniczną poszczególnych narodów czy regionów – rozważa się znaczenie splecionych korzeni kulturowych Iberoameryki, odkrywając spuściznę prekolumbijską, afrykańską, ale także europejską, przedstawia się problemy metysażu kulturowego czy relacje kultury hispanoamerykańskiej z cywilizacją Zachodu. Istotnym przemianom podlegają też struktura i język dzieła literackiego – w dużej mierze dzięki awangardowym wpływom europejskim (ekspresjonizm, ultrazizm, surrealizm).

Jedną z zasadniczych kwestii, jakie dzielą „starą” i „nową” prozę jest sposób postrzegania przestrzeni.

W 1943 roku hiszpański krytyk Pedro Grases opublikował esej zatytułowany *De la novela en América* (*O powieści w Ameryce*), który wywołał wiele głosów krytycznych wśród iberoamerykańskich znawców przedmiotu¹⁷ – polemikę podjęli między innymi Arturo Torres-Rioseco, Augusto Roa Bastos i Enrique Anderson Imbert. W opinii Grasesa powieść jest szczytowym osiągnięciem kultury Zachodu, a o jej wartości decyduje fakt, że w centrum jej zainteresowania znajduje się człowiek i perspektywa postaci jest perspektywą dominującą. Tymczasem powieść Ameryki Łacińskiej skupia swoją uwagę na przyrodzie i to właśnie przyroda (a raczej Przyroda, jak zaznacza hiszpański krytyk) jest jej głównym bohaterem. Odwołując się do szeregu dzieł z kręgu regionalizmu, najbardziej reprezentatywnych dla ówczesnej prozy latynoamerykańskiej, pisze Grases, że postaci w owych powieściach zostały zredukowane do roli podrzędnej wobec wielkich i dominujących figur przestrzeni: „To Selwa, Równina, Pampa, Andy są autentycznymi postaciami tych książek; one wszystkie zyskały rangę istot obdarzonych zdolnością działania i podejmowania decyzji w sposób o wiele bardziej żywy i intensywny, niż seria rozsianych tu i ówdzie typów ludzkich”.

¹⁷ P. Grases, *De la novela en América*, [w:] J. Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1969, s.68–75. Loveluck zamieszcza też krytyczne komentarze wspomnianych w tekście autorów. Po raz pierwszy artykuł Grasesa ukazał się w czerwcu 1943 w czasopiśmie „Bitácora”, nr 4, Caracas. Zob. też: C. Maíz, *La polémica de lo universal y lo regional como valores estéticos...*, s. 4–6.

Lista odniesień jest długa – *Wir* José Eustasio Rivery, *Don Segundo Sombra* Ricardo Güiraldesa, *Canaima* Rómulo Gallegosa, *Gniew* (*Los de abajo*) Mariano Azueli, *Raza de bronce* Alcidesa Arguedasa, *Świat jest szeroki i obcy* (*El mundo es ancho y ajeno*) Ciro Alegrí, *Gaucho florido* Carlosa Reylesa, *Canaán* Graça Aranhya... „Witalizacja” przyrody tworzy w powieści regionalnej wielkie symbole, a one składają się na obraz, który za Felipe Massianim Grases nazywa „geografią duchową” (*geografía espiritual*). Na tle majestatycznej Natury, która ujawnia swą niszczącą siłę przedstawione w tej literaturze postacie wydają się blade, schematyczne, słabo zindywidualizowane¹⁸.

Spostrzeżenia Grasesa podkreślające protagonizm Natury w amerykańskiej powieści regionalnej nie są czymś wyjątkowym. Już w 1932 roku w paryskim *Le Cahier* Alejo Carpentier pisał:

To książki, w których analiza uczuć usuwa się na drugi plan, a psychologia postaci nabiera wartości jedynie w kontekście dramatyczności wydarzeń. Człowiek jest przytłoczony przez Naturę (...). Dedalusowie, Karamazowowie, Albertyny owego ogromnego świata nie narodzili się jeszcze dla jego

¹⁸ Pisze Grases: „La naturaleza, mejor la Naturaleza – así con mayúscula – se impone mayestática sobre el elemento hombre con una potencia arrolladora y decisiva. La novela americana forzosamente ha tomado otro rumbo en abierta disparidad con la gran obra narrativa europea, hecho éste que me parece de toda evidencia y rotundidad. En el deseo de aprehender lo americano, desde hace unos años me he dedicado entusiastamente al estudio y conocimiento de la literatura del continente. De lo poco que conozco, creo válida una primera deducción, en cuanto a la novela concierne, y es que las grandes novelas de América – las que dan la tónica o son exponentes de las demás creaciones novelísticas – han rectificado el concepto tradicional de dicho género. Ya no es el hombre, ni siquiera el factor humanidad, lo fundamental, el protagonista de la novela americana. Sus grandes personajes son ‘vitalizaciones’ de la Naturaleza, grandes símbolos que reencarnan lo que podríamos llamar, con Felipe Massiani, *la geografía espiritual* de los ingentes hechos naturales, actantes y operantes en la vida del continente. Los tipos humanos, reducidos a simples accidentes; sus acciones viven apagadas a la sombra de acontecimientos geográficos más influyentes y definitivos, los cuales intervienen en una suerte de existencia y dinamismo importantes. Repásese por ejemplo la significación de algunas obras, como *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera; *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes; *Canaima* de Rómulo Gallegos (...); *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas; *Canaán*, de Graça Aranha; *Gaucho florido*, de Carlos Reyles; *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, último eslabón – felizmente por ahora, nada más – de la serie de grandes novelas americanas, y en todas ellas podrá encontrarse este rasgo esencial, que constituye médula y ser de dichas obras. Son la Selva, el Llano, la Pampa, el Ande, las auténticas figuras de tales libros, convertidas todas ellas en seres con capacidad de obrar y decidir de manera mucho más viva e intensa que la serie de tipos humanos esparcidos en las referidas novelas. Los seres vivos, entre ellos los hombres, dan la sensación exacta de pulular en un mundo más poderoso que su propia voluntad”. P. Grases, *De la novela en América*.

literatury... To, co tam się znajduje, to życie! Zaledwie opuścimy obręb miast, osacza nas szczególnie prymitywna egzystencja. (...) Równiny, które wydają się prowadzić aż na księżyc; Andy; lasy, jakie Europa znała tylko w epoce czwartorzędu. Ta przyroda modeluje ludzi, określa sztukę rasy (...). Tworzy to stały temat, który leży u podstaw niemal wszystkich nowoczesnych powieści Ameryki Łacińskiej. Człowiek w zacieklej walce przeciw środowisku, które go opętuje, osacza, prześladowa; zawzięcie usiłujący odnaleźć się na nowo, określić się – patetyczne poszukiwanie samego siebie, naznaczone przez walkę przeciw innym ludziom, przeciw temu, co się porusza, przeciw owym milczącym mocom: górom, drzewom, samotności...¹⁹.

O ile jednak Carpentier postrzega wspomnianą cechę powieści regionalnej jako naturalną konsekwencję idiosynkrazji amerykańskiego środowiska naturalnego, Grases sugeruje pewną anachroniczność tej literatury i źródeł zjawiska upatruje w zbytym przywiązaniu autorów amerykańskich do tradycyjnych form realistycznych kojarzonych z tendencją deskryptywną. Carpentier już w *Liście do Manuela Aznara* (*Diario de la Marina*, La Habana, 12 de septiembre de 1927) twierdził, że to, co z europejskiego punktu widzenia oceniane jest jako praktyki literackie „w stylu XIX wieku”, wynika z faktu, że rzeczywistość amerykańska stawia przed pisarzem zupełnie inne wyzwania. Mówi też o specyfice procesu historycznoliterackiego w Ameryce Łacińskiej i dowodzi, że jeśli autorzy literatury amerykańskiej nie podążają za europejskimi nowinkami, to nie dzieje się tak dlatego, że nie potrafią iść z duchem czasu, ale dlatego, że ich twórczość osadzona jest w innym kontekście społeczno-kulturowym. („Jak słusznie mówił Lisardo

¹⁹ „Libros donde el análisis de los sentimientos pasa a un segundo lugar, y la psicología de los personajes es puesta en valor por la violencia misma de los hechos. El hombre está aplastado por la naturaleza (...). Los Stephen Dedalus, los Alexis Karamazov, las Albertines de ese mundo inmenso no han nacido todavía para su literatura... !Lo que allí está es la vida! Apenas salimos del perímetro de las ciudades, una existencia extrañamente primitiva nos acecha. (...) Llanuras que parecen conducir a la luna; los Andes; los bosques como Europa los conoció sólo en la época cuaternaria. (...) Esta naturaleza modela los hombres y marca el arte de una raza (...). Esto crea un sujeto constante, que está en la base de casi toda la novela moderna de América Latina; el ser humano en guerra encarnizada contra un medio que lo obsesiona, lo acorralla, lo acosa, y empeñado en reencontrarse, en definirse – patética búsqueda de sí mismo, aplazada por el combate librado contra otros hombres, contra lo que se mueve, contra esos poderes mudos: las montañas, los árboles, la soledad...”. A. Carpentier, *Los puntos cardinales de la novela en la América Latina*. Artykuł napisany w języku francuskim, wydany w „Le Cahier”, nr 2, Paris, Fevrier 1932, ukazał się w przekładzie na język hiszpański, [w:] A. Carpentier, *Los pasos recobrados. Ensayos de crítica y teoría literaria*, selección, prólogo, cronología y bibliografía de Alexis Márquez Rodríguez, Biblioteca Ayacucho, Caracas 2003, s. 107–114. Cytat pochodzi ze s. 111.

Zia, *dziś jedyną aspiracją Ameryki jest sama Ameryka*, i to nie dlatego, że jakaś egocentryczna fobia opanowała nasze najtęższe umysły, ale dlatego, że problemy, jakie sobie stawiają, są nader szczególne i całkowicie różnią się od tych, które nurtować mogą pisarzy ze Starego Kontynentu²⁰). W swoich rozważaniach na temat powieści amerykańskiej Carpentier dostrzegał trudne początki gatunku, krytycznie wyrażał się też o powieści końca XIX wieku („zmanierowane i łzawe, jak Meksykanina Federico Gamboya; naturalistyczne, na wzór szkoły z Medan, jak Urugwajczyka Carlosa Reyleasa” – „*amaneradas y llorosas, como las del mexicano Federico Gamboa; naturalistas, muy ‘escuela de Medan’, como las del uruguayo Carlos Reyles*”), w jego opinii jednak twórczość ta – o dyskusyjnej wartości artystycznej – była istotnym ogniwem rozwoju literatury ze względu na ukierunkowanie tematyki, dokumentującej rzeczywistość amerykańską we wszelkich jej aspektach. O powieści regionalnej pisze jednak z entuzjazmem:

Lecz właśnie dziś możemy mówić o początkach południowoamerykańskiej powieści o zainteresowaniach uniwersalnych, która może wytrzymać próbę przekładu i zdolna jest uwieść wytrawnego czytelnika europejskiego swoją potęgą i wielkością²¹.

Grases natomiast formułował porównanie powieści europejskiej i amerykańskiej wysuwając tezę, że pierwsza przedstawia Historię, druga zaś – Geografię, przy czym dość arbitralnie wykreował korpus

²⁰ „Como bien decía Lisardo Zia, hoy ‘la única aspiración de América es América misma’ y no porque una fobia egocentrista se haya apoderado de nuestras más lozanas mentalidades, sino porque los problemas ideológicos que se plantean a sí mismas, son peculiarísimos y difieren totalmente de los que pueden inquietar a los escritores del Viejo Continente”. Zob. A. Carpentier, *Carta a Manuel Aznar*, [w:] A. Carpentier, *Los pasos recobrados*, s. 3–5. Cytowany tekst jest reakcją na polemiczny artykuł, który ukazał się w kwietniu 1927 roku w madryckiej „Gaceta Literaria” i wywołał gwałtowną, trwającą ponad rok, dyskusję w środowisku intelektualistów latynoamerykańskich, hiszpańskich i włoskich. W odpowiedzi na tezę wysuniętą w duchu panhispanizmu przez Guillermo de Torre, jakoby Madryt miał być „kulturowym południkiem” dla całego świata hiszpańskojęzycznego, podniosło się wiele protestów – niekiedy bardzo zdecydowanych, jak wypowiedzi grupy młodych argentyńskich pisarzy spod znaku *Martina Fierro*. Carpentier kieruje swój list do hiszpańskiego redaktora kubańskiego „Diario de la Marina” i w odróżnieniu od większości głosów opartych na argumentacji nacjonalistycznej ujmuje problem w kategoriach tożsamości kulturowej. Na temat polemiki zob. C. Alemany Bay, *Una polémica sobre la identidad cultural entre Madrid, Roma y Buenos Aires*, [w:] *Relaciones culturales entre Italia y España*, E. Giménez, J.A. Rios, E. Rubio (eds), Universidad de Alicante, Alicante 1994.

²¹ „Pero es hoy cuando podemos partir de una novela suramericana de inclinación universal, que puede soportar la prueba de traducción y es capaz de seducir a un buen lector europeo, por su potencia y su envergadura”.

odwołań literackich, nie dostrzegając na przykład różnicy w stosowaniu technik artystycznych powieści naturalistycznej i antynaturalistycznej. Dość to zaskakujące, zważywszy, że biorąc pod uwagę dystans czasu, dysponował zgola wygodniejszą perspektywą niż Carpentier. Arturo Torres-Rioseco podał w wątpliwość stanowisko Grasesa, słusznie argumentując, że sugerowałoby ono swoisty „regres literacki”, stawiając właściwie znak równości między twórczością dziewiętnastowiecznych przedstawicieli kreolizmu a powieścią regionalną. Linia rozumowania Grasesa opiera się na eurocentrycznej perspektywie, która odnosi amerykańskie zjawiska literackie do historycznego procesu rozwoju powieści na Starym Kontynencie. Postrzeganie owego specyficznego miejsca Przyrody jako elementu deprecjonującego może być odzwierciedleniem dawnych europejskich uprzedzeń, jakie odnaleźć można na przykład w tezach Hegla, który widział Amerykę jako Naturę, nie jako Historię, a jej „nowość” czy „inność” oceniał w kategoriach prymitywnej fizyczności. Eksponując ciągle wymiar fizyczny, Ameryka postrzegana jest jako kulturowo niedojrzała²².

Claudio Maíz w tym samym kontekście interpretuje wypowiedź Ortegi y Gasset z *Meditaciones del pueblo joven*. Hiszpański filozof twierdzi, że „póki przestrzeń dominuje nad obecnością człowieka, póty króluje jeszcze geografia, która jest prehistorią”²³.

Ćwierć wieku później Carlos Fuentes w cytowanym już eseju o „nowej powieści” utrwala wizję literatury iberoamerykańskiej zdominowanej przez Geografię. I podczas gdy Carpentier w 1932 roku świadom był odrębności wielkiej powieści regionalnej jako nowej propozycji estetycznej i nowej wartości artystycznej, Fuentes dokonuje dość uproszczonego rozdziału między starą a nową prozą, lokując cezurę w latach czterdziestych XX wieku:

„Pochłonęła ich selwa!” – mówi końcowe zdanie *Wiru* José Eustasio Rivery. Ten okrzyk jest czymś więcej, niż tylko napisem na nagrobku Arturo Covy i jego towarzyszy: mógłby być komentarzem do całego długiego wieku powieści latynoamerykańskich: pochłonęła ich góra, pochłonęła ich pampa, pochłonęła ich kopalnia, pochłonęła ich rzeka. Bliższa geografii niż literaturze, powieść Hispanoameryki została opisana przez ludzi, którzy jak się wy-

²² A. Roig, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, s. 131. Zobacz też: C. Maíz, *La polémica de lo universal y lo regional como valores estéticos...*, s. 7-9.

²³ „mientras hay tierra de sobra, la historia no podía empezar. Cuando el espacio sobra ante el hombre, reina aún la geografía que es prehistoria”, [w:] C. Maíz, dz. cyt., s. 8.

daje przejęli tradycję wielkich odkrywców XVI wieku. Literaccy Solisowie, Grijalwowie i Cabrale do niedawna ciągle odkrywali ze zdumieniem i przerażeniem, że latynoamerykański świat to przede wszystkim nieubłagana obecność lasów i gór na nieludzkiej skalę²⁴.

Podobnie jak niegdyś Carpentier, Fuentes podkreśla różnice w charakterze środowiska naturalnego Europy i Ameryki:

Heine mógł z głębi swych pasji romantycznych opiewać oswojony Ren, czy też Goethe mógł szukać ukojenia duszy w długich wędrówkach po ścieżkach Alp. Któż jednak myślałby o spokoju ducha przemierzając rzekę piranii albo oczekując zatrutej strzały plemienia nagich *jíbaros*? I kto dla przyjemności wędrowałby przez Andy – chyba tylko zziębnięte i głodne wojska San Martín. Od Melville’a do Faulknera przyroda w powieści północnoamerykańskiej to dylemat: jak ją ujarzmić nie zadając jej gwałtu? Od Turgieniewa do Szolochowa w literaturze rosyjskiej to spotkanie: wspólna ziemia jest matką, która maże grzechy dumy i samotności. Od Rousseau do Manna w literaturze europejskiej przyroda jest pudłem rezonansowym dla osobistych uczuć: na polach Haute-Savoie, jak i na ośnieżonych zboczach Szwajcarii, ludzie poznają siebie samych w kontakcie z przyrodą. Ale w powieści hispanoamerykańskiej, od opowieści gauchowskich po *Świat jest szeroki i obcy* przyroda jest tylko wrogiem, który pożera, niszczy wolę, odziera z godności i prowadzi do unicestwienia. To ona jest bohaterką, nie ludzie miażdżeni przez jej siłę²⁵.

²⁴ „!Se los tragó la selva!”, dice la frase final de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera. La exclamación es algo más que la lápida de Arturo Cova y sus compañeros: podría ser el comentario a un largo siglo de novelas latinoamericanas: se los tragó la montaña, se los tragó la pampa, se los tragó la mina, se los tragó el río. Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela de Hispanoamérica había sido *descrita* por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del siglo XVI. Los Solís, Grijalva y Cabral literarios continuaban, hasta hace pocos años, descubriendo con asombro y terror que el mundo latinoamericano era ante todo una presencia implacable de selvas y montañas a una escala inhumana”. C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México 1969, s. 9.

²⁵ „Heine pudo cantar desde el centro de su pasión romántica a un Rin domesticado, o Goethe buscar la paz del espíritu en largas caminatas por los senderos de los Alpes. ¿Pero quién iba a pensar en la serenidad del alma recorriendo un río de piranhas y esperando la flecha envenenada de una tribu de jíbaros desnudos? ¿Y quién caminaría a su placer por los Andes, sino un ejército sanmartiniano, congelado y hambriento? De Melville a Faulkner, la naturaleza en la novela norteamericana es un dilema: ¿cómo conquistarla sin violarla? De Turguenev a Cholochoy, en la literatura rusa es un encuentro: la tierra común es la madre que lava los pecados del orgullo y la soledad. De Rousseau a Mann, en la literatura europea es una caja de resonancia personal: en los campos de la Alta Saboya, como en las pendientes nevadas de Suiza, los hombres se conocen a sí mismos en el contacto con la naturaleza. Pero en la novela hispanoamericana, de los relatos gauchescos a *El mundo es ancho y ajeno*, la naturaleza es sólo la enemiga que traga, destruye voluntades, rebaja dignidades y conduce al aniquilamiento. Ella es la protagonista, no los hombres eternamente aplastados por su fuerza”. Tamże, s. 9-10.

Skoro przytłaczająca obecność przyrody jest w literaturze iberoamerykańskiej konsekwencją naturalnych warunków geofizycznych, rodzi się zatem pytanie, czy „nowa proza” istotnie – tak, jak wynika to z deklaracji teoretycznych – potrafiła wyzwolić się spod dominacji Geografii?

Pierwsza obserwacja dotyczy relacji między dwoma podstawowymi wymiarami świata przedstawionego, jakimi są czas i przestrzeń. Twórczość pisarzy „nowej prozy” charakteryzuje się wyjątkową różnorodnością struktur czasowych i szczególnie zainteresowanie tą właśnie kategorią rzeczywistości przyniosło nader interesujące owoce – jak choćby rozwój tzw. nowej powieści historycznej (zwanej również metafikcją historiograficzną), współlistnienie w dziele literackim różnych porządków i poziomów czasu (czas mityczny, czas historyczny, czas cykliczny, czas linearny, etc.) czy też konstrukcje czasowe odpowiadające subiektywnej percepcji świata stanowiącej podstawę dyskursu narracyjnego. Przez wiele lat – zwłaszcza w okresie *boomu* – krytyka literacka idąc poniekąd tropem deklaracji samych twórców, odcinających się od „przestrzennego” i deskryptywnego charakteru tradycyjnej estetyki gatunku, eksponowała właśnie nowatorskie rozwiązania kompozycji czasu w dziełach autorów iberoamerykańskich. Jednak dominacja perspektywy czasu nad perspektywą przestrzeni w literaturze „nowej prozy” znajduje też inne uzasadnienie. Szczególnie interesujące są tu spostrzeżenia Ernesta Sábato, zapisane w *Hombres y engranajes*²⁶. Argentyński pisarz podkreśla różnicę pomiędzy tradycyjnym modelem cywilizacji, opartym na strukturach feudalnych, gdzie podstawą była ziemia, a modelem nowoczesnym, którego charakterystyczną formacją jest miasto. W jego opinii determinuje to charakterystykę społeczeństwa, które w pierwszym przypadku jest „statyczne, zachowawcze i przestrzenne”, natomiast w drugim – „dynamiczne, liberalne i czasowe”. Z biegiem lat stało się oczywiste, że dla wielu współczesnych prozaików przestrzeń pozostała pojęciem kluczowym, zwłaszcza w kontekście rozważań nad problematyką amerykańskiej tożsamości kulturowej. Można tu zatem mówić nie tyle o zasadniczej zmianie perspektywy, ile o pewnej ewolucji kontekstu geograficznego. Najbardziej widocznym zjawiskiem jest dynamiczny rozwój literatury o tematyce miejskiej, co kreuje nowy punkt odniesienia i odrębny rodzaj przestrzeni. Amerykańska przyroda ciągle jednak zaznacza swą obecność, pozostaje również ak-

²⁶ E. Sábato, *Hombres y engranajes*, Alianza Editorial, Madrid 1973, s. 23.

tualny problem konfliktu między człowiekiem a Naturą, tyle tylko, że postrzegany jest inaczej. Marina Gálvez mówi o „uwewnętrznieniu” tego konfliktu i nadaniu mu wymiaru transcendentnego. Twierdzi, że kontekst staje się teraz elementem intymnie powiązanim z doznaniem jednostki, niezależnie od tego, czy dotyczy miasta, czy wsi i jako przykłady przywołuje pejzaż Jalisco z utworów Juana Rulfo, ekspresjonistyczne deformacje obrazów przestrzeni w *El señor Presidente* Miguela Angela Asturiasa, oraz świat Santa Marii z sagi Juana Carlosa Onettiego²⁷.

Charakterystyczne dla nowej prozy są przestrzenne mikrostruktury wyraźnie nacechowane znaczeniem symbolicznym i zdradzające konotacje mityczne, co najpełniej przejawia się w tzw. „*novela de lenguaje*”. Termin ten, autorstwa Emira Rodrígueza Monegala, określa powieść, w której struktura jest elementem wybitnie znaczącym i – poprzez swoją funkcję metaforyczną bądź symboliczną – kluczowym dla interpretacji świata przedstawionego²⁸.

W prozie iberoamerykańskiej XX wieku eksploracja przestrzeni odbywa się w ramach dwóch zasadniczych porządków: jeden – odśrodkowy, prowadzi w kierunku miejsc marginalnych – kresów, peryferii, przedmieść (Onetti, Donoso, Cortázar, Bryce Echenique); drugi zaś – dośrodkowy – pragnie dotrzeć do sedna amerykańskości, odkryć korzenie Ameryki. W ten drugi porządek wpisuje się powieść o selwie.

²⁷ „el contexto pasa a ser un elemento íntimamente relacionado con el individuo sobre el cual se desarrolla el problema (el paisaje árido y desolado de Jalisco y los personajes de Rulfo, las deformaciones expresionistas producidas por el miedo en los escenarios de *El señor Presidente*, las cosas viejas o deterioradas en torno a los componentes de la saga de Onetti (...). El contexto – urbano o rural – ajusta ahora su funcionalidad al análisis de los conflictos humanos en el desarrollados”. M. Gálvez, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid 1992, s. 72.

²⁸ Zob.: E. Rodríguez Monegal, *Los nuevos novelistas*, tekst wystąpienia przedstawionego w ramach XIII Kongresu Literatury Iberoamerykańskiej w Caracas, [w:] „Mundo Nuevo”, nr 17, Paris, noviembre, s.19–24; tegoż: *El „boom” de la novela latinoamericana*, Tiempo Nuevo, Caracas 1972. M. Gálvez widzi zbieżność między „*novela de lenguaje*” a hiszpańską tendencją określoną przez G. Sobejano jako „*novela poemática*” (w: M. Gálvez, *La novela hispanoamericana contemporánea*, s. 109).

Część II

LOCUS AMOENUS
– LOCUS TERRIBILIS

Rozdział I

POWIEŚĆ O SELWIE

Proza regionalna lat 1920–1940 była efektem modernizacji tradycyjnych schematów narracyjnych, które w literaturze iberoamerykańskiej funkcjonowały od wieku XIX (jak konfrontacja Człowieka z Naturą postrzegana w kategoriach dychotomii Cywilizacja – Barbarzyństwo), a także tendencji deskryptywnych, mających swe korzenie jeszcze w epoce kolonialnej (literatura historiograficzna). Charakterystyczna dla regionalizmu jest percepcja rzeczywistości amerykańskiej jako systemu wyraźnie wyodrębnionych struktur przestrzennych, związanych ściśle z określonymi wzorcami kulturowymi (równina i *llanero*, pampa i *gaucho*, etc.). Skupiona na obszarach oddalonych od miejskich ośrodków cywilizacji, proza regionalna w pewnym sensie była spadkobierczynią realistycznego nurtu właściwego literaturze dziewiętnastowiecznej, jednak, jak słusznie twierdzi Oviedo, jej autorzy potrafili nadać wymiar transcendentny temu, co tradycyjnie postrzegane było jedynie w perspektywie lokalnej. Przyroda amerykańska, odmienna od europejskiej, ujarzmionej przez człowieka, stwarzała specyficzne okoliczności relacji z naturą, stąd też podejmujący ten temat regionalizm został uznany za literaturę reprezentatywną dla „amerykańskości”, opcję estetyczną, która najlepiej i najpełniej mogła wyrazić prawdę o Ameryce¹.

Interesujący jest związek, jaki w XIX i na początku XX wieku istniał w literaturze amerykańskiej między wizją środowiska naturalnego a ideologią narodu i ojczyzny. Analizując to zjawisko Anto-

¹ Zob. J.M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 3: *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid 2001, 2002, s. 226.

nio Cándido zaproponował tezę, że skupiona na bogactwie przyrody literatura kompensowała zacofanie gospodarcze i słabość instytucji publicznych dowartościowując aspekty „regionalne” i traktując egzotyzm jako motyw społecznego optymizmu. Claudio Maíz natomiast zwraca uwagę, że w świetle paradygmatu ideologicznego nowocentyzmu odwołanie się do pejzażu i określonego w jego kontekście autochtona sugeruje swoisty powrót do „raju utraconego” jako realnego punktu oparcia dla potwierdzenia własnej tożsamości w ramach pewnego typu etnicznego. Kosmopolityczne, podlegające dynamicznym przemianom miasto nie mogło tego zapewnić, stąd też proces poszukiwania przynależności kulturowej i etnicznej kieruje uwagę na interior. Pisze Maíz:

Podczas gdy w innych stronach dialektyka między prowincją a miastem jest dialektyką końca wieku i nowoczesności, przeszłości i terażniejszości, w rozumieniu nowocentystów opozycja miasto – prowincja nabiera innego znaczenia: Europa strategicznie zajmuje miejsce miasta, zaś Ameryka – prowincji. Ameryka, wyobrażona z całym potencjałem swojej przyrody, rozumiana jest jako antyteza miejskiej, uprzemysłowionej i mieszczańskiej Europy w izotopii właściwej dla dyskursu hispanoamerykanistycznego².

Proza regionalna sporządziła swego rodzaju inwentarz miejsc i wzorców etniczno-kulturowych. W pewnym sensie wskrzesiła też epicki czas odkryć i podbojów i stworzyła repertuar obrazów i symboli, które budować miały poczucie tożsamości. Rejestrowała podstawowe mechanizmy koegzystencji człowieka z przyrodą i człowieka z człowiekiem. Operując strukturami przestrzeni zamkniętej wytyczała granice identyfikacji etnicznej.

Pośród wielu regionalnych „mikrokosmosów” literackich szczególne miejsce zajmuje selwa. Dlaczego szczególne? W epoce odkryć geograficznych selwa zyskała rangę przestrzeni reprezentatywnej dla Nowego Świata – to właśnie egzotyczna i przebogata przyroda tropiku znalazła odbicie w europejskim stereotypie Ameryki jako Raju ziemskiego. Literacka eksploracja selwy, jaka dokonuje się w powieści regionalnej, oznacza zatem konieczność rewizji mitu, ustalenie

² C. Maíz, *La polémica de lo universal...*, s. 3. „Mientras que en otras latitudes la dialéctica entre el campo y la ciudad es la dialéctica de fin del siglo y modernidad, del pasado y el presente, en el imaginario novecentista la oposición sintetizada en ciudad – campo adquiere otros significados: Europa ocupa estratégicamente el lugar de la ciudad y América el del campo. América, imaginada con todo el potencial de su naturaleza adquiere la cualidad de una antítesis de la Europa urbana, industrial, burguesa, isotopía propia del discurso hispanoamericanista”.

relacji między europejską perspektywą Obcego a amerykańską perspektywą identyfikacji. Ponadto selwa jest przestrzenią konfrontacji dla charakteryzujących epokę procesów modernizujących. W XX wieku selwa, od czasów kolonialnych istniejąca w literaturze jako projekcja europejskich figur wyobraźniowych, zostaje włączona w dyskurs tożsamości – kulturowej, etnicznej, a także narodowej. W obrębie prozy regionalnej powstał nurt tematyczny, który krytyka określa jako „powieść o selwie”. Jednak zainteresowanie literatury tym obszarem wykracza poza ramy czasowe regionalizmu, a tematyka selwy jest obecna zarówno w twórczości przedstawicieli „nowej prozy”, jak i w literaturze najnowszej, wpisując się w szeroki wachlarz koncepcji estetycznych (realizm, modernizm, naturalizm, realizm magiczny...) i różnorodność kontekstów (krytyka społeczna, reinterpretacja historii, synkretyzm kulturowy, identyfikacja etniczna, globalizacja, refleksja egzystencjalna). Pomimo tej różnorodności opowieści o selwie można w nich wyłonić stałe komponenty, które stanowią podstawę identyfikacji gatunku. Są to: motyw podróży, konfrontacja człowieka z naturą i mit Raju ziemskiego jako główny punkt odniesienia dla interpretacji rzeczywistości selwy. Trzeba podkreślić, że właśnie te elementy pozwalają na usytuowanie powieści o selwie w nurcie uniwersalnej tradycji literackiej nawiązującej do dyskursu kolonialnego, która obejmuje zarówno dzieła wybitne (*Jądro ciemności* Josepha Conrada), jak i literaturę lokującą się w sektorze kultury popularnej (*Zaginiony świat* Arthura Conan Doyle’a czy *Kopalnie króla Salomona* H. Ridera Haggarda)³.

Pomimo że wszystkie opracowania historycznoliterackie uznają powieść o selwie za istotny gatunek tematyczny, ramy zjawiska nie zostały jasno zakreślone. Pośród licznych odwołań do tematu – najczęściej w obrębie studiów nad powieścią regionalną lub analizy twórczości poszczególnych autorów – wyróżniają się dwie pozycje, które zdradzają intencję syntetycznego ujęcia. Są to: opublikowana w 1971 roku monografia Lydii de León Hazera *La Novela de la Selva. Nacimiento, desarrollo y transformación* oraz esej Fernando Ainsy *El topos de la selva (Del topos al logos. Propuestas de geopoética)*, 2006).

³ O związkach iberoamerykańskiej powieści o selwie z literaturą powszechną zob. F. Ainsa, *Del topos al logos*, s. 63–66, oraz R. González Echevarría, *Canaima y los libros de la selva*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, ed. crítica de Charles Minguet, Allca XX/Fondo de Cultura Económica, UNESCO, Colección Archivos, Paris et allia 1996, s. 503–517.

W pierwszej z wymienionych prac autorka odnajduje korzenie zjawiska w epoce romantyzmu i przegląd utworów rozpoczyna od *Maríi* Jorge Isaacsa, co wydaje się o tyle kontrowersyjne, że selwa w powieści kolumbijskiego pisarza jest tylko jednym – i z pewnością niedominującym – spośród opisywanych miejsc. Celnym natomiast jest istotne spostrzeżenie, że wykreowany przez Isaacsa obraz selwy łączy obiektywną perspektywę właściwą dla kostumbryzmu z psychologicznym subiektywizmem, co jest jednym z charakterystycznych rysów powieści o selwie. Lydia de León Hazera przedstawia utwory opublikowane w latach 1867 (*María*) – 1966 (*Zielony Dom* M. Vargasa Llosy). Pierwszą grupę stanowią: *Cumandá* (1871) Juana Leona de Mera, *Green Mansions* (1904) Williama Henry’ego Hudsona, *De Bogotá al Atlántico* (1893) Santiago Péreza Triany, *Inferno verde* (1908) Alberto Rangela i *The sea and the jungle* (1912) Henry’ego Majora Tomlinsona. Tym, co w opinii autorki monografii łączy wymienione utwory, jest romantyczna konwencja, która określa sposób obrazowania i kompozycji pejzażu, a także rewizja idyllicznego wizerunku tropikalnej przyrody. Wybór tekstów może wydać się zaskakujący w odniesieniu do tytułu książki, który zawęży pole badawcze do jednego gatunku – powieści – oraz literatury hispanoamerykańskiej. Tymczasem *De Bogotá al Atlántico* to właściwie kronika podróży, a *Inferno verde* jest zbiorem jedenastu opowiadań napisanych w języku portugalskim przez brazylijskiego autora. Spośród dwóch omawianych utworów anglojęzycznych tylko jeden – *Green Mansions* – wpisuje się w krąg literatury hispanoamerykańskiej ze względu na ścisły związek Hudsona z ziemią i z kulturą argentyńską, natomiast *The sea and the jungle* bez wątpienia należy do dzieł literatury angielskiej. Rozszerzenie perspektywy badawczej przynosi jednak cenny rezultat, pozwala bowiem w analizowanych obrazach selwy dostrzec powtarzające się motywy, które – jak wykazuje autorka w kolejnych rozdziałach – kształtują stały repertuar figur wyobraźniowych powieści o selwie. Hazera dostrzega również, że na początku XX wieku topos selwy zyskuje nowe artystyczne ujęcie nie tylko w powieści, ale w opowiadaniach i że twórczość takich autorów, jak Horacio Quiroga (m.in. *Cuentos de la selva* 1918; *Anaconda* 1921) czy Ventura García Calderón (*La venganza del cóndor* 1924) stanowi bardzo ważne ogniwo w rozwoju gatunku tematycznego. Krystalizację gatunku w obrębie powieści regionalnej przynosi *Wir* (*La Vorágine* 1924) José Eustasio Rivery, a do grupy utworów ukształtowanych pod wyraźnym wpływem dzieła kolumbijskiego pisarza zdaniem autorki monografii zali-

czają się: *Toá* (1933) Césara Uribe Piedrahity, *Canaima* (1935) Rómulo Gallegosa, *Złoty wąż* (*La serpiente de oro* 1935) Ciro Alegrí i *Llanura, soledad y viento* (1965) Manuela González Martíneza. Trzeba tu zaznaczyć, że w przypadku wymienionych tytułów wpływ *Wiru* nie oznacza wtórności, a jedynie inspirację dla oryginalnych i wybitnych pod względem artystycznym literackich interpretacji tematu. Przegląd powieści o selwie Lydia de León Hazera zamyka prezentacją dwóch utworów powstałych już w ramach „nowej prozy”, a są to *Podróż do źródeł czasu* (*Los pasos perdidos* 1953) Alejo Carpentiera i *Zielony Dom* (*La casa verde* 1966) Mario Vargasa Llosy. W oparciu o ten materiał literacki powstał syntetyczny przegląd różnych perspektyw i konwencji stylistycznych powieści o selwie poczynając od najwcześniejszych wizji romantycznych poprzez modernizm, naturalizm aż po współczesne techniki narracyjne.

Dystans trzydziestu pięciu lat, jaki dzieli publikację omawianej monografii i wydanie eseju Fernando Ainsy, wpłynąć musiał na zakres odniesień literackich kształtujących badawczy punkt odniesienia urugwajskiego krytyka. Ainsa obok klasycznych pozycji analizowanych już przez Lydię de León Hazera, jak *Cumandá*, *Green Mansions*, *La vorágine*, *Toá*, *Canaima*, *La serpiente de oro*, *Los pasos perdidos* i *La casa verde* z powieścią o selwie identyfikuje następujące utwory: *Borrachera verde* (1937) Raúl Botelho Gosálveza, *El camino de El Dorado* (1947) Arturo Uslar Pietri, *Desde el río* (1965) Alfredo Leala Cortésa, *Maladrón* (1969) Miguela Ángela Asturiasa, *Siete lunas y siete serpientes* (1970) Demetrio Aguilery Malty, *Sangama* (1971) Arturo Hernández, *Gawędziarz* (*El hablador* 1986) Mario Vargasa Llosy, *Daimón* (1981) Abla Posse. Ze swej strony dodajmy, że repertuar powieści o selwie jest o wiele bogatszy, co rejestruje *Índice informativo de la novela hispanoamericana*⁴, jednak wiele utworów spod znaku regionalizmu nie przetrwało próby czasu. Przywołane przez Ainsę przykłady realizacji tematu w literaturze współczesnej należałoby uzupełnić jeszcze choćby o dwa tytuły, reprezentatywne, jak sądzę, dla tendencji postmodernistycznych: *Colibrí* (1984) Severo Sarduya i *Un viejo que leía novelas de amor* (1993) Luisa Sepúlvedy.

Współczesna powieść o selwie charakteryzuje się większą różnorodnością ujęć i aspektów. Obok klasycznego schematu, który przedstawia wyprawę ukształtowanego w kręgu kultury Zachodu boha-

⁴ E. Coll, *Índice informativo de la novela hispanoamericana*, t. I-V, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico 1974-1992.

tera – najczęściej wywodzącego się ze środowiska miejskiego – do królestwa nieujarzmionej przyrody (Cywilizacja vs Barbarzyństwo), pojawiają się też inne. Jednym z najczęściej reprezentowanych jest ten, który wskrzesza epokę odkryć i konkwisty, dokonując swoistej rewizji i reinterpretacji historii Ameryki. Wiele spośród tych tekstów zalicza się do „nowej powieści historycznej”, co pozwala wyróżnić w nich zespół wspólnych cech, jak swobodne przetworzenie materii historycznej w fikcję literacką, fikcjonalizację postaci historycznych (Kolumb, Lope de Aguirre, Francisco de Orellana), karnawalizację, element parodii, intertekstualność. Są też utwory, które budują obraz selwy nie z pozycji Obcego, ale jako podstawę percepcji rzeczywistości przyjmują synkretyzm kulturowy (np. *Siete lunas y siete serpientes*). Jeszcze inne, jak *Gawędziarz* czy *Un viejo que leía novelas de amor* stanowią przykład tzw. ekoliteratury.

Jak wspomniano, wymienione tytuły nie wyczerpują repertuaru utworów, w których pojawia się obraz selwy. W wielu innych powieściach stanowi ona istotną komponentę przestrzeni, nie sytuuje się jednak w centrum świata przedstawionego, a jest tylko jednym ze znaczących aspektów fikcyjnej rzeczywistości. Doskonałym przykładem mogą tu być: *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Marqueza, *Harfa i cień* czy *Królestwo z tego świata* Alejo Carpentiera lub *Los perros del Paraíso* Abła Posse.

Znamienne, że w swoim eseju Ainsa uznaje za kanoniczne niemal te same utwory, które wyróżniła León Hazera (*Cumandá, La vorágine, Canaima, Los pasos perdidos*), z jedną tylko różnicą – zamiast *Zielonego Domu* Vargasa Llosy przedmiotem analizy czyni *Gawędziarza* tegoż autora, rejestrując tym samym kolejny etap w procesie przemian toposu selwy.

Wszystkie utwory reprezentujące powieść o selwie – w różnym zakresie i na różne sposoby – podejmują temat tożsamości etnicznej i kulturowej, bądź to w świetle uniwersalizmu, bądź partykularyzmu. Interesującym aspektem tego dyskursu jest zagadnienie rewizji toposu Raju, która pozwala na reinterpretację przestrzeni selwy rozumianą jako drogę ku identyfikacji w kategoriach kontynentu, państwa lub regionu, a także w kategoriach odrębności etnicznej. Idąc śladem wyżej wspomnianych monograficznych opracowań tematu, odwołamy się w naszej analizie do kanonicznych powieści, a szczególną uwagę skupimy na czterech dziełach, które łączy podobieństwo podstawowego schematu narracyjnego. Dwie z nich reprezentują powieść regionalną, zaś dwie pozostałe należą do nurtu „nowej prozy”.

Są to odpowiednio: *Wir* i *Canaima* oraz *Zielony Dom* i *Podróż do źródeł czasu*. Wszystkie one ukazują selwę jako granicę, miejsce konfrontacji tradycyjnego symbolu Nowego Świata i powstałych na gruncie nowoczesności idei cywilizacji i postępu.

Najpierw jednak poświęćmy nieco uwagi wcześniejszym realizacjom tematu, które stanowią istotny punkt odniesienia dla ewolucji toposu w XX wieku.

Cumandá, dzieło ekwadorskiego pisarza Juana Leona de Mera, reprezentuje romantyczny gatunek powieści indianistycznej i w dużym stopniu opiera się na obcych wzorcach literackich (Fenimore Cooper, Chateaubriand, Bernardin de Saint-Pierre). W tym względzie *Cumandá* nie jest wyjątkiem. Romantyczna powieść iberoamerykańska chętnie korzysta z sentymentalnego modelu francuskiego, jak również – ze zrozumiałych względów – podejmuje motyw przyrody amerykańskiej przedstawiony w konwencji, która z punktu widzenia Europy była przejawem egzotyizmu, jednak przez Amerykanina musiała zostać przyjęta z entuzjazmem jako wzór literackiego przedstawienia jego rzeczywistości empirycznej. Zwróćmy też uwagę na to, że powieść iberoamerykańska pojawia się bardzo późno (pierwszy utwór, który posiada wszystkie cechy gatunku – *Periquillo Sarniento* José Joaquína de Lizardi został opublikowany w 1816 roku), zaś powieść romantyczna rozwija się właściwie dopiero w latach czterdziestych XIX wieku, cechuje ją zatem oczywista asynchroniczność względem romantycznej powieści europejskiej. Ów brak tradycji powieściowej musiał skłonić pisarzy amerykańskich do przejmowania wzorców, które od dawna z powodzeniem rozwijały się na Starym Kontynencie. Interpretacja wartości świata natury w opozycji do niebezpieczeństw cywilizacji pojawia się już w twórczości Jeana Jacques'a Rousseau wskrzeszając (i modernizując) mit szlachetnego dzikusa. Szczególny kształt artystyczny przybiera ten motyw w utworze François-René de Chateaubrianda zatytułowanym *Atala czyli Miłość dwojga dzikich na pustyni* (*Atala ou les Amours des deux sauvages dans le désert* 1801). Uznany za pierwszy sukces romantyzmu francuskiego, ów „poemat na wpół opisowy, na wpół udramatyzowany” przedstawia Indian z plemienia Naczezów na tle egzotycznego pejzażu Luizjany. Opisy Chateaubrianda niewiele mają wspólnego z rzeczywistością, podobnie jak wykreowane przez niego postaci, ale przecież nie o to chodziło. W *Atala* Chateaubriand stworzył świat, którego istotą jest harmonia człowieka i Natury. Natura wyznacza związek między ciałem i duszą człowieka; w melancholijnych opisach uczu-

cia bohaterów zespalają się z nastrojem pejzażu. Nie mniej istotne jest religijne przesłanie, sformułowane w duchu chrześcijańskiego idealizmu. Innym pisarzem francuskim, który znacząco wpłynął na wyobraźnię twórców iberoamerykańskiej powieści romantycznej, był Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre, autor *Pawła i Wirginii* (*Paul et Virginie* 1788), tragicznej idylli, w której losy zawiodły bohaterów do rajskiego ogrodu na jednej z wysp Oceanu Indyjskiego. Tutaj także podkreślić należy harmonijne współistnienie człowieka i przyrody oraz niezwykle sensualizm opisów pejzażu. Mimo że zarówno Chateaubriand, jak Bernardin de Saint-Pierre wyczarowują w swych dziełach egzotyczny Eden, ani w jednym, ani w drugim przypadku nie odpowiada on arkadyjskiej tradycji poetyckiej – przede wszystkim ze względu na obecność śmierci i tragiczne zakończenie. Jeśli zatem jest to Raj, to ostatecznie staje się Rajem utraconym. Obok wzorców francuskich wymienić trzeba także twórczość Jamesa Fenimore'a Coopera, zwanego „amerykańskim Walterem Scottem”. Obok pięknych, poetyckich opisów amerykańskiej przyrody ważne jako inspiracja dla literatury iberoamerykańskiej wydają się aspekty związane z niszczeniem plemion indiańskich i dyskryminacja Indian. Wróćmy jednak do powieści Juana Leóna de Mera.

Sentymentalna historia nieszczęśliwej miłości Kreola (Carlos Orozco) i Indianki (Cumandá) osadzona jest w kontekście społeczno-obyczajowym, który wyraża się w serii bipolaryzacji: Biali/Indianie; cywilizacja/barbarzyństwo; chrześcijanie/poganie; dominacja/marginalizacja. Autor rozważa potrzebę oraz możliwość akulturacji Indian w konkretnej – określonej przez czas i miejsce – konfiguracji zależności społeczno-kulturowych.

Juan León de Mera przedstawia selwę w konwencji Edenu, silnie zaznaczając biblijny rodowód tego obrazu:

(...) przede mną i na prawo nie ma nic poza niewyraźną i nieokreśloną linią horyzontu między niebieskimi przestworzami i przestrzenią selwy, nad którą unosi się duch Boży, tak jak przed początkiem czasów unosił się nad powierzchnią wód⁵.

Hiperboliczne opisy podkreślają niezrównane piękno krajobrazu i doskonałość boskiego stworzenia:

⁵ „al frente y a la derecha no hay más que la vaga e indecisa línea del horizonte entre los espacios celestes y la superficie de las selvas, en la que se mueve el espíritu de Dios, como antes de los tiempos se movía sobre la superficie de las aguas”. J.L. Mera. *Cumandá*, Editorial Libresa, Quito 2006, s. 42.

Kiedy wreszcie staniemy na szczycie, z głębi duszy wymyka się okrzyk podziwu: tutaj jest inny świat; tutaj przyroda ostentacyjnie ukazuje jedną ze swych najwspanialszych postaci: to bezmiar oceanu cudownej roślinności pod błękitnym bezmiarem nieba⁶.

Styl narracji miejscami przywodzi na myśl entuzjastyczne relacje z szesnastowiecznych kronik („kryształowe i czyste wody” – *„aguas cristalinas y puras”*; „brzegi o najbardziej nieokrzeseanej urodzie, jaką tylko można sobie wyobrazić” – *„las orillas más groseramente bellas que se puede imaginar”*), miejscami wpisuje się w konwencjonalną retorykę neoklasyczną *locus amoenus*, kiedy indziej natomiast zachwyca romantyczną dynamiką („Rzeka El Chambo przyprawia o zawrót głowy tych, którzy oglądają ją po raz pierwszy: objia się o skały, skacze w górę przemieniona w pianę, pograża się w mrocznych wirach wodnych, znów wypływa pieniać się i bulgocząc, skręca się niczym potępieniec, ryczy jak sto rannych byków, grzmi jak burza, a później, zmieszana z inną rzeką, z większym jeszcze impetem znów otwiera przepaście i wstrząsa ziemią (...)” – *„El Chambo causa vértigo a quienes por primera vez le contemplan: se golpea contra los peñascos, salta convertido en espuma, se hunde en sombríos vórtices, vuelve a surgir a borbotones, se retuerce como un condensado, brama como cien toros heridos, truena como la tempestad, y mezclado luego con el otro río continúa con mayor ímpetu cavando abismos y estremeciendo la tierra (...)”*). W tradycyjnym dialogu na temat opozycji między Naturą a Cywilizacją Mera opowiada się za tą pierwszą:

W tym roślinnym labiryncie, najbardziej gigantycznym na całej ziemi, (...) gdzie tylko cudem przenikają promienie słońca i gdzie tylko w szczelinach, jakie tworzą wielkie rzeki, można zobaczyć długie wstęgi błękitu nieba, znajdują się cudowne wzory, na których mogłyby się doskonalić sztuki będące dumą cywilizowanych ludów: jest tu różnorodność myśli architektonicznej, od surowego majestatu gotyku po wytworny i fantastyczny styl arabski, a są też i formy, których geniusz ludzki jeszcze nie pojął ani nie wyrzeźbił w marmurze czy granicie. Jakież wyniosłe kolumnady! Jakież wspaniałe rzemiosło! A kiedy natura jest spokojna, kiedy wiatry złożony skrzydła śpią w swych odległych grotach, tajemna i boska ręka portretuje owe niezwykle pomniki na kryształach rzek i lagun, dając lekcję malarstwa. Słysząc tu dźwięki i melodie, które zachwyciłyby Dionizettich i Mozartów, a czasem doprowadzałyby ich do rozpaczy. Są tu kwiaty, których poganizm nie wyśnił nawet na swych

⁶ „una vez coronada la cima, se escapa de lo íntimo del alma un grito de asombro: allí está otro mundo; allí la naturaleza muestra con ostentación una de sus fases más sublimes: es la inmensidad de un mar de vegetación prodigiosa bajo la azul inmensidad del cielo”. Tamże.

Polach Elizejskich, i aromaty nieznanne nawet w siedzibach bogów. Jest tutaj to wdzięczne „coś” – sam nie wiem, co – niewytłumaczalne w żadnym z języków, co dostrzec mogą dusze wrażliwe, subtelne i wyjątkowe, a co określa słowo, które nie wyjaśnia niczego: poezja. Poznanie i posiadanie wszystkich rodzajów piękna i harmonii natury; wtajemniczenie we wszystkie jej sekretne cuda, przecucie boskich działań we wszystkim, co zawierać może świat moralny – czymkolwiek miałyby być to, co mowa ludzka nazywa poezją, tutaj w gąszczu owych puszczy, cór wieków, odczuwa się jako bardziej żywe, bardziej aktywne, potężniejsze, niż pośród zgiełku i wygasłego splendoru cywilizacji. I nie potrzeba tu nawet melancholijnego majestatu ruin, które na innych półkulach tak bardzo fascynują mędrców⁷.

Doskonałość, potęga, piękno, harmonia i odczuwalna obecność Boga – oto charakterystyka ziemskiego raju, oto nadzieja dla człowieka, który, znalazłszy się wobec majestatu przyrody doznaje poczucia wolności, „jakim nie mógł się cieszyć nigdy dotąd i jakie, odgradzając go od świata, czyniło go absolutnym panem samego siebie, aby łatwiej i bez przeszkód mógł oddać się kontemplacji nieskończoności. Tutaj idea Boga wydała mu się bardziej wyczuwalna i jaśniej, dokładniej widział prawdy, o których wcześniej tak wiele rozmyślał” (*„que nunca hasta entonces había gozado, y que, enajenándole del mundo, le hacía dueño absoluto de sí mismo, para lanzarse derecho y más fácilmente a la contemplación de lo infinito. Allí le pareció más perceptible la idea de Dios,*

⁷ „En este laberinto de la vegetación más gigante de la tierra, en esta especie de regiones suboceánicas, donde por maravilla penetran los rayos del sol, y donde sólo por las aberturas de los grandes ríos se alcanza a ver en largas fajas el azul del cielo, se hallan maravillosas dechadas en que pudieran buscar su perfección las artes que constituyen el orgullo de los pueblos cultos: aquí está diversificado el pensamiento de la arquitectura, desde la severa majestad gótica hasta el airoso y fantástico estilo arábigo, y aún hay órdenes que todavía no han sido comprendidos ni tallados en mármol y granito por el ingenio humano; ¡Qué columnatas tan soberbias! ¡Qué artesanados tan estupendos! Y cuando la naturaleza está en calma, cuando, plegadas las alas duermen los vientos en sus lejanas cavernas, aquellos portentosos monumentos son retratados por una oculta y divina mano en el cristal de los ríos y lagunas para lección de la pintura. Aquí hay sonidos y melodías que encantarían a los Dionizetti y los Mozart, y que a veces los desesperarían. Aquí hay flores que no soñó nunca el paganismo en sus Campos Eliseos, y fragancias desconocidas en la morada de los dioses. Aquí hay ese gratísimo no sé qué, inexplicable en todas las lenguas, perceptible para algunas almas tiernas, sensibles y egregias, y que, por lo mismo, se le llama con un nombre que nada expresa: poesía. Conocimiento y posesión de todas las bellezas y armonías de la naturaleza; iniciación de todas sus misteriosas maravillas, intuición de los divinos portentos que encierre el mundo moral, cualquiera cosa que sea aquello que el idioma humano llama poesía, aquí en las entrañas de estas selvas hijas de los siglos se la siente más viva, más activa, más poderosa que entre el bullicio y caduco esplendor de la civilización. Ni falta la melancólica majestad de las ruinas que en otros hemisferios llaman tanto la atención de los sabios”. Tamże, s. 42–43.

y halló más claras y precisas algunas verdades sobre las cuales había cavilado mucho").

Selwa w *Cumandá* jest rajem nie tylko ze względu na obfitość dóbr naturalnych, jakimi może obdarzyć człowieka. Istotne jest tu poczucie więzi z Bogiem, a także poczucie jedności z naturą, czyli najwyższe wartości, jakie człowiek utracił w konsekwencji grzechu pierworodnego. Bohater powieści postrzega selwę jako przestrzeń kontaktu z *sacrum*. Jak słusznie zauważył Ainsa, w obrazie tym odżywa średniowieczna wizja tajemnicy różnorodności a zarazem jedności świata wyobrażona w gotyckiej katedrze. Wzniosłym przeżyciom bohatera towarzyszy doznanie mistycznej mocy – tajemny głos mówi mu: „Jesteś panem samego siebie i prawdziwym królem natury; znajdujesz się w swoich włościach, rób co tylko chcesz z sobą i ze wszystkim, co cię otacza. Tu nikt na ciebie nie patrzy i nie osądza twoich czynów – jedynie Bóg i twoje sumienie”⁸. Wskrzesza również Mera mit „dobrego dzikusa”, ukazując ludzi wiodących proste życie w patriarchalnej arkadii, którzy osiągnąć mogą szczęście niedostępne mieszkańcom ośrodków cywilizacji, jako że w tych drugich „wrą namiętności, mnożą się błędy i szerzą przywary, jakich nie zna człowiek dziki”⁹. Z drugiej strony jednak cywilizacja wnosi w świat selwy katolickie wartości, które zdaniem autora są dobrem najwyższym. Świadczy o tym różnica między Indianami z Andoas – którzy dzięki katolickiemu misjonarzowi poznają kodeks etyki chrześcijańskiej – a innymi plemionami. Podobne przesłanie zawiera historia José Domingo de Orozco i Tangany – historia nienawiści, pragnienia zemsty, ale także historia miłosierdzia i przebaczenia. Ten właśnie wątek najlepiej oddaje utopijny aspekt powieści i pozwala dostrzec w selwie raj możliwy. Perspektywa ta tłumaczy się ideą posłannictwa poety romantycznego, „skazanego na to, by na Ziemi szukać rzeczy, które znajdują się tylko w niebie” (*condenado a buscar en la Tierra cosas que se hallan sólo en el cielo*).

O anglo-argentyńskim pisarzu Williamie H. Hudsonie niewiele się dziś mówi i pisze; w większości podręczników historii literatury iberoamerykańskiej nie znajduje miejsca, zapewne dlatego, że pisał po angielsku. Nie jest również obecny w kanonie literatury

⁸ „Eres dueño de ti mismo y verdadero rey de la naturaleza: estás en tus dominios, haz de ti y cuanto te rodea lo que quisieres. Excepto Dios y tu conciencia, aquí nadie te mira ni sojuzga tus actos”. Tamże, s. 42.

⁹ „hierven las pasiones y se alzan los errores y difunden vicios que el salvaje no conoce”. Tamże.

brytyjskiej, po części ze względu na edwardiański klimat, charakterystyczny dla jego dzieł, po części zapewne ze względu na trudności z gatunkową klasyfikacją jego twórczości¹⁰. Przyrodnik, wybitny ornitolog¹¹, pozostawił po sobie bogatą spuściznę literacką, na którą złożyły się powieści, opowiadania i wspomnienia. Urodzony w Argentynie syn emigrantów z Bostonu, w 1874 roku wyjechał do Anglii i osiadł w Londynie. Tam powstały jego najważniejsze utwory, które wyrażają tęsknotę za dziką, nieokiełznaną przyrodą Ameryki. Także i on, podobnie jak Mera, podejmuje tematykę konfliktu między Naturą a Cywilizacją. W swojej pierwszej powieści, *The Purple Land* (*La tierra purpúrea*, 1885) napisał:

O, tak! Wszyscy bezskutecznie szukamy szczęścia podążając niewłaściwą drogą. Mieliśmy je i przez jakiś czas było naszym udziałem ale nie ceniliśmy go, bo było to tylko stare i zwyczajne szczęście, jakim Natura obdarowuje wszystkie stworzenia i oddaliśmy się od niego w poszukiwaniu innego, większego szczęścia, bo jakiś marzyciel – Bacon, albo ktoś inny – zapewniał, że je znajdziemy. Mieliśmy tylko ujarzmić Naturę, odkryć jej sekrety, uczynić ją naszą posłuszną niewolnicą, a wtedy Ziemia miała stać się Rajem, każdy mężczyzna miał być jak Adam i każda kobieta jak Ewa. Nadal dzielnie idziemy naprzód podbijając przyrodę, ale jak bardzo czujemy się zmęczeni i smutni! Przepadły gdzieś radość serca i dawna przyjemność życia, pomimo że od czasu do czasu zatrzymujemy się na chwilę w naszym przymusowym marszu, by przyjrzeć się wysiłkom jakiegoś błędnego mechanika poszukującego ciągłego ruchu i wtedy, bawiąc się jego kosztem, pozwalamy sobie na krótki, suchy i drwiący śmiech¹².

¹⁰ Zob. J. Bate, *El canto de la tierra: W.H. Hudson y el estado natural*, [w:] „Anales de Literatura Hispanoamericana”, Universidad Complutense de Madrid, 2004, vol. 33, s. 15–31.

¹¹ Był współzałożycielem brytyjskiego Królewskiego Towarzystwa Ochrony Ptaków i Ornitologicznego Towarzystwa La Platy; jego imieniem nazwano Park Ekologiczny położony w pobliżu Buenos Aires (mieści się tam również Muzeum Hudsona).

¹² „¡Ah, sí! Todos buscamos inútilmente la felicidad siguiendo un camino equivocado. La tuvimos y fue nuestra en un tiempo, pero la despreciamos porque era solamente la antigua y común felicidad que la Naturaleza brinda a todas sus criaturas, y nos alejamos de ella en busca de otra felicidad mayor, la que un soñador – Bacon u otro – aseguró que encontraríamos. No teníamos más que conquistar la Naturaleza, descubrir sus secretos, hacerla nuestra esclava obediente, y entonces la Tierra sería un Edén, todo hombre un Adán y cada mujer una Eva. Todavía seguimos valerosamente adelante, conquistando la naturaleza, pero ¡qué cansados y tristes nos estamos sintiendo! El viejo gusto por la vida y la alegría del corazón se han desvanecido, a pesar de que a veces detenemos por un instante nuestra marcha forzada para observar los esfuerzos de algún pálido mecánico en busca del movimiento continuo, y entonces, a sus expensas, nos permitimos una corta, seca y burlona risa”. W.H. Hudson, *La tierra purpúrea*, El Elefante Blanco, Buenos Aires 1999, s. 218–219.

Cytowany fragment prezentuje krytykę procesu cywilizacyjnego, który niszczy nie tylko przyrodę, ale też naturalną więź człowieka z naturą. Ujarzmienie natury w kategoriach myśli kartezjańskiej miało dać człowiekowi szczęście na miarę raju, jednak droga ta okazała się błędna. W interpretacji Hudsona raj utożsamia się z prostym szczęściem, wypływającym z naturalnego bogactwa i porządku świata¹³. Tłumacząc stanowisko Hudsona wobec Natury, Bate powołuje się na opinię Johna Alcorna, który sytuuje jego twórczość w kręgu literatury „naturystycznej” i charakteryzuje ją w sposób następujący: „Świat naturystów jest jak organizm fizyczny, gdzie teologia została zastąpiona przez biologię jako źródło zdrowia psychicznego i autorytet moralny. Naturysta jest dzieckiem Darwina; postrzega człowieka jako element królestwa zwierząt; potwierdza ważną rolę instynktu widząc w nim klucz do ludzkiego szczęścia; (...) Buntuje się przeciwko dogmatom chrześcijańskim, przeciwko konwencjonalnej moralności, przeciwko etyce dominującej w społeczeństwie komercyjnym. Jego tematy nieuchronnie mają charakter utopijny”¹⁴.

Hudson, wielki piewca pampy – krainy dziecięcych i młodzieńczych wspomnień (*The Purple Land, Far Away and Long Ago*) – miejscem akcji *Green Mansions* uczynił selwę Gujany Brytyjskiej (którą znał jedynie z relacji innych podróżników), wskrzeszając w tej scenarii mit o Raju utraconym. Bohater powieści o znaczącym imieniu Abel wyrusza w podróż, by pośród dzikiej przyrody tropików odnaleźć Eden, a wraz z nim szczęście, jakie dane było człowiekowi przed Upadkiem. W miarę, jak zagłębia się w świat selwy, „dzikiego raju”, traci kontakt z cywilizacją i stopniowo porzuca właściwą Europejczykowi postawę, którą określa pragnienie dominacji nad Naturą. Kiedy jednak w niedostępnym sercu selwy spotyka Rimę, tajemniczą kobietę – ptaka, ulega pokusie i postanawia ją schwycić. Ukąszony przez

¹³ J. Bate zauważa, że Hudson mówiąc o „bladym mechaniku” nawiązuje bezpośrednio do słynnego wiersza Swinburne’a, w którym poeta oskarża religię chrześcijańską o odejście od naturalnej energii witalnej (Thou hast conquered, O pale Galilean; the world has grown grey from Thy breath). Zob. J. Bate, *El canto de la tierra...*, s. 22.

¹⁴ J. Alcorn, *The Nature Novel from Hardy to Lawrence*, Macmillan, London-Basingstoke 1977; cyt. za: J. Bate, *El canto de la tierra...*, s. 22. „El mundo naturista es un mundo del organismo físico, donde la teología se ve sustituida por la biología como fuente de salud psíquica y autoridad moral. El naturista es un hijo de Darwin; considera al hombre parte del continuo del reino animal; reafirma la importancia del instinto como la clave de la felicidad humana (...). Se rebela contra el dogma cristiano, contra la moralidad convencional, contra la ética dominante en una sociedad comercial. Sus temas son inevitablemente utópicos”.

węża, ponosi porażkę i ratuje się ucieczką, poszukując pomocy na terenach zamieszkałych przez ludzi. Gubi jednak drogę i, pozbawiony sił, spada w przepaść. Symbolika tych wydarzeń w oczywisty sposób nawiązuje do historii Upadku – pokusa prowadzi do próby pogwałcenia tabu, wąż jawi się jako strażnik dziewczyny i tym samym sekretów selwy – raj, zaś fizyczny upadek bohatera obrazuje duchowy Upadek rodzaju ludzkiego. Błędem byłoby jednak doszukiwanie się w powieści Hudsona tego samego religijnego kontekstu, jaki dominuje w *Cumandá* Juana L. Mery. W swojej interpretacji *Green Mansions* Bate przywołuje fragment, w którym bohater podziwia stado małp:

Z tą rozpasaną przyrodą tropikalną, z jej chmurami listowia i jej fantastycznymi, zawieszonymi w górze mieszkaniami pełnymi tajemnic owe istoty dobrze harmonizowały w mowie, wyglądzie i sposobie poruszania się: groteskowe anioły, które wiodą swój fantastyczny żywot wysoko ponad ziemią w „pół-raju” stworzonym na ich miarę¹⁵.

Pisze Bate:

„Groteskowe anioły” (*mountebank angels*) i „pół-raj” (*half-way heaven*) sugerują, że droga wiodąca ku życiu biegnie wstecz, w stronę naszych darwinowskich krewniaków, a nie w górę w poszukiwaniu hipotetycznie transcendentnej boskości, która w rzeczywistości rezyduje w sercu człowieka¹⁶.

Symboliczna wymowa utworu przejawia się także w dwojakim obrazie Rimy, wolnej, szczęśliwej, emanującej siłą witalną jako integralny element pierwotnej przyrody; smutnej zaś, nieśmiałej i milczącej w świecie zamieszkałym przez ludzi. W wyniku relacji z Ablem Rima traci poczucie organicznej jedności z naturą i próbuje odnaleźć swoją tożsamość w sensie historycznym, co stanowi wyraźne nawiązanie do biblijnego motywu wygnania z Raju i początków historii rodzaju ludzkiego. Kiedy Rima opuszcza leśną gęstwinę, daje początek serii dramatycznych wydarzeń, które ostatecznie prowadzą do jej śmierci. Zrozpaczony Abel z prochami ukochanej powraca do świata

¹⁵ „Con esa lujuriante naturaleza tropical, sus nubes de follaje y sus fantásticas mansiones aéreas repletas de misterio, esos seres armonizaban bien en lenguaje, apariencia y movimientos: ángeles grotescos que viven sus fantásticas vidas muy por encima del suelo en un semiparaíso a su hechura”. W.H. Hudson, *Mansiones verdes (novela de la selva tropical)*, Zig-Zag, Santiago de Chile 1938; cyt. za: J. Bate, *El canto de la tierra...*, s. 24.

¹⁶ „'Angeles grotescos' (*mountebank angels*) y 'semiparaíso' (*half-way heaven*) sugieren que el camino hacia la vida se extiende hacia atrás, hacia nuestros primos darwinianos, y no hacia arriba en busca de una divinidad supuestamente trascendente que en realidad reside en el pecho humano”. J. Bate, *El canto de la tierra...*, s. 24.

cywilizacji, a towarzyszy mu poczucie winy i klęski – uświadamia sobie, że jego pragnienie powrotu do natury przyczyniło się do zagłady świata, który tak podziwiał. Ze względu na to przesłanie *Green Mansions* bywa przywoływana jako jeden z pierwszych przykładów literatury o tematyce ekologicznej, co, jak wiadomo, w prozie iberoamerykańskiej XX wieku jest perspektywą niezwykle rzadką i dopiero współczesne utwory, osadzone w kontekście ponowoczesności podejmują ten temat.

Po śmierci Rimy selwa traci rajski charakter, a życie bohatera zdaje się pozbawione sensu „w świecie, gdzie nie ma jej i nie ma Boga” (*en un universo en el cual ella no está y Dios no está*)¹⁷. Abel odkrywa infernalne oblicze puszczy – uciążliwy tropikalny klimat, insekty, śmiertelnie niebezpieczne rośliny i zwierzęta. Dopełnia się los bohatera jako człowieka wygnanego z Raju.

W dziejach literackiej percepcji selwy znaczenie przełomowe ma twórczość Horacio Quirogi. W serii opowiadań z Misiones urugwajski pisarz odchodzi od idyllicznych skojarzeń, jakie dominowały we wcześniejszych obrazach literackich. Pośród licznych interpretacji dzieła Quirogi, skupionych zazwyczaj na wszechobecnym w jego utworach motywie śmierci, z punktu widzenia dyskursu tożsamości najciekawsza wydaje się lektura, jaką proponuje Graciela R. Montaldo¹⁸. Zwraca ona uwagę, że w opowiadaniach Quirogi selwa jest przedstawiona jako przestrzeń wykluczenia – świat, do którego trafiają jednostki niemieszczące się w dominującym systemie stworzonym w procesie modernizacji (ten model postaci określa Quiroga jako „eks człowieka” – *ex hombre*). W topografii amerykańskiej selwa jest miejscem, które stwarza podstawy do rewizji kulturowych, społecznych i ekonomicznych mechanizmów nowoczesności. Jest rodzajem przestrzeni, który – podobnie jak pustkowia – nie podlega integracji. Jeśli selwa jest emblematycznym wizerunkiem Natury, to można powiedzieć, że na granicy selwy dokonuje się konfrontacja tradycyjnie związana z opozycją Cywilizacja/Barbarzyństwo, gdzie „cywilizacja” oznacza rozwój środowisk miejskich i ekspansję związanego z nimi modelu kultury. Bohater Quirogi, który nie identyfikuje się z oficjalnym systemem instytucji państwowych, w selwie napotyka świat z zasady irracjonalny. W opowiadaniach autor eksponuje nisz-

¹⁷ W.H. Hudson, *La tierra purpúrea*, s. 330.

¹⁸ G.R. Montaldo, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires 1999.

czącą siłę przyrody. Selwa – bezlitosna, niezgłębiona, determinuje myśli i czyny człowieka.

Jednym z wielkich tematów Quirogi jest psychologiczny dramat człowieka, który w obliczu śmierci – najczęściej niespodziewanej – odczuwa desperacką potrzebę przetrwania. Zapowiedź niebezpieczeństwa bądź śmierci często wyraża się w pejzażu:

Paraná płynie tu na dnie ogromnej doliny, której ściany, wysokie na sto metrów, zamykają rzekę w grobowej oprawie. Od brzegów, haftowanych czarnymi blokami bazaltu, wznosi się ku górze las, również czarny. Z przodu, po bokach, z tyłu, odwieczny ponury mur, a w dole, bulgocząc bezustannie, wartko płyną wzburzone w wirach błotniste wody rzeki. Krajobraz jest agresywny i króluje w nim śmiertelna cisza. Mimo to o zmierzchu jego mroczne piękno i spokój ukazują jedyny w swym rodzaju majestat¹⁹.

Tak znamienity dla Horacio Quirogi obraz selwy ukształtowany w kontekście wieloznacznej konfrontacji jest wyraźnie obecny w powieści o selwie. Nie pozostaje zatem nic innego, jak wraz z bohaterami wybranych utworów przekroczyć granice Nieznanego.

¹⁹ „El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes altas, de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, detrás, la eterna muralla lúgubre, en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única”. H. Quiroga, *A la deriva*, [w:] *Cuentos*, Ed. Porrúa, México 1994.

Rozdział II

KONFRONTACJA CZYLI O PRZEKRACZANIU GRANIC

Jak już wspomniano, jednym z podstawowych schematów narracyjnych powieści o selwie jest podróż, która pozwala bohaterowi penetrować nieznanne miejsca i stawia go wobec konieczności przekroczenia granic obcego kulturowo terytorium. W kompozycji przestrzeni zaznacza się wyraźna granica, która sugeruje absolutną odrębność tego miejsca, a moment jej przekroczenia nacechowany jest pokaznym ładunkiem dramatyizmu. Ten, kto przepłynie rzekę (*Wir, Canaima, Toá*), odnajdzie tajemną ścieżkę zagubioną w gąszczu zieleni (*Podróż do źródeł czasu*) czy otworzy furtkę w murze oddzielającym świat cywilizowany od dzikiego królestwa przyrody (*Zielony Dom*), przeżywa sytuację nieuchronnej konfrontacji tego obrazu selwy, jaki ukształtował się w jego wyobraźni na podstawie dotychczasowych doświadczeń kulturowych, z bezpośrednim doświadczeniem rzeczywistości. Odwołajmy się do przykładów.

W *Wirze* José Eustasio Rivery dyskurs narracyjny przyjmuje solidnie osadzoną w tradycji literackiej formę pamiętnika, który z racji swego dokumentalnego charakteru przydaje wiarygodności opowiadanej historii. Dbałość autora o stworzenie silnych związków między światem przedstawionym w powieści a obrazem rzeczywistości pozaliterackiej świadczyć może o tym, że utwór reprezentuje perspektywę realistyczną. Stwierdzenie to jednak z pewnością nie wyczerpuje tematu. Znamienna jest tu bowiem sytuacja narracji: Arturo Cova spisuje swoją relację podczas tygodni spędzonych w Guaracú i kontynuuje ją później jako dziennik ostatniego etapu

wędrówki. Tekst w dużej mierze jest zatem retrospektywnym odtworzeniem wydarzeń, które Cova przywołuje wybiórczo, oceniając je *post factum*, w szczególnie dramatycznym momencie (rozpaczliwie wyczekuje ratunku, zmuszony ukrywać swą tożsamość i zaplątany w perwersyjny romans z Zoraidą Ayram – kobietą, która budzi w nim strach, odrazę, a zarazem pożądanie). Ostatnia część pamiętnika, opisująca losy uciekinierów od czasu opuszczenia Guaracú, rejestruje postępujące szaleństwo bohatera i wszelkie związane z nim zmiany, jakie zachodzą w sposobie postrzegania rzeczywistości. Subiektywna narracja Covy wyraża skomplikowaną relację między opisywaną przestrzenią a chwiejnym stanem ducha neurotycznego bohatera. W relacji Covy obraz selwy jest zatem obrazem dynamicznym, ulega przemianom, zależnym od zmiennych stanów psychiki bohatera. Ponadto dyskurs narracyjny w *Wirze* ma charakter polifoniczny, a dla percepcji świata selwy szczególne znaczenie mają głosy Pipy i Clemente Silvy. Efektem wspomnianych zabiegów narracyjnych jest niejednorodność obrazu i wielowymiarowość interpretacji. Jak słusznie zaznacza Montserrat Ordóñez, w *Wirze* „niemal wszystkie opowieści o selwie mają postać opowiadania w opowiadaniu, z przedziwnymi napięciami pomiędzy nakładającymi się na siebie poziomami narracji a opisywanym przedmiotem”¹. Tym sposobem w dyskursie narracyjnym mieszają się głosy i miejsca, by w konsekwencji wyeksponować komponenty o charakterze mitycznym czy archetypowym.

Arturo Cova, bohater, a zarazem główny narrator *Wiru*, z upodobaniem kreuje własny wizerunek poety romantycznego. To przeświadczenie determinuje jego percepcję rzeczywistości i skłania do podjęcia fatalnych w skutkach decyzji. Jego wyobrażenia o selwie kształtują się zatem w oparciu o romantyczną apologię Natury i pozwalają mu spodziewać się tego samego zachwyty i szlachetnych uniesień, jakie były udziałem bohatera romantycznej powieści Mery. Polemika z romantyczną wizją selwy jako ziemskiego raju widoczna jest już w otwierającej drugą część *Wiru* słynnej inwokacji do selwy². Cova musi stawić czoła swym uczuciom, jakkolwiek byłyby

¹ „los relatos de la selva son casi todos relatos dentro de relatos, con extrañas tensiones entre los múltiples niveles superpuestos de narradores y el objeto focalizado”. Montserrat Ordóñez, *Introducción*, [w:] J.E. Rivera, *La vorágine*, ed. Cátedra, Madrid 2002, s. 50.

² Stąd też trudno mi się zgodzić z opinią Lydii de León Hazery, która identyfikuje przedstawiony w *Wirze* obraz selwy w kontekście konwencji romantycznej.

one odległe od spodziewanych, wpisanych w konwencję, reakcji. Jak pamiętamy, w interpretacji Juana Leona Mery rajski charakter selwy przejawiał się między innymi w tym, że istniała ona na długo przed pojawieniem się człowieka, co sytuowało ją w perspektywie czasu mitycznego, czyniło z niej archetyp boskiego stworzenia³.

Ten wymiar dostrzegł również bohater *Wiru* („Posiadasz szorstkość kosmicznej siły, w ciebie wcielona została tajemnica stworzenia”⁴). O ile jednak w *Cumandá* obcowanie z rajskim mitem dawało człowiekowi poczucie łączności z Bogiem i napawało go dumą, w powieści Rivery majestat selwy obnaża słabość i niedoskonałość ludzkiego rodzaju: („A jednak moja dusza, odkąd poznała twoje niezmiennie powielanie się, szuka pokrewieństwa tylko z tym co przemijające, i bardziej niż krzepki dąb urzeka ją wątła orchidea, bo jest jak człowiek krótkotrwała i wędnie jak jego złudzenia”⁵). Cova z nostalgią wspomina równiny, które zna i rozumie:

Gdzie podziła się ta kochana gwiazda, która wieczorem przesuwają się nad wzgórzami? Dlaczego pod twoją żywą kopułą nie migoczą płachty złota i purpury, w jakie stroi się anioł zachodów? Ileż to razy wzdychała moja dusza, odgadując za twym labiryntem blask gwiazdy, która różowi odległe krajobrazy gdzieś tam, w mojej ojczyźnie, pełnej szerokich równin i gór o pobielanych głowach, skąd mogłem sięgnąć okiem Kordyliarów, równie jak one wyniesiony w niebo! (...) Chcę wrócić do krain, gdzie nikogo nie przygniata tajemnica, gdzie nieznanne jest niewolnictwo, gdzie wzrok nie napotyka przeszkód, a duch napawa się swobodnie światłem! Pragnę gorąca pustynnych piasków, miraży lata, drżenia szerokiej pampy!⁶

Znamienne jest porównanie tych dwóch miejsc, zbudowane na zasadzie kontrastu. Równina to życie – to wolność bez ograniczeń, to

³ M. Krenz, *Średniowieczna symbolika wirydarzy klasztornych*, Kraków 2005.

⁴ J.E. Rivera, *Wir*, przeł. H. Czarnocka, Warszawa 1985, s. 114. Cytat w oryginale: „tú tienes la adustez de la fuerza cósmica y encarnas un misterio de la creación”.

⁵ Tamże, s. 114. Cytat w oryginale: „No obstante, mi espíritu sólo se aviene con lo inestable, desde que soporta el peso de tu perpetuidad, y, más que a la encina de un fornido gajo, aprendió a amar a la orquídea lánguida, porque es efímera como el hombre y marchitaba como su ilusión”.

⁶ Tamże, s. 114. Cytat w oryginale: „¿Dónde estará la estrella querida que de tarde pasea las lomas? ¿Aquellos celajes de oro y múrce con que se viste el ángel de los ponientes, por qué no tiemblan en tu dombo? ¡Cuántas veces suspiró mi alma adivinando al través de tus laberintos el reflejo del astro que empurpuraba las lejanías, hacia el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de las cordilleras! ¡Quiero volver a las regiones donde el secreto no aterrera a nadie, donde es imposible la esclavitud, donde la vida no tiene obstáculos y se encumbra el espíritu en la luz libre!”.

światło, bogactwo kolorów, a przede wszystkim ów horyzont, który w mistyczny sposób łączy ziemię i niebo. Dla bohatera *Wiru* równina jest miejscem oswojonym – jest domem. Selwa natomiast wywołuje poczucie obcości i zagubienia (figura labiryntu, motyw mgły). Warto zwrócić uwagę na uporczywie powracający motyw uwięzienia:

Cóż za złośliwy czar zamknął mnie w twym zielonym więzieniu? Festony gałęzi, jak olbrzymie sklepienie, ciągną się bez końca nad głową, między moimi pragnieniami a czystym niebem, które dostrzegam tylko czasem, kiedy w porze dręczących zmierzchów korony drzew drżą i falują. (...) Ukradłś mi, puszczo, złudzenie horyzontu; ofiarowujesz moim oczom tylko monotonię zenitu, łagodny blask zorzy nigdy nie oświetla gnijących liści twego wilgotnego łona!⁷.

Motyw przeciwstawienia obcego świata selwy, gdzie niepodzielnie panuje nieujarzmiona przyroda, i znanych, przyjaznych miejsc, naznaczonych dominacją człowieka, jest charakterystyczny dla powieści o selwie. W *Borrachera verde* Teófano Cuéllar wyznaje:

Zawsze kiedy wspominam miasta, w których korzystałem z radości życia, gdzie moje dobre maniere i wyrafinowanie mogły otworzyć mi drogę do spełnienia wszystkich ambicji, głucha skarga rodzi się w mej duszy⁸.

Doktor Antonio Orrantia, bohater powieści Césara Uribe Piedrahita *Toá*, z trudem znosząc niewygody podróży przez puszcę („niekończąca się tortura opuchłego ciała, rozgorączkowanej głowy i oczu oślepionych blaskiem przekształciły go w nieszczęsną, zrezygnowaną i bezwolną istotę...”⁹) gorzko żałuje swojej decyzji o podjęciu wyprawy na dzikie tereny:

Gdzieś w dali widział swoje miękkie łóżko, czyste i nęcące, owiane niewyraźną mgłą wspomnienia. Widział swój dom, swoje przeszłe życie, podróże po

⁷ Tamże, s. 113. Cytat w oryginale: „¿Qué hado maligno me dejó prisionero en tu cárcel verde? Los pabellones de tus ramajes, como inmensa bóveda, siempre están sobre mi cabeza, entre mi aspiración y el cielo claro que sólo entreveo cuando tus copas estremecidas mueven su oleaje, a la hora de tus crepúsculos angustiosos. ¿Sobre qué sitio erguirá la luna su apacible faro de plata? ¡Tú me robaste el ensueño del horizonte y sólo tienes para mis ojos la monotonía de tu cenit, por donde pasa el plácido albor, que jamás alumbra las hojarascas de tus senos húmedos!”.

⁸ „Cada vez que recuerdo las ciudades en donde viví y gocé, en donde mis buenas maneras y mis refinamientos me hubieran abierto camino para todas las ambiciones, una queja sorda nace de mi espíritu...”. R. Botelho Gosálvez, ed. Zig-Zag, Santiago de Chile 1938, s. 32.

⁹ C. Uribe Piedrahita, *Toá*, przeł. M. Dembowska, Kraków 1977, s. 7.

krajach cywilizowanych. Znowu chciał przeklinać tę ziemię i dzień, w którym powrócił z Europy¹⁰.

Warto zaznaczyć fakt, że Kolumbijczyk Antonio myśli o Europie jako przestrzeni oswojonej, z którą – w odróżnieniu od obcej selwy – identyfikuje się bez trudu; jest to jeszcze jeden dowód na to, że selwa nie jest postrzegana w kategoriach jedności geopolitycznej, co dałoby takim bohaterom, jak Arturo Cova, Teófano Cuéllar czy Antonio Orrantia poczucie elementarnej choćby przynależności do niej w sensie terytorialnym, ale akcentuje się obcość tego miejsca w kontekście kulturowym.

Romantyczna wizja selwy stworzona w *Cumandá* podkreślała sakralny wymiar spotkania człowieka z Naturą w oparciu o serię symbolicznych obrazów; Mera w swych opisach tworzy perspektywę absolutu: „to bezmiar oceanu cudownej roślinności pod błękitnym bezmiarem nieba”. W jednym zdaniu spotykają się trzy żywioły, trzy kosmiczne elementy: ziemia, woda i niebo, sugerując połączenie, które pozwala człowiekowi kontemplującemu bezkresny świat selwy sięgnąć niebios („Tu idea Boga wydawała mu się bardziej dostrzegalna” – mówi narrator o doznaniach bohatera). Ukoronowaniem tej koncepcji jest przedstawienie selwy jako „zielonej katedry”. Arturo Cova przywołuje ten obraz, jednak jakże odmieniony. Mówi o „katedrze smutku”, zamieszkałej przez nieznaną bóstwa:

Jesteś katedrą troski, gdzie nieznanzi bogowie przemawiają półgłosem, językiem szeptów, obiecując długowieczność prastarym drzewom, rówieśnikom raju; liczyły one już dziesiątki lat, kiedy pojawiły się pierwsze plemiona, i niewzruszenie czekają nadejścia przyszłych wieków, bo ich kres również będzie im dane oglądać¹¹.

W *Wirze* selwa zamyka drogę ku niebu i traci status miejsca uświęconego, co tłumaczy doświadczenie smutku i samotności, jakie staje się udziałem bohatera („O, puszczo, małżonko ciszy, matko samotności i mgły!”)¹². W miarę, jak Cova czuje się coraz bardziej osaczony przez

¹⁰ Tamże, s. 7.

¹¹ J.E. Rivera, *Wir*, s. 113–114. Cytat w oryginale: „Tú eres la catedral de la pesadumbre, donde dioses desconocidos hablan a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiendo longevidad a los árboles imponentes, contemporáneos del paraíso, que eran ya decanos cuando las primeras tribus aparecieron y esperan impasibles el hundimiento de los siglos venturosos”.

¹² Tamże, s. 113. Cytat w oryginale: „Oh, selva, esposa del silencio, madre de la soledad y de la neblina”.

śmiertelnie niebezpieczną przyrodę, kontrast pomiędzy naiwną iluzją a rzeczywistością staje się wyraźniejszy i artykułowany jest dosadniej:

Tu nie miejsce na zakochane słowiki, na wersalskie ogrody, na sentymentalne pejzaże! Tu odmawiają litanie obrzmiałe ropuchy, tu zagradzają drogę zbite gąszcze i rozlewiska gnijącej wody. Tu muchy-pasożyty zaścielają ziemię martwymi pszczołami; tu cała gama nieczystych kwiatów skręca się w erotycznych porywach, a ich lepki zapach upaja jak narkotyki; tu złośliwa liana swoimi włoskami oślepia zwierzęta, *pringamosa* plami skórę wysypką, pestka *curujú* wygląda jak tęczowa kulka, ale zawiera tylko żrący popiół, winogrona wywołują biegunkę, migdały są gorzkie. Tu w nocy rozlegają się dziwne głosy, widać błędne ogniki, cisza jest złowroga. Tu przechodzi śmierć, siejąc życie¹³.

Kosmiczna koncepcja selwy jako odwzorowania porządku świata już autorowi *Cumandá* kazała dostrzec współistnienie życia i śmierci, jednak upatrywał w nim mądrości i szlachetnych intencji Stwórcy, wierząc, że śmierć stanowi podstawę doskonalszych form życia. W powieści *Rivery* obsesyjnie eksponuje się element śmierci jako dominujący („Ty sama wydajesz się być gigantycznym cmentarzem gnicia i zmartwychwstania”¹⁴) – wielokrotnie pamiętniki Covy opisują obrazy gnicia, rozkładu. Naturalistyczna poetyka nadaje tym fragmentom wielką siłę ekspresji i sprawia, że selwa przybiera postać antropofagicznej bestii.

W hiperbolicznych opisach tropikalnej przyrody, tak znamienych dla szesnastowiecznych relacji z podróży do Nowego Świata wiele miejsca poświęcano dobrodziejstwom natury; powszechna była wiara w to, że wyjątkowe właściwości ziół i owoców zapewniają tu-byłcom długie życie w zdrowiu i dobrej kondycji. W *Wirze* narrator opisuje szkodliwe, czasem nawet zabójcze działanie roślin. Niebezpieczeństwo czyha na każdym kroku¹⁵.

Bohater *Wiru* neguje również opiewany przez romantyków związek poezji i Natury:

¹³ Tamże, s. 209. Cytat w oryginale: „¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí los resposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebales de caños podridos. Aquí, la parásita afrodisíaca que llena el suelo de abejas muertas; la diversidad de flores inmundas que se contraen con sexuales palpitaciones y su olor pegajoso emborracha como una droga; la liana maligna cuya pelusa enceguece los animales; la pringamoza que inflama la piel (...). Aquí, de noche, voces desconocidas, luces fantasmagóricas, silencios fúnebres. Es la muerte, que pasa dando la vida” (s. 296–297).

¹⁴ Tamże, s. 114. Cytat w oryginale: „¡Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!”.

¹⁵ „Todas las noches agobiaban los mosquitos, rechinando, y era indispensable tapar los perros. Alrededor de la hoguera el tigre rugía, y hubo momentos, en que los tiros de nuestros fusiles alarmaron las selvas, siempre interminables y agresivas”.

Gdzie się podziała poezja bezludnych okolic, gdzie motyle podobne do przeczystych kwiatów, gdzie magiczne ptaki, dźwięczny strumień? Jakże uboga jest fantazja poetów, co znają tylko samotność obłaskawionych krajobrazów!¹⁶.

Wyrażna jest tu chęć obnażenia konwencjonalności literackich, wyidealizowanych obrazów selwy, jakie rodzą się w wyobraźni poetów i nie znajdują oparcia w rzeczywistości. Jak twierdzi Bachelard, „motyl pojawia się w marzeniach błahych, w poezji, która w naturze szuka malowniczości”¹⁷. „Dźwięczny strumień”, rodem z renesansowych eklog, w kontekście potęgi amerykańskiej przyrody razi sztuczną i w najmniejszym stopniu nie oddaje gwałtownej natury tropikalnych rzek.

Zamiast pięknych, bajecznie kolorowych ptaków i motyli Cova spotyka w selwie odrażające gady, płazy, insekty; uroda drzew i kwiatów niszczone jest przez szkodniki (opisując to zjawisko Rivera sięga po drastyczne skojarzenia, jak trąd, syfilis, zgnilizna...).

W powieści Rómulo Gallegosa *Canaima* postacią, która najwyraźniej uświadamia rozbieżność między stereotypowym obrazem selwy o romantycznym rodowodzie a jej rzeczywistym charakterem, jest Gabriel Ureña. Narrator opowiada, jak w młodzieńczych latach rodziła się fascynacja Gabriela ową odległą, egzotyczną krainą. Pierwszy impuls dla chłopięcej wyobraźni stanowiły prezenty od wuja („Ze złotego drzewca laski wyrosły drzewa cudownej selwy, z ziarnka złota zdobiącego szpilkę wypłynęły wielkie wody tryskające z ziemi”), opowieści podróżników, lektury („dawne mity z całego świata, które odrodziły się w Ameryce: legenda o zaczarowanym jeziorze la Parima, o Amalivacu, tajemniczym mieszkańcu puszczy Sipapo, o złotym pałacu kacyka Manoa, o tragicznym El Dorado, którego wezwaniu nie mogli się oprzeć konkwistadorzy, podążający w nieokreśloną dal za zgubnym gestem ręki Indianina. I lektury mistyczne, które sprawiły, że wiele z owych słów zyskało w jego fantazji znaczenie religijne. Erevato, Merevari, Roraima, Duida, były dla niego rzekami i górami świętej ziemi, której nie mógł wyobrazić sobie inaczej, jak tylko w blasku tragicznego zmierzchu, a zarazem były to kabalistyczne słowa wielkiego głosu, który rozlegał się na pustyni”). Białe plamy

¹⁶ J.E. Rivera, *Wir*, s. 209. Cytat w oryginale: „¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas, los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!”.

¹⁷ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 183.

na mapach dla romantycznej duszy stanowiły wyzwanie na miarę szesnastowiecznych odkrywców, a dziwne nazwy rodziły fantastyczne obrazy o magicznej sile („Wyrazy indiańskie, sugestywne wyrazy z barbarzyńskich języków, które rozciągały się nad tajemniczą ziemią, owe geograficzne nazwy rzek, strumieni i gór miały dla jego wyobraźni magiczną moc. Zwykł spędzać długie godziny, kontemplując kręte linie rzek i cienie gór, jakby po nich żeglował lub wędrował i z uczuciem rzeczywistego doznania słyszał ryk wód w miejscach, gdzie zaznaczono katarakty i wyczuwał ciszę bezludnych ziem tam, gdzie na mapie były białe plamy”¹⁸).

Młodzieńcze wyobrażenia Gabriela Ureñi o mitycznej selwie leżyły w gruzach w konfrontacji z rzeczywistością. W jego przypadku jednak nie tyle sama przyroda niszczy jego złudzenia, co wszechobecna w świecie selwy atmosfera przemocy. Gabriel Ureña jest postacią o szczególnym znaczeniu, uosabia bowiem system wartości najcenniejszych dla autora powieści. Dojrzały, zrównoważony, wierzy w ideę Postępu, nie poddaje się dominującemu wśród żyjących w selwie Białych stereotypowi *Hombre Macho*. Postać Gabriela Ureñi jest też najbardziej reprezentatywna dla ideologii dominującej

¹⁸ „Las primeras noticias acerca de aquellos panoramas le habían llegado a Gabriel Ureña hacia los quince años (...). Imaginó el fascinante paisaje a base de los regalos del tío. Del palo de oro del bastón salieron los árboles de la selva maravillosa, del cochano del alfiler los estupendos aluviones que afloraban del suelo, el moriche y el minero dieron los claros rajeos y las melancólicas campanadas que turbaban el hondo silencio del ensueño, de la ranchería de balatá salieron los indios en sus curiaras por los grandes ríos y los misteriosos caños, y éstos se poblaron de nereidas con el cantarino acento de Maigualida. (...) Y las exploraciones por el mapa de Guayana, así que hubo partido Maigualida. Palabras indígenas, sugestivas palabras de bárbaras lenguas tendidas sobre tierras misteriosas, aquellas denominaciones geográficas de ríos, caños y montes tenían para su imaginación una mágica virtud. Solía pasarse largas horas contemplando las líneas sinuosas de los ríos y las sombras de los montes, como si navegara o se internara por ellos y con emociones de percepción real oía el bramido de las aguas donde decía cataratas y sentía el silencio de las tierras desiertas en los claros del mapa.

Después las lecturas. Los viejos mitos del mundo renaciendo en América: la leyenda del lago encantado de la Parima, de Amalivac, el misterioso habitador de las selvas del Sipapo, del áureo palacio del cacique Manoa, del trágico Dorado en pos del cual sucumbieron los conquistadores, bajo el ademán perdicionero del brazo del indio, siempre tendido hacia un más allá.

Y las lecturas místicas, a cuyo influjo muchas de aquellas palabras adquirieron para su fantasía un sentido religioso. Erevato, Merevari, Roraima, Duída, fueron para él ríos y montes de una tierra sagrada, que no podía imaginársela sino bajo los resplandores de un crepúsculo trágico y, al mismo tiempo, palabras cabalísticas de una gran voz que clamaba en el desierto”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 44.

w powieści o selwie epoki regionalizmu, zawiera się w niej bowiem przekonanie o słuszności działań cywilizacyjnych i konieczności przeprowadzenia procesów modernizujących, a zarazem wyraźna krytyka wszelkich wypaczeń i nadużyć, jakie owym procesom towarzyszą.

Marcos Vargas, bohater powieści Gallegosa, lata dzieciństwa spędził w Ciudad Bolívar, gdzie przebiega granica pomiędzy selwą a obszarem zdominowanym przez cywilizację. Pod wpływem opowieści o bajecznych bogactwach, jakie kryją się w dziewiczych ostępach, postrzega selwę jako ziemię obiecaną:

Venezuela niedokończonych odkryć i kolonizacji. Ale także ziemia śmiałych przedsięwzięć dla szybkiego wzbogacenia się: selwy kuczukowe od górnego biegu Orinoco i jej dopływów aż do Cuyuní z zasilającymi ją rzekami, lasy sarapiowe Caury, złoto piasków Yuruari, diamenty z Caroní, złoto z ławic i niewyczerpanych żył górnego Cuyuní... Guyana była cudownym suknem, gdzie wielki przypadek rzucał kości i wszyscy śmiałkowie chcieli wziąć udział w grze¹⁹.

Obok oczekiwanych bogactw wyobraźnię Marcosa rozpalały wizje przygód, jakie spodziewał się przeżywać wzorem dawnych podróżników i konkwistadorów. Dziewicza przyroda selwy z pewnością stwarzała wiele okazji, by wykazać się męstwem, a sny o El Dorado i o Złotym Runie od wieków kusily wciąż z tą samą siłą. Tłem dla wyprawy Marcosa jest wyraźnie zarysowana przez narratora aluzja do mitycznej wyprawy Argonautów. Początek podróży utwierdza młodego bohatera w tym przekonaniu:

Przeprawili się na tratwie przez Caroní, a kiedy zeskoczyli na ląd, Manuel Ladera powiedział:

- Cóż, Marcosie Vargas! Jest pan już w Yuruari, i oby wyszło to panu na dobre. Na ziemi złota i prawdziwych mężczyzn, jak tu powiadają.

- I ziemi pięknych kobiet - uzupełnił Marcos²⁰.

¹⁹ „Venezuela del descubrimiento y la colonización inconclusos. Pero la de la brava empresa para la fortuna rápida: selvas caucheras desde el alto Orinoco y sus afluentes hasta el Cuyuní y los suyos y hasta las bocas de aquel, sarrapiales del Caura, oro de las arenas de Yuruari, diamantes del Caroní, oro de los placeres y filones inexhaustos del alto Cuyuní... Guayana era un tapete milagroso donde un azar magnífico echaba los dados y todos los hombres audaces querían ser de la partida”. Tamże, s. 6.

²⁰ „En la balsa del paso cruzaron el Caroní, y cuando saltaron a tierra, Manuel Ladera dijo:

- ¡Bueno, Marcos Vargas! Ya está en el Yuruari y que le sea de provecho. En la tierra del oro y de los hombres machos, como dicen por aquí.

- y de las mujeres bonitas - completó Marcos”. Tamże, s. 17.

W ogólnych zarysach losów postaci można dostrzec pewne podobieństwo między Arturem Covą a Marcosem Vargasem. Obaj ukształtowani w miejskim środowisku „cywilizacji” wyruszają w obcy im świat selwy, skąd nie ma dla nich powrotu. Zasadnicza różnica tkwi w tym, jak przyjmują doświadczenie obcej rzeczywistości. Postępujące szaleństwo Covy, spotęgowane sytuacją śmiertelnego zagrożenia, generuje hiperboliczne wizje piekła bądź krwiożerczej bestii, co jednak w żadnym momencie nie przybliża bohatera do zrozumienia nieznanego świata, podczas gdy osobowość Marcosa Vargasa poprzez kontakt z Naturą ulega znamiennej transformacji. W kulminacyjnym dla *Canaimy* epizodzie burzy Marcos przez chwilę doznaje poczucia jedności z selwą i przekracza barierę, która dla Covy do końca pozostała nieosiągalna.

Zauważył, że selwa się boi. Pnie drzew pokryły się śmiertelną bledością w obliczu ciemności pośrodku dnia, która przesuwiała się między nimi coraz to dalej i liście drżały na gałęziach, choć nie było wiatru, który by nimi poruszał. Poczul się potężniejszy od niej, wolny już od jej zgubnego wpływu, bo wewnętrzna bestia, która właśnie objawiła się w jego duszy, wyszła zwycięsko z tej niezwykłej walki, i zwrócił się do selwy: – To burza. Nadciąga przeciw nam obojgu, lecz tylko ty się jej obawiasz.

Zdjął kapelusz i wyrzucił go w stronę lasu, rozpiął koszulę odrywając guziki, wypiął nagą pierś, podniósł czoło, dostosował krok do rytmu władczego marszu. Potem zdjął obuwie i całkiem już pozbył się odzieży, porzucił szeroką i zieloną ścieżkę, by odnaleźć się w roli człowieka samotnego wobec pierwotnego żywiołu i opuszczając znany szlak drogi powrotnej ruszył pierwszą ścieżką, jaką napotkał i zapuścił się w splątana gęstwinę leśną na spotkanie z niebezpieczeństwem burzy. Chciał znaleźć miarę samego siebie w konfrontacji z samą Naturą, a spośród wszystkiego, czego nauczył się wśród ludzi, tylko jedno zabrał ze sobą: słowa hrabiego Giaffaro, który doradzał mu hermetyczne zespolenie i zawór ujęcia dla krzyku Canaimy²¹.

²¹ „Advirtió que la selva tenía miedo. Los troncos de los árboles se habían cubierto de palidez espectral ante la tiniebla diurna que avanzaba por entre ellos y las hojas temblaban en las ramas sin que el aire se moviese. Se sintió superior a ella, libre ya de su influencia maléfica, ganosa de descomunal pelea la interna fiera recién resaltada en su alma, y así le habló: -Es la tormenta. Viene contra nosotros dos, pero sólo tú la temes.

Se quitó el sombrero y lo arrojó al monte, se abrió la camisa haciendo saltar los botones, ensanchó el pecho descubierto, irguió la frente, acompasó el andar a un ritmo de marcha imperiosa. Luego se descalzó y se desnudó por completo, abandonando a la vera el camino ancho y verde cuando pudiese desfigurarse al hombre íngrimo contra la tempestad elemental, y dejando el camino de regreso conocido tiró por la primera vereda que le salió al paso y se internó por el monte intrincado a la aventura de la tormenta. Quería encontrar la medida de sí mismo ante la Naturaleza plena, y cuando fue cosa aprendida entre los hombres, sólo una llevaba consigo: las

W scenie burzy Marcos odrzuca to, co wiąże go z „cywilizacją”, łączy się z naturą w sposób absolutny – otaczając ramionami pień drzewa, które desperacko broni się przed naporem żywiołu, sam staje się drzewem (s. 152). Wrażenie owej jedności z selwą potęguje współbrzmienie stanów emocjonalnych bohatera ze zjawiskami naturalnymi. Burzę poprzedza epizod w obozie *purgüeros*, który wywołuje wielki gniew Marcosa („Jeszcze miał w oczach czarny blask gniewu, kiedy daleko już od samotnego obozu, wracał szeroką i prostą ścieżką”²²), kiedy zaś oszalała ze strachu przed żywiołem małpka szuka schronienia w objęciach człowieka, ten odkrywa w sobie współczucie i łagodność, co zbiega się z końcem nawałnicy:

Zwierzątko drżało i kuliło się jeszcze bardziej szukając ciepła przyjaznej pierśi i Marcos Vargas przekonał się, że po tym, jak poznał samego siebie, silnego w nawałnicy szatańskiego gniewu, dobrze było odnaleźć się także w roli opiekuna, w prostej dobroci i szlachetnej łagodności²³.

Znamienne i niezwykle istotne w powieści Gallegosa jest połączenie perspektywy świata zewnętrznego (selwa) i wewnętrznego (dusza bohatera). Doświadczenie selwy jest dla Marcosa objawieniem natury mistycznej. Jak słusznie twierdzi Maya Schärer, cechą charakterystyczną bohaterów Gallegosa jest to, że w skomplikowanej, heterogenicznej rzeczywistości kulturowej poszukują nie tylko możliwości samookreślenia, starając się odpowiedzieć na pytanie „kim jestem”, ale także usiłują odnaleźć właściwe sobie *miejsce*, poprzez które takie samookreślenie stałoby się możliwe. W owej „intymnej i enigmatycznej” relacji między samoświadomością a próbą odczytania przestrzeni upatruje Schärer jednej z przyczyn porażki, na jaką wydają się skazane postaci wenezuelskiego pisarza; zamiast kroczyć po drodze wytyczonej przez własne plany i marzenia, bohater zanurza się niejako w przestrzeń, słucha, patrzy i pozwala się prowadzić po tajemnych ścieżkach labiryntu, pochłonięty odkrywaniem znaków ulega fascynacji nieznanym światem i zanurza się weń coraz głębiej, aż w końcu sam staje się jednym

palabras del conde Giaffaro aconsejándole intimidad hermética y válvula de escape al grito de Canaima”. Tamże, s. 150.

²² „Aún llevaba en los ojos el negro fulgor de la ira, cuando lejos ya de la tarimba solitaria, regresaba por la vereda ancha y recta”. Tamże, s. 149.

²³ „El animalito temblaba y se acurrucaba más, buscando el calor del pecho amigo, y Marcos Vargas experimentó que era bueno, después de haberse hallado a sí mismo, fuerte en la tempestad de las iras satánicas, encontrarse también protector en la bondad sencilla, en la ternura generosa”. Tamże, s. 153.

z jego elementów²⁴. Właśnie to przytrafia się Marcosowi w zetknięciu z selwą. Zapowiedź zakończenia pojawia się już w rozdziale XII, który opisuje pierwsze wrażenia bohatera na widok puszczy:

Na początku było rozczarowanie. Brak tu było wielkości, a przynajmniej nie było to takie, jak sobie wyobrażał. Nie było widać potężnych drzew, których pni nie zdołałyby objąć ramiona mężczyzny; przeciwnie, wszystkie one były cienkie, rachityczne, rzekłbyś, że z powodu ogromnego nagromadzenia roślinności, która walczyła między sobą o ziemię. „I to ma być selwa? – zadał sobie pytanie – Gęsty las i nic więcej!” Później jednak zdał sobie sprawę, że wielkość tkwiła w nieskończoności, w obsesyjnym powtarzaniu jednego, na pozór niepowtarzalnego motywu. Drzewa, drzewa, drzewa! Jedno zielone sklepienie wsparte na miriadach kolumn aksamitnych od mchów, pokrytych liszajem porostów, pasożytami i pnączami, splecionych i powykręcanych przez liany tak grube, jak pnie drzew. Zapory drzew, ściany drzew, masywy drzew! Nieprzerwanie trwające przez wieki od korzeni aż po kopyły, straszliwe siły na pozór absolutnie nieruchome, płynący w ciszy strumień soków żywotnych. Milczące zielone otchłanie... Pnącza, zarośla... Drzewa! Drzewa!

Oto selwa, od wpływu której Marcos Vargas nie uwolni się już nigdy. Przepastny świat, gdzie spoczywają tysiącletnie klucze. Nieludzka selwa. Ci, którzy przekroczą jej granice, stają się już czymś więcej lub czymś mniej, niż człowiek²⁵.

Pośród różnych obrazów selwy, jakie przedstawia *Canaima* – od telurycznego, przepełnionego nabożnym zachwytem, aż po inferalny, przejmujący lękiem – dla Marcosa najważniejszy jest magiczny wy-

²⁴ M. Schärer, „*Canaima*” o *la fundación imposible*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, s. 487-501.

²⁵ „Al principio fue la decepción. Aquello carecía de grandeza: no era, por lo menos, como se lo había imaginado. No se veían los árboles corpulentos en torno a cuyos troncos no alcanzasen los brazos del hombre para abarcarlos; por lo contrario, todos eran delgados, raquíticos, diríase, a causa de la enorme concurrencia vegetal que se disputaba el suelo.

»Y esto era la selva? – se preguntó – Monte tupido y nada más!«

Pero luego empezó a sentir que la grandeza estaba en la infinitud, en la repetición obsesionante de un motivo único al parecer. ¡Arboles, árboles, árboles! Una sola bóveda verde sobre miríadas de columnas afelpadas de musgos, tiñosas de líquenes, cubiertas de parásitas y trepadoras, trenzadas y estranguladas por bejucos tan gruesos como troncos de árboles. ¡Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles! Siglos perennes desde la raíz hasta los copos, fuerzas descomunales en la absoluta inmovilidad aparente, torrente de savia corriendo en silencio. Verdes abismos callados... Bejucos, marañas... ¡Arboles! ¡Arboles!

He aquí la selva de cuyo influjo ya más no se libraría Marcos Vargas. El mundo abismal donde reposan las claves milenarias. La selva antihumana. Quienes transponen sus lindes ya empiezan a ser algo más o algo menos que hombres”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 119.

miar, w którym znajduje odpowiedź na szekspirowski dylemat Hamleta²⁶, odradza się, niczym Feniks z popiołów i jest to akt o kluczowym znaczeniu dla dalszych losów bohatera. Mając na uwadze marzenia o bogactwie i o przygodach zdobywcy, należałoby się spodziewać, że Marcos opowie się po stronie Ardavinów, co byłoby naturalną konsekwencją jego planów. Tymczasem selwa otwiera przed nim zgoła inne perspektywy, angażując go w walkę Cajuñi i Canaimy. Marcos odkrywa w sobie powołanie do obrony naturalnego świata – świata selwy i Indian – w pewnym sensie transformacja duchowa, jakiej doznaje, predestynuje go do podjęcia dzieła zbawienia. Znamienne są tu słowa Gabriela Ureñi: „Ten lud oczekuje wszystkiego od jednego człowieka, *Hombre Macho*, jak się teraz mówi, a ty – dlaczegóż by nie? – Ty możesz zostać tym mesjaszem”²⁷. Pisze Maya Schärer, że naznaczony przez żywioły („*el agua y el viento y el rayo de la selva*”) bohater Gallegosa wraca do początku wszechczasów, staje się istotą kosmiczną, wyjętą z kontekstu konkretnego czasu i miejsca, co odbiera sens przyświecającej mu dotychczas ideologii cywilizacji i postępu²⁸. Są to wszak kategorie, które zakładają progresywny charakter czasu, podczas gdy w świecie selwy dominuje czas cyrkularny, nieustannie powracający do mitycznych źródeł. Również w sensie przestrzennym selwa stanowi zakłętą krąg, w którym bohater, zgodnie z przepowiednią, zostaje uwięziony na zawsze. Nawet zakończenie powieści, zwykle interpretowane jako zapowiedź zmian, nie burzy owego kolistego porządku. Syn bohatera, nowy Marcos Vargas, jako Metys, łączący w sobie dwie tradycje, dwie kultury, ma szansę dokonać tego, co nie udało się ojcu, bo z racji swego pochodzenia zdolny jest przekroczyć granice nieprzekraczalne dla Innego. Z pewnością jest to podstawa utopijnej wizji przyszłości, w której nastąpić może prawdziwa, naturalna identyfikacja amerykańskiego człowieka z jego miejscem. Zwróćmy jednak uwagę, że gdy pojawia się nowy Marcos Vargas, oznacza to powiązanie końca z początkiem, sugeruje spiralny bieg historii.

Bezimienny bohater *Podróży do źródeł czasu* Alejo Carpentiera wyrusza na poszukiwanie rajy, by odmienić swój los Człowieka-Pszczoly, żyjącego w cywilizacji, w której „dusz nie sprzedaje się diabłu, lecz Księgowemu lub Dozorcy Galerników” (s. 13). W alegorycznym kon-

²⁶ Zob. R. González Echevarría, „*Canaima*” y los libros de la selva, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, s. 503–514.

²⁷ „Este pueblo todo lo espera de un hombre, del Hombre Macho que se dice ahora, y tú, ¿por qué no?, puedes ser ese mesías”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 171.

²⁸ M. Schärer, „*Canaima*” o la fundación imposible, s. 498.

tekście powieści akcja prowadzi od „Apokalipsy” kultury Zachodu do „Genesis” Santa Mónica de los Venados²⁹. Swoje spotkanie z selwą Carpentierowski bohater – narrator opisuje jako wejście do Raju:

Od dwóch dni przemierzamy armaturę planety, zapominając o Historii, a nawet o ginących w pomroce migracjach epok bez kroniki. (...) Znajdujemy się w świecie Genesis, pod koniec czwartego Dnia Stworzenia. Gdybyśmy się cofnęli jeszcze trochę, doszlibyśmy do epoki, w której rozpoczęła się straszliwa Samoćność Stwórcy, kosmiczny smutek czasów bez kadzideł i chwały, kiedy ziemia była pusta i pogrążona w chaosie, a ciemność zasłaniała oblicze przepaści³⁰.

Obraz selwy, jaki zawiera się w dzienniku muzykologa, konsekwentnie nawiązuje do tej idei. Barokowe bogactwo opisów przyrody przywodzi na myśl entuzjastyczne relacje odkrywców dając odczucie pełni i doskonałości stworzenia („jesteśmy tam, dokąd przybiła Arka”; s. 227), drzewa i ptaki otwierają perspektywę ku niebu („nagle tęcza kolorów objęła najwyższe gałęzie, na których z hałaśliwą radością trzepotały się papugi rozświetlając gwałtownym błyskiem mrok panujący na dole...”³¹), dzięki czemu wyczuwalna staje się bliskość Boga (...Tukan o poważnym spojrzeniu, pyszniący się swoim żółtozielonym gorsem, z dziobem źle przytwierdzonym do głowy, ptak teologiczny, który krzyknął nam: „Bóg cię widzi”³²).

²⁹ O alegorii w *Podróży do źródeł czasu* zob. C.R. Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá; Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2008.

³⁰ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, przeł. K. Wojciechowska, Warszawa 1996, s. 205. Cytat w oryginale: „Hace dos días que andamos sobre el armazón del planeta, olvidados de la Historia y hasta de las oscuras migraciones de las eras sin crónicas (...) Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador – la tierra sideral de los tiempos sin incienso y sin alabanzas, cuando la tierra era desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo”, s. 100. Wersja hiszpańska na podstawie: A. Carpentier, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid 1995, wersja elektroniczna: www.scribid.com/doc/3399799/Carpentier-Alejo-Los-pasos-perdidos.

³¹ Tamże, s. 181. Cytat w oryginale: „De pronto, una empinada ramazón se tornasolaba en el alborozo de un granzante vuelo de guacamayos, que arrojaban pince-ladas violentas sobre el acre sombra de abajo, donde las especies estaban empenadas en una milenaria lucha por treparse unas sobre otras, ascender, salir a la luz, alcanzar el sol”, s. 88.

³² Tamże, s. 224. Cytat w oryginale: „De sol a sol nos escoltaron los guacamayos fastuosos y las cotorras rosadas, con el tucán de grave mirar, luciendo su peto de esmalte verdeamarillo, su pico mal soldado a la cabeza – el pájaro teológico que nos ha gritado *!Dios te ve!* A la hora de crepúsculo, cuando los malos pensamientos mejor solicitan al hombre”, s. 110.

Konwencji rajy odpowiada również – kluczowa dla interpretacji utworu – koncepcja selwy jako przestrzeni zamkniętej, chronionej przed wtargnięciem intruza przez nieprzebytą ścianę zieleni, oraz perspektywa czasu mitycznego.

Jednak w *Podróży do źródeł czasu* Raj nie objawia się jako *locus amoenus*. Narrator dostrzega wszystkie te niebezpieczeństwa, które stały się przekleństwem Arturo Covy. W jego relacji selwa ukazuje również przerażające oblicze. W rzeczywistość tego świata wpisana jest śmierć, cierpienia, choroby:

Nie pretenduje bynajmniej do porównań z Rajem Ziemskim dawnych kartografów. Są tu przeróżne choroby, plagi, jadowite płazy, owady, dzikie zwierzęta, pożerające wyhodowane z trudem bydło. Są dni powodzi i dni głodu, i dni niemocy, bezsilności wobec gangreny toczącej zakażoną rękę czy nogę. (...) Nie ulega wątpliwości, że przyroda, która nas tu otacza, jest nieubłagana i straszna mimo swego uroku. Ale ci, co wśród niej żyją, uważają, że jest mniej zła, łatwiejsza do współżycia, niż strachy i wstrząsy, zimne okrucieństwo i wciąż nowe groźby świata *stantqd*. Tutaj plagi, cierpienia i niebezpieczeństwa naturalne przyjmowane są z góry jako część panującego Porządku, mającego swoje rygory. (...) Przy świetle słońca lub w ciepłe ogniska ludzie, którzy tu wypełniają swoje przeznaczenie, zadowolają się rzeczami najprostszymi: cieszą się z pogodnej jasności poranka, z obfitego połowu, z deszczu, który spadł po długiej suszy, i wyrażają swą radość w zbiorowych wybuchach wesołości, w śpiewie i dźwięku bębnów, które towarzyszą zdarzeniom tak prostym jak choćby nasze przybycie³³.

Narrator nazywa Santa Mónica de los Venados „miastem Henocha” (s. 216), co odsyła czytelnika do wizji rajy zawartej w Pierwszej Księdze Henocha, gdzie tożsamość rajy ziemskiego interpretuje się

³³ Tamże, s. 215. Cytat w oryginale: „El no pretende que esto sea algo semejante al Paraíso Terrenal de los antiguos cartógrafos. Aquí hay enfermedades, azotes, reptiles venenosos, insectos, fieras que devoran los animales trabajosamente levantados; hay días de inundación y días de hambruna, y días de impotencia ante el brazo que se gangrena (...) Es indudable que la naturaleza que aquí nos circunda es implacable, terrible, a pesar de su belleza. Pero los que en medio de ella viven la consideran menos mala, más tratable, que los espantos y sobresaltos, las crueldades frías, las amenazas siempre renovadas, del mundo de *allá*. Aquí, las plagas, los padecimientos posibles, los peligros naturales, son aceptados de antemano: forman parte de un Orden que tiene sus rigores (...) A la luz del sol o al calor de la hoguera, los hombres que aquí viven sus destinos se contenían de cosas muy simples, hallando motivo de júbilo en la tibieza de una mañana, una pesca abundante, la lluvia que cae tras de la sequía con explosiones de alegría colectiva, de cantos y de tambores, promovidos por sucesos muy sencillos como fue el de nuestra llegada”, s. 105.

jako etap wiodący do ostatecznego nieba – miejsce, gdzie sprawiedliwi oczekują na spotkanie z Panem³⁴.

Tęsknota za rajem utraconym, jaką odczuwa bohater powieści Carpentiera nie tyle jest poszukiwaniem arkadyjskiego szczęścia bez trosk, co tęsknotą za utraconą niewinnością i za owym pierwotnym Porządkiem, który mógłby na nowo nadać sens jałowemu życiu. Niestety, marzenie nie może się spełnić, bo – jak gorzko konstatuje narrator – w owym mitycznym świecie był „istotą zapożyczoną”.

Wyobrażenie selwy jako raju w *Podróży do źródeł czasu* jest obrazem misternie utkanym z licznych aluzji do kultury Zachodu. Cytaty zaczerpnięte z dzieł literackich, filozoficznych i historycznych, obfitość onomastycznych symboli wywodzących się z mitologii klasycznej czy judeochrześcijańskiego kręgu kulturowego, odniesienia do różnych dziedzin sztuki, jak muzyka, taniec, malarstwo, architektura, tworzą wielobarwną i bogatą mozaikę, która pokazuje, że raj odnaleziony w sercu selwy jest rajem wymyślonym, jest produktem kultury Starego Świata³⁵. Ricardo Ferrada Alarcón kwalifikuje ten wizerunek jako „rzeczywistość wirtualną”³⁶ a to tłumaczy, dlaczego bohater nie może powrócić do miejsca, gdzie czuł się szczęśliwy. Santa Mónica de los Venados istnieje bowiem w wymiarze realnym – nie jest statyczną figurą ucieleśniającą marzenie o Raju Utraconym, lecz dynamiczną strukturą, która nie poddaje się procesowi wirtualizacji. Żłudne jest również przeświadczenie muzykologa, że mógłby się stać częścią owej rajskiej społeczności, bo – jak sam odkrywa z rezygnacją – „ pewne moce świata, które zostawił za sobą, w dalszym ciągu wywierają na niego wpływ”. Zakończenie *Podróży do źródeł czasu* interpretuje się zwykle jako porażkę bohatera, który niejako traci Raj po raz drugi, ulegając pokusie powrotu do świata cywilizacji, co można odczytać jako pesymistyczne przesłanie w sensie uniwersalnym. Można jednak rozumieć tę historię jako pewien rodzaj lekcji, która wcale nie neguje sensu utopii, a jedynie pokazuje, że drogą do osiągnięcia szczęścia nie może być ucieczka³⁷.

Poruszając historię spotkania z amazońską selwą opowiada Mario Vargas Llosa w *Zielonym Domu*. Fushía, bezwzględny prze-

³⁴ Zob. J. Delumeau, *Historia raju. Ogród rozkoszy*, s. 26–27.

³⁵ Zob. C.R. Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco...*, s. 134.

³⁶ R. Ferrada Alarcón, *Texto e identidad en „Los pasos perdidos” de Alejo Carpentier*, „Literatura y lingüística”, nr 17, Santiago 2006, s. 141–155.

³⁷ Zob. A. Márquez Rodríguez, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970, s. 462.

stępcą i zbiegły więzień, nie śni romantycznych snów o spotkaniu z dziewiczą przyrodą, jeszcze bardziej obcy mu jest oparty na przebogatym kontekście kulturowym sposób myślenia carpentierowskiego muzykologa, a mimo to na wyspie położonej pośród wód rzeki Santiago odnajduje swój raj. Jest to raj pisany przez małe „r”, miejsce, gdzie można znaleźć schronienie, żyć wygodnie i prowadzić rozległe interesy z okolicznymi plemionami tubylców („Lalita, to jest dobra ziemia, jest jedzenie i wszystko się nam udaje. [...] Lalita, wyspa, popatrz, najlepsze miejsce, jakie tylko może istnieć między lasami i bagnami...”, „[...] słyszysz Lalita, pełno ptaków, są papugi [...]”; s. 236–237). Na ten przyjazny obraz wyspy nakłada się jednak inny, który ma swe źródło w wierzeniach Huambisów. Dla Indian wyspa była świętym miejscem, strzeżonym przez magiczne drzewa *lupuna* („Bo w górze wąwozu i wzdłuż całej wyspy jak wysoki, gęsty mur rosły lupuny o szorstkich pniach, pokrytych garbami, chropowatymi pletwami, na których można było usiąść”³⁸). Zamieszkujące wyspę duchy nie tolerowały intruzów, stąd paniczny lęk i protesty Huambisów. Fushía zlekceważył ostrzeżenie i – przede wszystkim po to, by uspokoić Indian – postanowił oczyścić teren z pomocą ognia. Kiedy już usunięto zwęglone resztki drzew i martwe zwierzęta, wyspa wydała się uciekinierom przyjaznym domem: „A rankiem, kiedy obudzili się, *páucar* wił już swoje gniazdo przed chatą, jego czarne i żółte pióra iskrzyły się pomiędzy uschłymi liśćmi, a on, mamy szczęście, Lalita, to towarzyski ptak, jeśli przyleciał, to dlatego, że wie, że tu zostajemy”³⁹. Natura jednak nie wybacza intruzom pogwałcenia swych praw. W ciągłych zmaganiach z bezlitosną przyrodą Lalita traci swą urodę, zaś Fushía zaraża się śmiertelną chorobą – trędem. Raj zamienia się w piekło: „Gęste i ciemne chmury, wisząc bez ruchu nad lupunami, wylewały z siebie potoki czarnej wody, przez dwa dni, cała wyspa zamieniła się w bajoro,

³⁸ M. Vargas Llosa, *Zielony Dom*, przeł. C. Marrodán Casas, Warszawa 1994, s. 237. Cytat w oryginale: „Porque en lo alto del barranco y a lo largo de toda la isla, como una compacta y altísima valla, había lupunas de troncos ásperos, hinchados de jobas y grandes aletas rugosas que les servían de asiento”. Wersja hiszpańska na podstawie wydania: M. Vargas Llosa, *La Casa Verde*, Alfaguara, Madrid 1999, wersja elektroniczna: www.scribid.com/doc/7188889/Mario-Vargas-Llosa-La-Casa-Verde-1966, s. 90.

³⁹ Tamże, s. 238. Cytat w oryginale: „Y la mañana siguiente, cuando despertaron, un páucar hacía su nido delante de la cabaña, sus plumas negras y amarillas relucían entre la hojarasca y él buena suerte Lalita, ese pájaro es sociable, si vino es porque sabe que aquí nos quedamos”, s. 90.

jezioro w mętną mgłę, wiele ptaków spadało martwych pod drzwi chaty (...)"⁴⁰.

Najbardziej sugestywny jest obraz martwych ptaków, który przeciwstawiony idyllicznej wizji *páucara*, wijącego gniazdo na powitanie, zyskuje doniosłe znaczenie symboliczne, ale dostrzec warto także takie elementy, jak ciemność, czerni, mgła czy bagno, które wyraźnie nawiązują do poetyki piekła. Wygnany przez wrogie siły natury, Fushía opuszcza wyspę, ale to już nie zdoła uchronić go od zagłady. Historia Fushíi powtarza jeden z dominujących motywów powieści o selwie – pokazuje, jak okrutnie selwa karze tych intruzów, którzy chcą zawładnąć jej bogactwem. Dowodzi też, że buta człowieka „cywilizowanego” wobec „prymitywnej” natury nie znajduje uzasadnienia, gdyż dzika przyroda selwy jest żywiołem nieujarzmionym. Pośród tych śmiałków są nie tylko żądni przygód awanturnicy, *caucheros*, *purgüeros*, handlarze żywicą, ale także wyznawcy wiary w naukę i cywilizacyjny postęp, jak wspomniany już doktor Antonio Orrantia z *Toá Césara Uribe Piedrahíta* czy don Osvaldo Martínez de Calderón, młody peruwiański inżynier, bohater powieści *Ciro Alegría* zatytułowanej *Złoty wąż*:

Z nastaniem dnia inżynier wyrusza w góry. Niesie w duszy nieokreślony dreszcz dżungli. (...) Kopalnie, dżungle? Pośród tej dzikiej i bujnej przyrody ma powstać wielkie przedsięwzięcie, które będzie ją ujarzmiać i cywilizować, zbuduje drogi i założy maszyny do wyrębu lasów, eksploatacji złóż, plonów, do płukania złota. Wszystkiego, co znalazło się tuż, obok, a człowiek nawet nie próbuje po to sięgnąć ręką⁴¹.

Entuzjazm don Osvalda wypala się stopniowo w ekstremalnie trudnych warunkach życia, dyktowanych przez wszechpotężną przyrodę. Na kilka chwil przed śmiercią bohater oddaje się ponurym rozmyślaniom:

I zaczyna rozmyślać o swoim położeniu, o tym, ile się zmieniło, że nauczył się nawet żuć kokę i spać razem z Cholos, z zadziwiającym uporem znosić trudności, a nawet wierzyć w opowieści o upiorach. Nie jest już człowiekiem z Limy, tym z dawnych czasów, ale nie jest też człowiekiem znad Marañón. Jego obolałą duszę drążą wątpliwości. Wracać? Wyjechać? Wszystko tu jest straszne, zaskakujące. (...) A potem dochodzi do wniosku,

⁴⁰ Tamże, s. 314. Cytat w oryginale: „Nubes espesas y oscuras, inmóviles sobre las lupunas vaciaron agua negra dos días seguidos y toda la isla se convirtió en un charco fangoso, la cocha en una niebla turbia y muchos pájaros caían muertos a la puerta de la cabaña”, s. 120.

⁴¹ C. Alegría, *Złoty wąż*, przeł. A. Nowak, Kraków 1973, s. 50.

że w tych stronach człowiek jednak znaczy bardzo mało, i mówi cicho do siebie:

- Tu sama przyroda jest przeznaczeniem!⁴².

Po raz kolejny selwa okazała się bezlitosna dla intruza, stawiając na jego drodze jadowitego węża, symbolicznego strażnika Raju, a zarazem ironiczny symbol klęski człowieka, który zamierzał ujarzmić Naturę – wszak przedsięwzięcie don Osvalda miało właśnie nosić miano Złotego Węża.

Opisywana w literaturze iberoamerykańskiej konfrontacja człowieka z Naturą zazwyczaj interpretowana jest w kategoriach deterministycznych. Już Domingo Faustino Sarmiento w swoim słynnym eseju zatytułowanym *Facundo* (1845) dowodził, że człowiek jest nie tylko ukształtowany, ale też kulturowo określony przez swoje środowisko. W opinii argentyńskiego myśliciela barbarzyńska przyroda pampy generuje barbarzyński charakter człowieka, który musi przystosować się do warunków, jakie narzuca mu bezwzględne środowisko, w przeciwnym bowiem razie skazany jest na klęskę. Ma rację Fuentes, kiedy twierdzi, że pisarze hispanoamerykańscy relację człowieka z przyrodą tradycyjnie postrzegali w kategoriach walki – i to walki o przetrwanie⁴³. (Wyjątek stanowi literatura, która kształtuje obraz świata przedstawionego z punktu widzenia Indianina, gdzie dominująca koncepcja animistyczna przedstawia człowieka jako integralny element Natury – jak na przykład w utworach José Marii Arguedasa). Perspektywę deterministyczną w regionalnej powieści o selwie zwykło się łączyć z naturalistyczną estetyką, silnie obecną w większości utworów owej epoki. Zauważmy jednak, że determinizm wpisany został również w świat przedstawiony w *Zielonym Domu* (losy Bonifacji – Dzikuski) i w *Podróży do źródeł czasu*, gdzie bohater nie może wyzwolić się z kontekstu kulturowego, którego nie akceptuje, a mimo to nieodwołalnie do niego przynależy.

Czas zadać pytanie o sens i wymiar opisanej powyżej konfrontacji. Jaki rodzaj negocjacji kulturowej implikuje tak wyraźnie zaznaczona granica?

- W powieści regionalnej demistyfikacja rajskiego obrazu selwy kwestionuje europejski stereotyp artykułując różnicę między alienującą utopią a doświadczeniem rzeczywistości.

⁴² Tamże, s. 125.

⁴³ C. Fuentes, *Nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México 1969.

Selwa zyskuje konkretny wymiar w rozbudowanych opisach, często realistycznych bądź podporządkowanych perspektywie właściwej dla naturalizmu. Pisarze eksponują biologizm, bezwzględność praw naturalnych, obnażają naiwność romantycznych mrzonek o idyllicznym charakterze miejsca. Utrwalona w europejskiej tradycji opozycja Kultura/Natura w powieści reprezentatywnej dla regionalizmu przedstawiona jest w kategoriach znamienych dla amerykańskiego dyskursu o kulturze jako opozycja Cywilizacja/Barbarzyństwo. W myśl tej koncepcji przyroda dehumanizuje człowieka, degraduje nie tylko jego istotę człowieczeństwa, ale także odbiera mu przekonanie, że może panować nad Naturą, podporządkować ją sobie i kształtować wedle własnej woli. (Nowa proza dokonuje reinterpretacji pojęć Cywilizacji i Barbarzyństwa). Powieść o selwie przewiduje dla swego bohatera dwie możliwości: w jednym przypadku jest to unicestwienie, w drugim bohaterowi dane jest zachować życie, ale doświadczenie selwy powoduje jego głęboką przemianę, która nie pozwala na powrót do dawnego życia na dotychczasowych warunkach.

- Inny ważny aspekt konfrontacji wynika stąd, że doświadczenie selwy jako miejsca obcego zmusza do zrewidowania pojęcia amerykańskości. Zbudowany w kontekście nowoczesności hispanoamerykanizm reprezentuje zespół wartości kulturowych określonych przez elity. Jak już wspomniano, regionalizm opisuje różnorodność kulturową Ameryki wskazując na silny związek wzorca kulturowego ze środowiskiem geofizycznym. Rodzi się zatem pytanie: dla kogo jest i kogo kulturowo określa selwa? Czy – a jeśli tak, to na jakich zasadach – można włączyć tę przestrzeń w obręb procesu cywilizacyjnego?
- Selwa stanowi granicę dla systemu prawa i instytucji państwowych, co skłania do dyskusji na temat kryteriów tożsamości w ramach struktury Państwo – Naród.
- Spotkanie ze światem selwy oznacza również pewien rodzaj konfrontacji na poziomie języka. Wykształcone przez tradycję figury wyobraźniowe budujące językowy obraz świata okazują się nieadekwatne do rzeczywistości. Kreacja nowego języka literackiego oznacza kulturowe dekolonizowanie opisywanej przestrzeni i pisarze podejmują to wyzwanie.

- Demistyfikacja rajskiego obrazu selwy wiąże się z problematyką egzystencjalną i nawiązuje do mitu Raju utraconego oraz mitu adamickiego. Stąd inne rozumienie granic, które prowadzi do rozważań na temat Dobra i Zła.

Wszystkie omawiane powieści charakteryzuje konstrukcja przestrzeni jako systemu miejsc o wyraźnej odrębności kulturowej. Brak jednolitości, brak harmonii - w pejzażu, w strukturach społecznych, we wzorcach kulturowych.

Rozdział III

DOŚWIADCZENIE INNEGO

Konfrontacja rajskiego bądź arkadyjskiego mitu selwy z amerykańską rzeczywistością implikowała również rewizję utrwalonego w europejskich stereotypach wizerunku „dobrego dzikusa”. Indianin jest obecny w literaturze iberoamerykańskiej od czasu jej narodzin – w epoce kolonialnej głównie w twórczości o charakterze historiograficznym, ale także w epopei, opiewającej hiszpańskie podboje w Nowym Świecie (*Araucana* Juana de Encilla y Zúñiga). (Jednak, jak zaznacza Luis Sáinz de Medrano, pozostałe gatunki literatury kolonialnej, związane silnie z wzorcami hiszpańskimi, „relegowały tematykę indiańską na dalszy plan”¹).

Tzvetan Todorov rozważając problematykę Innego w kontekście odkrycia i podboju Nowego Świata wyróżnia trzy możliwe plany: plan aksjologiczny, który wiąże się z sądem wartościującym („inny jest dobry lub zły, kocham go lub nie, czy też [...] jest wobec mnie równy czy w czymś mi ustępuje”); plan prakseologiczny, odnoszący się do perspektywy zbliżenia lub oddalenia („przejmuję wartości tego drugiego, utożsamiam się z nim albo też dostosowuję go do siebie, projektuję na niego mój własny obraz. Oprócz podporządkowania się innemu i podporządkowania innego istnieje jeszcze trzecie wyjście – neutralność lub obojętność”) i wreszcie plan epistemiczny („tożsamość tego innego jest mi znana lub nie”), czyli określenie różnych szczebli poznania². Proponując typologię spotkania z Innym Todorov

¹ L. Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)*, ed. Taurus, Madrid 1989, s. 166.

² T. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. J. Wojcieszak, Warszawa 1996, s. 205.

omawia cztery zasadnicze postawy – odkrywać, podbijać, kochać, poznawać – udokumentowane w relacjach europejskich szesnastowiecznych podróżników, ewangelizatorów i konkwistadorów (Kolumb, Cortés, Las Casas, Cabeza de Vaca, Vasco de Quiroga, Guerrero, Durán, Sahagún). Wywód Todorova jako „historia przykładowa” zorientowana na konkretne ideologiczne przesłanie – co autor sam przyznaje na wstępie – nie stanowi całościowego opracowania tematu, jednak spostrzeżenia w nim zawarte są niezwykle cenną wskazówką dla każdego, kto mierzy się z problemem doświadczenia Innego.

W literaturze epoki Oświecenia Indianin jest ważnym elementem kształtowania ideologii narodowej i argumentem w dyskusji o odrębności kulturowej Nowego Świata³. Oświeceniowe teorie europejskie umacniały przeświadczenie o niższości cywilizacji i rasy Indian, przy czym znamienne jest, że wskazywano na bezpośrednią zależność między poziomem cywilizacji a środowiskiem naturalnym. Głoszono pogląd (Hume, Buffon, De Pauw, Raynal, Robertson), że tropikalny klimat i rozwijająca się w nim przyroda powodują degenerację rodzaju ludzkiego, a na potwierdzenie tej tezy opisywano rdzennych mieszkańców Ameryki bądź to jako wieczne dzieci, bądź prymitywne stworzenia, których znikome potrzeby nie stymulują rozwoju cywilizacji. (Owe krytyczne uwagi nie dotyczyły jedynie Indian – deterministyczna teoria klimatów sugerowała, że Kreole również reprezentują niższy potencjał intelektualny i uboższe wartości duchowe, niż mieszkańcy Europy). Te gwałtowne ataki obudziły w intelektualnym środowisku Nowego Świata potrzebę introspektywnego spojrzenia na własną kulturę w kontekście ewolucji dziejów, z uwzględnieniem epoki prekolumbijskiej. Przykładem niech będzie twórczość jezuitów z Nowej Hiszpanii (Francisco Javier Clavigero, Francisco Javier Alegre, Rafael Campoy), którzy – już na wygnaniu – w swych dziełach historycznych przedstawiali chwalebny przeszłość imperium azteckiego, traktując ją jako jeden z etapów historii Meksyku. Polemika wokół wartości kulturowych cywilizacji amerykańskich w naturalny sposób skupiała uwagę amerykańskich intelektualistów na najwyższych osiągnięciach cywilizacyjnych plemion prekolumbijskich i odwoływała się głównie do przeszłości. Punkt widzenia zmienił się znacząco w okresie wojen o niepodległość, kiedy to z przyczyn ideologicznych zatarła się perspektywa oceny kultur indiańskich w kategoriach „cywilizacja” – „bar-

³ Zob. R. Moreno, *La filosofía de Ilustración en México y otros escritos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, México 2000.

barzyństwo". Okoliczności zrywu niepodległościowego lokowały po jednej stronie barykady zarówno Indian – na każdym stopniu rozwoju cywilizacyjnego – jak i Kreoli. Carl Henrik Langebaek w swym arcy-ciekawym artykule poświęconym kreolskiej wizji Indianina w dziewiętnastowiecznej literaturze Kolumbii i Wenezueli zwraca uwagę, że termin „Amerykanin”, w epoce kolonialnej oznaczający rdzennego mieszkańca Nowego Świata i rozumiany jako despektywny, zmienił znaczenie i stał się synonimem jedności kulturowej niezależnie od rasy i klasy społecznej⁴. Manifesty niepodległościowe kładły nacisk na poczucie tożsamości narodowej ponad podziałami etnicznymi, ponadto w argumentacji ideologicznej *libertadores* Indianin, jako ofiara konkwisty, usprawiedliwiał niejako traktowanie Hiszpanii w kategoriach opresora. Tezy eseju Langebaeka eksponują też zmiany, jakie w ujęciu tematu Indianina przynosi następna epoka. Najważniejszą z nich jest to, że obok wyidealizowanego wizerunku Indianina cywilizowanego pojawia się – również wyidealizowany – obraz Indianina żyjącego w prymitywnej wspólnocie na łonie natury. Poddając krytyce oświeceniowe rozumienie pojęć cywilizacji i postępu Romantyzm powraca do konwencji Indianina jako szlachetnego dzikusa, wiodącego w małowniczej scenerii tropików proste życie uregulowane prawami natury. Mityczny bądź po prostu wyidealizowany – zawsze jednak odległy od rzeczywistości – wizerunek Indianina przedstawiają takie powieści, jak *Cumandá* Juana Leóna Mery, *Guatimozín* Gertrudis Gómez de Avellaneda, a nawet *Enriquillo* Manuela de Jesús Galvána⁵.

Pod wpływem ideologii pozytywistycznej pisarze Ameryki Łacińskiej coraz więcej uwagi poświęcali współczesnym Indianom, postrzegając ich głównie jako klasę społeczną, co znalazło odbicie w typowych dla eseistyki owego czasu analizach socjologicznych. Z czasem, zgodnie z perspektywą scjentystyczną, rozwijano refleksję nad wpływem praw naturalnych na rzeczywistość amerykańską, zyskały popularność tezy deterministyczne, powoływano się na darwinizm, a materialistyczny ewolucjonizm zmodyfikował pozytywistyczną teorię postępu społecznego. Omawiając eseistykę przelomu wieków, Luis Sáinz de Medrano, zwraca uwagę, że w opinii wielu ówczesnych intelektualistów przyczyną problemów społecznych była

⁴ C.H. Langebaek, *Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la Independencia*, „Revista de Estudios Sociales”, nr 26, abril de 2007, s. 46–57.

⁵ Piszę „nawet”, bo *Enriquillo* jest powieścią opartą na wyjątkowo solidnych studiach dokumentów historycznych.

wielorasowość, wskazywano też na niski poziom rozwoju cywilizacyjnego Indian oraz ich nieprzystosowanie do norm społecznych. Naród porównywano do chorego organizmu, proponowano więc „analizę kliniczną” jego największych bolączek i kreowano programy uzdrowienia, w których potrzeba akulturacji ludności indiańskiej zajmowała poczesne miejsce⁶. W kontekście tych tendencji powstał ruch ideologiczny zwany indygenizmem, który znalazł swe odbicie w wielu dziedzinach kultury – również w literaturze. Wydana w 1889 roku powieść *Aves sin nido* (Ptaki bez gniazda) peruwiańskiej autorki Clorindy Matto de Turner jako pierwsza zrywa z konwencją idealistyczną i kreśli realistyczny obraz Indianina, dając tym samym początek tendencji indygenistycznej w prozie iberoamerykańskiej. Indygenizm jest złożonym zjawiskiem wykraczającym daleko poza ramy literatury i nie sposób omówić go tu kompleksowo – zwłaszcza że w wielu krajach latynoamerykańskich stał się istotnym elementem dyskursu politycznego – i zawiera w sobie całą gamę postaw wobec rdzennej ludności Nowego Świata, od głęboko humanitarnej w myśli Manuela González Prady aż po rasistowskie poglądy Carlosa Octavio Bunge.

W powieści regionalnej lat 1920–1940 rozwinęła się wielka gałąź tematyczna związana z problematyką dotyczącą miejsca Indianina w ówczesnych strukturach społecznych, a klasyczny cykl prozy indygenistycznej tamtej epoki reprezentują tacy pisarze, jak Boliwijczyk Alcides Arguedas, Jorge Icaza z Ekwadoru czy Peruwiańczyk Ciro Alegría. Z naturalnych przyczyn Indianie są obecni również w utworach reprezentujących inne nurty tematyczne prozy regionalnej – w powieści Rewolucji Meksykańskiej i „powieści o ziemi” (*novela de la tierra*), której odmianę stanowi powieść o selwie. Indygenizm – zarówno w swojej perspektywie literackiej, jak i ideologicznej – nie mieści się w ramach czasowych właściwych dla wielkiego regionalizmu i z biegiem lat ulega znaczącym przemianom. Francisco Morales Padrón wyróżnia w indygenistycznej literaturze XX wieku kilka etapów:

1. Prosta dokumentalna ekspozycja warunków życia ludności indiańskiej i sposobu, w jaki Indianie są traktowani przez bardziej uprzywilejowane klasy społeczne (Gregorio López y Fuentes, López Albújar).
2. Postrzeganie Indian w kategoriach proletariatu (Ciro Alegría, Jorge Icaza).
3. Studium socjologiczne (Ricardo Pozas).

⁶ L. Sáinz de Medrano, *Historia de la literatura...*, s. 167–168.

4. Próba przedstawienia mentalności Indian i ich percepcji rzeczywistości w oparciu o legendy, wierzenia, poezję, struktury językowe (José María Arguedas, Rosario Castellanos, Miguel Angel Asturias, Augusto Roa Bastos)⁷.

Ostatnia faza różni się zasadniczo od klasycznego indygenizmu z pierwszej połowy wieku, gdyż co prawda nadal eksponuje problematykę społeczną obnażając mechanizmy wyzysku Indian, jednak na pierwszym planie lokuje perspektywę kulturową, a konsekwencje tej zmiany są na tyle znaczące, że pisaną w owym duchu prozę określa odrębny termin – neoindygenizm. Znamienna jest tu różnica widoczna w perspektywie narracji – indygeniści zazwyczaj postrzegają Indianina jako Innego, nie rozumieją jego świata, a obraz, jaki kreują, opiera się na obserwacji z zewnątrz. Jak słusznie ujął to José Miguel Oviedo, „idea indygenizmu nie była indiańska ale *proindiańska*”⁸. Za Mirko Lauerem twierdzi Oviedo, że indygenizm w oparciu o fakty rzeczywiste „wymyślił” Indianina, jako ideologiczno-estetyczną konstrukcję kultury kreolskiej⁹. Indianie budzą współczucie jako ofiary wadliwego systemu społecznego, powszechne jest przekonanie o ich pasywności, niezaradności, nieprzystosowaniu. Literackim postaciom Indian brak psychologicznej głębi, a intencja polityczna utworu często skłania autora do deformacji i przerysowania rzeczywistości – znamienna jest ekspozycja elementów, które mają poruszyć sumienia czytelników: głód, nędza, choroby, brak elementarnej higieny, alkoholizm. Doskonałym przykładem takiego ujęcia tematu jest *Huasipungo* (1934) Jorge Icazy, gdzie Indianie przedstawieni są jako skrajnie prymitywne istoty, niemal zwierzęta. Na przeciwnym biegunie koncepcji indygenistycznych sytuuje się twórczość Ciro Alegrii, którego powieści – *Złoty wąż* (*La serpiente de oro*, 1935), *Los perros hambrientos* (*Zgłodniałe psy*, 1938) i *Świat jest szeroki i obcy* (*El mundo es ancho y ajeno*, 1941) – są wspinałą manifestacją amerykańskiego teluryzmu i podkreślają głęboki związek między człowiekiem a środowiskiem naturalnym, w którym przyszło mu żyć. W utworach Alegrii owa

⁷ F. Morales Padrón, *América en sus novelas*, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid 1983, s. 28–30. Podobną klasyfikację proponuje Jean Franco [w:] J. Franco, *Introducción a la Literatura Hispanoamericana*, Monte Ávila Editores C.A., Caracas 1971, s. 251–252.

⁸ J.M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid 2001, 2002, s. 451.

⁹ Tamże. Zob. także: M. Lauer, *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo 2*, CBC-Sur Casa de Estudios del Socialismo, Cuzco 1997.

wież z Naturą nie degraduje, a uszlachetnia. Mimo to w twórczości tego pisarza ujawnia się typowy dla indygenizmu paternalistyczny stosunek do Indian, którzy przegrywają w starciu tradycji z prawem ustanowionym przez Kreoli, z władzą latyfundystów, z bezwzględny kapitalizmem. We wszystkich swoich odmianach indygenizm programowo odrzuca typowy dla Romantyzmu egzotyzm i wyidealizowany obraz Indianina.

Neoindygenizm przywraca Indianom godność poprzez przedstawienie duchowego bogactwa ich kultury, a staje się to możliwe dzięki charakterystycznemu dla tej tendencji kształtowaniu norm świata przedstawionego w oparciu o kosmowizję indiańską. Centralną postacią tego nurtu jest bez wątpienia José María Arguedas, który w swojej pięknej, lirycznej prozie tworzy intymną, przepęloną uczuciem wizję magicznego świata andyjskiego. Odejście od konwencji realistycznej, przewyższenie dominanty społeczno-politycznej, obecność mitu, subiektywizacja narracji, zerwanie z linearną koncepcją czasu, metaforyczna bądź symboliczna konfiguracja przestrzeni – wszystko to wpisuje twórczość neoindygenistów w kontekst „nowej prozy”. W literaturze indygenistycznej ten ostatni rozdział bez wątpienia wydał najlepsze owoce pod względem artystycznym, jednak właśnie owa perspektywa spojrzenia na kultury tubylcze „od wewnątrz” pozostawia dzieło neoindygenistów poza zasięgiem naszych rozważań.

Jak powieść o selwie opisuje doświadczenie Innego?

W *Wirze Indianie* widziani oczami Arturo Covy przedstawieni są jako barbarzyńskie istoty, niekiedy bliższe zwierzętom niż stworzeniom ludzkim („te prymitywne koczownicze ludy nie mają bogów ani bohaterów, przeszłości ani przyszłości” – s. 126)¹⁰. Przeważnie anonimowi, wszyscy do siebie podobni „jak owoce tego samego drzewa” (s. 121), budzą uczucia odrazy i głębokiej pogardy (por. s. 200–201). Pisze Montserrat Ordóñez:

Forma, w jakiej Arturo Cova opisuje (...) swoje relacje z Indianami, nie pozostawia żadnych wątpliwości co do jego aroganckiej mentalności konkwistadora, ślepego na wszystko, co nie jest jego własną kulturą. Jak w najlepszych kronikach Konkwisty, to, co [narrator] ujawnia o sobie samym jest o wiele

¹⁰ W polskim przekładzie pominięto istotne stwierdzenie, że Indianie nie posiadają także ojczyzny. (W oryginalnym tekście hiszpańskim czytamy: „porque aquellas tribus rudimentarias y nómades no tienen dioses, ni héroes, ni patria, ni pretérito, ni futuro”). Jest to ważne jako potwierdzenie sytuacji wykluczenia, która stała się udziałem rdzennych mieszkańców selwy.

bardziej znaczące, niż to, co dostrzega i co może odkryć na temat Innego. Do tego Innego Cova zbliża się pełen przesądów i uprzedzeń i oddali się od niego nie zmieniawszy się wcale i niczego się nie nauczywszy¹¹.

W ocenie Covy Indianie stanowią taki sam element barbarzyńskiej – a przede wszystkim obcej – rzeczywistości selwy, jak rośliny i zwierzęta. Mogą przetrwać w świecie bezwzględnych, okrutnych praw natury, bo przyjmują je jako własne. Sposób, w jaki bohater *Wiru* postrzega Indian, potwierdza deterministyczną teorię głoszącą ścisły związek między osobowością człowieka a środowiskiem naturalnym, które go ukształtowało. Selwa odciska swe piętno na ludziach, którzy stają się tak samo dzicy, prymitywni, pierwotni w swoich instynktach.

Podobny stosunek do Indian przedstawia Mario Vargas Llosa w swojej – o wiele przecież późniejszej – powieści. Tutaj szczególnie interesujący wydaje się aspekt językowy. Umiejętność werbalnej ekspresji powszechnie uznaje się za istotną cechę odróżniającą człowieka od zwierząt, ponadto język jest jednym z podstawowych narzędzi porozumienia w spotkaniu kultur. W *Zielonym Domu* języki tubylcze określa się jako „chrząkanie, stękanie, gdakanie i plucie” – co redukuje je do poziomu niezrozumiałych odgłosów, rejestrowanych przez ucho obcego przybysza tak, jak rejestrowane są głosy zwierząt, szelest liści czy skrzypienie gałęzi.

Ale przerwało jej chrząkanie, jakby w spiżarni ukrywało się zwierzę, które nagle, rozwścieczone, ujawniło się wyjąc, chrapiąc, miauczając, wydając ostre dźwięki, zgrzytając w ciemnościach, jakby rzucało wyzwanie do walki.

– Widzisz, mateczko? – powiedziała Bonifacja. – Słyszałaś, jak mówię po pogańsku?¹²

I Matka Angelica wydaje pomruk, pluje, wyrzuca z siebie potoki głuchych, świszczących i chrapliwych dźwięków, przerywa, żeby splunąć i, groź-

¹¹ „La forma en que Arturo Cova describe (..) sus relaciones con los indígenas no deja dudas sobre su mentalidad de arrogante conquistador, ciego a todo lo que no sea su propia cultura. Como en las mejores crónicas de la Conquista, lo que revela sobre sí mismo es mucho más significativo de lo que capta y puede revelar sobre el otro. A este otro, Cova se le acerca cargado de prejuicios y se alejará sin haber cambiado ni aprendido nada”. M. Ordóñez, *Introducción*, [w:] J.E. Rivera, *La vorágine*, Madrid 2002, s. 40–41.

¹² M. Vargas Llosa, *Zielony Dom*, s. 50. Cytat w oryginale: „Pero la interrumpieron unos gruñidos que habían brotado como si en la despensa hubiera oculto un animal que, súbitamente enfurecido, se delataba aullando, roncando, ronroneando, chisporroteando ruidos altos y crujientes desde la oscuridad, en una especie de salvaje desafío”, s. 18.

na, wspaniała zaczyna znów stękać, kręci rękami, kreśli uroczyście jakieś figury naprzeciw nieruchomych, białych i niewzruszonych indiańskich twarzy¹³.

Tylko w rzadkich przypadkach przedstawiciele świata hiszpańskojęzycznego znajdują motywację, by przełamać tę barierę (Matka Angelica, Fuschía). Analizując język *Zielonego Domu* José María Enguita Utrilla zwraca uwagę na dużą ilość indoamerykanizmów w tekście powieści, pochodzących z języka *quechua*, języków plemion amazońskich, jak również z regionu Antyli¹⁴. Określają one charakterystyczne dla środowiska selwy rośliny, zwierzęta, ale także narzędzia i elementy ubioru Indian, są też wśród nich nazwy legendarnych stworów (*yacumama*) czy mitycznych demonów (*chulla-chaqui*). Nie jest to zjawisko nowe – już w szesnastowiecznych relacjach często wprowadzano słownictwo zapożyczone z języków indiańskich; realistyczna proza XIX i początku XX wieku w trosce o wierne oddanie regionalnej specyfiki opisywanych miejsc również z upodobaniem czerpała z tego źródła, zwykle jednak pisarze w notach lub przypisach wyjaśniali znaczenie obcych wyrazów i z pewnością był to jeden z powszechnie stosowanych sposobów „tłumaczenia” rzeczywistości wieloetnicznej Ameryki. W *Zielonym Domu* natomiast, jak podkreśla María Rosa Alonso, „autor nie zważając na to, czy będzie zrozumiany, czy też nie, operuje bezmiernym potokiem słownictwa zaczerpniętego z dialektów, którego czytelnik nie znajdzie w *Słowniku*, a jeśli już coś znajdzie, umknie mu semantyka niektórych słów, a także specyficzne odcienie syntaktyczne i określone konstrukcje, które zalewają imponującą lingwistyczną selwę *Zielonego Domu*”¹⁵. María Rosa Alonso i José María Enguita Utrilla przyznają, że nagromadzenie indoamerykanizmów znacznie utrudnia lekturę powieści czytelnikowi po tej stronie oceanu, nie dostrzegają jednak, że paradoksalnie dzięki swoistej „barierze lingwistycznej”

¹³ Tamże, s. 14. Cytat w oryginale: „Y la madre Angélica da un gruñido, escupe, lanza un chorro de sonidos crujientes, toscos y silbantes, se interrumpe para escupir y ostentosa, marcial, sigue gruñendo, sus manos evolucionan, dibujan trazos solemnes ante los inmóviles, pálidos, impassibles rostros aguarunas”, s. 4.

¹⁴ J.M. Enguita Utrilla, *Lengua y sociedad en „La casa verde”*, [w:] *El indigenismo americano III*, A. Palacios, A.I. García (eds), Cuadernos de Filología, Anejo XLVIII, Facultat de Filologia, Universitat de Valencia 2002, s. 7–19.

¹⁵ „el autor, sin importarle que lo entiendan o no, maneja la torrentera inmensa de un léxico dialectal, que el lector no encontrará en el *Diccionario*, y si encuentra alguno, se le escapanán la semántica de ciertas voces, los giros sintácticos específicos y determinadas construcciones que inundan la impresionante selva lingüística de *La Casa Verde*”; M.R. Alonso, „*La Casa Verde*” y el idioma, [w:] *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1971, s. 11–20, cyt. za: J.M. Enguita Utrilla, *Lengua y sociedad...*, s. 13.

ograniczającej zrozumienie tekstu pełniej wyraża się doświadczenie Innego – poprzez postawienie czytelnika wobec nieznanego, a także poprzez przekonanie, że realia selwy okazują się nieprzekładalne na język hiszpański, który w świecie przedstawionym *Zielonego Domu* funkcjonuje jako reprezentatywny dla określonej tradycji kulturowej. Mówić po hiszpańsku, to „mówić po chrześcijańsku”: „Dziewczynki, które przywiozła Matka Angelica z Chicais, nie mówiły po chrześcijańsku” (s. 50), „Jaka inna chrześcijanka wytrzymałaby to wszystko (...). Myślisz, że chodziło jej o te dzikuski?” (s. 168–169), podczas gdy języki tubylcze określane są jako „pogańskie”: „Ona do nich gada po pogańsku, chłopaki, i pluje tak samo jak oni” (s. 14). To, że obraz selwy wyrażalny jest w językach indiańskich świadczy o przynależności Indian do tego miejsca, czyni selwę przestrzenią kulturowo nacechowaną.

W *Zielonym Domu*, podobnie jak w *Wirze*, częste są porównania Indian do zwierząt: „Co za chudzielec, czy Sierżant się przyjrzał, olbrzymia łepetyna i takie małe ciało, podobny do pająka. (...) Spalony słońcem jak mrówka, nogi ma krzywe, chuderlawe” (s. 15); „Stara skacze jak małpa, pada i przytrzymuje dwie pary nóg” (s. 20); „Pod gąszczem włosów, małe, splecione ciała zaczęły drzeć (...) i szczerkać zębami jak wystraszone małpy, kiedy łapią je do klatki” (s. 71).

Są tu też obrazy, które z powodzeniem mogłyby wyjść spod pióra Jorge Icazy: zdeformowane ciała, choroby, brud, wszechobecne robactwo, głód, który skłania do jedzenia wszystkiego, co się rusza, iskanie i zjadanie wszy... O ile jednak w klasycznej literaturze indygenistycznej w akulturacji Indian upatrywano drogi, która prowadzić miała do zmiany sytuacji, powieść Vargasa Llosy pozbawia złudzeń. Historia Bonifacji – Dzikuski pokazuje, jaka przepaść dzieli intencje od rezultatów. Siostry zakonne z Misji w Santa María de Nieva z poświęceniem podejmują dzieło cywilizacji – przeświadczone o swoich racjach z pomocą wojska siłą sprowadzają do osady dziewczynki z żyjących w selwie plemion indiańskich, by uczyć je katolickiej wiary, języka hiszpańskiego i podstaw zachowania w cywilizowanym świecie. Okazuje się jednak, że po opuszczeniu Misji jej wychowanki nie znajdują dla siebie miejsca – nie mogą wrócić do świata selwy, bo już do niego nie należą, jednak ciągle noszą jego piętno (symbolicznie zielone oczy Bonifacji), co determinuje ich dalsze losy, pozostawiając bardzo ograniczony wybór, skazując na role służących lub prostytutek. Realizacja cywilizacyjnych haseł znamienych dla nowoczesności zostaje zakwestionowana również w historii Juma, wodza Aguarunów i ojca Bonifacji, który podejmuje nierówną walkę z handlarzami kauczuku.

Zgoła odmienna jest perspektywa, która organizuje tematykę Indian w *Canaimie*.

W powieści Rómulo Gallegosa model narratora obiektywnego i wszechwiedzącego umożliwia wprowadzenie wielu informacji natury geograficznej, etnograficznej czy kulturoznawczej. Charakteryzując styl narracji w *Canaimie*, pisze Fernando Ainsa, że jest on wyjątkową kombinacją precyzji właściwej podręcznikom do geografii i piękna poetyckiego języka¹⁶. Konflikt kultur – w *Wirze* jedynie zarysowany w kilku epizodach, jak na przykład legenda Mapiripany – tutaj stanowi jeden z podstawowych elementów ideologicznego przesłania utworu. Według obliczeń Janine Potelet Indianie są obecni w osiemnastu spośród pięćdziesięciu sekwencji powieści, przy czym w dziewięciu pojawiają się bezpośrednio jako postacie, zaś w pozostałych występują pośrednio – w komentarzach czy przemyśleniach bohaterów, zadziwionych bądź zafascynowanych indiańskim sposobem pojmowania świata. Pośród tych sekwencji kilka poświęca autor niemal wyłącznie etnograficznemu opisowi kultury materialnej oraz najbardziej charakterystycznych obyczajów plemion indiańskich (*Angulos cruzados*, *Tarangué*, *Aymara*, *El Racional*). Jednak, jak zaznacza Potelet, jest to opis etnograficzny, w którym zazwyczaj nie wyjaśnia się magiczno-religijnego sensu manifestacji kultury¹⁷.

Fascynacja Gallegosa kulturą plemion karaibskich wpisuje się w kontekst intensywnych badań antropologicznych, etnologicznych i językoznawczych, jakie prowadzono na początku ubiegłego stulecia w selwie amazońskiej. Indianie z Karaibów, jeszcze w XVIII wieku przedstawiani przez kolonialnych misjonarzy jako dzicy i okrutni kanibale¹⁸, zyskali obrońcę już w osobie Humboldta, który próbował

¹⁶ F. Ainsa, *Del topos al logos*, s. 73.

¹⁷ J. Potelet, „*Canaima*”, *novela del indio caribe*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, s. 377–416. I tak na przykład narrator dostrzega, jak wielkie znaczenie dla wspólnoty plemienną ma *churuata* – okrągłe domostwo, kryte strzechą, gdzie każdy członek plemienia ma swoje miejsce wyznaczone przez tradycję i gdzie odbywają się powszechne zgromadzenia – nie tłumaczy jednak, że w poszczególnych elementach konstrukcyjnych budowli znajdują symboliczne odbicie zasady kosmicznego porządku. Centralny maszt budowli (mierzący zazwyczaj 16–18 m) reprezentuje drzewo życia, wyznacza zatem centrum wszechświata, a zarazem łączy ziemię i niebo; za jego sprawą *churuata* – symbol organizacji społecznej – jest pojmowana jako miniaturowe odwzorowanie kosmosu; zob. J. Potelet, „*Canaima*”, *novela...*, s. 403, na podstawie: D. de Barandiarán, *El habitado entre los indios Yecuana*, Caracas 1966; M. de Civirieux, *Leyendas Maquiritares*, Caracas 1960.

¹⁸ Fray A. Caulin, *Historia de la Nueva Andalucía* (1779); F.S. Gilij, *Ensayo de Historia americana* (1782). Więcej informacji [w:] J. Potelet, „*Canaima*”, *novela...*, s. 380–384.

obalić ów stereotyp¹⁹. Na przełomie XIX i XX wieku w Wenezueli podejmowano badania historyczno-antropologiczne, kluczowe dla kształtowania tożsamości narodowej tego kraju. W ramach tego procesu powstawały studia poświęcone ludom tubylczym, które obejmowały szeroki wachlarz zagadnień – od etnografii i archeologii po antropologię i socjologię. Pośród autorów tych prac wyróżniają się Arístides Rojas, Gaspar Marciano (uznawany za pierwszego wenezuelskiego antropologa), Tavera-Acosta, Lisandro Alvarado i Julio César Salas. W 1905 roku Elías Toro utworzył na Uniwersytecie Caracas katedrę antropologii, a etnograficzne publikacje tego uczonego zyskały wielką popularność w intelektualnym środowisku ówczesnej Wenezueli. Znane były także studia na temat kultur prymitywnych autorstwa Frazera, Durkheima czy Lévy-Bruhla. Jak dowodzi Janine Potelet, Gallegos w *Canaimie* korzystał z części tych źródeł (głównie autorstwa Elías Toro i Tavery-Acosty), o czym świadczą nie tylko opisy etnograficzne, ale także odwołanie się do słownictwa zaczerpniętego z języków tubylczych oraz literackie transformacje mitów indiańskich.

Canaima w wielu aspektach powiela spojrzenie na cywilizację Kreoli i Indian w kategoriach Cywilizacji i Barbarzyństwa. Marcos Vargas w osadzie Guaraúnów spotyka Indian „jeśli nie zupełnie dzikich, to w stanie pełnego barbarzyństwa”. Narrator w swych opisach podkreśla ich brzydotę; kobiety są „brzydkie, płaskonose, o cofniętych czołach i obwisłych piersiach”, mężczyźni niscy, o nieproporcjonalnych sylwetkach „z powodu zbyt rozbudowanej klatki piersiowej przy wątej budowie niższych partii ciała”. Skąpe odzienie jednych i drugich sprowadza się właściwie do fartuszków z surowego włókna zasłaniających wstydlive części ciała, a jedyną ozdobę mężczyzn stanowią pióra wetknięte we włosy²⁰.

Podobnie jak w przypadku innych powieści o selwie, Indianin jest integralnym elementem przyrody, co w pewnej mierze kwestionuje jego człowieczeństwo; opowiadając o Gujanie narrator mówi: „Je-

¹⁹ A. de Humboldt, *Relation historique du voyage aux régions équinoxiales du Nouveau continent, fait en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804...*, Paris 1805–1834.

²⁰ „En efecto allí estaban los guaraúnos en plena barbarie, si no totalmente salvajes (...). Ya estaban allí las hembras feas, chatas, de frente huída y pechos flácidos, con la uarruma y el pequeño mandil de fibra tosca cubriendo sus partes pudendas, mientras con el guayuco las suyas y un cerquillo de plumas a la cabeza los hombres, de estatura pequeña y desproporcionada por el excesivo desarrollo del tórax con detrimento de la parte inferior del cuerpo (...). Llegaron luego otros “racionales”, encargados y capataces de peonada de la empresa de los Ardavines (...)” (s. 143–144).

den z tych tajemniczych regionów, gdzie jeszcze nie dotarł człowiek, ziemia aborygena, pozostawionego samemu sobie w jego prymitywnej kondycji, który marnieje i gaśnie jako rasa, a nie zaistniał jako naród w życiu kraju”²¹. W owo rozróżnienie między „człowiekiem” a „aborygenem” w powieści o selwie wpisuje się różne konteksty; jest to rozróżnienie między „racjonalnymi” (*racionales*) a „dzikimi” (*salvajes*), między Cywilizacją a Barbarzyństwem, między „chrześcijanami” a „poganami”, w ostatecznym rozrachunku wszystko to jednak sprowadza się do opozycji między kulturą o rodowodzie europejskim a kulturą rodzimą (jak widzieliśmy, często interpretowaną jako brak kultury). (Zauważmy także, że w zderzeniu dwóch odmiennych perspektyw kulturowych obraz Indianina tradycyjnie od czasów podbojów kreuje się interpretując zjawiska kulturowe w kategoriach etycznych – „dobrzy Indianie”, „źli Indianie”. Przekonująco ukazuje ten punkt widzenia Tzvetan Todorov w *Podboju Ameryki* powołując się na relacje pierwszych podróżników i konkwistadorów, a zwłaszcza na znamienne komentarze Krzysztofa Kolumba).

Z drugiej strony jednak Indianie w powieści Gallegosa obdarzeni są mądrością, której źródło stanowią Natura i Tradycja (narrator uznaje za naturalne, że to właśnie tubylcy są przewodnikami Marcośa w nieznanym mu a zarazem tak niebezpiecznym świecie selwy); mają swoje wierzenia, legendy, obrzędy, muzykę i taniec, mają strukturę plemienną jakkolwiek prymitywna mogłaby się ona wydawać przedstawicielom zachodniej cywilizacji, mają system wartości etycznych. Opowieść o Tarangué i Tararana pokazuje, że mają także swoją heroiczną przeszłość i marzenia o lepszym życiu w przyszłości.

Przedstawienie Indian w *Canaimie* podporządkowane jest dyskursowi ideologicznemu utworu. Z jednej strony autor eksponuje wartości kultury tubylczej jako ważną komponentę historii i tożsamości kulturowej Wenezueli; z drugiej zaś kreuje obraz współczesnych Indian z perspektywy właściwej indygenizmowi – zwraca uwagę na ich pasywność, bezradność wobec ciemżycieli, upadek ducha. Nie ma wątpliwości, kto ponosi winę za ten stan rzeczy:

²¹ „La de las inmensas regiones misteriosas donde aun no ha penetrado el hombre, la del aborígen abandonado a su condición primitiva que languidece y se extingue como raza sin haber existido como pueblo para la vida del país”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 4. Pilar Almoina de Carrera kwalifikuje ten pogląd jako archetyp kulturowy i wskazuje, iż stanowi on część amerykańskiej „pamięci zbiorowej”. Zob. P. Almoina de Carrera, „*Canaima*”: *arquetipos ideológicos y culturales*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, s. 328.

Kolonizatorzy i misje sprawiły jedynie, że [Indianie] stracili wigor i świeżość pierwotnego stanu, zmuszeni niczym nieświadomi wyrobnicy do pracy obcej ich potrzebom (...). Indianin Guaraúno, który w swym dialekcie nazywa człowieka cywilizowanego *niborasida*, co znaczy „zły człowiek” (...). Bo jeśli tylko tyle dała mu kolonia, jeszcze mniej, a niekiedy jeszcze gorsze rzeczy dała mu republika²².

Złożony stosunek Gallegosa do Indian przedstawia epizod tańca *ñopo* (rozdz. XIII, *Tarangué*). Zachowanie oszołomionych alkoholem i środkami halucynogennymi Indian w rytualnym tańcu *ñopo* budzi wielką wesołość i pogardę Białych, lecz komentarz narratora ukazuje głęboki sens obrzędu, w którym Indianie opłakują swoich zmarłych, rozpaczają z powodu utraconej wolności i zapowiadają koniec dominacji obcych wraz z nadejściem mitycznego plemienia Tararana. Kiedy jednak w kulminacyjnym momencie powinien zabrzmieć okrzyk wojenny: „Tararana!”, pozbawieni nadziei, zwyciężeni i upokorzeni Indianie nie potrafią go z siebie wydobyć, co budzi konsternację i rozczarowanie Marcosa.

Doświadczenie Innego w *Canaimie* wyraża się na dwóch poziomach dzieła literackiego – w obrębie dyskursu narracyjnego poprzez kreację interpretacji świata przedstawionego w oparciu o różne klucze kulturowe (o czym będzie jeszcze mowa) i w obrębie świata przedstawionego głównie poprzez ewolucję postaci Marcosa Vargasa.

Doświadczenie Innego burzy dotychczasowy świat wartości Marcosa, prowokuje do głębokiej refleksji na temat Dobra i Zła i do zdefiniowania na nowo pojęć Cywilizacji i Barbarzyństwa. Píše Juan Liscano:

Głębokie poszukiwania Marcosa Vargasa zdradzały inspirację adamicą i chodziło w nich o zyskanie nowej duszy, zrodzonej z zanurzenia w pierwotnych siłach telurycznych, zahartowanej w próbach selwy, otwartej na tajemnicę szóstej dnia stworzenia²³.

²² „(...) que bajo el régimen de la encomienda o la misión no hicieron sino perder el vigor y la frescura de la condición genuina, sometidos como braceros inconscientes a un trabajo ajeno a sus necesidades (...). El indio guaraúno que en su dialecto llama al civilizado *niborasida* – que significa hombre malo (...). Porque si aquello solamente le reportó la colonia, menos aún y a veces peor le ha dado la república”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 143.

²³ „La búsqueda profunda de Marcos Vargas era de inspiración adánica y consistía en obtener un alma nueva, nacida de inmersión en lo telúrico primordial, fraguada en las pruebas de la selva, asomada al misterio del sexto día de la creación”. J. Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1961, s. 135.

Opowiadając się po stronie Cajuñi (po stronie dobra) Marcos wybiera życie pośród Indian i przez czas jakiś łączy się, że znalazł swoje miejsce („Łagodne słońce oświetlało teraz wokół Marcosa Vargasa proste sceny z początków świata i kiedy przeszła już duchowa burza, nowe poczucie samego siebie spowijało go w miękką rozkosz głębokiego spokoju”²⁴). Jednak ów sen o Raju rozwiewa się wobec bezlitosnej rzeczywistości – Marcos nie należy do świata selwy, pomimo że zyskuje życzliwość Indian, że wiąże się z Indianką, nie przestaje być obcym i pewnego dnia ginie w gąszczu dzieląc los Arturo Covy z *Wiru*, Teófano Cuellara z *Borrachera verde*, Fuschii z *Zielonego Domu*, doktora Orrantii z *Toá* i wielu innych. Jest w postaci Marcosa rys prometejski – idea poświęcenia i niesienia pomocy, ale też poczucie odrębności. Kieruje nim głównie współczucie dla Indian i potrzeba sprawiedliwości, lecz nie czuje się członkiem wspólnoty.

Trzeba jednak zauważyć, że *Canaima* jest jedyną spośród omawianych tu powieści, w której pojawia się motyw przyjaźni Kreola i Indianina. Relacja Marcosa Vargasa i Ponchopire jest przykładem – co prawda dość wątplym – dialogu kultur, w którym obie strony darzą się szacunkiem i zanika typowa dla indygenizmu atawistyczna opozycja między Białym – dominującym, żywiącym dla tubylców głębokie uczucie pogardy – a prześladowanym, wykorzystywanym, pozbawionym godności Indianinem.

W wielu aspektach doświadczenia Marcosa Vargasa przywodzą na myśl historię muzykologa z *Podróży do źródeł czasu* Alejo Carpentiera, który wiedziony tęsknotą za Rajem Utraconym w dziewiczej przyrodzie selwy i w mentalności jej mieszkańców odnajduje podstawowe wartości, nadające sens istnieniu człowieka. Jednak ostatecznie poczucie jedności z tym światem okazuje się złudzeniem:

Prawda, miazdząca prawda ukazuje się dopiero teraz: ludzie z tych dalekich krajów nigdy nie wierzyli we mnie. Byłem istotą zapożyczoną. Nawet Rosario musiała na mnie patrzeć jak na kogoś, kto tu przybył w odwiedziny, niezdolny zamieszkać na czas nieokreślony w Dolinie Zatrzymanego Czasu. (...) Człowiek, który wysiła się, by zrozumieć za dużo, który cierpi męki nawrócenia, który potrafi żywić myśl o wyrzeczeniu się poprzez przyjęcie obyczajów tych, co wykuwają swoje przeznaczenie na tej pierwotnej ziemi w walce wypowiedzianej górom i drzewom, jest człowiekiem nieodpornym, łatwym do zranie-

²⁴ „Un sol tierno alumbraba ahora en torno a Marcos Vargas sencillas escenas de comienzos de mundos y una nueva sensación de si mismo, pasada la tormenta espiritual, lo envolvía en la suave voluptuosidad de una paz profunda”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 184.

nia, gdyż pewne moce świata, które zostawił za sobą, w dalszym ciągu wywierają na niego wpływ. (...) Dzisiaj skończyły się wakacje Syzyfa²⁵.

Przedstawiony w pierwszej osobie dyskurs narracyjny *Podróży do źródeł czasu* pokazuje, w jak wielkim stopniu obraz świata kształtowany przez bohatera w oparciu o doświadczenia podróży uzależniony jest od jego korzeni kulturowych. Deklarując – z pewnością szczerze – gotowość otwarcia na kulturę Innego, bezimienny bohater powieści Carpentiera postrzega ludzi selwy jako symbole zjawisk kulturowych bądź projekcje alegorycznych obrazów („ci ludzie, którzy nie znają uczucia pierwotnego wstydu nawet na tyle, by zakryć organy rozrodcze, którzy chodzą nago nie wiedząc nic o tym, jak Adam i Ewa przed popełnieniem grzechu...”, s. 200). Najbardziej czytelny jest przykład Rosario, która w interpretacji bohatera stanowi wcielenie Matki Ziemi i dlatego właśnie związek z nią ma doniosłe znaczenie na płaszczyźnie symbolicznej.

Selwa jest miejscem wyobcowania, w którym nie ma przeszłości ani dla Kreoli, ani dla Indian. Ci pierwsi, mimo planów zawładnięcia bogactwami tropikalnej natury, skazani są na porażkę w nierównej walce z wszechpotężną siłą Natury. Ci drudzy zaś, wypierani ze swych ziem, wykorzystywani, lekceważeni bądź poddawani procesowi akulturacji nie mogą już traktować selwy jako własnego miejsca, z którym mogliby się identyfikować.

Utopijny idealizm z początku XX wieku starał się rozwiązać problem wielokulturowości Ameryki poprzez teorie uniwersalistyczne. Jedną z bardziej oryginalnych była teoria „piątej rasy” (albo „rasy kosmicznej”) meksykańskiego intelektualisty José Vasconcelosa, przedstawiona w eseju zatytułowanym *Rasa Kosmiczna* (*La raza cósmica*, 1925). Budowana na podstawach hiszpańskiego uniwersalizmu teza Vasconcelosa mówi o tym, że w najwyższym stadium rozwoju cywilizacji „dojdzie do powstania rasy kosmicznej – syntezy wszystkich poprzednich – której siedliskiem będzie południowoamerykański

²⁵ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, s. 301–303. Cytat w oryginale: „La verdad, la agobiadora verdad – lo comprendo yo ahora – es que la gente de esas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido (...). El que se esfuerza para comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légamo primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él. (...) Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo”, s. 149–150.

tropik”. W uzasadnieniu swych przepowiedni filozof powołuje się na historyczne zjawisko metysażu w Hispanoameryce i twierdzi, że Ameryka Łacińska umożliwi realizację owego procesu między innymi dlatego, że istnieje tu już rasa mieszana, że jest to region o zróżnicowanej tradycji kulturowej (hiszpańskiej, europejskiej, tubylczej i amerykańskiej) i nader hojnie obdarzony bogactwem natury²⁶.

Powieść o selwie podejmuje ten motyw – co prawda nie z takim wizjonerskim rozmachem, jaki charakteryzuje dzieło Vasconcelosa. Pojawia się jednak idea, że proces metysażu pozwoli połączyć harmonijną koegzystencję z Naturą i dobrodziejstwa cywilizacji, a jednocześnie pokona wzajemne poczucie obcości, jakie określa relacje poszczególnych grup etnicznych.

Taka właśnie utopijna perspektywa rysuje się w *Canaimie* Gallegosa, kiedy na końcu opowieści pojawia się nowy Marcos Vargas, łączący dwa obce sobie światy syn Indianki i Kreola, nadzieja na lepszą przyszłość, ktoś, kto z racji swego urodzenia przynależy do kręgu „cywilizacji”, a jednocześnie rozumie i szanuje prawa selwy. Jak zwykle u Gallegosa, kluczowe znaczenie ma tu postulat edukacji – oddany pod opiekę Gabriela Ureñii chłopiec wyrusza do stolicy, by tam pobierać nauki, „i to właśnie Orinoco wiedzie go ku przyszłości...” (*Canaima*, s. 194).

Również w *Podróży do źródeł czasu* spotka czytelnik motyw metysażu, związany z postacią Rosario:

Kilka ras spotykało się w tej kobiecie: indiańska w policzkach i włosach, śródziemnomorska w rysunku czoła i nosa, murzyńska w solidnym zaokrągleniu ramion i szerokości bioder (...). Nie ulegało wątpliwości, że ta żywa mieszanina ras miała rasę. (...) Zadawałem sobie pytanie, czy pewne amalgamaty ras pomniejszych, powstałe bez przeszczepiania, rzeczywiście są lepsze od wielkich spotkań w węzłowych punktach Ameryki, gdzie łączyli się między sobą Celtowie, Murzyni, Latynowie i Indianie, a z początku także „nowi chrześcijanie”. Tutaj bowiem stopiły się nie plemiona pokrewne, jak te, które historia przemieszała na pewnych rozdrożach morza Ulissesa, lecz wielkie rasy świata, najbardziej oddalone, najróżniejsze, te, które przez tysiące lat nic nie wiedziały o sobie nawzajem ani o tym, że zamieszkują tę samą planetę²⁷.

²⁶ Zob. J. Wojcieszak, *Dylemat uniwersalizmu i partykularyzmu w hispanoamerykańskiej filozofii kultury lat 1900–1960*, Warszawa 1989, s. 117–118.

²⁷ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, s. 92–93. Cytat w oryginale: „Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera (...). Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza. (...) llegaba a preguntarme si ciertas amalgamas de razas meno-

Wielką apologią metyskiego świata wartości jest *Złoty węz* Ciro Alegrii. Przedstawieni w tym utworze Indianie andyjscy są pełni rezerwy, zamknięci we własnym kręgu:

wszyscy mówią; długo i ciekawie, ale nie z białymi. Ledwie zauważą jasną twarz albo odmienny ubiór, kładą pieczęć na ustach i otwierają je tylko dla niezbędnych odpowiedzi. Jedynie w braterskim kręgu, w rodzinie, na progu chaty, na skraju klepisk czy pól słuchają dobrych rad i wydarzeń codziennego życia²⁸.

Ich mądrość mająca swe źródło w tradycji i znajomości praw przyrody, nie jest – nie może być – doceniona przez Białych („Inżynier śmieje się z umiarem i godnością człowieka cywilizowanego. Już mu mówili, że ci Indianie są głupi, ale i dla nich nadejdą lepsze czasy”²⁹). Biali wierzą w naukę i postęp, przekonani o wyższości własnej kultury traktują Indian i Metysów już to z rezerwą, już to z lekceważeniem, czasem z pobłażliwą życzliwością. Natomiast Metysi (*cholos*) łączą w swej kulturze najlepsze cechy obu światów i to nie tylko pozwala im przetrwać w trudnych warunkach dyktowanych przez środowisko geofizyczne, ale stworzyć głęboką i autentyczną więź między człowiekiem a miejscem, które nadaje treść jego życia:

Umieramy, ale cóż może nas spotkać więcej. Tu się urodziliśmy, w naszych żyłach czujemy tchnienie tej ziemi – gwałtowne i wspaniałe. Wiatr śpiewa w zieleni hymn dla najwyższego istnienia. Rzeka rykiem wtóruje naszemu przeznaczeniu. Krzewy bananów kołyszą ściśniętymi kłębami, morelom i *paltos* pęcznią owoce jak piersi, pomarańcze toczą złote kule, a koka jest raz słodka, raz gorzka. Jak nasza historia³⁰.

res, sin transplante de las cepas, eran muy preferibles a los formidables encuentros habidos en los grandes lugares de reunión de América, entre celtas, negros, latinos, indios y hasta “cristianos nuevos” en la primera hora. Porque aquí no se habían volcado, en realidad, pueblos consanguíneos, como los que la historia malaxara en ciertas encrucijadas del mar de Ulises, sino las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas, las que durante milenios permanecieron ignorantes de su convivencia en el planeta”, s. 43–44.

²⁸ C. Alegria, *Złoty węz*, s. 51.

²⁹ Tamże, s. 50.

³⁰ Tamże, s. 146–147.

Rozdział IV

LOCUS TERRIBILIS

Charakterystyczna dla omawianego gatunku powieści jest wieloznaczność i zmienność obrazów selwy. W *Wirze* to, czy selwa jest rajem, czy piekłem, urzeka swoim pięknem czy napawa odrazą, zależy od aktualnego stanu ducha bohatera – narratora. W *Canaimie* świat selwy obrazuje walkę Cajuñi i Canaimy – Dobra i Zła – bywa zatem i piekłem, i rajem. W *Zielonym Domu* i *Podróży do źródeł czasu* podkreśla się element zmienności, niestabilności, co wyklucza arbitralną ocenę.

Często przemiana selwy-raju w piekło jest wynikiem owej konfrontacji oczekiwań z rzeczywistością, którą rozważaliśmy w rozdziale pierwszym. Najczęściej jednak, jak słusznie twierdzi Fernando Ainsa, jest spowodowana przez obecność intruza, który narusza dziewicze terytorium selwy, co oznacza profanację świętego miejsca. Wówczas natura bierze odwet, co nierzadko kończy się unicestwieniem Obcego¹. Oto jak don Clemente tłumaczy tę reakcję selwy przerażonemu Covie:

Nikt nie wie, co za tajemnicza siła opętuje nas, kiedy wędrujemy przez puszcze. Myślę jednak, że przyczyna jest taka: Każde z tych drzew da się oswoić, zmieni się w przyjazną Bogu i ludziom istotę, jeśli posadzi się je w parku, przy drodze, na pampie, gdzie nikt nie będzie go kaleczył ani prześladował. Ale tutaj wszystkie stają się złośliwe, agresywne i starają się, jak mogą, zahipnotyzować człowieka. W tej ciszy, w mrokach, wypracowały własną metodę walki: coś nas przeraża, coś sprawia, że skóra na nas cierpi, coś nas więzi,

¹ Zob. F. Ainsa, *Del topos al logos*, s. 58–60.

czujemy zawrót głowy, chcemy uciekać i błądzimy. Dlatego tysiącom zbieraczy kauczuku nie udało się stąd wydostać².

Przedstawiony w powieści XX wieku obraz selwy interpretuje to miejsce jako *locus terribilis* i buduje się na zasadzie antytezy rajskich czy arkadyjskich wyobrażeń, charakterystycznych dla dawnych relacji europejskich odkrywców. Są w nim obecne wszystkie elementy właściwe symbolicznej rzeczywistości Raju, jednak ich wizja jest zgoła odmienna. Spójrzmy zatem, jak przebiega ów proces demystyfikacji szesnastowiecznego stereotypu.

Kreowane przez cywilizację Starego Świata ogrody, które stanowić miały odwzorowanie symboliki Raju, tworzyły zamknięte enklawy przestrzeni. Marianna Krenz omawia tę zasadę w odniesieniu do epoki średniowiecznej i uzasadnia konieczność tworzenia takich granic przypominając, że „zakres wiedzy i możliwości poznawcze człowieka wieków średnich sprawiała, że przestrzeń jawiła się w jego świadomości jako *pojęcie mitologiczne (...) pozbawione topograficznej wyrazistości*, a granica świata poznanego była granicą bezpieczeństwa. (...) Dzięki wytyczeniu granicy człowiek porządkował życie, zakreślał bezpieczny i jasny krąg, odgradzony od przerażającej, bo nieznannej ‘reszty’, pełnej mroku i cienia”³.

Zarówno w powieści regionalnej, jak i w utworach „nowej prozy” selwa przedstawiana jest jako świat zamknięty i motyw ten bywa zazwyczaj silnie eksponowany. Najczęściej wyobrażenia literacka kreuje obraz zwartej „ściany zieleni”, która stanowi mur niezwykle trudny do przebycia, chroniący wstępu do królestwa przyrody:

Las zanurza swe korzenie w wodzie, tworząc nieprzebytą zaporę sterczącą prosto, niby palisada, niby bezkresna ściana drzew wznoszących się pień po pniu aż po granice prądu, bez jednej dostrzegalnej wzrokiem szpary. W świetle słońca rozproszonego nad wilgotnymi liśćmi ten mur roślinny przedłuża się

² J.E. Rivera, *Wir*, s. 208. Cytat w oryginale: „Nadie ha sabido cuál es la causa del misterio que nos trastorna cuando vagamos en la selva. Sin embargo, creo acertar en la explicación: cualquiera de estos árboles se amansaría, tornándose amistoso y hasta risueño, en un parque, en un camino, en una llanura, donde nadie lo sangrara ni lo persiguiera; mas aquí todos son perversos, o agresivos, o hipnotizantes. En estos silencios, bajo estas sombras, tienen su manera de combatirnos: algo nos asusta, algo nos crispa, algo nos oprime, y viene el mareo de espesuras, y queremos huir y nos extraviarnos, y por esta razón miles de caucheros no volvieron a salir nunca” (s. 294–295).

³ M. Krenz, *Średniowieczna symbolika...*, s. 15.

do absurdu, tak że w końcu zdaje się dziełem człowieka zrobionym z teodolitu i ołowiu⁴.

Czarne, wrogie drzewa, które chwilami wydają się kroczyć w dyskretnym marszu aby zamknąć tę pustą przestrzeń, jaką otwarli ludzie intruzi, tak, żeby rankiem wszystko znów było zwartą selwą⁵.

Zapory drzew, ściany drzew, masywy drzew!⁶.

Niekiedy granicę stanowi woda, tak jak ukazują to cytowane już fragmenty *Wiru* i *Toá*. W *Zielonym Domu* Misję w Santa María de Nieva oddziela od selwy kamienny mur (s. 27).

Jednak relacje między przestrzenią otwartą a zamkniętą są w tym przypadku odwrotne. Doskonale opisuje je Rivera w *Wirze* (s. 189–190), gdzie miejscem przyjaznym i bezpiecznym są równiny, zaś zamknięty świat selwy jest wrogi, tajemniczy i niezrozumiały. Wszystkie literackie interpretacje selwy podkreślają jej obcość, odmienność wobec dotychczasowych doświadczeń i wiedzy o świecie bohaterów, pokazują bezradność człowieka wobec świata, którego nie pojmuje. W opisach dominuje ciemny koloryt pejzażu, mrok, mgła, co przywodzi na myśl obrazy dantejskiego *Piekieła*. W części IV *Piekieła*, przedstawiającej Limbo, czytamy:

Loch był bezdenny, mgławcy, czarnosiny;
Żrenice moje wysłane na zwiady,
Niczego dobyć nie mogły z głębiny.
„Zejdziemy teraz – rzekł Wieszczy bardzo błądy –
W otchłanne ślepych światów zakomory”
(*Boska komedia, Piekieło, IV, w. 10–14*)⁷

⁴ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, s. 176. Cytat w oryginale: „Ahora los bambusales han cedido la orilla izquierda (...) a una suerte de selva baja, sin manchas de color, que hunde sus raíces en el agua, alzando un valladar inabordable, absolutamente recto, recto como una empalizada, como una inacabable muralla de árboles erguidos, tronco a tronco, hasta el lindero de la corriente, sin un paso aparente, sin una hendedura, sin una grieta. Bajo la luz del sol que se difumina en vahos sobre las hojas húmedas, esa pared vegetal se prolonga hasta el absurdo, acabando por parecer obra de hombres, hecha a teodolito y plomada”, s. 85.

⁵ „Negros árboles hostiles que por momentos parecen ponerse en marcha sigilosa para cerrar aquel hueco que abrieron los hombres intrusos, a fin de que todo amanezca selva tupida otra vez”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 121.

⁶ „Barreras de árboles, murallas de árboles, macizos de árboles!”. Tamże, s. 119.

⁷ Cytaty z *Boskiej komedii* na podstawie wydania: D. Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Wrocław 1986.

Owa złowieszcza ciemność nie tylko sugeruje nieprzyjazny charakter miejsca ale także buduje symbolikę zagubienia. W selwie łatwo się zagubić, bo jest zwodnicza, potrafi oszukać intruza. Bohater Carpentiera opowiada:

Co mnie zdumiewało najbardziej, to niewiarygodny mimetyzm dziewiczej przyrody. Wszystko tu wydawało się czymś innym, niż było w istocie, stwarzając świat pozorów ukrywający rzeczywistość, poddając wątpliwościom wiele prawd. Kajmany czatujące w głębinach zatopionego lasu, nieruchome, wyglądały jak spróchniałe obalone pnie pokryte łuskami; liany zdawały się węzami, a węże lianami, jeśli nie miały na skórze deseni przywodzącego na myśl słoje drogocennych drzew, oceli, kraterów i krawędzi szkieletów koralu. Rośliny wodne tworzyły gęstą tkaninę, niby puszysty dywan ukrywający płynącą pod nim wodę, udawały roślinność mocno tkwiącą korzeniami w ziemi; obłupana kora natychmiast przybierała konsystencję bobkowego listka w marynacie, a grzyby wyglądały jak nalot miedzi, jak rozsypana siarka, obok kameleona – oszusta, zbyt podobnego do uschłej gałęzi, barwy zbyt przypominającej lapis lazuli lub olów w gorącożółte plamy, udające teraz plamy słońca usiłującego przedrzeć się przez liście, które nigdy nie przepuszczały słońca w całości. Puszcza to świat kłamstwa, pułapek, oszustwa, i wszystko jest tu maską, podstępem, grą pozorów, metamorfozą. Świat jaszczurki-ogórka, kasztana-jeża, chryzalidy-stonogi, larwy z ciałem marchewki, ryby-torpedy rzucającej pociski w głębi lepkiego mułu⁸.

Na zwodniczą zmienność selwy zwraca też uwagę Aquilino w *Zielonym Domu*, przyrównując Amazonię do „podnieczonej kobiety, która nie usiedzi spokojnie”. Dlatego niepodobna utrwalić jej obraz na mapach, bo „tu wszystko się zmienia, rzeki, zwierzęta, drzewa. Nie ma co, Fushía, na zwariowaną ziemię trafiliśmy”⁹.

⁸ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, s. 183. Cytat w oryginale: „Lo que más me asombraba era el implacable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas, ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida, escondiendo el agua que les corría debajo, fingiéndose vegetación de tierra muy firme; las cortezas caídas cobraban muy pronto una consistencia de laurel en salmuera, y los hongos eran como coladas de cobre, como espolvoreos de azufre, junto a la falsedad de un camaleón demasiado rama, demasiado lapislázuli, demasiado plomo estriado de un amarillo intenso, simulación, ahora, de salpicaduras de sol caídas a través de hojas que nunca dejaban pasar el sol entero. La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estrategia, juego de apariencias, metamorfosis”, s. 89.

⁹ M. Vargas Llosa, *Zielony Dom*, s. 53–54.

Selwa odbiera człowiekowi jasność myślenia, jest światem szaleństwa, snów, halucynacji, gdzie zawodzi nie tylko rozum ale i zmysły:

Ta dziewiczka, dysząca sadyzmem puszcza wszczepia w ludzką duszę ułudę zagrożenia. Rośliny to czujące istoty, nie znamy ich psychiki. Kiedy przemawiają do nas w tych bezludnych okolicach, ich mowę potrafi usłyszeć tylko przeczcucie. Pod jego wpływem ludzkie nerwy stają się wiązką naprężonych strun, reagujących na najdrobniejszą oznakę zasadzki, zdrady, ataku. Zmysły zamieniają się funkcjami: oko słucha, plecy widzą, nos bada, nogi rachują, a krew nawołuje: uciekajmy, uciekajmy!¹⁰.

Tworząc ogrody na wzór Edenu człowiek oswajał przestrzeń poprzez jej racjonalną organizację – nie tylko budował mury, ale również wytyczał ścieżki, wyznaczał centrum, które nadawało ogrodowi uświęcony charakter, określał strony świata...¹¹. Selwa natomiast z całym swym bogactwem natury jest chaosem, labiryntem. Motyw ten jest wspólny dla wszystkich literackich obrazów: „Ileż to razy wzdychała moja dusza, odgadując za twym labiryntem blask gwiazdy...” – wyznaje Arturo Cova w *Wirze* (s. 113).

Narrator *Canaimy* opowiada o wrażeniach Marcosa:

Po jednej i po drugiej stronie nagle pojawiał się las i aż kręciło się w głowie od patrzenia na niezliczone nieruchome drzewa... Wydawało mu się, że ktoś pogwizduje przyzywając go z gęstwiny. Zatrzymał się, rozejrzał wokół... Stał na skrzyżowaniu dwóch ścieżek, obydwu tak samo szerokich i prostych i nie wiedział już, którą z czterech dróg powinien pójść¹².

Poczucie zagubienia jest też udziałem bohaterów *Podróży do źródeł czasu i Zielonego Domu*:

(...) zatracało się poczucie kierunku pionowego w jakiejś dezorientacji, aberacji wzrokowej. Nie wiadomo już było, co jest drzewem, a co jego odbiciem w wodzie. Nie wiadomo, czy jasność napływała z dołu, czy z góry, czy strop

¹⁰ J.E. Rivera, *Wir*, s. 210. Cytat w oryginale: „Esta selva sádica y virgen procura al animo la alucinación del peligro próximo. El vegetal es un ser sensible cuya psicología desconocemos. En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento. Bajo su poder, los nervios del hombre se convierten en haz de cuerdas, distendidas hacia el asalto, hacia la traición, hacia la asechanza. Los sentidos humanos equivocan sus facultades: el ojo siente, la espalda ve, la nariz explora, las piernas calculan y la sangre clama: ¡Huyamos, huyamos!” (s. 297).

¹¹ Zob. M. Krenz, *Średniowieczna symbolika...*, s. 17-19.

¹² „A uno y otro lado se rompía de pronto el bosque y causaba vértigo hundir la mirada por entre los innumerables árboles inmóviles... Le pareció que alguien siseaba, llamándolo, desde allá adentro. Se detuvo, miró en derredor... Estaba en la encrucijada de dos caminos igualmente anchos y rectos y ya no supo por cuál de los cuatro debía seguir, cuál era el que llevaba”. *Canaima*, s. 148-149.

nad nami był wodą, a woda ziemią, czy szpary w gęstwinie liści to nie świetliste szyby wywiercone w zalanym wodą gruncie. Pnie, konary, liany odbijały się w wodzie pod kątem rozwartym lub ostrym, tak że w końcu zaczynało się wierzyć w jakieś łudne przejścia, korytarze, przełęcze, brzegi nie istniejące. Wraz z przewrotem w zewnętrzny wyglądzie rzeczy, w tej serii drobnych miraży w zasięgu ręki, rosło we mnie uczucie niepokoju, całkowitego gubienia się, niewypowiedzianie przykre i dręczące¹³.

(...) szuka strumieni, odnóg, żeby przedostać się na drugą stronę, to nietrudne, cała okolica to woda i woda. Tylko jak ma się zorientować, tych wysoko położonych stron nie zna, poziom wody bardzo się podniósł (...). Adrianie Nieves, byłeś dobrym pilotem, wyciągaj nos, węch nie myli, to jest dobry kierunek i byle z ikrą, stary, to grunt. Ale gdzie teraz może się znajdować, strumień jakby się kręcił w kółko, płynie w ciemnościach, las jest gęsty (...) Teraz zablądził, wpakował się na wodę w pełni wylewów¹⁴.

Dopiero co wycięte w buszu ścieżki zarastają natychmiast i nie pozwalają na powrót po własnych śladach; szlaki komunikacyjne selwy to głównie rzeki, zmienne i niestabilne, o licznych odnogach, które prowadzą w nieznaną – często ku śmierci. Labirynt, jaki tworzą wraz z płataniną kłączy i lian, staje się pułapką, więzieniem. Obraz selwy jako „zielonego więzienia” (*carcel verde, carcel vegetal*) odczytujemy nie tylko w dosłownym znaczeniu zamkniętej przestrzeni, która nie wypuszcza swych ofiar, nie pozwala na odwrót, na ucieczkę. Zniewolenie ma też wymiar duchowy i wiąże się z magiczną siłą tego miejsca, które napawa lękiem, a jednak przyciąga, każe akceptować ryzyko, godzić się na najwyższą cenę, jaką trzeba zapłacić za

¹³ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, s. 178. Cytat w oryginale: „(...) se perdía la noción de la verticalidad, dentro de una suerte de desorientación, de mareo de los ojos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo; si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos conseguidos de lo anegado. Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas inexistentes. Con el trastorno de las apariencias, en esa sucesión de pequeños espejismos al alcance de la mano, crecía en mí una sensación de desconcierto, de extravío total, que resultaba indeciblemente angustiada”, s. 86.

¹⁴ M. Vargas Llosa, *Zielony Dom*, s. 114. Cytat w oryginale: „Y ahora nada de salir al río grande, busca caños y cochas por donde cruzar, y no es difícil, toda la zona son aguajales. Sólo que cómo se orienta, estas tierras altas no son las tuyas, las aguas han subido mucho. ¿llegará así hasta el Santiago?, una semanita más, Adrián Nieves, tú eras un buen práctico, abre mucho las narices, el olor no engaña, ésa es la buena dirección, y huevos, hombre, muchos huevos. Pero dónde anda ahora, el caño parece girar en redondo y navega casi a oscuras, el bosque es espeso (...) Ahora se perdió porque se había metido en los aguajales en plena crecida (...)”, s. 43–44.

próbę zgłębienia tajemnic Nieznanego. Już w świadectwach z epoki kolonialnej odnaleźć można motyw owej niewytłumaczalnej władzy, przedziwnej mocy, od której nie sposób się uwolnić.

Bohaterowie powieści o selwie doświadczają owego dziwnego zniewolenia – nazywając je obsesją bądź szaleństwem – i poddają się mu, mimo że świadomi są śmiertelnego zagrożenia. Wielu z nich w chwili, kiedy przekraczają granicę, towarzyszy przecucie śmierci, jak bohaterowi *Toá*:

Antonio powoli zdjął z siebie ubranie i ostrożnie wszedł do rzeki. (...) Nagi, biały i czysty przedstawiał się przyrodzie i pomyślał, że kąpiel w rzece zamieszanej przez cienie przygotowała jego istotę, by złożyć ją w ofierze na wspaniałym ołtarzu milczącej puszczy i spokojnej rzeki¹⁵.

Przedstawiona w *Zielonym Domu* podróż Fushii w dół rzeki Marañón jest podróżą ku unicestwieniu i perspektywa śmierci jest w nią wpisana od samego początku.

Przecucia, a czasem przepowiednie (*Wir, Canaima, Borrachera verde*) tragicznego losu, jaki czeka bohaterów w świecie selwy, przywodzą nieuchronne skojarzenia ze słynnym napisem na odrzwiach bramy prowadzącej do dantejskiego Piekła: „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją...” (*Boska komedia, Piekło, III, w. 9*).

W *Wirze* wejście do świata selwy kojarzone jest z wędrówką do świata umarłych. W pamiętniku Arturo Covy czytamy:

Czołno, jak pływająca trumna, posuwało się w dół rzeki w porze, gdy wieczór wydłuża cienie. Chwiejąc się na grzbiecie nurtu, oglądaliśmy kołyszące się brzegi, zarosłe ponurą roślinnością, trapione złośliwymi plagami. Pozbawiona fal i piany rzeka milczała, zacięcie milczała jak zła wróżba; wydawała się nam ciemną drogą, wsysaną przez wir nicości¹⁶.

Ów ponury obraz znów budzi skojarzenia z dantejskim *Piekłem*, w którym Charon przeprowia dusze zmarłych przez odmęt „czarnowodnej rzeki” (*Piekło, III, w. 98*).

W *Canaimie* rzeka tworzy „labirynt śmierci”, a ci, którzy przekroczą granice selwy, ulegają „odczłowieczeniu”, stają się „kimś

¹⁵ C. Uribe Piedrahita, *Toá*, przeł. M. Dembowska, Kraków 1977, s. 8.

¹⁶ J.E. Rivera, *Wir*, s. 117. Cytat w oryginale: „La curiara, como un ataúd flotante, siguió agua abajo, a la hora en que la tarde alarga las sombras. Desde el dorso de la corriente columbrábase las márgenes paralelas, de sombría vegetación y de plagas hostiles. Aquel río, sin ondulaciones, sin espumas, era mudo, téticamente mudo como el presagio, y daba la impresión de un camino oscuro que se moviera hacia el vértice de la nada”, s. 194–195.

więcej albo kimś mniej, niż człowiek”. A zatem labirynt, a zarazem „otchłań” i „zielone piekło” puszczy, „granitowe gardziele”, które stanowią przerażającą oprawę krętych i niebezpiecznych rzek, przypowiadające o opętaniu krajobrazy, „wezbrane wody Cuyuni, której nazwa nie przypadkiem oznacza diabła w dialekcie *macusi*”, pułapki podwodnych skał... Selwa nie tylko jest nieprzyjazna człowiekowi – jest „anty ludzka” (*antihumana*), zagubieni w niej nieszczęśnicy zataczają koła depcząc po swych własnych śladach, przerażeni, w poczuciu desperacji, na granicy szaleństwa¹⁷.

Tym, co – między innymi – buduje atmosferę lęku i niepewności, jest irracjonalny charakter relacji człowieka z selwą oraz irracjonalny charakter samej selwy. Jest to miejsce nie tylko obce doświadczeniu przybyłego z zewnątrz człowieka, ale także niedające się zinterpretować według logicznych kryteriów. Tłumaczy to paradoksy znamienne dla opisów selwy; będąc przestrzenią zamkniętą selwa jednocześnie określana jest jako „nieskończona” (*infinita*), przepastna (*abismal*), nieprzebyta (*impenetrable*). Ciekawego spostrzeżenia dokonała również Maya Schärer analizując kompozycję przestrzeni w *Canaimie*; otóż selwa jest tak gęsta, tak szczelnie wypełniona agresywną obecnością natury, że paradoksalnie jawi się jako „przestrzeń, gdzie brak przestrzeni”. Powieść o selwie często pokazuje, że drzewa w puszczy walczyć muszą o miejsce, gdzie mogłyby swobodnie się rozwijać, o dostęp do światła, o prawo do życia. Również człowiek nie może nazwać jej swoim miejscem – ani Indianin, ani zbieracz kauczuku, ani poszukiwacz złota, ani spragniony przygód podróżnik¹⁸.

¹⁷ „El mundo abismal donde reposan las claves milenarias. La selva antihumana. Quienes trasponen sus lindes ya empiezan a ser algo más o algo menos que hombres. (...) Para que la curiara entre de prisa en el laberinto de la muerte por donde hay sólo camino de escape para la vida, tortuoso y estrecho. Raudales de Cuyuni, que por algo significa diablo en dialecto *macusi*, laberintos de corrientes y contracorrientes estrepitosas por entre gargantas de granito sembradas de escollos! Ya Marcos Vargas iba aprendiendo a correrlos, desvaneciéndose en niebla de embriaguez sobrehumana el instinto de conservación. La deshumanización hacia el embrutecimiento por la paciencia aletargadora, en el bongo o la falca, días y días ante un panorama obsesionante y siempre igual: agua y monte tupido, agua y bosque trancado. (...) El infierno verde por donde los extraviados describen los círculos de la desesperación siguiendo sus propias huellas una y otra y otra vez, escoltados por las larvas del terror ancestral, sin atreverse a mirarse unos a otros, hasta que de pronto resuena en el espantoso silencio, sin que ninguno la haya pronunciado, la palabra tremenda que desencadena la locura: ¡Perdidos!”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 119-120.

¹⁸ „El espacio de la selva es tan denso (...) que tiende a ahogarse a sí mismo, presentándose paradójicamente, pues, como un *espacio sin espacio*. Pero si, en la selva,

Pomimo swej „nieskończoności” selwa okazuje się jakby za ciasna zarówno dla roślin, jak i dla ludzi, nie ma w niej miejsca dla niczego i dla nikogo. Innym paradoksem jest fakt, że selwa mimo swej destruktywnej siły jest miejscem, które uwodzi, przyzywa; jest równocześnie symbolem życia i śmierci, tak jak postrzega ją Arturo Cova w *Wirze* – jako ogromne cmentarzysko, gdzie gniją martwe rośliny i zwierzęta, a życie odradza się wciąż na nowo:

Tymczasem ziemia pracuje nad odrodzeniem: u stóp obalonego kolosa kiełkują jego nasiona, wśród zgnilizny unoszą się życiodajne pyłki; wszędzie coś fermentuje w ciepłych, mrocznych oparach, otępienie śmierci przechodzi w spazm rozrodu¹⁹.

W swej tęsknocie za utraconym Rajem człowiek, pragnąc zbliżyć się do Boga, stworzył *paradisus terrestrum* – ogród rajski na ziemi. Był on traktowany jako obszar *sacrum*, w którym zaznaczała się Boska obecność²⁰. Selwa natomiast – jak powiada Arturo Cova – zamieszkała jest przez nieznanne, pogańskie bóstwa. Również w *Zielonym Domu* selwa ma swoje „pogańskie” oblicze, czego przykładem są drzewa lupuna będące – według indiańskich wierzeń – siedzibą złych duchów. W powieści Gallegosa owe bóstwa zyskują imiona: Cajuña i Canaima:

Canaima! Zły duch, mroczne bóstwo Indian *guaicas* i *maquiritares*, bóg dziki i gwałtowny, początek zła i przyczyna wszystkich nieszczęść, który walczy o władzę nad światem z dobrym Cajuñą, demoniczna siła bez określonej formy, zdolny przyjąć jakąkolwiek postać, stary Aryman, który odrodził się w Ameryce.

To on płoszy stada tapirów, które gnają niszcząc wszystko, co znajdzie się na ich drodze, to on rozpala złością oczy *arañamony* płonące niczym rozżarzone węgle, podsycia jadowitą furię żmij i węży (...), jednym dmuchnięciem powala ogromne drzewa (...) i wyzwala w sercu człowieka burzę niskich instynktów.

les falta árboles para crecer, también les falta tierra a los hombres, condenados allí a un perpetuo *destierro*: al destierro del peón cauchero que muere lejos de los suyos esclavo del amo ausente; al destierro del indio despojado de su mundo; al destierro del buscador de oro que, persiguiendo tierra adentro ‘las huellas del dios esquivo’ va cavando su propia tumba”. M. Schärer, op. cit., s. 492.

¹⁹ J.E. Rivera, *Wir*, s. 209. Cytat w oryginale: „Entre tanto, la tierra cumple las sucesivas renovaciones: al pie de coloso que se derrumba, el germen que brota; en medio de los miasmas, el polen que vuela; y por todas partes el halito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación”, s. 296.

²⁰ Zob. S. Kobielus, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, s. 129, oraz: M. Krenz, *Średniowieczna symbolika*, s. 18.

I to właśnie on pod postacią owej przedziwnej ciszy pojawił się nagle, zbliżył się tamtej nocy do granic lasu, aby poznać Marcosa Vargasa, którego los już znajdował się w jego rękach...²¹.

W *Podróży do źródeł czasu* Carpentiera, podobnie jak w *Canaimie*, selwa jest miejscem koegzystencji sił dobra i zła – bohater w egzotycznym pejzażu odnajduje ślady i Boga, i Szatana:

Wszystko to na dnie krateru miesza się ze sobą, gmatwa i płacze w szerokim ruchu obejmowania we władzę spółkowania, w którym jest coś z kazi-rodztwa, coś z potwornej orgii, ostatecznego pomieszania form. (...) 'To jest roślinność szatańska otaczająca Raj Ziemi przed Grzechem'. Pochylony nad diabelskim kotłem odczuwam zawrót głowy, jaki wywołuje spojrzenie w przepaść, i wiem, że gdybym dał się zafascynować temu, co tu widzę, światu przed narodzeniem, (...), rzuciłbym się na dno kotliny w ten straszliwy gąszcz liści, które znikną z planety pewnego dnia, nie stworzone na nowo przez Słowo (...)²².

Jak zapewne czytelnik pamięta, w swojej powieści Carpentier przyrównuje Santa María de los Venados do miasta Henocha. Odwo-

²¹ „Pero los indios, de sutilísimos sentidos expertos en la comprensión de aquel mundo, cuando sobrevienen estos repentinos enmudecimientos totales prestan atención expectante.

- ¡Canaima!

El maligno, la sombría divinidad de los *guaicas* y *maquiritares*, el dios frenético, principio del mal y causa de todos los males, que le disputa el mundo a Cajuña el bueno, Lo demoníaco, sin forma determinada y capaz de adoptar cualquier apariencia, viejo Ahrimán redivivo en América.

Es él quien ahuyenta las manadas de dantas que corren arrollándolo o destró-zándolo todo a su paso, quien enciende de cólera los ojos como ascuas de la *araña-mona*, excita la furia ponzoñosa de cangasapo, del veinticuatro y de la cuaima del veneno veloz, azuza el celo agresivo y el hambre sanguinaria de las fieras, derriba de un soplo los árboles inmensos, el más alevoso de todos los peligros de la selva y desencadena en el corazón del hombre la tempestad de los elementos infrahumanos.

Y fue él quien bajo la forma de aquel extraño silencio que de pronto se había producido, se asomó aquella noche a la linde del bosque para conocer a Marcos Vargas, cuyo destino ya estaba en sus manos...”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 121.

²² A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, s. 226–227. Cytat w oryginale: „Y todo esto, allá abajo, se enrevesa, se enmaraña, se anuda, en un vasto movimiento de posesión, de acoplamiento, de incestos a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de las formas (...). ‘Esta es la vegetación diabólica que rodeaba el Paraíso Terrenal antes de la Culpa’. Inclinado sobre el caldero demoníaco, me siento invadido por el vértigo de los abismos: sé que si me dejara fascinar por lo que aquí veo, mundo de lo prenatal (...), acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas que desaparecerían del planeta sin haber sido nombradas, sin haber sido recreadas por la Palabra”, s. 111.

łanie do Księgi Henocha jest istotne również dlatego, że przedstawiono tam cztery sąsiadujące ze sobą jaskinie – trzy ciemne dla grzeszników i jedną świetlistą – dla dusz sprawiedliwych. Jak wspomina Jean Delumeau, również w Apokalipsie Barucha sąsiadują ze sobą ogród sprawiedliwych i kraina zmarłych, „równina mroczna i bagnista, gdzie żyje diabelski wąż”²³.

Związane z selwą infernalne skojarzenia są wszechobecne i bardzo wyraźne w prozie iberoamerykańskiej XX wieku. O „zielonym piekle” piszą Rivera, Gallegos, Botelho Gosálvez. Siostrzyczki z Miski w Santa María de Nieva również postrzegają selwę jako siedlisko Szatana. O szatańskich roślinach wspomina Brat Pedro w *Podróży do źródeł czasu*.

W Pieśni Trzeciej Dante maluje obraz nagich, lamentujących postaci kąsanych przez owady:

Nędznym, co w świecie żyli nieżywotnie,
Rój os i przykra kąsa ciało mszyca;
Jęczą, gdy ból im do żywego dotnie.
Od tych ukąszeń krew tryska na lica,
Którą u stóp ich łzami napojoną
Kłab glist natrętnych kałduny nasycą
(*Boska komedia, Piekło, III, w. 64-69*)

W Pieśni Ósmej znajduje się opis bagnistego Styksu, przedstawionego jako „mętne bajoro” (w. 31), czy moczary spowite oparami mgły (w. 10-13). Motyw tonięcia w bagnie czy też nurzania się w błocie związany jest w tej pieśni z postacią Filipa Argenti (w. 31-63).

W Pieśni Dziewiątej w obrazie Eryinii występuje motyw odrażających żmij i węży:

Zielenią gadów opasane w połu;
Z żmij i padalców ukrecone bicze
Za włos pokładły surowemu czołu
(*Boska komedia, Piekło, IX, w. 40-42*)

Dante, chcąc oddać odrażający charakter Piekła, sięga po porównania, w których gady i płazy zajmują poczesne miejsce:

Jak przed zjawieniem jadowitej żmije
Stado żab w wodzie nagle się rozprószy
I do dna tonie, i tam w grunt się ryje,
Tak więc tysiączne, skazane katuszy,

²³ J. Delumeau, *Historia rajów...*, s. 26.

Zbiegły przed Jednym przerażone duchy,
 Który po Styksie stąpał jak po suszy.
 (Boska komedia, Piekło, IX, w. 76-81)

Paradisus terrestrum stanowił odwzorowanie makrokosmosu Stworzenia, a zarazem mikrokosmosu, jakim na podobieństwo Natury jest człowiek²⁴. Oznaczało to relacje absolutnej harmonii między człowiekiem a miejscem, w którym mógł doznawać radości obcowania z doskonałością Boskiego dzieła. Powieść o selwie ukazuje wzajemny antagonizm człowieka i przyrody, a motyw heroicznej walki człowieka z agresywną i wszechpotężną siłą Natury zwykle się uważa za temat wiodący literatury regionalnej. Publikacja *Wiru* zapoczątkowała bogaty cykl powieści, w których opisuje się, jak Natura niszczy tych, którzy ośmielili się z nią zmierzyć. Wobec rozmiarów zjawiska nie dziwi krytyczna opinia Fernando Alegrii, który zwracał uwagę, że literacki obraz Ameryki nakreślony przez autorów powieści regionalnej tworzy swoistą „mapę infamii”, na której selwa, góry, równiny i inne formacje geofizyczne są przedstawione jako miejsca niszczące człowieka, a sam człowiek, słaby niczym nędzny robak, nie potrafi się oprzeć sile natury²⁵. Również Carlos Fuentes zwraca uwagę na ową tendencję i uznaje ją za dystynktywną dla prozy hispanoamerykańskiej.

Utrwalony w prozie regionalnej obraz wrogiej i destruktywnej przyrody niszczy nieodwołalnie wyidealizowane wizje „rajskiej” natury Nowego Świata. Efekt wydaje się szczególnie przekonywujący tam, gdzie pisarze stosują poetykę naturalistyczną, obnażając biologizm selwy z jej procesami umierania, gnicia, rozkładu, ukazując bezwzględne okrucieństwo praw natury – ale i Carpentier w swoim barokowym języku tworzy nie mniej drastyczne sceny.

Pisze Mircea Eliade w swojej *Historii wierzeń i idei religijnych*, że Eden, jak wszystkie raje, „mieści się w środku świata, skąd wypływa rzeka o czterech ramionach. W środku ogrodu rosły drzewo żywota i drzewo poznania dobra i zła”²⁶. Centralnie usytuowane

²⁴ M. Krenz powołuje się na *Elucidarium* Honoriusza z Autun, gdzie mowa jest o tym, że człowiek składa się z czterech żywiołów, „dlatego zwą go mikrokosmosem, czyli światem w zmniejszeniu. Jest on bowiem złożony z ziemi-ciała, wody-krwi, powietrza-oddechu i ognia-ciepła”. Zob. M. Krenz, *Średniowieczna symbolika...*, s. 17.

²⁵ Zob. F. Alegria, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones de Andrea, México 1974.

²⁶ M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, przeł. S. Tokarski, Warszawa 1988, t. 1, s. 117.

drzewo, symbol Dobra i Zła, a także źródło poznania, stanowi *axis mundi* i nadaje przestrzeni ogrodu charakter sakralny. Jego uniwersalna symbolika wiąże wszystkie elementy Kosmosu – żywi się wodą, jego korzenie tkwią w ziemi, liście pobierają światło i ciepło z nieba. Wyciągając swe gałęzie ku górze zdaje się łączyć niebo i ziemię. W naturze drzewa ludzie od pradawnych czasów widzieli „przejaw potęgi życia i nadzieję na przezwycięzenie śmierci”²⁷. Jacques Le Goff podkreśla, że symbolizujące porządek kosmiczny drzewo zostało wyodrębnione z tajemniczej i groźnej przestrzeni lasu²⁸. Ta właśnie opozycja: drzewo – las wydaje się mieć szczególne znaczenie w odniesieniu do wizji selwy, jaką kreują pisarze amerykańscy. Jak już wspomniano, jednym z najczęściej powtarzających się obrazów jest ten, który przedstawia litą ścianę zieleni, płataninę gałęzi i lian, co powoduje, że zaciera się perspektywa drzewa jako odrębnego organizmu, a w konsekwencji drzewo traci wiele aspektów swego symbolicznego znaczenia – przede wszystkim nie uświęca przestrzeni, nie wyznacza kosmicznego centrum. Można tu zatem upatrywać zjawiska desakralizacji przestrzeni, negacji rajskiego charakteru opisywanego miejsca. Na tle ogólnej tendencji wyjątek stanowi *Canaima*, która obok obrazu zwartego muru zieleni (np. s. 119) przedstawia również drzewo w kontekście mitycznej symboliki życia. Najciekawszy w tym ujęciu jest fakt, że związek między drzewem a człowiekiem podporządkowany jest tutaj bardziej mentalności indiańskiej, niż zachodniej. Oto jak komentuje tę zależność Janine Potelet:

W myśli zachodniej zdominowanej przez racjonalizm i antropocentryzm spotyka się raczej poetycką humanizację drzewa; w kulturze indiańskiej natomiast, w której człowiek uważany jest za jedną z wielu, małą cząsteczkę kosmosu i w żaden sposób nie góruje nad pozostałymi elementami, przemiana człowieka w drzewo jest częściej spotykana²⁹.

²⁷ O uniwersalnej symbolice drzewa w różnych kulturach zob. M. Lurker, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 205–224.

²⁸ J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumińska-Grossowa, Gdańsk–Warszawa 2002, s. 605; zob. też: M. Krenz, *Średniowieczna symbolika...*, s. 80–81.

²⁹ „En el pensamiento occidental dominado por el racionalismo y antropocentrismo se encuentra más bien la humanización poética del árbol; en el pensamiento indígena, en cambio, en el que el hombre no es sino una ínfima parcela del cosmos sin superioridad alguna sobre los demás elementos, la metamorfosis del hombre en árbol es lo más corriente”. J. Potelet, *„Canaima”, novela...*, s. 405.

Gallegos w swej powieści odwołuje się do nahualizmu, który zasadza się na wyjątkowej więzi człowieka z naturą i wywodzi z animistycznej koncepcji świata. Nahual jest pewną formą *alter ego* człowieka, może być zwierzęciem lub rośliną. Zdrowie i życie jednego zależy od kondycji drugiego. Możliwa jest też przemiana istoty ludzkiej w duchowo spokrewnione zwierzę bądź drzewo. Penetrując świat selwy Marcos Vargas do tego stopnia utożsamia się z Naturą, że przeżywa osobliwe doświadczenie przemiany w drzewo: „czuje, jak jego stopy zamieniają się w korzenie sięgające w głąb ziemi, jak w jego ciele krążą soki roślinne, czas liczy się dla niego w setkach lat...”³⁰ (rozdz. XII; motywy powtarza się kilkakrotnie – w rozdz. XIV, XVII, XVIII).

Owa metamorfoza ma głęboki sens w odniesieniu do uniwersalnej symboliki drzewa – odpowiadającej również mitologii Indian amazońskich³¹. Dla Marcosa oznacza możliwość osiągnięcia pierwotnej jedności z dziełem Stworzenia, identyfikację własnego „ja” w kategoriach integralnego elementu Kosmosu. Warto przywołać także poetycką wizję magicznej relacji, jaka w epizodzie burzy łączy Marcosa i dumne, potężne drzewo *caracalí*.

W powieści Gallegosa nie brak też przykładów antropomorfizacji drzew (w tej samej scenie burzy drzewa bledną a ich liście drżą ze strachu przed potęgą żywiołu; s. 150), co zgodnie z cytowaną powyżej opinią Potelet odpowiada bardziej figurom wyobraźniowym wywodzącym się z tradycji Starego Świata. Taka właśnie perspektywa dominuje w prozie Rivery.

W *Wirze* Arturo Cova, obdarzony (nad)wrażliwością poety, w swej wyobraźni przypisuje Naturze ludzkie uczucia i pozwala jej przemawiać ludzkim głosem (s. 40, 113–114, 131, 144–145 i in.). Wizerunek cierpiących i skarżących się drzew przywodzi na myśl fragment z *Boskiej komedii* Dantego, który przedstawia siódmy krąg Piekieła. Jawi się on jako nieprzebyta puszcza, gdzie nie ma żadnych dróg i gdzie rosną trujące owoce:

Jeszcze nie przebył krwawego potoku,
Gdyśmy się w leśne dostali gęstwiny,
Gdzie żadna ścieżka nie świtała oku.
Liść nie zielony tam, lecz jakiś siny;

³⁰ „de pronto sintió que los pies se le habían convertido en raíces hundidas hasta el centro de la tierra, mientras por todo el cuerpo le corría una savia espesa y oscura, cien años subiendo hasta los copos más altos, para detenerse otros cien años a oír el paso del viento...”.

³¹ Tamże.

Gałęż nie gładka, lecz jakaś żyłasta;
Zamiast owoców – zatrute jeżyny.
Nie tak się płacze i nie tak zarasta
Między Kornetem a Cecyną puszcza,
(*Boska komedia, Piekło, XIII, w. 1–8*)

W owej przedziwnej puszczy dusze ludzkie zakłęte zostały w drzewa, jęczą więc, płaczą i opowiadają o swoim nieszczęściu.

W *Wirze* drzewa cierpią ranione przez zbieraczy kauczuku, niszczone przez ludzi, którzy chcą zawiadnąć selwą. W profetycznym, naznaczonym symboliką śmierci śnie Covy pojawia się obraz araukarii, która, kaleczona przez bohatera, żali się „głosem konającego”: „Dlaczego mnie wykrwawiasz?” (s. 112). Zarówno *Wir*, jak i *Canaima* czy *Podróż do źródeł czasu* zawierają sceny umierania drzew, bądź to niszczone przez ludzi, bądź przez żywioły. Przedstawione w *Zielonym Domu* drzewa lupuna w pewnym sensie odgrywają też rolę zwiastunów śmierci poprzez skojarzenie ich specyficznej kory z trędem („Pień drzewa to kikut z mnóstwem chropowatych łusek” (s. 99–100) i „trędowate pnie lupun”; s. 349). Wszystko to zaciera podstawowe znaczenie drzewa jako symbolu życia, przetrwania.

Inny kluczowy element rajskiej symboliki życia stanowi woda. Cirlot wskazuje na wielkie bogactwo znaczenia związane z symbolem wód, które „nieskończone i nieśmiertelne, są początkiem i końcem wszelkich rzeczy ziemskich”³². W powieści o selwie symbolika wody odgrywa niezwykle ważną rolę, lecz w tym rozdziale ograniczymy się jedynie do pokazania, jakim przemianom ulega obraz wody w procesie, który *locus amoenus* zamienia w *locus terribilis*. Gaston Bachelard poddając analizie motyw wody w marzeniach rozróżnił liczne cechy wód, które tworzą – wedle terminologii Cirlota – poziom symbolizacji wtórnej³³. Mówi Bachelard o wodach radosnych i smutnych, żywych i martwych, jasnych i ciemnych, bieżących i stojących, oczyszczających...

Powieść o selwie zdradza tendencję do malowania obrazów wody ciemnej, nieruchomej i milczącej – taką wodę Bachelard nazywa zamarłą³⁴ i wskazuje na jej symboliczny związek ze śmiercią. Niekiedy – jak w cytowanych fragmentach *Wiru* i *Canaimy* – chodzi o świadome nawiązanie do przeprawy przez Styks do krainy umar-

³² J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 456–459.

³³ G. Bachelard, *Wyobraźnia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975.

³⁴ Tamże, s. 131.

łych bądź odwołanie się do dantejskiego motywu Charona. Pisze Bachelard: „To wszystko, co w śmierci ciężkie, powolne, nosi na sobie piętno Charonowe. (...) Łódź Charona płynie zawsze do piekieł. Nie ma przewoźnika wiozącego ku szczęściu. Łódź Charona będzie więc symbolem wiążącym się z nieuchronną niedolą”³⁵.

Woda postrzegana jako element śmierci jest w *Wirze* z pewnością konsekwencją modelu wyobraźni, jaki reprezentuje bohater-narrator, romantyczny poeta, który opisuje rzeczywistość przez pryzmat nastroju czy stanu ducha. Nadwrażliwość Covy, jego egzaltacja znajdują odbicie w sposobie obrazowania. Warto zwrócić też uwagę na liryczny temperament samego Rivery, który mimo że zapewnił sobie sławę i eksponowane miejsce w historii literatury dzięki powieści, uważał się przede wszystkim za poetę, co tłumaczy obfitość lirycznych fragmentów, utrzymanych w stylu poetyki modernistycznej, a doskonałym tego przykładem jest apostrofa do selwy na początku części II utworu.

W *Podróży do źródeł czasu* Carpentiera bohater zanurza się w świat selwy z intencją odnalezienia w nim raju, obce są mu klimaty romantycznej melancholii, jednak opis wody, jaki odnajduje czytelnik w tej powieści, nosi znamiona „infernalne”.

Pływały grona brudnych pęcherzy oblepionych warstwą czerwonego pyłku i spłoszone bliskim uderzeniem śmigła niezdecydowanie poruszającej się holoturii znikwały nagle w kanale stojącej wody. Dalej widać było niby strzępy gęstej, opalizującej gazy, zbierające się w wydrążeniach jakiegoś niby zamaskowanego głazu. Głucha wojna toczyła się w głębinach najeżonych kolcami i hakami, w miejscu, gdzie wszystko wydawało się ohydny kłębowiskiem węży. Niespodziewany plusk, nagłe fale na powierzchni, jak odgłosy policzków wymierzonych nad wodą, zdradzały ucieczkę niewidzialnych istot zostawiających za sobą bruzdy zmaconej zgnilizny, szarawe wiry powstające u stóp czarnych pni stoczonych przez robaki. Wyczuwało się bliskość ogromnej, pełzającej fauny, zastygłego bagna i wieczystej fermentacji pod tymi ciemnymi wodami, które wydzierały ostry zapach niby błoto zaprawione octem i zgnilizną, a na ich tłustej powierzchni spacerowały insekty (...)³⁶.

³⁵ Tamże, s. 150.

³⁶ A. Carpentier, *Podróż do źródeł czasu*, s. 177. Cytat w oryginale: „Flotaban ramos de burbujas sucias, endurecidas por un barniz de polen rojizo, a las que un aletazo cercano hacia alejarse, de pronto, por el tragante de un estancamiento, con indecisa navegación de holoturia. Más allá eran como gasas, opalescentes, espesas, detenidas en los socavones de una piedra larvada. Una guerra sorda se libraba en los fondos erizados de garfios barbudos – allí donde parecía un cochambroso enrevesamiento de culebras. Chasquidos inesperados, súbitas ondulaciones, bofetadas sobre

Ciemna, stojąca woda, cuchnące zgnilizną bagno, węże i insekty, uczucie lęku, a zarazem obrzydzenia – wszystko to odsyła czytelnika do obrazów dantejskiego Pieła. Swoją obecność zaznacza też silnie śmierć w różnych ujęciach – od realistycznych opisów martwych stworzeń („uschnięte osy, szczątki wałek, na wpół ogryzione czułki, pancerze” czy „zdechły kajman, na pół zgniły, w chmurze zielonych much, których stada roily się pod jego skórą”; s. 179) po określenia metaforyczne („mały, wewnętrzny staw, którego wody umierały u stóp żółtego, płaskiego głazu”; s. 179).

W *Zielonym Domu* motyw Charona zawiera się w historii Fushii, który – śmiertelnie chory – płynie w dół rzeki Orinoko, by znaleźć schronienie w leprozorium. Język artystyczny Vargasa Llosy, jak również założenia kompozycyjne utworu nie sprzyjają rozbudowanemu opisowi w stylu neobarokowej wirtuozerii Carpentiera, mimo to przedstawiona sytuacja zawiera wszystkie elementy, które pozwalają identyfikować ją z mitycznym motywem podróży do świata umarłych – łódź, przewoźnik i droga do Pieła, bo tym właśnie jest dla Fushii kolonia trędowatych; jest miejscem, gdzie czeka go nie tylko śmierć, ale coś o wiele gorszego – odczłowieczenie i powolny proces degeneracji aż po unicestwienie. Cirlot zwraca uwagę, że rzeka jest symbolem ambiwalentnym, bowiem z jednej strony wiąże się z życiem (płodność i nawadnianie ziemi), z drugiej zaś oznacza nieodwracalny upływ, a więc przemijanie i zapomnienie³⁷. W powieści Vargasa Llosy rzeka łączy symbolikę życia i śmierci; zmierzając ku nieuchronnemu końcowi Fushia wspomina historię swojego życia i w sensie metaforycznym odbywa podróż w czasie – ku początkowi.

Istotną motywację poszukiwania Raju ziemskiego stanowiła zawsze tęsknota za utraconym poczuciem jedności z Bogiem. Dlatego też tak ważne były te elementy, które symbolizowały połączenie ziemi i nieba. W *Cumandá Mera* przedstawiając selwę jako przestrzeń, w której realizuje się kontakt człowieka z Bogiem, maluje pejzaż, gdzie bezkres zieleni styka się z błękitem nieba. Hudson w *Green Mansions* kreuje symboliczną postać kobiety-ptaka. Zarówno Cirlot, jak Bachelard są zgodni co do tego, że najbardziej uniwersalne w historii

el agua, denunciaban una fuga de seres invisibles que dejaban tras de sí una estela de turbias podredumbres (...) Se adivinaba la cercanía de toda una fauna rampante, de lodo eterno, de la glauca fermentación, debajo de aquellas aguas oscuras que olían agriamente, como un fango que hubiera sido amasado con vinagre y carroña, y sobre cuya aceitosa superficie caminaban insectos (...)", s. 86.

³⁷ J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, s. 359.

kultur jest postrzeganie ptaka jako symbolu uduchowienia, między innymi poprzez związek z żywiołem powietrza. Omawiając proces identyfikacji Nowego Świata z obrazem ziemskiego Raju, Delumeau zwracał uwagę na to, że jednym z najważniejszych argumentów była mnogość kolorowych, egzotycznych ptaków, które wyobraźnia podróżników utożsamiała z krajobrazem Edenu. Budując antytezę Raju powieść o selwie odwołuje się również i do tego aspektu przestrzeni.

Gęstwina selwy, mnogość wysokich drzew przesłaniają niebo, nie pozwalają dostrzec światła i odbierają człowiekowi możliwość kontaktu z sakralnym wymiarem niebios.

Znamienna wydaje się zmiana perspektywy spojrzenia, która sprawia, że oczy patrzącego nie kierują się już ku niebu, ale dostrzegają przede wszystkim świat istot symbolicznie kojarzonych z siłami zła (Cirlot w swoim *Słowniku symboli* wspomina o tradycyjnym przeciwstawieniu ptaka i węża, które w kulturze Zachodu ma wymiar moralny). We wszystkich analizowanych utworach częste są opisy węży, gadów, pełzającego robactwa i groźnych insektów, co ilustruje wiele z przytaczanych wyżej cytatów. Z pewnością obrazy te powstały, by ukazać rzeczywistość tropikalnego lasu i wiele z nich ma wymiar realistyczny. Z drugiej strony jednak jest to motyw o wyraźnej wymowie symbolicznej. Jung określa robaka jako figurę związaną z *libido*, niosącą śmierć. Występujące najczęściej pod ziemią robaki kojarzone są ze śmiercią i procesem rozkładu. Stąd też, jak pisze Cirlot, „to, co symbolizuje [robak], jest śmiercią względną (dla tego, co wyższe, zorganizowane), ponieważ w gruncie rzeczy jest on – podobnie jak wąż – wykładnikiem energii pełzającej, zapętlonej”³⁸. Mrówki są również symbolem negatywnym, głównie ze względu na swoją mnogość, kojarzone są z siłą niszczącą. Symbolika węża jest niezwykle bogata i wieloznaczna i – jak zaznacza Cirlot – tłumaczenie symbolu węża zależy od jego kształtu, od tego, czy aspekty symboliczne dotyczą całości, czy tylko niektórych części jego ciała, od miejsca, w którym bytuje, etc.³⁹. Skojarzenia biblijne każą widzieć w wężu symbol zła; uosabia on również niebezpieczne siły natury. Jung twierdzi, że w aspekcie psychologicznym wąż „jest objawem trwogi i wyraża nie-normalne pobudzenie nieświadomego, tzn. aktywizację jego mocy niszczycielskich”. María Guadalupe Fernández Ariza podkreśla symboliczno-mityczne znaczenie węża w *Zielonym Domu* Vargasa Llosy

³⁸ Tamże, s. 347.

³⁹ Tamże, s. 440–444.

zwracając uwagę na dwa obrazy: pierwszy to scena rozmowy Bonifacji z Matką Angelicą („Matka Angelica chodziła tam i z powrotem, wymachując pięścią, czasem zsuwał się rękaw habitu i ukazywało się ramię: cienka, biała źmijka...”; s. 47), w której ramię zakonnicy jest porównane do źmii, drugi zaś to opis Zielonego Domu: „dom ze światłami, muzyką, śmiechem, z tym jasnym jak w dzień odbłaskiem swych ścian, który pośród ciemności, gdy patrzyło się z daleka, przeobrażał budynek w kwadratowego, fosforyzującego gada”⁴⁰. Pisze Fernández Ariza, że pierwsza ze wspomnianych sekwencji poprzez symbol węża stanowi zapowiedź dalszych losów Bonifacji, które zawiadą ją do domu publicznego. Ponadto wizja stojącego samotnie pośród piasków Zielonego Domu jako gada odpowiadać może symbolicznemu znaczeniu węża na pustyni, kojarzonego z siłami destrukcji (Cirlot). Dodajmy jeszcze, że element węża – symbolicznie związanego z dzikim światem selwy – w zestawieniu z postacią Matki Angeliki kwestionuje tradycyjną relację, która barbarzyńskiej przyrodzie przeciwstawia cywilizującą rolę Misji.

W kontekście naszych rozważań istotne jest również znaczenie węża jako strażnika Raju (*Złoty wąż* czy przedstawiona na wstępie *Green Mansions*). Zauważmy bowiem, że nie wszystkie powieści o selwie negują jej rajski charakter w sposób kategoriyczny. O ile *Wir i Zielony Dom* eksponują wyraźnie infernalny charakter selwy, utwory Gallegosa i Carpentiera ukazują dramat człowieka po Upadku – człowieka, przed którym zamknięto bramy Edenu. Stąd też, nawet jeśli – jak bohater *Podróży do źródeł czasu* – zdoła odnaleźć wejście do rajskiego ogrodu, będzie tam tylko intruzem.

Jakie są przyczyny przemiany tradycyjnie rajskiego pejzażu dziewiczej puszczy w *locus terribilis*? Powieść o selwie lokuje je na dwóch poziomach: immanentnym i transcendentnym. Pierwszy odnosi się do problematyki społeczno-politycznej, drugi natomiast osadzony jest w kontekście mitycznym.

Zacznijmy od tego, że w większości interpretacji powieści o selwie utrwała się taki oto obraz: okrutna przyroda „pożera” człowieka, który jest zbyt słaby, by się jej przeciwstawić. Sugeruje się zatem – często w oparciu o uproszczoną i w naszej opinii niekompletną lekturę eseju Sarmienta – że sens antynomii Cywilizacja/Barbarzyństwo przeciwstawia sobie miasto jako przestrzenny symbol największych

⁴⁰ M.G. Fernández Ariza, „La casa verde”: de la estructura mítica a la utopía, [w:] „Anales de Literatura Hispanoamericana”, VII, 1979, r. 8, s. 73–91.

osiągnięć cywilizacyjnych człowieka i środowisko dzikiej Natury. Takie rozumienie bierze się zapewne stąd, że pisarze latynoamerykańscy podjęli tezę argentyńskiego intelektualisty jako metaforę aksjologiczną, odsuwając na dalszy plan jakże istotne uwarunkowania historyczne i polityczne, które ją stworzyły⁴¹. Tymczasem istota konfliktu jest bardziej złożona, gdyż w *Facundzie* pampa została przedstawiona nie tylko jako przestrzeń naturalna, ale również społeczna, a podstawą oceny autora był postulat europeizacji Ameryki, a zarazem jej dehispanizacji. W opinii Sarmienta pampa jest siedliskiem barbarzyństwa, bo przetrwał tam duch reakcyjnej Hiszpanii, feudalne struktury społeczne wywodzące się z epoki kolonialnej, które są tym większym zagrożeniem, że funkcjonują w specyficznych warunkach geofizycznych, sprzyjających przemocy i bezprawiu (*caudillismo*). Miasto jest emblematem cywilizacji, bo kojarzy się z demokratycznymi instytucjami, poszanowaniem prawa, postępem w sferze technicznej i materialnej, wysokim poziomem kultury. Barbarzyństwo to poczucie zagrożenia, chaos i zniewolenie, cywilizacja – wolność (ten rodzaj wolności, jaki wiąże się z poczuciem bezpieczeństwa i możliwością samorealizacji), dobrobyt, porządek.

W powieści o selwie Barbarzyństwo nie utożsamia się z Naturą, lecz z działaniem człowieka. Trzecią część *Wiru* rozpoczyna monolog zbieracza kauczuku, który ukazuje złożony mechanizm dominującego w puszczy okrucieństwa i przemocy:

Niewolniku, nie skarż się na zmęczenie, więźniu, nie przeklinaj aresztu – nie znacie tortury swobodnych wędrowek po więzieniu puszczy, z zielonym sklepieniem nad głową, ogromnymi rzekami zamiast murów. Nie znacie cierpienia, jakiego doznajemy patrząc z naszych mroków na zalaną słońcem plażę po niedostępnej dla nas, przeciwnej stronie rzeki! Kajdany obcierające wasze nogi nie są tak okrutne jak pijawki w tutejszych bagnach; strażnik więzienny nie tak surowy jak strzegące nas w milczeniu drzewa.

Mam na swoim terenie trzysta kauczukowych drzew, na storturowanie ich potrzebuję dziewięciu dni. Wyciąłem zarośla i wydeptałem ścieżkę od pnia do pnia. Kiedy wędruję wśród zastępów knąbrnych roślin, by zrabować te, które nie płaczą, często zdarza mi się zaskoczyć na gorącym uczynku złodziei kradnących cudzą gumę. Walczymy zębami i pazurami, maczety idą w ruch i na roślinne mleko tryskają szkarłatne krople. Ale to nieważne, że

⁴¹ Trzeba pamiętać, że *Facundo* to manifest przeciwko dyktaturze Rosasa, zatem zaangażowanie polityczne determinuje oceny Sarmienta, a pozbawiona tego kontekstu ideologicznego teza w literaturze hispanoamerykańskiej funkcjonuje często jako pewnego rodzaju stereotyp określający relacje między człowiekiem a jego środowiskiem w sposób arbitralny.

nasze żyły krwawią na równi z drzewami; dozorca wymaga, żeby mu dostarczać dziesięć litrów kauczuku dziennie, a bat to lichwiarz, co nikomu nie przepuści. (...) I ja i drzewo cierpimy, śmierć wyciska z nas łzy, ale będziemy walczyć, aż jedno z nas padnie!⁴².

Okrucieństwo przyrody wobec człowieka nie jest niczym innym, jak formą odwetu. Rivera ukazując tę zależność osiąga doskonały efekt dzięki antropomorfizacji selwy. Drzewa cierpią, płaczą, krwawią, mogą być krnąbrne, okrutne, bezwzględne w walce o przetrwanie. Gwałt dokonany na przyrodzie *cauchero* postrzega jako zbrodnię, walka na śmierć i życie toczy się nie tylko między człowiekiem a przyrodą, ale również między zdesperowanymi ludźmi, którzy są jednocześnie katami i ofiarami. W gąszczu selwy, gdzie nie chroni ich prawo, gdzie niemożliwe są bunt ani ucieczka, przekraczają wszelkie moralne granice, a ich człowieczeństwo ulega degradacji. Jako przestrzeń społeczna selwa zdominowana jest przez kompanie kauczukowe, które bezwzględnie eksploatują nie tylko bogactwa natury, ale i robotników. Zbrodnicze praktyki handlarzy kauczuku mogą pozostać bezkarne właśnie w takim specyficznym miejscu, jak selwa, która znajduje się poza zasięgiem działania aparatu prawa i tak oto tworzy się system zależności decydujących o barbarzyńskim charakterze puszczy. Można zatem powiedzieć, że powieść o selwie opisuje „barbarzyństwo cywilizacji” i dokonuje krytycznej oceny konsekwencji, jakie niesie właściwy nowoczesności proces cywilizacyjny, zdeformowany przez anachroniczne formy zależności społecznej mające swe korzenie w strukturach feudalnych. Analizując obraz przyrody w powieści o ziemi Françoise Perus pisze, że nie tyle chodzi tu o przewagę sił telurycznych nad bezbronnyim człowiekiem, co raczej o zde-

⁴² J.E. Rivera, *Wir*, s. 202–204. Cytat w oryginale: „Esclavo, no te quejes de las fatigas; preso, no te duelas de tu prisión: ignoráis la tortura de vagar sueltos en una cárcel como la selva, cuyas bóvedas verdes tienen por foros ríos inmensos. ¡No sabéis del suplicio de las penumbras, viendo al sol que ilumina la playa opuesta, adonde nunca lograremos ir! La cadena que muerde vuestros tobillos es más piadosa que las sanguijuelas de estos pantanos; el carcelero que os atormenta no es tan adusto como estos árboles, que nos vigilan sin hablar!

Tengo trescientos troncos en mis estradas y en martirizarlos gasto nueve días. Les he limpiado los bejuqueros y hacia cada uno desbrocé un camino. Al recorrer la taimada tropa de vegetales para derribar a los que no lloran, suelo sorprender a los castradores robándose la goma ajena. Reñimos a mordiscos y a machetazos, y la leche disputada se salpica de gotas enrojecidas. ¿Mas qué importa que nuestras venas aumenten la savia del vegetal? ¡El capataz exige diez litros diarios y el foete es usureiro que nunca perdona! (...) Así el árbol y yo, con tormento vario, somos lacrimatorios ante la muerte y nos combatiremos hasta sucumbir”, s. 288–289.

rzenie „nowoczesności” z różnorodnymi amerykańskimi strukturami społecznymi i kulturalnymi i w takim kontekście należałoby odczytać symbolikę związaną z siłami Natury. Negatywne konsekwencje tego zjawiska są szczególnie widoczne, kiedy procesy modernizujące wprowadza się na terenach nie zintegrowanych jeszcze – również pod względem kulturowym – w ramach organizmu państwa czy narodu, a takim właśnie terenem jest selwa⁴³. Ryzykując pewne uogólnienie można powiedzieć, że w takich powieściach, jak *Wir, Canaima* czy *Zielony Dom* selwa nabywa cech infernalnych przede wszystkim jako przestrzeń społeczna.

Jak już wspomniano, demystyfikacja rajskiego obrazu selwy ma też inny wymiar, który wiąże się z refleksją na temat losu ludzkiego. Interpretacja tego motywu zasadza się na odniesieniach do mitów wywiedzionych z historii Adama, jak mit Upadku, mit „adamicki”⁴⁴ czy mit raju utraconego. Pisze Mircea Eliade, że we wszystkich kulturach człowiek odczuwa „tęsknotę za rajem”, czyli pragnienie „znalezienia się na stałe i bez wysiłku w sercu świata, rzeczywistości i świętości, słowem, pragnienie przekroczenia w sposób naturalny ludzkiego sposobu życia i uzyskanie boskiego sposobu życia, co chrześcijanin określiłby jako osiągnięcie stanu ludzkości przed grzechem pierworodnym”⁴⁵. Zgodnie jednak z dialektyką świętej przestrzeni „*sacrum* pociąga i odpycha, jest pożyteczne i niebezpieczne, przynosi śmierć i nieśmiertelność”⁴⁶. Spośród analizowanych powieści najlepiej ową dwoistość („dwuwartościowość” według Eliadego) opisuje *Canaima*, ale współlistnienie dobra i zła, życia i śmierci, piękna i brzydoty jest cechą świata przedstawionego także i w pozostałych utworach. Śledząc dalej wywód Eliadego cytujemy: „Negatywne cechy przestrzeni sakralnej (niedostępność, niebezpieczeństwo, straż potworów itd.) należy niewątpliwie wyjaśniać morfologią „okropności” *sacrum* (*tabu*, grożące niebezpieczeństwa itp.) i odwrotnie”⁴⁷. Od czasu Upadku wstęp do rajskiego ogrodu został człowiekowi wzbroniony. Narusza-

⁴³ Zob. F. Perus, *Universalidad del regionalismo: „Canaima” de Rómulo Gallegos*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, s. 471.

⁴⁴ P. Ricoeur dowodzi, że mit „adamicki” nie jest klasycznym mitem „upadku”, a raczej „odchylenia”, dlatego też uznaje za zasadne rozróżnienie tych dwóch wersji. Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 220.

⁴⁵ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz Kowalski, Warszawa 2009, s. 396.

⁴⁶ Tamże, s. 398.

⁴⁷ Tamże.

jąc świętą przestrzeń wbrew zakazowi, człowiek jawi się jako intruz; splamiony przez grzech nie może zaznać szczęścia jedności z Bogiem, które było udziałem Adama. „Rajska” selwa ukazuje mu swe drugie oblicze, staje się miejscem pełnym niebezpieczeństw, naznaczonym śmiercią. Chodzi zatem o linię interpretacyjną, która została zarysowana już w *Green Mansions* Williama Henry’ego Hudsona, w oczywisty sposób związaną z dialektyką Dobra i Zła.

Rozdział V

MIT I HISTORIA

Jak pamiętamy, związana z pokoleniem „boomu” krytyka literacka sytuowała powieść regionalną w kontekście realizmu społecznego bądź naturalizmu i zarazem sugerowała anachroniczny charakter tej koncepcji artystycznej. Zarzucano regionalistom powrót do dziewiętnastowiecznej konwencji, tendencję dokumentalną, ganiono za zbyt- nie ideologizowanie literatury, przede wszystkim jednak wytykano przywiązanie do perspektywy lokalnej, co miało odbierać ich dziełom wymiar uniwersalny. Jak słusznie konstatuje Françoise Perus, „wszystkie te cechy – opierające się bardziej na założeniach niż starannie udokumentowane – w rzeczywistości eksponowano jako przeciwieństwo nie mniej hipotetycznych cech ‘nowej prozy’ i opierały się na kryterium ideologicznym, które przeciwstawiało to, co wiejskie, lokalne, regionalne a nawet narodowe temu, co miejskie i uniwersalne jako archaiczne względem nowoczesnego”¹.

Formułując swoją definicję „nowej prozy” Carlos Fuentes twierdzi, że tym, co odróżnia nową literaturę od tradycyjnych realistycznych konwencji i zarazem nadaje jej uniwersalny charakter, jest struktura mityczna². Wbrew tej opinii, która prozie regionalnej przypisuje perspektywę realistyczną, zaś „nowej prozie” – mityczną, analiza wy-

¹ „Todos estos rasgos – más presuntos que cuidadosamente documentados – se construían en realidad por oposición a rasgos no menos supuestos de la ‘nueva narrativa’, y descansaban en un lugar ideológico que oponía lo rural, local, regional e incluso nacional a lo urbano y universal como lo arcaico a lo moderno”. F. Perus, *Universalidad del regionalismo...*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, s. 417.

² C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, s. 16–23.

branych powieści dowodzi, że mit i historia są obecne we wszystkich czterech utworach. Przyjrzyjmy się bliżej temu zagadnieniu.

Analiza historycznego aspektu powieści regionalnej, a zwłaszcza „powieści o ziemi” wymaga przybliżenia kontekstu społeczno-politycznego. Powiedzmy zatem, że proza owych lat odgrywała istotną rolę w procesie definiowania zasadniczej orientacji oraz podstawowych elementów składowych kultur narodowych, które znajdowały się na etapie formowania. Pisarze czuli się też w obowiązku zająć stanowisko wobec istotnych przemian społecznych, które wynikały z konfliktu między dominacją oligarchiczną a rodzącymi się projektami o charakterze populistycznym. Stąd wynika polemiczny charakter „powieści o ziemi”, wzmocniony jeszcze w atmosferze znamienych dla epoki poważnych kryzysów ekonomicznych i społecznych. Nadrzędnym tematem „powieści o ziemi” była transformacja struktur agrarnych i zmiany warunków życia ludności zamieszkującej tereny wiejskie. Ów zaangażowany charakter literatury logicznie przekłada się na język ekspresji oraz struktury dzieła literackiego. Tłumaczy między innymi tendencję do kreowania postaci reprezentatywnych dla grup społecznych i kultur regionalnych w „typowych” sytuacjach i okolicznościach, którą wielu (m.in. Grases i Fuentes, jak pokazano w pierwszej części rozprawy) uznało za podstawę do krytyki. Tekst literacki nierzadko pełnił rolę dokumentu historycznego czy manifestu politycznego, stąd też niezwykle ważne było kryterium jego wiarygodności historycznej. Doskonałym przykładem jest historia recepcji *Wiru* José Eustasio Rivery. Analizując ten temat pisze Montserrat Ordóñez, że „pierwsze komentarze krytyczne poświęcone tej powieści jako podstawowe kryterium oceny wysuwały wynikającą z pozytywistycznej teorii epistemologicznej kwestię rozróżnienia między fikcją a rzeczywistością”³. Rivera starał się uwiarygodnić swoją opowieść na różne sposoby. Między innymi temu właśnie miała służyć kompozycja narracji, a także dołączenie do tekstu pierwszego wydania fotografii przedstawiających rzekomo Arturo Cove i Clemente Silve⁴.

Historyczny kontekst powieści Rivery jest ściśle związany z postacią Clemente Silvy. To w jego opowiadaniu pojawia się motyw eksploatacji kauczuku w selwie kolumbijskiej (w rejonach rzek Ca-

³ „Las primeras manifestaciones de la crítica, desde la publicación de la novela hasta finales de la década, tienen un común denominador. La tendencia epistemológica positivista de situar la literatura en una presunta línea divisoria entre ficción y realidad”. M. Ordóñez, *Introducción*, [w:] J.E. Rivera, *La vorágine*, s. 17.

⁴ Tamże.

quetá i Putumayo); eksploatacji, która okazała się „nową formą niewolnictwa” (*Wir*, s. 155). Wiąże się ona z działalnością historycznego przedsiębiorstwa Casa Arana i sytuacja, jaką maluje Silva, zasadniczo zgodna jest z rzeczywistością. W świat przedstawiony powieści wpisane są postaci historyczne, jak dziennikarz Saldaña Roca, który barbarzyńskie praktyki pracowników rzeczonoj spółki opisał w serii demaskatorskich artykułów. Vicente Pérez Silva w swoim esej *Raíces históricas de „La vorágine”* (1988)⁵ przedstawił źródła, z których czerpał Rivera informacje na temat eksploatacji kauczuku i działalności Casa Arana. Najważniejszym i najbardziej rozpowszechnionym wydaje się być opublikowany w 1912 roku raport Rogera Casementa, brytyjskiego konsula w Rio de Janeiro, który z polecenia swego rządu badał sytuację, jako że Casa Arana od 1907 roku związana była z kapitałem angielskim⁶.

Jednak odniesienia do faktów historycznych – a także własnych doświadczeń, bo, jak wiadomo, w 1922 roku Rivera jako członek komisji rządowej podjął wyprawę w rejony granicy kolumbijsko-wenezuelskiej i miał okazję poznać świat selwy i zbieraczy kauczuku – budują tylko część ideologicznego przesłania *Wiru*. Już zdanie otwierające pierwszą część powieści (w polskim przekładzie: „Zanim jeszcze poznałem namiętność, moim sercem zawładnął gwałt”; s. 11. Wersja oryginalna obok kobiecy i przemocy wymienia jeszcze przypadek – *Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna, jugué mi corazón al azar y me lo ganó la Violencia*) sugeruje istnienie pewnego klucza do interpretacji świata przedstawionego. W ekspozycji trzech elementów – kobieta, przypadek i Przemoc – właśnie ten ostatni najpełniej charakteryzuje świat selwy w obrębie relacji Człowiek – Natura, a także w obrębie układów społecznych. Gwałt, jaki człowiek zadaje Naturze, bezlitośnie kalecząc drzewa kauczukowe; okrutny odwet przyrody; bestialskie traktowanie Indian; przemoc jako podstawowe prawo w relacjach człowieka z człowiekiem... Naznaczony śmiercią, lękiem, złem mikro-kosmos selwy tłumaczy się poprzez mit. Jak pokazano w poprzednich rozdziałach, interpretacja świata przedstawionego zawiera się w dialektyce mitycznych obrazów Raju i Piekła. Znamienne są odwołania do mitologii klasycznej, Wergiliusza, Dantego. Interesująca jest również interpretacja relacji Silvy i Covy w kontekście mitu Edypa.

⁵ V. Pérez Silva, *Raíces históricas de „La vorágine”*, Alianza editorial, Bogotá 1988.

⁶ Zob. I. Uzquiza, *La ficción misma del estado: „La vorágine” de José Eustasio Rivera*, dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_ariculo?codigo=58701...0/pdf.

Montserrat Ordóñez dostrzeża ten motyw w sekretnej rywalizacji bohaterów i frustracji Covy, która przeradza się w agresję w drodze do Isany oraz w relacji, jaką Cova nawiązuje z Zoraidą Airam, kochanką Silvy. Krąg mitów antycznych i judeochrześcijańskich definiuje kontekst kulturowy bohatera – czytelnik z pewnością dostrzeże tu związek między tożsamością kulturową Kreola a ideologicznym klimatem epoki, o czym była mowa w części pierwszej.

Współlistnienie Mitu i Historii w *Wirze* oddaje struktura czasu. Przywołanie rzeczywistych faktów i postaci tworzy perspektywę czasu historycznego i sprawia, że powieść Rivery można odczytać jako głos w dyskusji na temat konkretnych problemów społecznych i politycznych ówczesnej Kolumbii. W otwierającej część drugą powieści inwokacji do selwy pojawia się wymiar czasu mitycznego, który generuje zgoła inny repertuar tematyczny, zwracając uwagę czytelnika ku problemom natury uniwersalnej.

W *Canaimie* Rómulo Gallegosa Mit i Historia stanowią dwa zasadnicze punkty odniesienia. Już pierwszy rozdział (*Pórtico*) zapowiada współlistnienie dwóch planów poprzez interpretację pejzażu, w który z jednej strony wpisane są poszczególne etapy rozwoju cywilizacji (Historia), z drugiej zaś – biblijny mit z Księgi Rodzaju. Motyw statku płynącego przez wody Orinoco sugeruje poszukiwanie właściwego kursu Historii. *Guayana de los aventureros* nawiązuje do historycznej epoki odkryć i podbojów, a zarazem poprzez metaforyczny język narracji wprowadza mityczny wymiar rzeczywistości. Do mitologicznych metafor z poprzedniego ustępu (jak np. „róg obfitości Delt”) dołączają inne:

El Dorado, legendarny feniks, który wabił *segundones* w czasach Podbojów i teraz odradzał się w domostwie na brzegu wzburzonej Yuruán; (...) Gujana była ziemią obiecaną⁷.

Françoise Perus twierdzi, że mityczny aspekt pejzażu oznacza swego rodzaju „niedojrzałość” kulturową tej ziemi, która nie została jeszcze całkowicie włączona w proces Historii⁸.

⁷ „El Dorado, fenix de la leyenda que ilusionó a los segundones de la Conquista y ahora renacía en un caserío a orillas del turbio Yuruán; (...) Guayana era una tierra de promisión”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 5.

⁸ „Además de recortar el tiempo histórico real sobre cuyo trasfondo habrá de leerse el relato, la persistencia de estos mitos aparece entonces estrechamente ligada a las ‘carencias’ de aquel paisaje que aun no acaba de emerger y desprenderse de sus orígenes mitológicos y cósmicos”. F. Perus, *Universalidad del regionalismo...*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, s. 424.

Obok historycznego kontekstu w powieści Gallegosa występują trzy różne tradycje mityczne: pierwsza wiąże się z czasem odkryć i podbojów, druga to tradycja grecko-lacińska, zaś trzecia, sugerowana już przez tytuł utworu, to tradycja indiańska.

Odniesienia do mitologii klasycznej pojawiają się również w rozdziale XVI (*Mitología griega y solución lógica*) i stanowią istotny klucz do interpretacji niektórych z opisywanych wydarzeń. Źródłem mitologicznych skojarzeń jest Childerico, właściciel sklepu o nazwie *Argonautici*, który „dogłębnie i w całej rozciągłości poznał grecką mitologię, gdzie, jak wiedział, znajdowało symboliczny wyraz wszystko, co tylko może się zdarzyć w życiu danej osoby czy danej zbiorowości”⁹. Spośród wielu skojarzeń na szczególną uwagę zasługują powiązania Marcosa Vargasa z Merkurym (zespół cech osobowości) i z Herkulesem oraz z mitem o Argonautach. Wizerunek Argosa został przywołany w odniesieniu do José Francisco Ardavina i, co dla nas bardziej istotne, jako metafora selwy :

Bo obok skarbu czuwał smok. Zabójcze *beriberi* (...), wysoka gorączka, która karbonizuje krew, dzikie bestie, straszliwie jadowity pajak *arañamona* i mrówka „dwadzieścia cztery”, wąż *cuaima*, którego jad ma błyskawiczne działanie, wezbrany potok, co wywraca i zamienia w drzazgi kruche czółno (...), wymykający się sprawiedliwości uciekinier albo panoszący się *Hombre Macho*, półbóg tej barbarzyńskiej ziemi bezprawia we władaniu przemocy, i wreszcie sam spektakl szatańskiej, zwróconej przeciw człowiekowi selwy; od jej fascynującego wpływu nie uwolni się nikt, kto ją oglądał¹⁰.

Zależnie od zwrotów akcji selwa kojarzona bywa już to ze skarbem (*tesoro*), już to z labiryntem bądź piekłem, zaś złowrogie siły natury postrzegane są jako tajemnicze, nieidentyfikowalne i – być może ze względu na swą wielość i różnorodność – zestawione są z obrazem stuokiego potwora bądź smoka.

⁹ „se conocía a fondo y en extenso la mitología griega (en donde) sabía que estaba simbolizado todo cuanto puede ocurrir en la vida de una persona o de una colectividad”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 163.

¹⁰ „Porque junto al tesoro vigilaba el dragón. El mortífero *beriberi* de los bajumbales caucheros, las fiebres culminantes que carbonizaban la sangre, las fieras, la *arañamona* y el veinticuatro de las mordeduras tremendas, la culebra *cuaima* del veneno veloz, el raudal que trabuca y vuelve astillas la frágil curiara que se arriesga a correrlo, el hombre de presa, fugitivo de la justicia o campante por sus fueros, el *Hombre Macho*, semidiós de bárbaras tierras, sin ley ni freno en el feudo de la violencia y el espectáculo mismo de la selva antihumana, satánica, de cuyo fascinante influjo ya más no se libra quien la ha contemplado”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 4-5.

Historia Marcosa Vargasa interpretowana bywa najczęściej w relacji do dwóch motywów mitycznych – wyprawy po Złote Runo i wędrówki po labiryncie. Warto zwrócić uwagę, że wyprawa po Złote Runo wiąże dwie tradycje – antyczną i tę związaną z eksploracją Nowego Świata w epoce odkryć. Tym sposobem Gallegos posługując się kluczem mitycznej narracji buduje most pomiędzy dwoma planami historycznymi (XVI i XX wiek) i ma to duże znaczenie zważywszy ideologiczne przesłanie powieści. Przypomnijmy, że Gujana określona jest w *Canaimie* jako „ziemia niedokończony konkwisty”, a to nasuwa dwa istotne wnioski: po pierwsze – jest to sugestia, że właściwy proces cywilizacyjny jeszcze się w Amazonii nie rozpoczął, po drugie – że ustalona przez instytucje Republiki strategia asymilowania tych terenów powiela oparte na przemocy i feudalnych zasadach praktyki kolonialne Hiszpanów.

Przedstawienie selwy jako Piekła, wspólne dla *Canaimy* i *Wiru*, a także wprowadzenie postaci przewodnika, w obu przypadkach zasada się na intertekstualnych związkach z *Eneidą* i *Boską komedią*. Nawiązania do *Eneidy* pełnią w *Canaimie* funkcję o tyle istotną, że za ich pośrednictwem dokonuje się „humanizacja” motywów mitologicznych – przejście od mitu do formy epicko-dramatycznej, która wyjaśnia charakter postaci Marcosa Vargasa, Cholo Parimy czy Ardawinów (F. Perus).

Nawiązania do *Boskiej komedii* Dantego nie tylko tworzą podstawę do interpretacji selwy w kategoriach Piekła, ale również sugerują krąg odniesień kosmogonicznych i etycznych, które w mitologii indiańskiej reprezentuje motyw Cajuñi i Canaimy z wpisaną weń dialektyką dobra i zła. Przypomnijmy jeszcze, że Gallegos objaśniając znaczenie Canaimy przywołuje w formie porównania postać Arymana z mitologii perskiej.

Abstrahując od konkretnych znaczeń, jakie wszystkie te elementy mitologiczne mają dla symbolizacji świata przedstawionego, trzeba uznać, że już sam fakt istnienia konfiguracji, która łączy tradycję tubylczą i grecko-łacińską, tworzą nowy wymiar historyczny i kulturowy kreowanej rzeczywistości. Pisze o tym Perus podkreślając, że o ile *Canaima* rejestruje właściwe kulturze amerykańskiej współistnienie tradycji Zachodu i tradycji tubylczej, tym razem odwołuje się głównie do kultury klasycznej, której „humanistyczne fermenty w pewnym sensie przeciwstawiają się temu, co Gallegos oceniał jako przedłużenie Konkwisty i Kolonii w Republice”¹¹.

¹¹ Tamże, s. 431.

Konfiguracja przestrzeni powieściowej w *Canaimie* Gallegosa wskazuje na dialogiczne współlistnienie dwóch podstawowych kontekstów: Mitu i Historii, co sprawia, że pejzaż nie daje się odczytać jedynie jako naturalna przestrzeń, ale wyraża jednocześnie skomplikowaną sieć powiązań kulturowych. Potwierdza to analiza *Portyku*, w którym – jak to pokazano – autor sygnalizuje podwójny kontekst odniesień.

Jednym z najciekawszych zabiegów artystycznych *Canaimy* jest mechanizm wpisania perspektywy czasowej w strukturę przestrzeni, innymi słowy wyrażanie czasu poprzez przestrzeń. Wspomniana dwoistość kontekstów w powieści jest tu szczególnie widoczna. („Lecz statek posuwa się naprzód, a jego wędrówka jest czasem, wiekiem pejzażu” – „*Mas el barco avanza, y su marcha es tiempo, edad del paisaje*”; *Pórtico*). Taki szczególnie związek czasu i miejsca sprawia, że przestrzeń nabiera metaforycznego charakteru.

W wielu fragmentach powieści pejzaż stanowi negację czasu historycznego, czy też czasu w ogóle lokując wydarzenia, a przede wszystkim bohatera w mitycznym „czasie poza czasem”.

W kluczowym rozdziale XIV (*Tormenta*) bohater, Marcos Vargas, podczas burzy, która zaskoczyła go w sercu selwy, doświadcza przedziwnego przeżycia, w którym łączą się rozmaite poziomy czasu i przestrzeni. W skali linearnego czasu akcji burza trwa kilka chwil, jednak przemiany krajobrazu przywodzą na myśl wiele skojarzeń. Gallegos buduje owe skojarzenia już od pierwszych stron powieści. Jedno z nich prowadzi do wizji początku świata z Księgi Rodzaju, wiążąc świeży, zielony i dziewiczy pejzaż z „pierwszym porankiem świata”¹².

Inny fragment ukazuje pejzaż, w którym znajdują odbicie kolejne etapy rozwoju cywilizacji. Można zatem powiedzieć, że krajobraz jest świadkiem historii i dzięki temu wędrówka statku „jest czasem, jest wiekiem pejzażu”.

W tej samej konwencji odczytać można poetycki opis zmierzchu, w którym pobrzmiwają echa przeszłości, a równocześnie słychać zapowiedź przyszłych pokoleń („*inmensos rumores de pueblos futuros*”). Trzeba jednak podkreślić, że owo swoiste połączenie mitu i ewolucjonistycznej koncepcji świata nie zakłada dominacji mitu nad histo-

¹² „Verdes y al sol de la mañana y flotantes sobre aguas espesas de limos, cual la primera vegetación de la tierra al surgir el océano de las aguas totales; verdes y nuevos y tiernos como lo más verde de la porción más tierna del retoño más nuevo, aquellos islotes de manglares y borales componían, sin embargo, un paisaje inquietante, sobre el cual reinara todavía el primaveral espanto de la primera mañana del mundo”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 2.

ryczną koncepcją rzeczywistości. Mimo oczywistych podobieństw do *Podróży do źródeł czasu* Carpentiera, intencje obu autorów zasadniczo się różnią – o ile bohater Carpentiera podejmuje podróż w czasie, by dotrzeć do jego mitycznych źródeł, Gallegos nie zamierza negocjować progresywnego charakteru perspektywy czasowej. Wnioski takie pozwala wysnuć symboliczne znaczenie motywu rzeki – a dokładniej żeglugi po wodach Orinoco – jakie sugeruje *Pórtico*, a później *Epílogo*. Związek, jaki istnieje pomiędzy porankiem jako początkowym momentem podróży a zaraniem dziejów świata (*Génesis*), jak również ten, który łączy mijające godziny dnia i poszczególne etapy historii ludzkości, ulega gwałtownym przemianom w symbolicznym obrazie burzy – wielkiej manifestacji siły kosmicznej. Kiedy cichną żywioły, nastaje cichy zmierzch; wszystko nieruchomieje, co sprawia, że opisywana przestrzeń znajduje się poza czasem.

O ile *Pórtico* ukazuje mityczny wymiar przestrzeni, a zarazem zaznacza współistnienie historycznego wymiaru czasu, *Guayana de los aventureros* eksponuje cykl historyczny, sięgając do epoki odkryć i kolonizacji (*descubrimiento y la conquista inconclusos*). Kończący powieść rozdział XIX, pełniący rolę epilogu, wprowadza jeszcze jedną istotną perspektywę czasową, ukazując Gujanę, która „jeszcze nie zaistniała, a której już nie ma. Gujana obfitych rzek, po których żeglują tylko cienie chmur, Gujana wielkich niewykorzystanych energii”. Smutna to kraina ludzi, którzy nie widzą perspektyw na przyszłość, nie mają nadziei na zmiany¹³.

Cytowany fragment eksponuje trzy rejestry czasu: przeszłość, terażniejszość i przyszłość. Obraz terażniejszości, malowany w pesymistycznych barwach, przedstawia ziemię niewykorzystanych możliwości, zamieszkałą przez smutnych, zagubionych i pozbawionych nadziei ludzi. Epicki czas odkryć i kolonizacji – czas marzeń i wielkich projektów – minął bezpowrotnie. Spotkanie z Białym człowiekiem nie przyniosło Gujanie dobrodziejstw cywilizacji (stąd w pierwszym rozdziale mowa o „niedokończonym” procesie), a jedynie rabunkową eksploatację Natury oraz system wyzysku i niesprawiedliwości społecznej. Jednak powieść zamyka obraz Orinoco – jakże odmienny od tego, który znajdujemy w *Portyku* – który przedstawia ujście potęż-

¹³ „Guayana frustrada. La que todavía no ha sido y la que ya no es. La de caudalosos ríos desiertos por cuyas aguas sólo navegan las sombras de las nubes, la de las inmensas energías baldías de los fragorosos saltos desaprovechados, y la de los pueblos tristes, ruinosos, sin tránsito por el día ni luz por la noche (...)”. R. Gallegos, *Canaima*, s. 192.

nej rzeki do morza, co symbolicznie otwiera perspektywę przyszłości i stanowi zwrot ku utopii – zwłaszcza w powiązaniu z postacią mety-skiego Marcosa Vargasa:

Ujście Orinoco. Wody Padamu, Ventuari... Właśnie tam czeka na nich morze. Wsparci o poręcz mostu na dziobie kolejny raz wyrusza w podróż Marcos Vargas. Ureña zawiezie go do szkoły w stolicy (...) i to właśnie Orinoco nie- sie go ku przyszłości. Dzielną rzeką zrodzoną z gniewnych ryków Maipures i Atures... Już opowiada wszystko morzu...¹⁴.

Zakończenie *Canaimy* pozwala zatem dostrzec w tej powieści tezy ideologiczne znamienne dla regionalizmu: krytykę aktualnego układu społeczno-ekonomicznego, zaangażowanie polityczne, historyczną rewizję procesów cywilizacyjnych, a także utopijną projekcję przyszłości. Nie ulega wątpliwości, że Gallegos zasadniczo był pi-sarzem realistycznym, a jego twórczość w licznych opracowaniach krytycznych bywa interpretowana w kategoriach kostumbryzmu, regionalizmu, klasycyzmu czy naturalizmu. Świat przedstawiony *Canaimy* wymyka się jednak tej klasyfikacji z racji swego mitycznego kontekstu.

Studia Juana Liscano i Mayi Schärer prezentują ujęcie krytycz- ne, które eksponuje symboliczny i archetypowy wymiar twórczości wenezuelskiego pisarza. W opinii Liscano artystyczna twórczość Gallegosa zasadza się na symbolicznych obrazach i metaforach, któ- re w pobieżnej lekturze umykają uwadze czytelnika skupionego na kostumbrystycznej oprawie¹⁵. Ciekawą interpretację poziomu mitycz- nego *Canaimy* proponuje Armando Rojas Guardia obierając za punkt wyjścia związku między tym utworem a tradycją gatunku epickiego. Jak utrzymuje Rojas Guardia, motywem przewodnim powieści Gal- legosa jest przygoda, rozumiana w kategoriach przygody bohatera epickiego, a takie zjawiska, jak eksploatacja kauczuku czy „gorączka złota” przedstawione są właśnie w tej konwencji, przy czym nie tracą specyficznej dla wenezuelskiego klasyka gęstości kontekstu socjolo- gicznego i politycznego. Znamienity eseista postrzega Gallegosa jako twórcę bohaterów archetypowych i twierdzi, że jego język artystycz-

¹⁴ „Bocas del Orinoco. Aguas del Padamu, del Ventuari... Allí mismo está espe- rándoles el mar. Apoyado sobre la barandilla del puente de proa va otra vez Marcos Vargas. Ureña lo lleva a dejarlo en un colegio de la capital (...) y es el Orinoco quien lo va sacando hacia el porvenir... El río macho de los iracundos bramidos de Maipu- res y Atures... Ya le rinde sus cuentas al mar...” (s. 193-194).

¹⁵ J. Liscano, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, Monte Ávila, Caracas 1969.

ny zbliża się do charakterystyki dawnej opowieści emblematycznej¹⁶. Takie powinowactwo prowadzi do interpretacji przygody Marcosa Vargasa w kontekście mitycznej podróży bohatera, której schemat przedstawił Campbell w swoim *Bohaterze o tysiącu twarzy*. Gallegos niejako legitymizuje ten wariant lektury sytuując historię swego bohatera w mitologicznym kręgu odniesień do wyprawy Argonautów.

Zarówno Liscano, jak Rojas Guardia podkreślają, że traktując selwę w kategoriach rzeczywistości antropologicznej Gallegos odchodzi od stereotypu pisarza-regionalisty. W *Canaimie* chodzi bowiem o coś więcej niż przedstawienie wzajemnych relacji człowieka i środowiska naturalnego czy krytykę systemu społeczno-politycznego. Armando Rojas Guardia pisze o epickim charakterze twórczości Gallegosa wiążąc spontaniczne wybory artystyczne pisarza z archaicznym źródłem eposu.

Wielokrotnie już przywoływana w naszych rozważaniach scena burzy daje podstawy do odczytania *Canaimy* w świetle teorii Junga. Archetypowy bohater poszukuje zjednoczenia swego „ja” ze światem zewnętrznym i selwa jawi się mu jako macierz, pierwotna siła, prowadząca go w sferę nieświadomego, archaiczną perspektywę, która wymyka się racjonalności i daje się poznać jedynie poprzez mit. W łonie Wielkiej Matki Marcos Vargas czuje się „człowiekiem kosmicznym”, bardziej niż kiedykolwiek zdaje sobie sprawę ze swego człowieczeństwa, a jednocześnie z wszelkim stworzeniem łączy go relacja braterstwa, współodczuwania (podkreślają to symboliczne gesty wyrażające poczucie wspólnoty z drzewem, z małpką). Poprzez mit doświadczenie Marcosa osiąga wymiar religijny i pozwala bohaterowi zbliżyć się do tajemnicy sensu istnienia („*se es o no se es*”). Są w powieści Gallegosa jeszcze inne przesłanki, które czynią zasadną tę linię interpretacji, jak na przykład postać Juana Solito, w której Liscano dostrzega związek z archetypem Starego Mędrca. Wtajemniczony przez Indian, potrafi w oparciu o prymitywną mądrość ludzi selwy odnaleźć ukryty sens magicznego świata Natury. („Kreolskim Merlinem” nazwał Juana Solito Rojas Guardia). Inny przykład: przedstawiając czytelnikowi hrabiego Giaffaro, narrator wyjaśnia, że w selwie zatracił on „zwyczaj dyskursywnego myślenia zyskując w zamian umiejętność zanurzenia się w świecie pierwotnej intuicji”. Gallegos zatem, mimo swej intelektualnej formacji opartej na kryteriach pozytywistycznych, dostrzegał istnienie w świecie selwy owego mitycznego poziomu, niedostępnego dla racjonalnej percepcji rzeczywistości.

¹⁶ A. Rojas Guardia, *El calidoscopio de Hermes*, [w:] *Ensayo. Obra completa*, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, Caracas 2006, s. 117–258.

Tworząc teoretyczne ramy dla zjawiska symbolu Mircea Eliade pisał:

Jednoczesne wyróżnienie różnorodnych znaczeń, powiązanie z kosmosem, przejrzystość dla społeczeństwa – oto trzy funkcje symboliki, które są dowodem tego samego dążenia i tej samej tendencji. Wszystkie trzy dążą do wspólnego celu, do zniesienia ciasnych granic „cząstki”, jaką stanowi człowiek w łonie społeczeństwa i kosmosu, i scalenia go (za pośrednictwem wyraźnego objawienia się tożsamości i jego stanowiska społecznego oraz przez włączenie go do rytmu kosmicznego) z jednością wyższego rzędu: ze społeczeństwem, z wszechświatem¹⁷.

Podczas burzy, w obliczu „krzyku Canaimy”, Marcos Vargas doznaje właśnie takiego uczucia scalenia: „Najgłębsze korzenie jego istoty zagłębiały się w ziemi, nad którą szalała burza i w tym imponującym spektaklu odnajdywał samego siebie, człowieka kosmicznego”. Doświadczenie burzy pozwala Marcosowi znaleźć się na początku drogi, u progu stworzenia. Twierdzi Eliade, że myślenie symboliczne „umożliwia człowiekowi swobodne poruszanie się na różnych płaszczyznach rzeczywistości”¹⁸. Wyeksponowany w tytule powieści symbol Canaimy łączy wszystkie poziomy tematyczne utworu – od transcendentnego po osadzony w kontekście konkretnych realiów ówczesnej Wenezueli dyskurs ideologiczny. Koncepcja, która ukazuje selwę jako królestwo Cajuñi i Canaimy, może być interpretowana w mitycznym znaczeniu *coincidentia oppositorum*¹⁹, a zarazem jako metaforyczne przedstawienie klasycznej opozycji Cywilizacja – Barbarzyństwo. Należałoby do tego dodać etyczny wymiar dialektyki Dobra i Zła, wpisany w pole indywidualnych doświadczeń bohatera.

Lektura *Canaimy* według mitycznego klucza nie jest lekturą powszechną, bowiem koliduje z utrwalonym w historii literatury wizerunkiem Gallegosa jako pisarza realistycznego o wyraźnym zaangażowaniu ideowym i intencjach dydaktycznych. O tym, jak wielkie są rozbieżności w interpretacji powieści, świadczyć mogą opinie Juana Liscano i Marí de las Nieves Pinillos.

Liscano pisze:

Selwa, podobnie jak morze, jest fascynacją. Człowiek zanurza się w tej duszącej zieleni, jakby chciał powrócić do matczynego łona, aby narodzić się

¹⁷ M. Eliade, *Traktat o historii religii*, Warszawa 2009, s. 441.

¹⁸ Tamże, s. 448.

¹⁹ Tamże, s. 432.

na nowo i stać się nowym Adamem. Taka właśnie jest niezwykła przygoda Marcosa Vargasa. Tym jest dla niego selwa. Taki jest jego sekretny wysilek, jego agonía. Zmierzyć się z naturą w niezmiernym dziele odzyskania samego siebie; odkryć swój prometejski wymiar: zostać Założycielem²⁰.

María de las Nieves Pinillos natomiast podkreślając kontekst ideologiczny *Canaimy* twierdzi:

Marcos Vargas staje się antybohaterem kiedy zamiast podjąć otwartą walkę z niesprawiedliwością ulega fatalizmowi i zaczyna błąkać się bez celu. Może już tylko mieszać się z Canaimą, rozmawiać z drzewami i zamienić się w jedno z nich, magiczny symbol jego pasywnej postawy życiowej. Kontrapunktem jest postać Gabriela Ureñi z jego odrzuceniem przemocy, brakiem zainteresowania dla powszechnie przyjętego modelu męskości, życiem nakierowanym na przyszłość, spokojem duszy i wiarą, że cywilizacja zatryumfuje nad barbarzyństwem²¹.

W *Podróży do źródeł czasu* Alejo Carpentiera mit kreuje podstawową płaszczyznę interpretacji. Motyw podróży bohatera do źródeł – pojmowany w znaczeniu mitycznym, jakie nadaje mu Campbell – niejako „dehistoryzuje” obraz Ameryki, sprawiając, że rzeczywistość kontynentu staje się mitem – nowym mitem założycielskim o charakterze uniwersalnym czy ekumenicznym²².

Zagłębiając się w świat selwy bohater coraz bardziej oddala się od historycznego wymiaru czasu mierzonego w latach, miesiącach

²⁰ „La selva es una fascinación, como el mar. El hombre se hunde en ese verdor asfixiante como si quisiera regresar al útero materno, para nacer de nuevo y ser un nuevo Adán. Tal es la aventura insólita de Marcos Vargas. Tal es la selva para él. Tal es su secreto esfuerzo, su agonía. Medirse con la naturaleza, en un rescate inmenso de sí mismo; descubrir su estatura prometeica: ser el Fundador”. J. Liscano, *La geografía venezolana en la obra de Rómulo Gallegos*, Fundación de promoción cultural de Venezuela, Caracas 1984, s. 18–19.

²¹ „Marcos Vargas se convierte en antihéroe cuando, en vez de lanzarse a la lucha abierta contra la iniquidad, se deja ganar por el fatalismo y se pone a vagar sin objeto. Ya sólo se puede ser confundido con Canaima, hablar con los árboles y transformarse en uno, símil mágico de su pasiva actitud vital.

El contrapunto le ofrece Gabriel Ureña con su renuncia a la violencia, su falta de interés en demostrar hombría según el uso, la vida abierta hacia el porvenir, con paz en el alma y fe en que la civilización triunfe sobre la barbarie”. M. de las Nieves Pinillos, *En el centenario de Rómulo Gallegos*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, 409 (Julio 1984), Madrid, s. 47.

²² O „ekumenicznym” wymiarze czasu pisze Emil Volek odwołując się do rozdziału XXVII, gdzie bohater ogląda wzgórze z petroglifami, w których uwieczniona została historia indiańskiego Noego. W refleksji narratora łączą się mity różnych tradycji i tym samym kultura Ameryki jawi się jako integralny element kultury uniwersalnej. Zob. E. Volek, *Cuatro claves paa la modernidad*, Gredos, Madrid 1984, s. 137.

czy godzinach. Ilustruje to zjawisko dziennik podróży, w którym zapiski oznaczone są datą w okresie od siódmego do dwudziestego siódmego czerwca, a zatem od dnia rozpoczęcia podróży do czasu, kiedy bohater dociera w głąb puszczy. Potem następuje znacząca przerwa i kolejna data pojawia się osiemnastego lipca, czyli już po powrocie bohatera do świata cywilizacji. Selwa jawi się zatem jako *locus extra tempus*, co wpisuje ją w mityczny wymiar rzeczywistości. Charakterystyczne dla tej powieści bogactwo intertekstualnych odniesień odsyła czytelnika do wielu mitów o podstawowym znaczeniu dla interpretacji przesłania utworu.

Swojego bohatera osadza Carpentier w kontekście mitu Syzyfa (rozumianego poprzez lekturę Camusa) cierpiącego męki monotonii jałowego życia, odmierzanego przez bezlitosny czas:

(...) wspinając się lub schodząc z pochyłego zbocza dni, wciąż z tym samym ciężarem na plecach, czerpałem siły tylko z impulsu paroksyzmów, z impulsu, który prędzej czy później ustąpi dacie naznaczonej już może w kalendarzu tegorocznym²³.

Świadomość losu postrzeganego jako wyrok (*ibidem*), nieuchronna cykliczność powtarzającej się kary wiąże mit Syzyfa z mitem Prometeusza, który pojawia się w powieści kubańskiego pisarza za pośrednictwem cytatów z *Prometeusza Wyzwolonego* Shelleya. Podróż w rejony amazońskiej puszczy zyskuje mityczny kontekst w świetle *Odysei*. Wyraźne jest powiązanie wyprawy muzykologa z motywem podróży archetypowego bohatera mitycznego, którą Campbell odczytuje dwojako – w *Przygodzie bohatera* mówi o doświadczeniach duchowych: „bohater uczy się odbierać ponadnormalny zakres ludzkiego doświadczenia duchowego, a potem wraca z jakimś przesłaniem”²⁴. Jednocześnie chodzi o „podróż do wewnątrz”, poznanie, czy też rozpoznanie siebie w transcendentnym wymiarze świata²⁵. Ostatecznie jednak bohater Carpentiera ulega demityfikacji, jako że nie zdołał przejść pomyślnie ostatniej próby, co skazuje jego przedsięwzięcie na porażkę. Kreśląc portrety kobiet bohater-narrator często odwołuje się do skojarzeń mitycznych: Penelopa, Antygona, Medea przywoływa-

²³ „Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos – impulso que cedería tarde o temprano, en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año del curso” (s. 13).

²⁴ J. Campbell, *Potęga mitu*, Kraków 2007, s. 144.

²⁵ Tamże, s. 55–88.

ne są obok postaci z literatury klasycznej jako punkt odniesienia dla postaw wierności bądź niestałości. W postaciach Adelantado i Yanna odżywają wzorce Ulissesa i Deukaliona.

Obok tradycji klasycznej Carpentier przywołuje również mitologię prekolumbijską w odniesieniach do Popol Vuh i Chilam Balam – świętych ksiąg Majów – co otwiera krąg skojarzeń z kosmogonią indiańską i wskazuje na pewne matryce wyobraźniowe sytuujące Amerykę w uniwersalnym kontekście kulturowym.

Świat selwy w *Podróży do źródeł czasu* zasadniczo został wykreowany w kontekście tradycji judeochrześcijańskiej, co mieliśmy okazję stwierdzić już w poprzednim rozdziale. Raj i Piekło, historia Adama i Ewy, motyw Arki Noego, liczne nawiązania do *Genesis*, przywołanie Księgi Henocha – wszystko to harmonizuje z mityczną perspektywą czasu i przestrzeni. Jednak Carpentier inkrustuje ten obraz motywami wywodzącymi się z innych kultur (tradycja grecko-lacińska, wierzenia Majów, rytuały Indian amazońskich, figura anioła z marakasami), oddając tym samym istotę amerykańskiego synkretyzmu kulturowego i podkreślając znamieny dla Ameryki epidermiczny charakter chrześcijaństwa.

Jednym z podstawowych elementów w twórczości Carpentiera – jako temat i jako składowa świata przedstawionego – jest czas, co znajduje odbicie w profilu krytyki literackiej poświęconej jego dziełom, a także myśli teoretycznokulturowej. Spośród licznych propozycji interpretacji tematu dwie wydają się mieć szczególne znaczenie dla naszych rozważań o Micie i Historii. Jedną z nich jest koncepcja, która osadza konstrukcję czasu powieści w kontekście barokowym, druga zaś pozwala na odczytanie świata przedstawionego *Podróży do źródeł czasu* w ramach teorii Junga.

O barokowej strukturze czasu w twórczości kubańskiego pisarza pisali między innymi Emil Volek, Pedro Ramírez Molas, Alexis Márquez Rodríguez czy Cristo Rafael Figueroa Sánchez. Dzięki barokowym konstrukcjom możliwy jest powrót do minionych epok historycznych czy anachroniczne wizje świata przedstawionego, gdzie czasy się krzyżują, nakładają na siebie, ulegają inwersji. Waldo Ross w swym eseju o metamorfozach czasu w utworach Carpentiera przedstawił repertuar struktur czasowych opierając się na schematach geometrycznych prostej, koła, spirali i cykloidy²⁶.

²⁶ W. Ross, *Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo*, AIH, Actas III (1968), adres elektroniczny: cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1083.pdf.

Barokowe pojmowanie czasu każe myśleć o czasie jako czynniku niszczącym, mechanizmie przemijania i objawia się w powieści Carpentiera w potrzebie wyzwolenia spod tyranii zegarów. Bohater *Podróży do źródeł czasu* wyznaje:

Przywiązany do mojej pracy pośród zegarów, chronografów, metronomów, w salach bez okien, ze ścianami obitymi filcem i materia izolującą, zawsze przy sztucznym świetle, co wieczór, znalazłszy się w ciemnej ulicy, instynktownie szukałem przyjemności, które pozwalały mi zapomnieć o mijaniu czasu²⁷.

Podróż muzykologa do amazońskiej puszczy sytuuje się – do pewnego momentu – na osi czasu linearnego, a równocześnie jest podróżą wstecz, przeciw naturalnemu biegowi czasu rozumianego w kategoriach historycznych, i prowadzi bohatera do świata ułokowanego poza historią. Jak pisze Figueroa Sánchez, barok urasta do rangi założycielskiego dyskursu Nowego Świata, ukazując za pośrednictwem Natury historię, wskrzeszając pradawne mity kontynentu poprzez swe rozgałęzienia czasoprzestrzenne²⁸. Motyw podróży łączy dwie podstawowe perspektywy czasowe powieści – czas historyczny i czas mityczny, co symbolicznie zapowiadają dwa istotne epizody. Jeden to scena wizyty u konserwatora, kiedy to bohater spostrzega, że jego nienakręcony w porę zegarek się zatrzymał. Zapytany o godzinę gospodarz odpowiada, że „godzina nie jest ważna”. Zatem spotkanie, które jest zapowiedzią podróży, jest zarazem zapowiedzią wyzwolenia spod władzy czasu historycznego. Drugim symbolicznie ważnym momentem jest kontemplacja uniwersyteckiej ekspozycji, która stanowi swoistą wędrówkę przez epoki, gwałtownie zakończoną, gdy „Cronos” Goyi przywraca bohatera epoce współczesnej.

Barokowy rodowód ma również relatywizacja podstawowych kategorii czasu historycznego: przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Epoki współlistnieją z sobą, czas biegnie naprzód, a zarazem się cofa, długość dni, miesięcy czy lat jest względna. Daty przestają mieć znaczenie, a los człowieka – także ludzkości – wpisuje się w spiralę, która kwestionuje jego ogólnie przyjęty linearny charakter.

²⁷ „Atado a mi técnica entre relojes, cronógrafos, metrónomos, dentro de salas sin ventanas revestidas de fieltros y materias aislantes, siempre en lugar artificial, buscaba, por instinto, al hallarme cada tarde en la calle ya anochecida, los placeres que me hacían olvidar el paso de las horas” (s. 13).

²⁸ Zob. C.R. Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2008, s. 45–72.

Wspomniany wyżej „Cronos” Goyi, postrzegany z perspektywy symbolicznej, prowadzi Waldo Rossa do interpretacji *Podróży do źródeł czasu* w kontekście archetypów C.G. Junga. Kluczem do odczytania powieści jest ukryta pośród gąszczy „brama” prowadząca do świata selwy, oznaczona potrójnym znakiem V, który symbolizuje seks kobiecy. Odwołując się do teogonii Hezjoda, Ross dostrzega trzy fazy ewolucji Macierzy. Pierwsza – określana jako „pramacierz” – wyłania się z Chaosu, jest twórczynią świata w sensie absolutnym. Druga – „macierz czysta” – wiąże się z królestwem Kronosa, jest tożsama i symultaniczna z Czasem, trzecia zaś – macierz ustrukturowana (*maternidad estructurada*) – symbolizowana w micie przez pojawienie się Zeusa, jest późniejsza od czasu i powtarza się w rytmie jemu podporządkowanym. W świetle tych spostrzeżeń trzy V odnoszą się do trzech faz Macierzy Kosmicznej. Stąd też penetrując świat selwy bohater sytuuje się poza czasem i dotyka sfery nieświadomego²⁹. W doświadczeniach bohatera carpentierowskiego można rozpoznać energię animy, co znajduje też potwierdzenie w konstrukcji postaci kobiecych – wspomniane wcześniej odwołania do wzorców mitycznych, a także pewna zamierzona schematyczność, przez niektórych krytyków odbierana jako defekt kompozycyjny³⁰. Mityczny obraz selwy pozostaje również w związku z archetypem Wielkiej Matki, a trzeba dodać, że jest to perspektywa charakterystyczna dla percepcji Natury w powieści o selwie.

W *Podróży do źródeł czasu* korelacja Mitu i Historii stanowi ekspresję amerykańskości, jednak należy ją też rozumieć w szerszym znaczeniu, co wiąże się z carpentierowską koncepcją kultury. Zdaniem kubańskiego pisarza, uniwersalność i lokalność nie stoją w sprzeczności, ale się uzupełniają. Istotą ekumenicznego charakteru kultury latynoamerykańskiej jest to, że w swych partykularnych odmianach stanowi integralną część kultury uniwersalnej. Rozważając relacje między lokalnym a uniwersalnym poziomem kultury, Carpentier pisał, że pozbawiony perspektywy lokalnej uniwersalizm jest abstrakcyjny, zaś doraźny (*inmediato*) wymiar rzeczywistości tworzy się w oparciu o kategorie mitów uniwersalnych³¹.

²⁹ W. Ross, *Alejo Carpentier o sobre...*, s. 757–760.

³⁰ Zob. D.L. Shaw, *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid 1992, s. 85. Pisze Shaw: „Los pasos perdidos roza peligrosamente con la novela de tesis. El cuadro de la vida en Nueva York resulta caricaturesco; los personajes femeninos no convencen (...)”.

³¹ A. Carpentier, *De lo local a lo universal*, „El nacional”, Caracas, 27 de febrero de 1955.

W dialektycznej wizji dziejów Carpentiera istotne jest pojęcie Historii jako klucza dla określenia tożsamości kulturowej Ameryki. Jedną z podstawowych cech Nowego Świata jest koegzystencja różnych epok historycznych, co można też określić jako zaburzenie sekwencyjnego procesu dziejów. Carpentier, podobnie jak Gallegos w *Canaimie*, ukazuje to zjawisko poprzez metaforyczną konfigurację pejzażu. Podróż do krainy dziewiczej selwy obaj autorzy przedstawiają jako obrazowane przez zmiany w pejzażu cofanie się w czasie – zabieg artystyczny pozornie ten sam, jednak, jak już wspomniano – jego sens i przesłanie są odmienne. Różnica wynika z faktu, że Gallegos i Carpentier różnie pojmują kulturę. Pierwszy z nich wiąże poziom kultury z akumulacją wiedzy i zdolnością adaptacji do dyktowanych przez nowoczesność procesów cywilizacyjnych, definiowanych jako postęp. Drugi pisze:

Powiedziałbym, że kultura to gromadzenie wiedzy i umiejętności, które pozwalają człowiekowi ustanowić relacje ponad czasem i przestrzenią, pomiędzy dwiema podobnymi lub analogicznymi rzeczywistościami, tłumacząc jedną w kontekście podobieństw do innej, która mogła istnieć wiele wieków wcześniej³².

W *Zielonym Domu* Vargasa Llosy perspektywa mityczna rozwija się głównie w odniesieniu do historii Anselma (zatem nie selwa, a pustynia stanowi zasadniczą przestrzeń mityczną). Najważniejszy motyw o znaczeniu mitycznym związany ze światem selwy to omówiona już wcześniej podróż Fushii w dół Orinoko, która otwiera możliwości interpretacji powieści w kontekście uniwersalnym.

Czas na podsumowanie. Najistotniejsza wydaje się obserwacja, że Mit i Historia spletają się w powieści o selwie w struktury, które wzajemnie się uzupełniają i tłumaczą. W sposobie wykorzystania tworzywa historycznego stają się widoczne różnice w koncepcjach amerykańizmu właściwych regionalizmowi i nowej prozie. Regionalna powieść o selwie aspiruje do rangi dokumentu historycznego, intencją pisarzy jest stworzenie sieci odwołań do konkretnej rzeczywistości, zarówno w kategorii czasu, jak i przestrzeni. W *Wirze* i *Canaimie* jasna intencja krytyki określonego układu społecznego i politycznego wyraża się w kreacji postaci reprezentatywnych dla grup

³² „Yo diría que cultura es: el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra, que puede haberse producido muchos siglos atrás”. A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, [w:] *Ensayos*, La Habana 1984 s. 155–156.

społecznych bądź etnicznych, we wprowadzeniu w świat fikcji autentycznych i łatwo rozpoznawalnych elementów rzeczywistości pozaliterackiej, w komentarzach o treści ideologicznej, stanowiących ogniwo polemiki na temat strategii modernizujących. Regionalizm lokuje także rzeczywistość amerykańską w kontekście Historii – takim, jakim pojmował go Hegel – poprzez wykazanie w ramach swego rozumienia hispanoamerykanizmu ciągłości historycznej cywilizacji Nowego Świata oraz wpisanie kultury Iberoameryki w obręb uniwersalnych procesów kulturowych i, co ciekawe, dokonuje tego poprzez mitologizację świata przedstawionego.

W *Zielonym Domu* Mario Vargas Llosy w serii odniesień do rzeczywistości czytelnik odnajduje niemal te same komponenty, które występują w powieści regionalnej: panorama zjawisk społecznych związanych z eksploatacją selwy, zbrodnicze praktyki handlarzy kauczuku, wyzysk i dyskryminacja Indian, pozostałości systemu feudalnego o rodowodzie kolonialnym... Jednak jeśli w utworach *Rivery* i *Gallegosa* wyczytać można mimo wszystko zasadniczą wiarę w Postęp, a krytyce realiów towarzyszą postulaty koniecznych zmian, dzieło peruwiańskiego pisarza jest wyrazem jego „apokaliptycznej” koncepcji powieści. Vargas Llosa, podobnie jak cytowany wcześniej Ernesto Sábato, swoją epokę postrzegał jako czas głębokiego kyzysu cywilizacyjnego. W 1966 roku, a więc tuż po wydaniu *Zielonego Domu* pisarz wygłosił wykład na uniwersytecie w Montevideo, w którym dowodził, że kryzys cywilizacji wiąże się zawsze z intensyfikacją twórczości prozatorskiej – sprawia, że nie tylko powstaje wiele utworów powieściowych, ale też są to dzieła wybitne³³. W wywiadzie przeprowadzonym przez Jeana Michela Fossey'a (1970) i opublikowanym w zbiorze *Galaxia latinoamericana* Vargas Llosa twierdzi:

Sytuacja historyczna, jaką przeżywa Ameryka Łacińska, jest stanem, który z punktu widzenia powieści można nazwać uprzywilejowanym. Jest to sytuacja społeczeństwa, które poniosło całkowite bankructwo i stoi na skraju zagłady. Kiedy społeczeństwo upada, kiedy pomiędzy wspólnotą społeczną i rzeczywistością, w której żyje (instytucje, wartości polityczne, moralne, kulturowe), przestaje istnieć solidna wiara, wtedy literatura jako zastąpienie

³³ W 1974 roku Vargas Llosa opublikował ten wykład pod tytułem *La Novela*. Później jeszcze kilkakrotnie powtarzał swoją tezę w innych publikacjach. Pisze o tym Marcin Kurek, poddając analizie teorie powieści Ernesto Sábato i Mario Vargas Llosy (M. Kurek, *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargas Llosy*, Wrocław 2003).

i skarga na rzeczywistość, w którą nikt nie wierzy, widząc jedynie martwość, nabiera niezwykłej mocy³⁴.

Mamy więc powody, by rozumieć *Zielony Dom* jako ową „skarżę na rzeczywistość” historyczną, polityczną, społeczną. Miarą pesymizmu pisarza jest osadzenie świata przedstawionego tej powieści w kontekście mitu o Raju utraconym. Intensywna obecność tematyki społecznej, która łączy powieść Vargasa Llosy z utworami poprzedniego okresu, jest konsekwencją jego przekonania, że aspekt społeczny i historyczny stanowią podstawy rzeczywistości i literatura nie powinna negować tego faktu. Takie deklaracje nie mogą dziwić, jeśli weźmiemy pod uwagę, że temperament artystyczny tego pisarza sprawia, iż w przeciwieństwie do większości twórców „nowej prozy” nie odrzucił realizmu społecznego jako konwencji już nieaktualnej i nieprzystającej do ducha epoki. Stąd też empiryczny wymiar rzeczywistości stanowi istotną składową jego światów literackich.

Odmienny kształt przybiera materia historyczna w *Podróży do źródeł czasu* Alejo Carpentiera – powieści, która odzwierciedla podstawowe założenia amerykańizmu typowego dla „nowej prozy”. U podstaw tej koncepcji leży potrzeba rewindykacji kulturowych wartości Ameryki, która dokonuje się poprzez rewizję procesu historycznego. Zasadnicza różnica polega na perspektywie spojrzenia. Jak wiadomo, jednym z najczęściej podnoszonych zarzutów wobec literatury regionalnej był jej lokalny, „prowincjonalny” charakter. José Donoso w *Mojej osobistej historii boomu* wspomina, że twórcy z kręgu krytycznego realizmu społecznego skupieni na doraźnych problemach społeczeństw, w których żyli, nie zdołali nadać swym dziełom charakteru ponadnarodowego:

Powieściopisarz z kraju Ameryki Łacińskiej pisał dla swojej parafii o problemach swojej parafii i językiem swojej parafii, dla grupy czytelników różniącej się oczywiście bardzo pod względem liczebności i wyrobienia, jeśli porównamy np. Paragwaj z Argentyną, a Meksyk z Ekwadorem – to było wszystko, co parafia mogła mu ofiarować (...) ³⁵.

³⁴ J.M. Fossey, *Galaxia latinoamericana*, Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria 1973, s. 120; cyt. za M. Kurek, *Powieść totalna...*, s. 50 (przeł. M. Kurek).

³⁵ J. Donoso, *Moja osobista historia boomu* (*Historia personal del boom*, 1972), przeł. E. Komarnicka, Kraków 1977, s. 15. Carlos Fuentes wyrażał to samo przekonanie pisząc, że „Latynoameryka jest niczym Balkany kultury, gdzie Bośnia-Hercegowina rywalizują z Czarnogórami, a Bułgaria nie znała Serbii” (*La nueva novela hispanoamericana*).

„Nowa proza” – jak to już wyjaśniono w części I – tworzy nową perspektywę epistemologiczną opartą na repertuarze problemów o zasięgu uniwersalnym. Także i wtedy, kiedy zabiera głos w dyskusji na temat kulturowej tożsamości Ameryki, czyni to z innych pozycji, niż te, które charakteryzowały powieść regionalną, poszukując wspólnego mianownika kulturowego na skalę kontynentalną. Carpentier w *Podróży do źródeł czasu* świadomie eliminuje poziom konkretnych odniesień do rzeczywistości w jej wymiarze geograficznym i historycznym, proponując tym samym wizję totalną Ameryki z jej emblematycznymi reprezentacjami miejsc i wydarzeń, które decydują o istocie jej cywilizacji. Powieść kubańskiego pisarza przedstawia koncepcję Historii, w której znajdują swe miejsce wszystkie najważniejsze etapy transformacji kulturowych – odkrycia, podbój, kolonizacja, burzliwy czas kształtowania narodowych systemów społeczno-politycznych w państwach niepodległych i wreszcie etap kontrowersyjnych procesów modernizujących. Owa rewizja historii amerykańskiej dokonuje się tu poprzez mit oraz literacką transformację czy też twórczą re-kreację rzeczywistości. Symboliczna wędrówka bohatera do źródeł czasu jest próbą odkrycia wspólnych dla Ameryki mitycznych korzeni jej cywilizacji.

Znamienne, że we wszystkich czterech analizowanych utworach pojawiają się odwołania do epoki podbojów i kolonizacji. Bohaterowie interpretują swą sytuację przyrównując ją do przygód odkrywców i konkwistadorów, opowieści o wielkich czynach szesnastowiecznych zdobywców stanowią istotną motywację podróży w jeszcze dziewicze rejony selwy. Świat powieści o selwie zaludniają postaci kluczowe dla cywilizacyjnego procesu konkwisty: podróżnicy – odkrywcy, misjonarze – ewangelizatorzy, założyciele miast czy choćby osad, przedstawiciele oficjalnego aparatu władzy, a także żądni przygód awanturnicy i poszukiwacze El Dorado. Swoisty „powrót do przeszłości” przeżywają wszyscy, którzy podejmują wyprawę w świat selwy, nie tylko bohater powieści Carpentiera. Jest to istotny element, który sugeruje paralelę wyznaczającą kulturowy (a także ideologiczny) kontekst nowoczesności. Selwa postrzegana jako granica nowoczesności podlega procesowi kolonizacji. Z drugiej strony należy pamiętać, że nawiązanie do epoki odkryć i podbojów nie wiąże się tylko z poziomem odwołań historycznych; była to bowiem epoka, która zrodziła wiele mitów o znaczeniu podstawowym dla kształtowania kulturowego kontekstu Ameryki. Zatem także i w tym przypadku Mit i Historia współlistnieją ze sobą i dopełniają się wzajemnie.

* * *

Poddając analizie strategie i mity nowoczesności w literaturze polskiej Robert Mielhorski wyznacza „horyzont mityczny nowoczesności”³⁶ i wymienia cztery jego zakresy:

- aktualizacja treści mitologii, czyli „bezpośrednie przywołanie postaci lub motywu, powtarzalnego, matrycowego schematu fabularnego czy konstrukcyjnego z tradycyjnej mitologii wybranego kręgu kulturowego”;
- przeniesienie, czyli ukazanie sposobu mityzacji, często „bezpośrednie wprowadzenie realności empirycznej w zbiorowe, wspólnotowe wyobrażenie”;
- „przesunięcie” biografii jednostkowej w obszar mityzacyjny, czego efektem jest „ukazanie jej ponadjednostkowego, typowego (np. dla generacji, środowiska, grupy) kształtu”;
- [kulturowe] otwarcie, które dotyczy wprowadzenia motywów mitologii współczesnej, choć – jak podkreśla Mielhorski – mogą one mieć swe początki w głębszej tradycji³⁷.

Analiza materiału literackiego pokazuje, że w powieści o selwie funkcjonują wszystkie cztery paradygmaty mityczne. Ze względu na swoją ostentacyjność najbardziej zauważalna jest mitologizacja (czyli odwołanie do mitów i ich struktur), która opiera się na repertuarze mitów kultury antycznej i judeo-chrześcijańskiej. Sposób jej wprowadzenia w obręb świata przedstawionego w utworach Rivery, Galleghosa i Carpentiera pozwala przypuszczać, że chodzi tu szczególnie o podkreślenie identyfikacji z kulturą śródziemnomorską, co jest istotne dla koncepcji nowoczesnego hispanoamerykanizmu, który stanowi podstawę kreacji bohaterów. Mitologia funkcjonuje tu jako pewien rodzaj umownego kodu kulturowego, deklaracja określonej przynależności kulturowej. Odmienny jest przypadek *Zielonego Domu*, gdzie mitologizacja jest bardziej subtelna, pozbawiona ostentacji – ale też nie ma tam postaci, która stanowić by miała oczywistą manifestację nowoczesnej ideologii.

Znamienna dla wszystkich omawianych powieści demistyfikacja rajskiego bądź arkadyjskiego obrazu selwy nie oznacza demitologizacji. Percepcja selwy nadal sytuuje ją w obrębie mitu kreując obraz piekła albo krainy śmierci. Innymi słowy kontekst kulturowy pozostaje

³⁶ R. Mielhorski, *Strategie i mity nowoczesności*, Toruń 2008, s. 53–76.

³⁷ Tamże, s. 54–55.

staje ten sam – pamiętamy liczne aluzje do przeprawy przez Styks i do wizji dantejskich.

Obok mitologizacji istnieje w powieści o selwie zjawisko mityzacji, czyli nadanie rzeczywistości empirycznej rangi mitu. Proces ten dokonuje się w twórczości regionalistów, a jak silne jest jego oddziaływanie, wskazuje konsekwentne odwoływanie się pisarzy następnych pokoleń do figur wyobraźniowych, które pojawiły się w utworach Rivery i Gallegosa. Mityzacja selwy opiera się na rozumieniu mitu, jaki zaproponował Mircea Eliade. Jest to przestrzeń kontaktu człowieka z *sacrum*, miejsce, w którym zamyka się sekretny duch Ameryki. W wyniku mityzacji mityczny charakter selwy nie zasadza się na odniesieniach do mitologii – tu sama selwa staje się mitem.

Zjawiska mitologizacji i mityzacji odnieść można również do bohatera powieści o selwie. W pierwszym przypadku najbardziej znacząca wydaje się interpretacja postaci w kontekście mitycznej podróży bohatera (Campbell). W *Podróży do źródeł czasu* ramy kreacji bohatera wyznacza też mit Syzyfa. Mechanizm mityzacyjny jest bardziej złożony i odnosi się do emblematycznych postaci związanych z procesem kolonizacji/cywilizacji.

W ramach czwartego zakresu (kulturowego otwarcia) w powieści o selwie pojawia się seria mitów związanych z nowoczesnością. Powieść regionalna eksponuje mit Postępu oraz nadaje mityczną rangę dychotomii Cywilizacja – Barbarzyństwo. Literatura „nowej prozy” podejmuje polemikę z ideologicznymi założeniami regionalizmu, stąd też oba pojęcia ulegają demityfikacji.

Na zakończenie wspomnijmy, że selwa jako granica nowoczesności i miejsce spotkania z Innym podlega interpretacji w kontekście mitów i legend wywodzących się z kultur tubylczych, jak historia Mapiripany (*Wir*), mit o Cajuñi i Canaimie (*Canaima*), kosmogonia Majów (*Podróż do źródeł czasu*) czy wierzenia Aguarunów (*Zielony Dom*). Na szczególną uwagę zasługuje powieść Carpentiera, w której współistnienie mitów różnych kręgów kulturowych pozwala dostrzec istotę tak charakterystycznego dla Ameryki Łacińskiej synkretyzmu kulturowego.

ZAKOŃCZENIE

Hispanoamerykańska powieść o selwie ujawnia złożoność problematyki związanej z poszukiwaniem tożsamości kulturowo-etnicznej w kontekście nowoczesności. W panoramie zjawisk powiązanych z tematyką tożsamości selwa wydaje się być miejscem szczególnym, między innymi ze względu na to, że w eurocentrycznym obrazie Ameryki, jaki kształtował się od czasu odkryć geograficznych, właśnie selwa funkcjonowała jako emblematyczny typ przestrzeni. Jej charakterystyczne atrybuty zrodziły skojarzenia z Rajem czy, szerzej rzecz ujmując, krainą wiecznego szczęścia i dobrobytu, co zaowocowało koncepcją Nowego Świata jako utopii. Alienujący charakter takiego spojrzenia rysuje się wyraźnie nie tylko w XVI wieku – czyli w epoce kolonizacji – ale także i później, jak wskazuje znany komentarz Hegla zawarty w *Wykładach z filozofii dziejów*. Niemiecki filozof wyłącza Amerykę z dyskursu historycznego i filozoficznego twierdząc, że z punktu widzenia Historii Nowy Świat nie jest niczym więcej, niż odbiciem Starego, a jako „ziemia przyszłości” nie może być brany pod uwagę. Jest to spektakularny przykład właściwego nowoczesności mechanizmu wykluczenia, który ustanawia perspektywę eurocentryczną jako zasadnicze kryterium oceny Innego. Rozwój hispanoamerykańskiej filozofii kultury XIX i XX wieku dowodzi, że perspektywa ta stanowiła nieodzowny punkt wyjścia dla rozważań o tożsamości amerykańskiej. Konieczna staje się konfrontacja europejskiego stereotypu z amerykańskim doświadczeniem.

Problematyka tożsamości kulturowej jest niezwykle złożona i obejmuje różne poziomy identyfikacji kulturowo-etnicznej, co wyjaśniono we wprowadzeniu. Teraz przypomnijmy zatem podstawowe konteksty, nakreślone przez Angela Ramę.

Na poziomie makroregionu tożsamość kulturową określają różne koncepcje amerykańizmu. Poszczególne epoki wiązały się z różnymi kryteriami ideologicznymi, kształtującymi perspektywę autoidentyfikacji. Najbardziej znaczące były te, które opierały się na opozycjach Ameryka/Europa oraz Angloameryka/Hispanoameryka.

Duże zróżnicowanie warunków geograficznych na kontynencie amerykańskim zdecydowało o różnorodności modeli kulturowych na poziomie regionalnym. Realistyczna literatura tworzy galerię postaci „typowych” dla danego środowiska geograficznego. Znamienne dla latynoamerykańskiego dyskursu o kulturze jest podkreślanie szczególnego związku naturalnych warunków danego regionu i określonego wzorca kultury, jaki w tych warunkach się kształtuje.

Spółczesności latynoamerykańskie to społeczeństwa wielorakowe, przy czym pojęcie rasy pojmowane jest wielorako – według kryteriów biologicznych, antropologicznych, socjokulturowych. Właściwie wszystkie koncepcje, jakie powstawały i powstają w Ameryce Łacińskiej w obrębie procesu poszukiwania tożsamości kulturowej, zajmują takie czy inne stanowisko wobec kryterium rasy jako wyróżnika etnicznego.

Zagadnienie tożsamości kulturowej wiąże się także z zespołem pojęć wyznaczanych przez terminy: Państwo i Naród. Trzeba mieć tu na uwadze specyfikę procesu kształtowania mapy politycznej Ameryki Łacińskiej, która nie mogła układać się w oparciu o historyczne uwarunkowanie narodowości, jak to miało miejsce w przypadku Europy. Proces historyczny właściwy dla Starego Kontynentu utrwalił powszechne przekonanie, że polityczne granice państwa powinny odpowiadać granicom kulturowym. Stwierdzenie to nie znajduje odniesienia do rzeczywistości państw latynoamerykańskich, bowiem z jednej strony trzeba mieć na uwadze heterogeniczną strukturę etniczną narodów tego obszaru, utrudniającą wskazanie wspólnej strefy identyfikacji kulturowej, z drugiej zaś szereg elementów kulturowych stanowiących spuściznę kolonialną, które budują poczucie wspólnoty kulturowej ponad podziałami politycznymi. Konieczne zatem było wykreowanie mitów wspólnotowych, których podstawowa rola pozwala zorganizować funkcjonującą w obrębie państw zbiorowość na poziomie emocjonalno-psychologicznym¹.

¹ O problematyce kulturowej identyfikacji Państwa i Narodu zob. W. Burszta, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Poznań 1998, s. 133–156.

Gatunek powieści o selwie rozwija się w obrębie dwóch „cykli modernizujących”, stąd też interpretacja pojęcia tożsamości kulturowej wpisuje się w kontekst nowoczesności. Konieczne zatem wydaje się nakreślenie podstawowej charakterystyki tego zjawiska w jego głównych aspektach: historycznym, socjologicznym, filozoficznym i kulturowym.

Historycznie zwykło się lokować korzenie nowoczesności w XVII wieku w północnej części Europy. Kluczowe znaczenie dla jej rozwoju mają procesy reformacji, Wielka Rewolucja Francuska oraz cały zespół zjawisk kulturowych związanych z epoką oświecenia. Habermas przywołuje także Hegłowskie pojęcie nowoczesności (rozumiane jako „nowożytność”), zgodnie z którym granicę między średniowieczem a epoką nowożytną wyznaczają: odkrycie Nowego Świata, renesans i reformacja². W rozważaniach Hegła krystalizuje się też repertuar terminologii związany z doświadczeniem „nowych czasów”, jak rewolucja, postęp, emancypacja, rozwój, kryzys, duch czasów³. Jako istotny element konsolidacji nowoczesności przywołuje się Rewolucję Przemysłową. Socjologicznie rzecz ujmując, nowoczesność kojarzy się z rozwojem instytucji w obrębie Państwa i Narodu. Znamienna jest tendencja centralizacji idei oraz opiniotwórcza rola elit i ekspertów, co powoduje osłabienie znaczenia kontekstu lokalnego. Ponadto relacje z „nieobecny Innym” stają się ważniejsze, niż bezpośrednia interakcja.

W perspektywie filozoficznej centralną ideę nowoczesności stanowi antropocentryzm. Idea historii opiera się na ciągłym rozwoju i postępie (ciągłej odnowie). Nowoczesność konsekwentnie odcina się od zastanych wzorców i „musi czerpać normy z samej siebie” (Habermas), co wiąże się z problemem samouzasadnienia. W percepcji świata dochodzi do odzielenia trzech sektorów: Człowiek – Natura – Bóg (świat nadnaturalny). Trzeba też dodać, że dominującemu w filozofii nowoczesności racjonalizmowi towarzyszy rozwój nurtu metafizycznego⁴.

Na polu kultury nowoczesność charakteryzuje konsekwentne zawłaszczanie kompetencji kulturowych przez elity powiązane z aparatem administracyjnym Państwa oraz z wielkim kapitałem. Odwołując się do Hegła, a także do Maksa Webera, Habermas przedstawia ten proces jako postępującą racjonalizację życia oraz świata w połączeniu

² J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Kraków 2007, s. 13.

³ R. Koselleck przywołany przez J. Habermasa, s. 15–16.

⁴ Zob. A. Escobar, *Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano*, „Tabula Rasa”, nr 1, Bogotá, enero-diciembre 2003, s. 51–86.

z uniwersalizacją a zarazem zasadą podmiotowości. Nauka odgrywa rolę obiektywizującą i formuje podstawy wolności człowieka, tak jak pokazuje to cytat z Hegla:

Zaprzeczono wszelkiej możliwości cudów – przyroda uznana została za system znanych i poznanych praw. Człowiek prawa te rozumie, a to tylko jest obowiązujące, co człowiek rozumie; staje się wolnym przez poznanie przyrody⁵.

Fundamentem wolności są zatem porządek i racjonalność. Podstawowe konstrukty nowoczesności to: rozum, jednostka, struktury organizacji Państwa i społeczeństwa oraz opiniotwórcze elity. Uporządkowanie świata dokonuje się w oparciu o bipolaryzację obrazu rzeczywistości w serii opozycji: natura/kultura; Ja/Nie-Ja; przedmiotowość/podmiotowość. Na tej podstawie ustala się hierarchię wartości, a wprowadzeniu jej w życie służą mechanizmy dominacji. Generują one negatywne aspekty nowoczesności.

We współczesnych latynoamerykańskich badaniach kulturoznawczych jednym z głównych tematów jest krytyka nowoczesności, dokonywana z różnych perspektyw. Najbardziej widoczne są tu dwa nurty. Pierwszy eksponuje relację nowoczesność – kolonialność, a jednym z najważniejszych jego twórców jest Walter Mignolo, którego argumentacja opiera się na koncepcji geopolityki poznania (*geopolítica del conocimiento*). Mignolo w pewnym sensie kontynuuje myśl O'Gormana utrzymując, że idea Ameryki Łacińskiej powstała i rozwijała się jako konstrukt obcych założeń epistemicznych, właściwych kulturze kolonizatorów, co z czasem – wzięwszy pod uwagę kulturową odmiennąść wielu grup etnicznych tego obszaru – zrodziło przekonanie o niższości ontologicznej i epistemicznej Nowego Świata. „Nie ma nowoczesności bez kolonizacji” – twierdzi Mignolo i podkreśla, że kultura nowoczesnych elit związanych z oficjalnym aparatem władzy była elementem mechanizmu kontroli i dominacji w wieloetnicznych społeczeństwach latynoamerykańskich, usprawiedliwiała też marginalizację grup społecznych nieidentyfikujących się z ustalonym wzorcem. Dominacja ta nie odnosi się jedynie do kategorii etnicznych, lecz obejmuje wiele aspektów kultury. I tak na przykład właściwy nowoczesności antropocentryzm wiąże się z logocentryzmem i fallogocentryzmem.

⁵ G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, t. 2, s. 335. Na ten cytat powołuje się J. Habermas, *Filozoficzny dyskurs...*, s. 28.

Drugi ze wspomnianych nurtów postrzega latynoamerykańską nowoczesność jako „peryferyjną”, podkreślając rozdziew pomiędzy wykreowanymi przez europejską kulturę wzorcami a nieprzystającymi do nich realiami latynoamerykańskiego procesu kulturowego. Pośród zwolenników takiego spojrzenia nie brak też głosów, które podają w wątpliwość istnienie nowoczesności w Ameryce Łacińskiej. José Joaquín Brunner utrzymuje, że tradycyjna struktura kultury amerykańskiej, ustalona w czasach Kolonii, charakteryzowała się zdecydowaną polaryzacją – z jednej strony wyrafinowanie nielicznych elit (prowincjonalnych, ale jednak elit), z drugiej zaś powszechny analfabetyzm niższych klas społecznych (a pamiętać przy tym należy, że hierarchizacja kolonialnego społeczeństwa wiązała się z kryterium etnicznym). Ta sytuacja w opinii Brunnera wiodła elity nie tyle ku nowoczesności, co ku nieuniknionej alienacji. Chilijski socjolog zauważa, że przedstawiciele elit kulturalnych „myśląc i pisząc (...) nie mogą zwracać się do lokalnej publiczności, ale są zmuszeni kierować swą twórczość na rynek europejski, choćby nawet oznaczać to miało imitację”⁶ i jako ekstremalne efekty tego stanu rzeczy przywołuje przykład symbolistów brazylijskich czy wielkiego chilijskiego poety Vicente Huidobro, piszących po francusku. Konsekwencją wspomnianej alienacji jest poczucie braku autentyczności. Pisze Octavio Paz:

Rzeczywistości zamaskowane: początek nieautentyczności i kłamstwa, endemicznych bolączek państw latynoamerykańskich. Na początku XX wieku byliśmy już zainstalowani w pełnej pseudonowoczesności: kolej żelazna i latyfundyzm, demokratyczna konstytucja i *caudillo* rodem z najlepszej tradycji hispanoarabskiej, filozofowie pozytywiści i prekolumbijscy kacykowie, poezja symbolizmu i analfabetyzm⁷.

⁶ „Al pensar y escribir cultos no pueden referirse a un público local de consumidores sino que deben articularse a un mercado europeo, aunque sea como imitación”, J.J. Brunner, *Tradicionalismo y modernidad*, [w:] *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, H. Herlinghaus, M. Walter (eds), Langer Verlag, Berlin 1994, s. 58.

⁷ „Realidades enmascaradas: comienzo de la inautenticidad y la mentira, males endémicos de los países latinoamericanos. A principios del siglo XX estábamos ya instalados en plena pseudomodernidad: ferrocarriles y latifundismo, constitución democrática y un caudillo dentro de la mejor tradición hispanoárabe, filósofos positivistas y caciques precolombinos, poesía simbolista y analfabetismo”. O. Paz, *El ogro filantrópico*, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona 1990, s. 64. Znaczenie maski (rozumianej jako dysymulacja) w kulturze meksykańskiej wyjaśnia także O. Paz w *Labiryntcie samotności*, Kraków 1991, s. 28–46.

Wspominając Octavio Paza Brunner dostrzega, że w jego myśli przejawia się znamienna tendencja określania kultury latynoamerykańskiej w odniesieniu do europejskiej poprzez brak pewnych elementów uznanych za konstytutywne w procesie rozwoju nowoczesności. Jest to zjawisko, które prowadzi do analizowania i oceny kultury amerykańskiej w oderwaniu od jej „kontekstu produkcji, obiegu i recepcji”, co sugeruje, że historia kultury Nowego Świata jest ułomna, niekompletna, lub w najlepszym razie – potencjalna (Hegel)⁸. Taka postawa wskazuje, że latynoamerykańskie elity przejmując właściwy nowoczesności system wartości oceniały kulturę latynoską z pozycji eurocentrycznych, uznając hegemonię wzorców zrodzonych na Starym Kontynencie. Nowoczesność przychodzi na peryferie z centrum, czyli z zewnątrz, a proces jej adaptacji musi powodować różnego rodzaju wypaczenia czy przekłamania. Oto jak Brunner podsumowuje tę linię interpretacji:

Peryferie naśladują centrum. Proszą je o pożyczanie kostiumu historycznego, który źle na nich leży i je zniekształca. Jest to perspektywa spokrewniona z teoriami zależności i imperializmu kulturowego (...)⁹.

Czy w takim razie można mówić o autentycznej nowoczesności latynoamerykańskiej? Brunner twierdzi (a nie jest odosobniony w takim sposobie myślenia), że w Ameryce Łacińskiej miały miejsce procesy modernizujące, działali tam modernizatorzy, jednak wszystko to działo się w obrębie tradycyjnych struktur, które stawiały potężny opór nowoczesnym przemianom. Nie należy więc utożsamiać prób modernizacji z nowoczesnością, która mogła się rozwinąć dopiero pod wpływem oddziaływania kultury masowej.

„Peryferyjna nowoczesność” oczywiście bywa też postrzegana jako pewna forma świadomego dialogu z „tekstami” nowoczesności globalnej. Nie jest to zatem mechanizm imitacji, ale autentycznej i bezpośredniej komunikacji; proces akumulacji kultury, który ekspozuje uniwersalny wymiar nowoczesnych narracji¹⁰. Ze zrozumiałych

⁸ J.J. Brunner, *Tradicionalismo y modernidad*, [w:] *Posmodernidad...*, s. 51-52.

⁹ „La periferia imita al centro. Le pide prestado un traje histórico que le viene mal y la desfigura. Es una perspectiva emparentada con las teorías de la dependencia y el imperialismo cultural (...)”. J.J. Brunner, *Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura*, „Estudios públicos”, nr 83 (invierno 2001), Santiago de Chile, s. 255.

¹⁰ Jako ilustrację tej relacji przywołuje się chętnie twórczość Jorge Luisa Borge-sa z jej intertekstualną siecią świadomych i twórczych nawiązań, zapożyczeń, cytatów (J.J. Brunner, B. Sarlo, H. Herlinghaus).

względów owa naturalna i twórcza asymilacja nowoczesności dokonuje się zazwyczaj w wielkich ośrodkach urbanistycznych.

W dyskusji o iberoamerykańskiej tożsamości kulturowej istotne jest napięcie pomiędzy modelem hispanoamerykanizmu wypracowanym przez związane z instytucjami władzy środowisko elit kulturalnych, określone przez Angela Ramę jako „*ciudad letrada*”, i tradycyjną kulturą interioru, w której elementem dominującym jest determinizm geograficzny. Każda próba zdefiniowania amerykańskiej odrębności kulturowej jako centralny punkt odniesienia wyznacza Naturę – po pierwsze, jej odmienność w porównaniu do przyrody europejskiej, po drugie – szczególną relację między człowiekiem a przyrodą. Jak pamiętamy, powieść regionalna pierwszej połowy XX wieku nazywana też bywa powieścią teluryczną, ponieważ jej fundamentalną perspektywę tworzy wizja głębokiego sensu współlistnienia człowieka i przyrody. Natura jest kluczem do zrozumienia cywilizacji amerykańskiej, bo tam właśnie rezydują najważniejsze mity pozwalające dotrzeć do jej korzeni. Píše Brunner:

Cykl tradycyjnych opozycji między naturą a historią, gdzie pierwsza jest matką, która przygarnia i użyźnia, zaś druga jest prawem ojca, które uświęca jego dominację, zamknie się w Ameryce Łacińskiej z nadejściem tematów nowoczesności. Odtąd przyroda (a także społeczeństwo) będzie przedmiotem działań człowieka, poddawać się będzie prawom rynku i w najlepszym razie służyć będzie oskarżaniu kultury, która toruje sobie drogę obalając bogów i lasy¹¹.

Przedstawione w poprzednich rozdziałach przykłady powieści o selwie reprezentują dwa etapy modernizacji cywilizacji latynoamerykańskiej, dwie fazy nowoczesności, dwie koncepcje amerykańizmu, wszystkie łączy jednak wspomniany element napięcia, które towarzyszy przemianom kulturowym związanym z intensyfikacją procesów modernizujących.

Co konkretnie pokazują przemiany literackiego toposu selwy?

W powieści XX wieku dokonuje się demistyfikacja utrwalonego w wyobraźni eurocentrycznej obrazu selwy jako Raju ziemskiego, co

¹¹ „El ciclo de las oposiciones tradicionales entre la naturaleza y la historia, donde aquella es la madre que acoge y fertiliza y ésta la ley del padre que consagra sus dominaciones, se cerrará en América Latina con el advenimiento de los temas de la modernidad. En adelante la naturaleza (y también la sociedad) será objeto de la acción del hombre, se plegará a los movimientos del mercado, y servirá, a lo más, para denunciar una cultura que se abre paso derribando dioses y bosques”. J.J. Brunner, *Tradicionalismo y modernidad*, [w:] *Posmodernidad...*, s. 60.

wiąże się z potrzebą zaznaczenia własnej odrębności i własnej perspektywy identyfikacji kulturowej. Jest to także próba osadzenia kultury amerykańskiej w wymiarze konkretnej rzeczywistości, nadania jej realnego bytu. Proces ten dokonuje się w określonym kontekście społecznym i historycznym, a to charakterystycznemu dla nowoczesności repertuarowi odniesień do kultury dominującej nadaje specyficznym amerykańskim akcenty. (Jeden z najbardziej czytelnych przykładów to zamiana bipolaryzacji Kultura/Natura na bipolaryzację Cywilizacja/Barbarzyństwo). Negując obraz selwy jako *locus amoenus*, powieść o selwie odrzuca jedynie eurocentryczną interpretację, nie europejską kulturę, co byłoby sprzeczne z duchem hispanoamerykanizmu. Związki z kulturą hiszpańską – a za jej pośrednictwem z kręgiem cywilizacji śródziemnomorskiej – przejawiają się w ostentacyjnych odwołaniach do mitologii klasycznej oraz do epoki odkryć i podbojów hiszpańskich w Nowym Świecie. I tak w miejsce *locus amoenus* pojawia się *locus terribilis* opisywany w oparciu o figury wyobraźniowe ukształtowane w tradycji europejskiej, jak mit Charona czy obrazy dantejskiego Piekła. Jest to przemiana o tyle zdumiewająca, że od bohaterów – przedstawicieli „cywilizowanego” świata nowoczesności, w którym króluje racjonalizm – można by oczekiwać odrzucenia mitu na rzecz racjonalnej oceny, a tymczasem jeden mit zastępuje inny i świat selwy nie staje się przez to ani trochę mniej obcy – nadal pozostaje nieznanym i niezrozumiałym. Selwa jako granica nowoczesności nie poddaje się prawom cywilizowanego porządku, trzeba mierzyć ją inną miarą. Obok skonwencjonalizowanych obrazów mitologicznych istnieje w powieści o selwie inny rodzaj mitu, wiodący ku transcendencji, ku zgłębieniu tajemnicy stworzenia i pozwalający przeżyć choćby przez chwilę poczucie harmonii z kosmosem. Pojąć świat selwy to pojąć ducha Ameryki. Nie można tego osiągnąć posługując się instrumentami nauki ani odwołując się do kryteriów racjonalnych. Rzeczywistość tropikalnej dżungli przeczy cytowanej powyżej opinii Hegla, że „przyroda uznana została za system znanych i poznanych praw”. Każde również zrewidować podstawową dla nowoczesności ideę antropocentryzmu – wobec potęgi natury „człowiek jednak znaczy bardzo mało”, jak konstatuje don Osvaldo w *Złotym wężu* Ciro Alegrii. Selwa jest przestrzenią metafizyczną, zawiera tajemnicę bytu i właśnie w tym metafizycznym wymiarze przeczy idei logocentryzmu. Człowiek bezpośrednio doświadcza rzeczywistości otaczającego go świata Natury, a tych doświadczeń nie może podporządkować żadnemu logicznemu systemowi, bo nie docierają do niego drogą racjonalną. Podobnie jak konkwistadorzy w epoce podbo-

jów, współcześni krzewiciele cywilizacji pojmują tworzenie językowego obrazu selwy jako akt „objęcia w posiadanie”, a zatem akt swoistej kolonizacji kulturowej. Nie bez powodu w powieści o selwie pojawiają się bezpośrednie odniesienia do szesnastowiecznej konkwisty, która nie tylko stanowiła inspirację wypraw na podbój dziewiczych terenów, ale sytuowała bohaterów powieści o selwie w roli zdobywców i sprawiała, że w ich wyobraźni odżywały marzenia o władzy, bogactwach i przygodach. Owa analogia zdaje się potwierdzać koncepcję o nierozzerwalnej relacji między nowoczesnością a procesem kolonizacyjnym (*modernidad/colonialidad*). Potrzeba kolonizacji wynika z faktu, że selwa stanowi granicę nowoczesności, przestrzeń, w której podlegają rewizji wszelkie założenia nowoczesnego systemu wartości.

Powieść o selwie rejestruje także indywidualny kontekst odniesień do Raju utraconego (poszukiwanie własnego ja, poczucia jedności z Wszechświatem).

Interesującym aspektem literackiego obrazu selwy jest również negacja idei fallogocentryzmu; teluryczna koncepcja przyrody sprawia, że selwa przedstawiana jest jako kobieta, choć nie zawsze eksponuje się aspekty płodności czy macierzyństwa. W kręgu analizowanych przykładów powieści o selwie uwagę zwracają dwa także odmienne spojrzenia, które przejawiają się w postaciach Rosario z *Podróży do źródeł czasu* i Zoraidy Ayram z *Wiru*. Zarówno pierwsza (ucieleśnienie archetypu Matki), jak i druga (demoniczna *femme fatale*) stanowią alegoryczne przedstawienia selwy. Nie bez znaczenia wydaje się również krytyka *machismo* obecna w *Canaimie* i *Zielonym Domu*. Gallegos interpretuje fenomen *Hombre Macho* w powiązaniu z tradycyjnymi strukturami społecznymi („*Hombre Macho*, półbóg barbarzyńskich ziem, bez prawa ni wędzidła w królestwie przemocy...”), nie sposób jednak nie zauważyć, że ów model osobowości wiąże się nierozzerwalnie z arogancją i dążeniem do absolutnej dominacji, jakie charakteryzują większość przybyłych do selwy Białych. Gabriel Ureña, postać, która uosabia entuzjastycznie wspierane przez autora idee postępu, jako jedyny wyraźnie odcina się od tej postawy, co potwierdza tezę, że Gallegos nie tyle poddawał krytyce samą nowoczesność, co wypaczenia procesów modernizacyjnych.

W kontekście polityczno-społecznym selwa jawi się jako „przestrzeń wykluczenia”. Powieść o selwie kreuje szereg postaci, które trafiają na te dziewicze tereny dlatego, że weszły w konflikt z prawem, bądź nie umieją się przystosować do reguł społecznych. Struktury Państwa i Prawa w selwie nie funkcjonują w ogóle albo funk-

cjonują źle, co jest jednym z podstawowych źródeł barbarzyńskiego charakteru tego miejsca. W owej strefie bezprawia króluje przemoc i prawo silniejszego, utrzymują się także najbardziej negatywne mechanizmy społeczne jako pozostałości feudalnego systemu kolonialnego. W sytuacji społecznego wykluczenia znajdują się nie tylko jednostki, ale całe grupy społeczne bądź etniczne (Indianie, *caucheros*...).

Selwa jest granicą nowoczesności, ponieważ reprezentuje cechy i wartości przeciwne tym oficjalnym, uformowanym przez opinio-twórcze elity (a generowanym właśnie przez nowoczesność). Przedstawienie relacji człowieka i przyrody w kategoriach konfliktu, dominacja Natury, która broniąc się przed inwazją „cywilizacji” bierze odwet na agresorach i manifestuje swoją niezwykłą siłę, chaos, irracjonalność, odwrócenie relacji Ja/Inny, podważenie zasadności logocentryzmu i fallogocentryzmu – oto podstawowe elementy, które stoją w oczywistej sprzeczności z założeniami myśli nowoczesnej. Na uwagę zasługują także determinizm geograficzny i wzajemna zależność aktów barbarzyństwa ze strony człowieka i przyrody.

Powieść o selwie proponuje strategię włączenia selwy w obręb systemu kulturowego i tu najwyraźniej rysują się różnice między dwiema koncepcjami amerykańizmu wpisanymi w literaturę regionalizmu z jednej strony, a „nowej prozy” z drugiej. Regionalizm pod wpływem idei hispanoamerykanizmu ukształtowanych w pierwszym z omawianych cyklów modernizujących postuluje konieczność podjęcia działań o charakterze cywilizującym, jak akulturacja Indian, powszechna edukacja, reformy systemu społecznego, wprowadzenie porządku opartego na poszanowaniu prawa.

Amerykanizm epoki „nowej prozy” eksponuje idiosynkrazję cywilizacji latynoamerykańskiej w oparciu o zjawiska synkretyzmu i heterogeniczności kulturowej. Przedstawiona w literaturze tego okresu wizja kultury Ameryki Łacińskiej jest mozaiką różnorodnych manifestacji kulturowych. To, co w pierwszym cyklu modernizującym postrzegane było jako przeszkoda na drodze do nowoczesności, teraz cenione jest jako ekspresja ducha amerykańskiego. Na przykładzie *Zielonego Domu* można zobaczyć, jak zacierają się granice wyznaczone przez tradycyjną dychotomię Cywilizacja/Barbarzyństwo, a *Podróż do źródeł czasu* ukazuje selwę – tę najbardziej zmarginalizowaną przez nowoczesność przestrzeń – jako klucz do zrozumienia istoty amerykańskości. Pisarze „nowej prozy” formułują jasne przesłanie: mentalności latynoamerykańskiej obcy jest europejski model racjonalnej interpretacji rzeczywistości, a odrębność kulturowa Nowego Świata nie pozwala na asymi-

lację eurocentrycznej perspektywy nowoczesności. Osią konstrukcyjną świata przedstawionego jest mit, a na polu rozwiązań estetycznych dominują nurty „rzeczywistości cudownej” (*lo real maravilloso*) i realizmu magicznego (*realismo mágico*). Emblematycznym obrazem Ameryki Łacińskiej w duchu tej wersji amerykanizmu jest metafora Macondo.

We współczesnej dyskusji na temat kryzysu nowoczesności i przewartościowań w kulturze związanych z ponowoczesnością pojawia się perspektywa, która wydaje się mieć szczególne znaczenie dla określenia istoty kultury Hispanoameryki. Chodzi o przeciwstawienie kategorii estetyczno-filozoficznych, z których jedna identyfikowana z duchem nowoczesności reprezentuje klasyczny racjonalizm, podczas gdy druga odwołuje się do baroku. Na wstępie trzeba zaznaczyć, że barok w studiach kulturoznawczych pojmowany jest bardzo szeroko – nie tylko jako styl określonej epoki lub kategoria estetyczna, ale także jako swego rodzaju kod kulturowy czy też metahistoryczna manifestacja złożonego systemu wartości, który objawia się cyklicznie zależnie od okoliczności. Świadczą o tym teorie kulturowe związane z postmodernizmem i poststrukturalizmem, jakie znamy z publikacji Baudrillarda, Lyotarda, Deleuze’a – z kręgu hispanistycznego przywołać można myśl Eugeni D’Orsa, Severo Sarduya czy Garcíi Canliniego.

Przeświadczenie o barokowym charakterze kultury latynoamerykańskiej obejmuje szereg kontekstów – od ideologicznego poprzez socjokulturowy, historyczny, aż po koncepcje dotyczące sztuki.

W XX wieku zakwestionowano wizję kolonialnego baroku jako wierne odbicie i naśladowanie baroku hiszpańskiego i zaczęto go postrzegać jako pierwszy przejaw kulturowej odrębności kolonii (jednym z pierwszych krytyków, którzy umieli dostrzec oryginalne oblicze amerykańskiej literatury barokowej, był Pedro Henríquez Ureña). Octavio Paz wprowadził pojęcie „baroku kreolskiego” (*el barroco criollo*) jako adaptacji hiszpańskiego baroku do kulturowej rzeczywistości Hispanoameryki, w której obok dominującego sektora kultury wysokiej wprowadzonego przez kolonizatorów istniała przecież nadal kultura rodzima. W opinii Paza barok kolonialny jest zatem syntezą elementów hiszpańskich i indiańskich. Studia nad sztuką prekolumbijską pozwoliły odkryć w niej cechy charakterystyczne zarówno dla ducha, jak i estetyki barokowej (przełamanie symetrii, dynamiczność, obfitość kontrastów, zmysłowość, obecność *sacrum*...), stąd przeświadczenie, że barokowość określa mentalność amerykańską w jej perspektywie wielokulturowej. Interesujące jest porównanie baroku hiszpańskiego i indiańskiego przeprowadzone przez Alfreda Roggiano; zdaniem tego

badacza podstawą pierwszego jest zakwestionowanie doskonałości i harmonii przyrody, co sprawia, że sztuka barokowa oddala się od niej poprzez aluzję, metaforyzację, ostentacyjną ornamentykę. Podstawą baroku indiańskiego jest mit, a sztuka pozostaje w ścisłym kontakcie z Naturą w dążeniu do odkrycia sekretnych znaczeń świata przyrody. Barokowi indiańskiemu jest zatem obce poczucie sprzeczności między Naturą a Sztuką, tak znamienne dla baroku hiszpańskiego, dlatego też aluzyjność nie jest tu potrzebna. Jak twierdzi Cristo Rafael Figueroa Sánchez, barok hiszpański pragnie widzialne uczynić niewidzialnym, a barok indiański przeciwnie – chce niewidzialne uczynić widzialnym. Inna jest także istota dramatu, jaki przeżywa człowiek baroku – w wersji hiszpańskiej jego źródłem jest historia, zaś w wersji indiańskiej dramat ten wynika z determinizmu przyrody i działania sił boskich¹².

Charakterystyka baroku kreolskiego kształtuje się w kontekście specyficznych uwarunkowań społeczno-kulturowych Nowego Świata, które sprawiły, że asymilacja baroku hiszpańskiego nie mogła się dokonać w sposób odtwórczy, gdyż inne były problemy relacji kulturowych, inne rozterki duchowe, inna konfiguracja polityczna¹³. Współczesna lektura – albo raczej lektury, ze względu na mnogość teorii i opracowań – baroku kolonialnego zmierza do wykazania jego oryginalności i heterodoksyjności. Jednocześnie zwraca się uwagę, że barokowość istniała w Nowym Świecie zanim jeszcze pojawili się w nim Hiszpanie i nie wygasła nawet wówczas, gdy epoka baroku była już zjawiskiem historycznie zamkniętym. Skąd bierze się barokowy charakter kultury latynoamerykańskiej?

W sensie ideologicznym pogląd o barokowości wiąże się między innymi z tezą, że podstawą dla tożsamości latynoamerykańskiej i jej bazy kulturowej jest katolicyzm – a przynajmniej chrześcijaństwo – i że typowy dla nowoczesności oświeceniowej racjonalizm nie jest właściwy kulturze tego obszaru. Wśród zwolenników tego spojrzenia wymienić można takie postaci, jak Alberto Methol Ferré, Pedro Morandé, Carlos Cousiño, Cristian Parker czy Juan Carlos Scannone¹⁴.

¹² C.R. Figueroa Sánchez, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana: cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá; Editorial Universidad de Antioquia, Medellín 2008, s. 75–76.

¹³ Zob. tamże, s. 72–97.

¹⁴ Jorge Larraín przedstawiając krytykę tego dyskursu w interesujący sposób zwraca uwagę na podobieństwa, ale i różnice w koncepcjach wymienionych intelektualistów: J. Larraín, *Identidad latinoamericana: crítica del discurso esencialista católico*, „A Contracorriente”, vol. 4, nr 3, primavera 2007, s. 1–28; dostępny również w wersji elektronicznej: www.ncsu.edu/project/accontracorrientes.

Zdaniem Pedra Morandé tożsamość latynoamerykańska ukształtowała się w XVI i XVII wieku, w kręgu systemu wartości charakterystycznych dla baroku. Centralną kategorią kultury jest w myśli Morandé ofiara. Dowodzi on, że znaczenie rytuału ofiarnego, kluczowe dla kultur przednowoczesnych, uległo przewartościowaniu w wyniku oświeceniowych procesów sekularyzacji i racjonalizacji¹⁵. Cywilizacja Ameryki Łacińskiej nie identyfikowała się z tymi zmianami, co z kolei nie pozwoliło na asymilację modernizacji. Nie wdając się w szczegóły, powiedzmy, że teoria ta ma przynajmniej jeden słaby punkt; Morandé nie bierze pod uwagę faktu, iż proces rozwoju kultury, a co za tym idzie budowania tradycji i poczucia tożsamości kulturowej, ma jednak charakter dynamiczny. Inny zwolennik teorii „barokowej”, Cristian Parker, twierdzi, że w Ameryce Łacińskiej kultura popularna odznaczała się wyraźnym charakterem religijnym i to właśnie ten sektor można oceniać jako „kontrkulturę” względem promowanej przez elity nowoczesności. Z tego źródła właśnie rodzi się odmienny od racjonalnych tendencji sposób myślenia i działania. Carlos Cousiño z kolei w swym eseju *Razón y Ofrenda* mówi o opozycji między „nowoczesnością barokową” a „nowoczesnością oświeceniową”:

Spółeczeństwo baroku nie aspiruje do tego, by stworzyć publiczność czytelników zdolną do wyartykułowania zracjonalizowanej opinii publicznej. Miejsca publiczności barokowej to nie kawiarnie czy kluby ale głównie teatr i zabawy, które często mają związek ze świętami religijnymi.

Przyroda i człowiek pojawiają się jako tematy barokowe w kontekście nieskończoności i transcendencji. W wyraźnym przeciwieństwie do oświeceniowego racjonalizmu, który poszukuje praw rządzących światem natury i człowieka, barok nie tyle jest zainteresowany tym, co naturalne, co raczej cudownością, jaka znajduje wyraz w naturze¹⁶.

¹⁵ P. Morandé, *Cultura y modernización en América Latina*, Instituto de Sociología Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile 1984.

¹⁶ „La sociedad del barroco no aspira a constituir un público de lectores capaz de gestar una opinión pública racionalizada. Los lugares del público barroco no están dados por los cafés y los clubes, sino fundamentalmente por el teatro y las fiestas, muchas de las cuales tienen lugar con motivo de celebraciones religiosas. La naturaleza y el hombre aparecen como temas barrocos en tanto ocasión de la infinitud y la trascendencia. En marcada posición al racionalismo ilustrado que busca encontrar las leyes que rigen el comportamiento de lo natural y lo humano, al barroco no le interesa tanto lo natural como lo maravilloso que se espera en la naturaleza”. C. Cousiño, *Razón y Ofrenda. Ensayo en torno a los límites y perspectivas de la sociología en América Latina*, Cuadernos de Sociología, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile 1990, s. 115.

Pośród licznych teorii określających barokowy charakter kultury iberoamerykańskiej na szczególną uwagę – zwłaszcza z perspektywy literaturoznawczej – zasługują koncepcje trzech wielkich mistrzów literatury kubańskiej: Alejo Carpentiera, José Lezamy Limy i Severo Sarduya. Pomimo znaczących różnic, jakie ukazuje porównanie pojęcia barokowości Lezamy i Carpentiera, istnieje zespół elementów wspólnych, w dużej mierze uwarunkowany doświadczeniem pokoleniowym, który wpisuje ich teorie w kontekst amerykańizmu i podporządkowuje je poszukiwaniu tożsamości kulturowej. Inaczej rzecz się ma w przypadku Sarduya, reprezentującego pokolenie *post-boomu*. Swoją teorię baroku i neobaroku Sarduy zaczął budować na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych włączając ją w debatę na temat kryzysu nowoczesności, jaka odbywała się wówczas już w klimacie przemian postmodernistycznych. Estetyczny paradygmat neobaroku, jaki proponuje Sarduy, opiera się w dużej mierze na myśli Lacana, Baudrillarda (teoria symulaków), ale przede wszystkim na teorii Michaiła Bachtina, skąd kubański pisarz zaczerpnął pojęcie karnawalizacji. Neobarok, który proponuje fraktalny obraz rzeczywistości, a w swej strukturze odzwierciedla dysharmonię i pluralizm zjawisk kulturowych, odrzucając perspektywę homogeniczności i kwestionując *logos* nowoczesności, nie mieści się w nowoczesnym kanonie estetycznym. Jedną z podstawowych strategii neobarokowych jest w opinii Sarduya parodia, która obnaża fałszywe konwencje nowoczesności i ukazuje klęskę nowoczesnych założeń ideologicznych. Ze względu na swój postmodernistyczny rodowód koncepcja Severo Sarduya, jakkolwiek bardzo interesująca, nie mieści się w ramach tematycznych (ani chronologicznych) naszych rozważań skupionych wokół dwóch określonych tendencji modernizujących. Jest jednak o tyle istotna, że pokazuje popularną w najnowszej krytyce linię interpretacji, która wskazuje na konsekwentną ewolucję kultury latynoamerykańskiej od barokowej nowoczesności do neobarokowej ponowoczesności.

Wróćmy jednak do refleksji Carpentiera i Lezamy. Obaj pisarze podzielają opinię, że barok jest esencją kultury latynoamerykańskiej i że barokowość Ameryki Łacińskiej ma swoje źródło w przyrodzie oraz w metysażu, którego konsekwencją jest synkretyzm kulturowy. W eseju zatytułowanym *Problematyka współczesnej powieści latynoamerykańskiej* (*Problemática de la actual novela latinoamericana*, [w:] *Tientos y diferencias*, 1964) Carpentier pisze:

Nasza sztuka zawsze była barokowa, począwszy od kodeksów i wspaniałej rzeźby prekolumbijskiej, poprzez katedry i klasztory kolonialne, na współ-

czesnej powieści skończywszy. Nawet miłość fizyczna staje się barokowa w pokrętej obsceniczności z peruwiańskiego *guaco*. Nie bójmy się więc baroku w stylu, w widzeniu kontekstów, w widzeniu osoby ludzkiej oplątanej pnączami słowa i elementu tubylczego, uczestniczącej w niewiarygodnym anielskim koncercie jakiejś kaplicy (biel, złoto, roślinność, trawesury, niesłuchane kontrapunkty, kłęska idei pitagorejskich), który można zobaczyć w meksykańskiej Puebli lub na zdumiewającym tajemniczym drzewie życia z Oaxaki, zakwitającym obrazami i symbolami. Nie bójmy się baroku, sztuki naszej, zrodzonej z drzew, bali drewna, ołtarzy, dekadencckich rzeźb i kaligraficznych portretów, a nawet spóźnionego klasycyzmu; baroku wytworzonego przez konieczność nazywania rzeczy (...)¹⁷.

Estetyka baroku okazuje się jedyną drogą do opisania rzeczywistości Ameryki, która jest „rzeczywistością cudowną”, a jej interpretacja możliwa jest tylko poprzez mit. Inspirowany przez Eugenio D’Orsa Carpentier postrzega barok bardziej jako kategorię duchową, niż estetyczną, jednak chętnie odwołuje się do estetycznych wzorców barokowych, co jest doskonale widoczne w *Podróży do źródeł czasu*. „Cudowny” (magiczno-mityczny) charakter rzeczywistości określa tożsamość kulturową Amerykanina, a także wyznacza drogę rozwoju cywilizacji amerykańskiej:

I tak też dzięki dziewiczemu krajobrazowi, ukształtowaniu, ontologii, szczególnie obecności Indianina i Czarnego, dzięki objawieniu, jakim było jej niedawne odkrycie, dzięki płodnemu metysażowi, co stało się jej udziałem, Ameryce nie zagraża na razie wyczerpanie źródeł mitologii. Czymże jest więc historia całej Ameryki, jeśli nie kroniką rzeczywistości cudownej?¹⁸

José Lezama Lima przedstawił swoją teorię kultury amerykańskiej w 1957 roku w serii pięciu erudycyjnych wykładów, zebranych później w eseju *La expresión americana*. W koncepcji Lezamy widać intencję ujęcia Ameryki w perspektywie jedności kulturowej oraz *continuum* historycznego. Kluczem do interpretacji kultury jest obraz:

Kultury obracają się wniwecz i ze zgliszcz powracają do życia dzięki obrazowi. On ożywia z popiołów ducha ruin. Obraz łączy się z mitem leżącym u początków każdej kultury, poprzedza ją i podąża za jej pogrzebowym konduktem. Sprzyja jej narodzinom i jej zmartwychwstaniu¹⁹.

¹⁷ A. Carpentier, *Przedtakty i wariacje*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1982, s. 40.

¹⁸ A. Carpentier, *O amerykańskiej rzeczywistości cudownej*, [w:] *Przedtakty i wariacje*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Kraków 1982, s. 131.

¹⁹ J. Lezama Lima, *Obraz Ameryki Łacińskiej*, przeł. R. Kalicki, [w:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 2, Kraków 1979, s. 269–270.

U źródeł cywilizacji amerykańskiej identyfikuje kubański poeta „erę obrazu”:

To, co nazwaliśmy amerykańską erą obrazu, znajduje najpełniejszy wyraz u kronikarzy Nowych Indii, w możnowładztwie baroku i romantycznym buncie. Dzięki znalezieniu środka i proporcjonalnemu rozłożeniu energii, obraz stanowi tam *quantum* przeistaczające się w *quale*. Wygnanie i niewola tkwią u źródeł tych obrazów. Kronikarz konkwisty przywozi własne obrazy, a nowy pejzaż okrywa je siatką spękań. Barok rozpoczyna swe olśniewające płąsy wśród baśni i mitów grecko-rzymskich, ale już wkrótce włączenie nowych elementów roślinnych i zwierzęcych, jaszczurek, kolibrów, kojotów, drzewa *ombú*, *ceiby*, *hylam-hylam* rodzi nowe baśnie, które jego dziełem nadają nową wagę²⁰.

Podstawowe komponenty owego obrazu, który w procesie kulturowym spełnia rolę konstytutywną, to przestrzeń amerykańska – a zwłaszcza przyroda – oraz barok. Amerykański barok, taki, jakim widzi go Lezama, obejmuje wszystkie możliwe dziedziny życia – nie tylko sztukę, jako manifestację kultury wysokiej, ale też język, kuchnię, modę... Podkreśla też poeta różnice między barokiem europejskim a barokiem amerykańskim²¹. Cechą idiosynkratyczną tego ostatniego jest szczególne bogactwo amerykańskiej przyrody. Przestrzeń Nowego Świata nazywa Lezama „przestrzenią gnostyczną”²² i pokazuje, że ów specyficzny charakter przestrzeni ustala wyjątkowy rodzaj relacji między Naturą i człowiekiem.

Barok tłumaczy wiele zjawisk znamienych dla cywilizacji amerykańskiej: heterogeniczność, wielokulturowość, synkretyzm, przeciwieństwa i kontrasty, współistnienie wielu perspektyw czasowych, dynamikę świata zorientowanego na ciągłe dążenie ku utopii. Dzięki koncepcji barokowej ulegają relatywizacji nowoczesne dyskursy dominacji i wykluczenia i pojawia się alternatywa dla paradygmatu nowoczesności wyrosłej na gruncie ideologii oświeceniowej. Barok

²⁰ Tamże, s. 276.

²¹ Ciekawego porównania baroku hiszpańskiego i amerykańskiego dokonuje Lezama w eseju *Sierpe de Don Luis de Góngora* wskazując na cechującą peję Góngory manierystyczną wizję pejzażu. Mówi o „baroku jezuickim”, który charakteryzuje „zimne formy”. W baroku amerykańskim obraz pejzażu oddaje rzeczywiste cechy przebogatej natury (Lezama wspomina jako punkt odniesienia „nieskończony las amerykański”), nie jest to więc barok retoryczny ale realny.

²² Píše Lezama: „Obraz amerykański wyzwalał się pod wpływem przestrzeni gnostycznej, która próżny bezmiar zastąpiła właśnie obrazem; podobnie działo się w świecie antycznym, gdzie wygnanie, niewola i wyzwolenie zaludniały stopniowo świat gwiazd i stamtąd poczęły wywierać wpływ na historię”. Tamże, s. 275.

odzwierciedla również sprzeczność między widocznym w procesach modernizujących dążeniem do nowoczesności a kulturową tradycją Ameryki Łacińskiej. W kontekście teorii „nowoczesności barokowej” selwa – ta najbardziej barokowa z amerykańskich form przestrzeni – nie jest już przestrzenią wykluczenia, ale najbardziej naturalną manifestacją istoty amerykańskości. Taka właśnie interpretacja wpisana jest w pojęcie amerykanizmu właściwe twórcom „nowej prozy”.

Współczesna lektura powieści o selwie oparta na teorii kultury ukazuje tę powieść jako dramatyczne świadectwo dylematów kulturowych Ameryki Łacińskiej w obliczu procesu modernizacji, inspiruje także dyskusję o podstawowych założeniach koncepcji amerykanistycznych XX wieku. Porównanie powieści tego nurtu tematycznego z czasów regionalizmu i „nowej prozy” sugeruje również konieczność rewizji powszechnych opinii, które klasyfikują powieść regionalną jako swego rodzaju anachronizm zbyt podporządkowany normom estetyki realistycznej. Analiza motywu Raju ziemskiego dowodzi, że „nowa proza” zawdzięcza powieści regionalnej więcej, niż jej autorzy gotowi są przyznać – wszak to właśnie w *Wirze Rivery* i w *Canaimie* Gallegosa rodzą się obrazy, które stanowią podstawę literackiego toposu selwy w prozie współczesnej, a świadome nawiązania do nich w literaturze późniejszej są bardzo wyraźne, zwłaszcza na poziomie figur wyobraźniowych. Mitogenna siła selwy jest tak wielka, że przełamuje racjonalną i scjentystyczną perspektywę nawet u pisarzy tak bardzo związanych z kulturowym paradygmatem nowoczesności, jak Rómulo Gallegos. Historia literackiego toposu selwy nie kończy się wraz z „nową prozą”. Selwa powraca jako istotny punkt odniesień kulturowych w literaturze najnowszej, tym razem interpretowana w kontekście myśli i kultury postmodernistycznej, tworząc kolejny rozdział opowieści o amerykańskim Raju utraconym, co bez wątplenia wyznacza ciekawą perspektywę badawczą.

BIBLIOGRAFIA

UTWORY LITERACKIE

- Alegría, Ciro, *Złoty wąż*, przeł. A. Nowak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Carpentier, Alejo, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid 1995.
- Carpentier, Alejo, *Podróż do źródeł czasu*, przeł. K. Wojciechowska, Muza S.A., Warszawa 1996.
- Gallegos, Rómulo, *Canaima*, Edición crítica Charles Minguet (coord.), Allca XX, Fondo de Cultura Económica, UNESCO, Colección Archivos, Paris *et alia* 1996.
- Hudson, William Henry, *Mansiones verdes*, El Acantilado, Barcelona 2005.
- Hudson, William Henry, *La tierra purpúrea*, El Elefante Blanco, Buenos Aires 1999.
- Mera, Juan León, *Cumandá*, Editorial Libresa, Quito 2006.
- Quiroga, Horacio, *Cuentos*, ed. Cátedra, Madrid 1994.
- Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, ed. Cátedra, Madrid 2002.
- Rivera, José Eustasio, *Wir*, przeł. H. Czarnocka, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.
- Uribe Piedrahita, César, *Toá*, przeł. M. Dembowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Vargas Llosa, Mario, *La Casa Verde*, Alfaguara, Madrid 1999.
- Vargas Llosa, Mario, *Zielony Dom*, przeł. C. Marrodán Casas, Muza S.A., Warszawa 1994.

KONTEKSTY

- Abellán, José Luis, *La idea de América*, Istmo, Madrid 1972.
- Abramowska, Janina, *Topos i niektóre miejsca wspólne badań literackich*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 1–2.
- Abud, Eduardo, *Algunas consideraciones sobre la génesis de la identidad en Hispanoamérica*, „Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios”, vol. 3, nr 2, otoño 2005.
- Ainsa, Fernando, *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*, Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt/M. – Madrid 2006.
- Ainsa, Fernando, *Los buscadores de la utopía*, Monte Ávila, Caracas 1977.
- Ainsa, Fernando, *Los buscadores del Paraíso*, „Anales de Literatura Hispanoamericana”, Universidad Complutense de Madrid, vol. 2–3, 1974–1975.
- Ainsa, Fernando, *Potrzeba utopii*, przeł. K. Misztal, CESLA, Warszawa 1998.
- Ainsa, Fernando, *Una “jirafa de cemento armado” a orillas del “río como mar”*. *La invención literaria de Montevideo*, [w:] *La ciudad imaginaria*, J. Navascués (ed.), Iberoamericana-Vervuert, Madrid – Frankfurt/M. 2007.
- Alegría, Fernando, *Historia de la novela hispanoamericana*, Ediciones de Andrea, México 1974.
- Aleman Bay, Carmen, *Una polémica sobre la identidad cultural entre Madrid, Roma y Buenos Aires*, [w:] *Relaciones culturales entre Italia y España*, E. Giménez, J.A. Rios, E. Rubio (eds), Alicante, Universidad de Alicante 1994.
- Almoina de Carrera, P., *“Canaima”: arquetipos ideológicos y culturales*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, edición crítica de Charles Minguet (coord.), Allica XX Fondo de Cultura Económica, UNESCO, Colección Archivos, Paris et alia 1996.
- Alonso, M.R., *“La Casa Verde” y el idioma*, [w:] *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa*, Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1971.
- Antelo, Raúl, *Antonio Cándido y los estudios latinoamericanos*, Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana de la Universidad de Pittsburgh, 2002.
- Aronne-Amestoy, Lida, *Utopía, paraíso e historia*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1986.
- Bachelard, Gaston, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1975.
- Barrios, Miguel Angel, *El latinoamericanismo en el pensamiento político de Manuel Ugarte*, Biblos, Buenos Aires 2007.
- Bate, Jonathan, *El canto de la tierra: W.H. Hudson y el estado natural*, [w:] „Anales de Literatura Hispanoamericana”, Universidad Complutense de Madrid, vol. 33, 2004.

- Becerra, Eduardo, *Del idealismo a la utopía: el pensamiento hispanoamericano tras el 98*, [w:] „Anales de Literatura Hispanoamericana”, Universidad Complutense de Madrid, vol. 28, 1999.
- Bolívar, Simón, *List z Jamajki*, przeł. M. Adamczyk, CESLA, Warszawa 1990.
- Botero Camacho, Manuel José, *El infierno queda al sur*, „Anales de Literatura Hispanoamericana”, Universidad Complutense de Madrid, vol. 31, 2002.
- Brunner, José Joaquín, *Tradicionalismo y modernidad*, [w:] *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, H. Herlinghaus, M. Walter (eds), Langer Verlag, Berlin 1994.
- Brunner, José Joaquín, *Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura*, „Estudios públicos” nr 83, invierno 2001, Santiago de Chile.
- Brzozowski, Jerzy, *Rêve exotique. Images du Brésil dans la littérature française 1822–1888*, Abrys, Kraków 2001.
- Burszta, Wojciech, *Antropologia kultury. Tematy, teorie, interpretacje*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Campbell, Joseph, *Potęga mitu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.
- Campra, Rosalba, *America Latina; l'identità e la maschera*, Editori Riuniti, Roma 1982.
- Cândido, António, *Formação da Literatura Brasileira*, São Paulo 1957.
- Carpentier, Alejo, *De lo local a lo universal*, “El nacional”, Caracas, 27 de febrero de 1955.
- Carpentier, Alejo, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*, [w:] *Ensayos*, Letras Cubanas, La Habana 1984.
- Carpentier, Alejo, *Los pasos recobrados. Ensayos de crítica y teoría literaria*, selección, prólogo, cronología y bibliografía A. Márquez Rodríguez, Biblioteca Ayacucho, Caracas 2003.
- Carpentier, Alejo, *Przedtakty i wariacje*, przeł. J. Petry-Mroczkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- Carpentier, Alejo, *Tientos y diferencias y otros ensayos*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.
- Cassirer, Ernst, *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
- Coll, Edna, *Indice informativo de la novela hispanoamericana*, t. I-V, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico 1974–1992.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima 1994.

- Cousiño, Carlos, *Razón y Ofrenda. Ensayo en torno a los límites y perspectivas de la sociología en América Latina*, „Cuadernos de Sociología”, Pontificia Universidad Católica, Santiago de Chile 1990.
- Darío, Rubén, *El triunfo de Calibán*, [w:] *Obras completas*, t. IV, Afrodisio Aguado, Madrid 1955.
- De Onís, Federico, *Originalidad de la literatura hispanoamericana*, [w:] *España en América; estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Barcelona, Editorial Universitaria 1968.
- Delumeau, Jean, *Historia Raju. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Devés Valdés, Eduardo, *El pensamiento latinoamericano del siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Tomo I: *Del “Ariel” de Rodó a la CEPAL*, Biblos - DIBAM, Santiago - Buenos Aires 2000.
- Donoso, José, *Moja osobista historia boomu*, przeł. E. Komarnicka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.
- Duć-Fajfer, Helena, *Etniczność a literatura*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2002.
- Durand, Gilbert, *L’imagination symbolique*, Quadrige, Paris 1993.
- Eliade, Mircea, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, przeł. S. Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988, s. 117.
- Eliade, Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz Kowalski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2009.
- Enguita Utrilla, José María, *Lengua y sociedad en „La casa verde”*, *El indigenismo americano III*, A. Palacios, A.I. García (eds), „Cuadernos de Filología”, Anejo XLVIII, Facultat de Filologia, Universitat de Valencia 2002.
- Escobar, Arturo, *Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/colonialidad latinoamericano*, „Tabula Rasa”, nr 1, Bogotá, enero-diciembre 2003, s. 51-86.
- Fernandois, Eduardo, *Wittgenstein, Geertz y la comprensión de metáforas*, „Crítica. Revista Hispanoamericana de filosofía”, vol. 40, nr 118 (abril 2008), Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Autónoma de México.
- Fernández Ariza, María Guadalupe, „La casa verde”: *de la estructura mítica a la utopía*, „Anales de Literatura Hispanoamericana”, nr 8, VII 1979.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo, *Sumario de la natural historia de las Indias*, [w:] E. Matus, *Literatura Hispanoamericana de la Conquista y la Colonia. Antología*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana 1965.
- Fernández Herrero, Beatriz, *La utopía de América*, ed. Anthropos, Madrid 1992.

- Ferrada Alarcón, Ricardo, *Texto e identidad en „Los pasos perdidos de Alejo Carpentier”, „Literatura y lingüística”, nr 17, Santiago 2006.*
- Figuroa Sánchez, Cristo Rafael, *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo XX*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá; Editorial Universidad de Antioquia, Medellín 2008.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México 1969.
- Galasso, Norberto (red.), *La nación latinoamericana*, compilación, prólogo, notas y cronología Norberto Galasso, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1978.
- Gálvez, Marina, *La novela hispanoamericana (hasta 1940)*, Taurus, Madrid 1990.
- García Canclini, Nestor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, México D.F., 1989.
- Głowiński, Michał, *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane*, t. II, Kraków 1997.
- Głowiński, Michał, *Poetyka i okolice*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Godzich, W., Gavaldaa J.-V., *Teoría literaria y crítica de cultura*, Ed. Cátedra – Universitat de València, Madrid 1998.
- González Boixo, J.C., *Andrés Bello*, [w:] L.I. Madrigal (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, ed. Cátedra, Madrid 1987.
- González Echevarría, R., *Canaima y los libros de la selva*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, ed. crítica de Charles Minguet, Allca XX/ Fondo de Cultura Económica, UNESCO, Colección Archivos, Paris et allia 1996.
- Grases, Pedro, *De la novela en América*, [w:] J. Loveluck, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria 1969.
- Gullón, Ricardo, *Espacio y novela*, Antoni Bosch Editor, Barcelona 1980.
- Habermas, Jürgen, *Filozoficzny dyskurs nowoczesności*, Universitas, Kraków 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1958.
- Henríquez Ureña, Pedro, *El descontento y la promesa*, „La Nación”, Buenos Aires, 29.08.1926.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Instituto Cubano del Libro, La Habana 1972.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires 1928, wersja elektroniczna: www.cielonaranja.com, julio de 2006.
- Iñigo-Madrigal, Luis (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. I, *Epoca colonial*, ed. Cátedra, Madrid 1982.

- Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzczkowska i A. Pajdzińska, Lublin 1996.
- Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin 1990.
- Jung, Carl Gustav, *Symboly i przemiany. Analiza preludium do schizofrenii*, Wrota, Warszawa 1998.
- Kieniewicz, Jan, *Listy o odkryciu Ameryki*, Wydawnictwo Novus Orbis, Gdańsk 1995.
- Kobielus, Stanisław, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Pax, Warszawa 1997.
- Kolumb, Krzysztof, *Pisma*, przeł. A.L. Czerny, Warszawa 1970.
- Korwin-Piotrowska, Dorota, *Problemy poetyki opisu prozatorskiego*, Universitas, Kraków 2001.
- Krenz, Marianna, *Średniowieczna symbolika wirydarzy klasztornych*, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2005.
- Kurek, Marcin, *Powieść totalna. Wokół narracyjnych teorii Ernesta Sábato i Maria Vargasa Llosy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003.
- La isla posible*, C. Alemany Bay, R. Mataix, J.C. Rovira (eds), Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos, Universidad de Alicante 2001.
- Langebaek, C.H., *Civilización y barbarie: el indio en la literatura criolla en Colombia y Venezuela después de la Independencia*, „Revista de Estudios Sociales”, nr 26, abril de 2007, Bogotá.
- Larraín, Jorge, *Identidad latinoamericana: crítica del discurso esencialista católico*, „A Contracorriente”, vol. 4, nr 3, primavera 2007; dostępny również w wersji elektronicznej: www.ncsu.edu/project/accontracorrientes.
- Lauer, Mirko, *Andes imaginarios. Discurso del indigenismo* 2.CBC-Sur Casa de Estudios del Socialismo, Cuzco 1997.
- Le Goff, Jacques, *Kultura średniowiecznej Europy*, przeł. H. Szumińska-Grossowa, Gdańsk-Warszawa 2002.
- León Hazera, Lydia de, *La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento, desarrollo y transformación*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá 1971.
- Lezama Lima, José, *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México 1993.
- Lezama Lima, José, *Obraz Ameryki Łacińskiej*, przeł. R. Kalicki, [w:] *Ameryka Łacińska w swojej literaturze*, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Liscano, Juan, *La geografía venezolana en la obra de Rómulo Gallegos*, Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, Caracas 1984.
- Liscano, Juan, *Rómulo Gallegos y su tiempo*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1961.

- Loveluck, Juan, *La novela hispanoamericana*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1969.
- Lurker, Manfred, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994.
- Madrid, Antonieta, *Novela Nostra (Visión sincrética de la novela latinoamericana)*, Fundarte, Alcaldía del Municipio Libertador, Caracas 1991.
- Maíz, Claudio, *La polémica de lo universal y lo regional como valores estéticos. Dos momentos del discurso crítico: del 900 al boom latinoamericano*, [w:] *Acta del II Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos: Sujeto y utopía. El lugar de América Latina*, 11.-13.09.2003, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina, wersja elektroniczna: <http://ffyl.uncu.edu.ar/ifaa/archivo/IIinteroceánico/expresion/Maiz.doc>.
- Maíz, Claudio, *La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el "boom" literario*, „Anales de Literatura Hispanoamericana”, vol. 35, Universidad Complutense de Madrid, 2006.
- Márquez Rodríguez, Alexis, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1970.
- Mielhorski, Robert, *Strategie i mity nowoczesności*, Dom Wydawniczy DUET, Toruń 2008.
- Montaldo, Graciela R., *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Beatriz Viterbo Editora, Buenos Aires 1999.
- Morales Padrón, Francisco, *Los conquistadores de América*, Espasa-Calpe, Madrid 1974.
- Morales Padrón, Francisco, *América en sus novelas*, Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid 1983.
- Morandé, Pedro, *Cultura y Modernización en América Latina*, Cuadernos del Instituto de Sociología, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile 1984.
- Moreno, Rafael, *La filosofía de Ilustración en México y otros escritos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de México, Meksyk 2000.
- Mroczkowska-Brand, Katarzyna, *Podróż jako weryfikacja tożsamości?*, [w:] *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Universitas, Kraków 2007.
- Nieves Pinillos, María de las, *En el centenario de Rómulo Gallegos*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, nr 409 (Julio 1984), Madrid.
- Nycz, Ryszard, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie”, nr 5, Warszawa 2006.
- O’Gorman, Edmundo, *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*, México, Fondo de Cultura Económica 1958.
- O’Gorman, Edmundo, *El proceso de la invención de América*, Fondo de Cultura Económica, México D.F. 1995.

- O'Gorman, Edmundo, „Wynalezienie” Ameryki (fragmenty), wstęp i opr. R. Tomicki, przeł. M. Ziętara, CESLA, Warszawa 1999.
- Ordóñez, Montserrat, *Introducción*, [w:] J.E. Rivera, *La vorágine*, ed. Cátedra, Madrid 2002.
- Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*. T. 3: *Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid 2001–2002.
- Paz, Octavio, *Literatura de fundación*, [w:] *Obras Completas 3. Fundación y disidencia: dominio hispánico*, Ed. Fondo de Cultura, México 1993.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, ed. Cátedra, Madrid 1993.
- Pérez Silva, Vicente, *Raíces históricas de „La vorágine”*, Alianza Editorial, Bogotá 1988.
- Perus, Françoise, *Universalidad del regionalismo: “Canaima” de Rómulo Gallegos*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, edición crítica de Charles Minguet (coord.), Allca XX Fondo de Cultura Económica, UNESCO, Colección Archivos, Paris et allia 1996, s. 417–472.
- Petrescu, Olivia, *Espacio e identidad en las literaturas hispánicas*, Caietele Echinoux, nr 14, 2008, Cluj – Napoca.
- Piazzini Suárez, Carlo Emilio, *El tiempo situado: las temporalidades después del „giro espacial”*, Seminario Internacional (Des)Territorialidades y (No)lugares: procesos de configuración y transformación social del espacio, Instituto de Estudios Regionales, INER, Universidad de Antioquia, Medellín, noviembre 4 al 6 de 2004.
- Pizarro, Ana, *El Sur y los trópicos. Ensayos de cultura americana*, Cuadernos de „América sin nombre”, nr 10, Universidad de Alicante 2004.
- Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, H. Herlinghaus, M. Walter (eds), Langer Verlag, Berlin 1994.
- Potelet, Janine, „Canaima”, *novela del Indio Caribe*, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, edición crítica de Charles Minguet (coord.), Allca XX Fondo de Cultura Económica, UNESCO, Colección Archivos, Paris et allia 1996, s. 377–416.
- Prieto de Paula, Angel Luis, *Voces de identidad hispanoamericana*, „Cuadernos Hispanoamericanos”, nr 555, 1996.
- Prokop-Janiec, Eugenia, „Etniczność”. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, M.P. Markowski, R. Nycz (red.), Universitas, Kraków 2006.
- Rama, Angel, *Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica*, [w:] *Literatura y praxis en América Latina*, Monte Ávila, Caracas 1975.
- Rama, Angel, *La novela latinoamericana 1920-1980*, Procultura, Bogotá 1982.
- Rama, Angel, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI Editores, México 1982.
- Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hanover 1984.

- Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, compilación y prólogo de S. Arias, Casa de las Américas, serie Valoración múltiple, La Habana 1975.
- Reynoso, Carlos, *Corrientes teóricas de antropología. Perspectivas del siglo XXI*. SB, Buenos Aires 2008.
- Ricoeur, Paul, *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1986.
- Rodríguez Monegal, Emir, *El "boom" de la novela latinoamericana*, Tiempo Nuevo, Caracas 1972.
- Rodríguez Monegal, Emir, *Los nuevos novelistas*, „Mundo Nuevo” nr 17, París, noviembre 1967.
- Roig, Arturo, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, Fondo de Cultura Económica, México 1981.
- Rojas Guardia, Armando, *El calidoscopio de Hermes*, [w:] A. Rojas Guardia, *Ensayo. Obra completa*, Editorial Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, Caracas 2006.
- Ross, Waldo, *Alejo Carpentier o sobre la metamorfosis del tiempo*, AIH, Actas III (1968), cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1083.pdf.
- Rovira, Juan Carlos, *Entre dos culturas. Voces de identidad hispanoamericana*, Universidad de Alicante, 1995.
- Rovira, Juan Carlos, *Ciudad y literatura en América Latina*, Editorial Síntesis, Madrid 2005.
- Sáinz de Medrano, Luis, *Historia de la literatura hispanoamericana (Desde el Modernismo)*, ed. Taurus, Madrid 1989.
- Salomon, Noel, *Cosmopolitismo e internacionalismo (Desde 1800 hasta 1940)*, [w:] *América Latina en sus ideas*, Leopoldo Zea (coord.), Siglo XXI, México 1986.
- Sánchez, Luis Alberto, *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Gredos, Madrid 1976.
- Schärer, Maya, „*Canaima*” o la fundación imposible, [w:] R. Gallegos, *Canaima*, edición crítica de Charles Minguet (coord.), Allca XX Fondo de Cultura Económica, UNESCO, Colección Archivos, Paris et allia 1996.
- Shaw, Donald, L., *Nueva narrativa hispanoamericana*, Cátedra, Madrid 1992.
- Ślawiński, Janusz, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.
- Sobrevilla, David, *Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina*, „Revista de crítica literaria latinoamericana”, Año XXVII, nr 54, Lima - Hanover, 2do semestre del 2001.
- Sosnowski, Saul, *Lectura crítica de la literatura americana: inventario, invenciones y revisiones*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1997.
- Stawicka-Pirecka, Barbara, *Alejo Carpentier i Wifredo Lam, czyli džungla po drugiej stronie lustra*, Ad Vocem, suplement do konferencji „Twórczość dramatyczna i teatralna polskiej emigracji 1939–1989”, Poznań 1992, s. 30–42.

- Stawicka-Pirecka, Barbara, *La selva en flor: Alejo Carpentier y el diálogo entre las vanguardias europeas del siglo XX y el barroco latinoamericano*, La Palabra y el Hombre, Universidad Veracruzana, nr 81, Xalapa, México 1992, s. 193–199.
- Sten, Maria (red.), *Kronikarze kultur prekolumbijskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988.
- Sullá, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Crítica Grijalbo Mondadori, Barcelona 1996.
- Todorov, Tzvetan, *Podbój Ameryki. Problem innego*, przeł. J. Wojcieszak, Fundacja Aletheia, Warszawa 1996, s. 205.
- Toscana Aparicio, Alejandra, *La incorporación y representaciones espaciales del Nuevo Mundo en el Viejo Mundo*, „Investigaciones Geográficas”, Boletín 59, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.
- Ugarte, Manuel, *La nación latinoamericana*, compilación, prólogo, notas y cronología N. Galasso, Biblioteca Ayacucho, Caracas 1978.
- Uzquiza González, José Ignacio, *La ficción misma del estado: “La vorágine” de José Eustasio Rivera*, „Anuario de Estudios Filológicos”, nr 13, 1990.
- Volek, Emil, *Cuatro claves paa la modernidad*, Gredos, Madrid 1984.
- Wojcieszak, Janusz, *Dylemat uniwersalizmu i partykularyzmu w hispanoamerykańskiej filozofii kultury lat 1900–1960*, CESLA, Warszawa 1989.
- Wójcicki, Jacek, *Wstęp do: Wergiliusz, Bukoliki*, Czytelnik, Warszawa 1998.
- Yuste Frías, José, *Lecturas de la imagen para una traducción simbólica de la imaginación*, [w:] E. Real, D. Jiménez, D. Pujante y A. Cortijo (eds), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de Valencia, 2001.
- Zaleski, Marek, *Echa idylli*, Universitas, Kraków 2007.
- Zavala, Silvio, *L’utopie réalisée: Thomas More au Mexique*, „Annales d’histoire sociale”, Paris, 1948 3 a. (1), s. 3–9. Artykuł dostępny w wersji elektronicznej: www.geocities.com/gregorovivs/docypdf/zavala-quiroya.pdf.
- Zavala, Silvio, *Noticias de la literatura utópica en España e Hispanoamérica*, „Revista Nacional de Cultura”, 49, nr 4, Caracas 1987.
- Zea, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, Editorial Ariel, Barcelona 1976.

INDEKS NAZWISK

A

Abellán José Luis 33, 36
Achugar Hugo 10
Adamczyk Marzena 14
Adorno Rolena 10
Aguilera Malta Demetrio 65
Aguirre Lope de 66
Ainsa Fernando 12, 13, 18, 19, 21-22,
35-36, 63, 65-66, 71, 108, 117
Alcorn John 73
Alegre Francisco Javier 100
Alegria Ciro 51, 65, 94, 102-103, 115,
170
Alegria Fernando 128
Alemany Bay Carmen 53
Alighieri Dante 119
Almoína de Carrera Pilar 110
Alonso María Rosa 106
Alvarado Lisandro 109
Anderson Imbert Enrique 50
Arguedas Alcides 51, 102
Arguedas José María 95, 103-104
Asturias Miguel Angel 57, 65, 103
Athayde Tristán de 46
Aznar Manuel 52, 53
Azuela Mariano 51

B

Bachelard Gaston 83, 131-133
Bachtin Michail 176
Balbuena Bernardo de 37
Barth Fredrik 9
Barrera Isaac J. 21

Barrios Miguel Angel 16
Bate Jonathan 72, 73-74
Baudrillard Jean 173, 176
Becerra Eduardo 43-44
Belaúnde Víctor Andrés 46
Bello Andrés 37-39
Bernardin de Saint-Pierre Jacques 67-
-68
Bhabha Homi 10
Blanco Fombona Rufino 46, 72
Boas Franz 8
Bolívar Simón 14-15, 38, 39, 85, 150
Botelho Gosálvez Raúl 65, 80, 127
Brakoniecki Kazimierz 20
Brotherston Gordon 21
Brunner José Joaquín 12, 13, 167-169
Bryce Echenique Alfredo 57
Brzozowski Jerzy 23
Buarque de Holanda Sergio 46
Bunge Carlos Octavio 102
Burszta Wojciech 164

C

Campbell Joseph 150, 152-153, 162
Campra Rosalba 22
Campoy Rafael 100
Candido Antonio 41, 61-62
Carpentier Alejo 21, 23, 49-55, 65-66,
90, 92, 93, 112-113, 114, 119, 120,
122, 126, 128, 132-133, 135, 148,
152-157, 159-162, 176-177
Carvajal Gaspar de 31
Casement Roger 143

Castellanos Rosario 103
 Castro-Gómez Santiago 22
 Cervantes de Saavedra Miguel 37
 Chateaubriand François-René 67–68
 Chudak Henryk 83, 131
 Cirlot Juan Eduardo 131, 133–135
 Clavigero Francisco Javier 100
 Conan Doyle Artur 63
 Conrad Joseph 63
 Cooper James Fenimore 67–68
 Cornejo Polar Antonio 10
 Cortázar Julio 57
 Cortés Hernán 35, 65, 100
 Cousiño Carlos 174–175
 Czarnocka Halina 79

D

Darío Ruben 43
 Deleuze Gilles 173
 Delumeau Jean 31, 32, 92, 127, 134
 Dembicz Andrzej 23
 Dembowska Maria 80, 123
 De Pauw Cornelius 100
 Devés Valdés Eduardo 16, 41
 Diaz del Castillo Bernal 30–31
 Donoso José 57, 159
 D'Ors Eugenio 173, 177
 Duć-Fajfer Helena 7
 Dumas Aleksander 12
 Durán Diego 100
 Durkheim Émile 109
 Dussel Enrique 22

E

Elbanowski Adam 22
 Eliade Mircea 128, 138, 151, 162
 Enguita Utrilla José María 106
 Ercilla y Zúñiga Juan de 99
 Escobar Arturo 22, 165
 Eyzaguirre Jaime 46

F

Faulkner William 55
 Fernandois Eduardo 8

Fernández Ariza María Guadalupe
 134–135
 Fernández de Lizardi José Joaquín 67
 Fernández de Oviedo Gonzalo 29
 Fernández Herrero Beatriz 28, 33
 Fernández Teodosio 38
 Ferrada Alarcón Ricardo 92
 Figueroa Sánchez Cristo Rafael 90,
 92, 154–155, 174
 Franco Jean 31, 103
 Frazer James 109
 Freyre Gilberto 46
 Fuentes Carlos 48–49, 54–55, 95, 102,
 128, 141–142, 159

G

Galasso Norberto 45
 Gallegos Rómulo 21, 51, 63, 65, 83,
 84, 85, 87, 88, 89, 108–111, 112,
 114, 119, 124, 125, 126, 127, 130,
 135, 138, 141, 144–151, 152, 157–
 –158, 161–162, 171, 179
 Galván Manuel de Jesús 101
 Gálvez Acero Marina 48, 49, 57
 García Calderón Francisco 44, 46
 García Calderón Ventura 64
 García Canclini Néstor 10, 173
 Garcíá Márquez Gabriel 12, 66
 Gavaldaa Josep-Vincent 8
 Geertz Clifford 7–8
 Godzich Vlad 8
 Goethe Johann Wolfgang von 55
 Goic Cedomil 42
 Gómez de Avellaneda Gertrudis 101
 Gómez-Martínez José Luis 39
 Góngora Luis de 178
 González Natalicio 46
 González Boixo José Carlos 38
 González Echevarría Roberto 63, 89
 González Martínez Manuel 65
 González Prada Manuel 102
 Graça Aranha José Pereira da 51
 Grases Pedro 50–54, 142
 Grudzińska Grażyna 23

Grützmacher Łukasz 23
Guerrero Gonzalo 100
Güiraldes Ricardo 51

H

Habermas Jürgen 165, 166
Hakluyt Richard 32
Hall Stewart 9
Harris Marvin 18
Haya de la Torre Víctor Raúl 46
Hegel Georg Wilhelm Friedrich 54,
158, 163, 165–166, 168, 170
Heine Heinrich 55
Henríquez Ureña Pedro 34, 37, 41,
44, 46, 173
Herlinghaus Herman 13, 167, 168
Hernández Arturo 65
Herrera Luis Alberto 46
Hudson William Henry 64, 71, 72,
73–74, 75, 133, 139
Humboldt Alexander von 108, 109
Hume David 100

I

Icaza Jorge 102–103, 107
Isaacs Jorge 64

J

Jaspers Karl 28
Jiménez de Quesada Gonzalo 31
Jung Carl Gustav 134, 150, 154, 156

K

Kalicki Rajmund 177
Kieniewicz Jan 22, 27
Kobielus Stanisław 125
Kolumb Krzysztof 27, 29, 31–32, 38,
66, 100, 110
Koselleck Reinhart 165
Krenz Marianna 79, 118, 121, 125,
128, 129
Kroeber Alfred Louis 8
Kühn Jerzy 22
Kurek Marcin 158, 159

L

Lacan Jacques 176
Landívar Rafael 37
Langebaeck Karl Henrik 101
Larraín Jorge 174
Las Casas Bartolomé de 103
Lauer Mirko 103
Leal Cortés Alfredo 65
Leclerc de Buffon Georges-Louis 100
Le Goff Jacques 129
León Hazera Lydia 21, 31, 63–66, 78
Lévy-Bruhl Lucien 109
Lezama Lima José 50, 176–178
Lienhard Martin 10
Liscano Juan 111, 149–151, 152
López Albújar Enrique 102
López de Mesa Luis 46
López de Palacios Rubios Juan 35
López y Fuentes Gregorio 102
Loveluck Juan 42, 50
Lurker Manfred 129
Lyotard Jean-François 173

M

Maíz Claudio 11, 22, 42, 50, 54, 62
Malinowski Bronisław 10
Mann Thomas 55
Maravall José María 33
Marcano Gaspar 109
Mariátegui José Carlos 46
Markowski Michał Paweł 7
Márquez Rodríguez Alexis 52, 93, 154
Marrodán Casas Carlos 93
Massiani Felipe 51
Matto de Turner Clorinda 102
Medici Lorenzo de 31
Meléndez Concha 20, 21
Melville Herman 55
Mera Juan León de 21, 64, 67–69, 71–
72, 74, 78–79, 81, 101, 133
Methol Ferré Alberto 15, 174
Mielhowski Robert 161
Mignolo Walter 10, 22, 166
Minguet Charles 63

Miranda Francisco de 14
 Misztal Katarzyna 13, 36
 Montaigne Michel 34
 Montaldo Graciela R. 22, 75
 Morales Padrón Francisco 28, 102,
 103
 Morandé Pedro 174–175
 Moreno Rafael 100
 Morus Tomasz 35
 Mroczkowska-Brand Katarzyna 12

N

Navascués Javier 12, 19
 Nieves Pinillos María de las 151–152
 Nowak Andrzej 94
 Núñez Cabeza de Vaca Alvar 100
 Nycz Ryszard 7, 8

O

O’Gorman Edmundo 28, 34–35, 166
 Onetti Juan Carlos 57
 Onís Federico de 10–11
 Ordóñez Montserrat 78, 104, 105,
 142, 144
 Orellana Francisco de 66
 Ortega y Gasset José 54
 Ortiz Fernando 9
 Oviedo José Miguel 42, 61, 103

P

Parker Cristian 174–175
 Paz Octavio 13, 39, 40, 41, 49, 167–
 168, 173
 Pereyra Carlos 46
 Pérez de Oliva Hernán 28
 Pérez Silva Vicente 143
 Pérez Triana Santiago 64
 Perus Françoise 137, 138, 141, 144,
 146
 Petry-Mroczkowska Joanna 177
 Picón Salas Mariano 46
 Pike Kenneth 10
 Pizarro Ana 10–11
 Porębowicz Edward 119

Posse Abel 65–66
 Potelet Janine 108–109, 129–130
 Pozas Ricardo 102
 Prado Junior Caio 46
 Prieto de Paula Angel 39
 Prokop-Janiec Eugenia 9, 17

Q

Quiroga Horacio 64, 75, 76
 Quiroga Vasco de 100

R

Rama Angel 9, 10, 11–12, 16–18, 163,
 169
 Ramírez Molas Pedro 154
 Ramos Samuel 46
 Rangel Alberto 64
 Raynal Guillaume Thomas François
 100
 Reyes Alfonso 44
 Reyles Carlos 51, 53
 Reynoso Carlos 8
 Ribeiro Darcy 18
 Ricoeur Paul 138
 Rider Haggard Henry 63
 Rivera José Eustasio 21, 51, 54, 55,
 64, 77, 78, 79, 81–83, 105, 118–119,
 121, 123, 125, 127, 130, 132, 137,
 142–144, 158, 161–162, 179
 Roa Bastos Augusto 50, 103
 Robertson William 100
 Rocío José E. 46
 Rodó José Enrique 16, 41–44, 46
 Rodríguez Monegal Emir 57
 Roggiano Alfredo 173
 Roig Arturo 54
 Rojas Aristides 109
 Rojas Guardia Armando 149–150
 Ross Waldo 154, 156
 Rousseau Jean Jacques 55, 67
 Rovira José Carlos 19, 22
 Rowe William 10
 Rulfo Juan 57
 Rybicka Elżbieta 19, 20

S

Sábato Ernesto 48, 49, 56, 158
Sahagún Bernardino de 100
Said Edward 10
Sáinz de Medrano Luis 99, 101, 102
Salas Julio César 109
Saldaña Roca, Benjamín 143
Salomon Noël 41
Sánchez Luis Alberto 46, 48
Sannazaro Iacopo 37
Sarduy Severo 65, 173, 176
Sarlo Beatriz 168
Sarmiento Domingo Faustino 15, 95,
135-136
Scalabrini Ortiz Raúl 46
Scannone Juan Carlos 174
Schärer Maya 87-89, 124, 125, 149
Sepúlveda Luis 65
Shaw L. Donald 156
Sobejano Gonzalo 57
Sosnowski Saul 8
Spivak Gayatri 10
Stawicka-Pirecka Barbara 23
Strickon Arnold 18
Suárez José León 46
Szołochow Michail 55
Szumińska-Grossowa Hanna 129

T

Tatarkiewicz Anna 83, 131
Tavera-Acosta Bartolomé 109
Thevet André 34
Todorov Tzvetan 99-100, 110
Tomicki Ryszard 34, 35
Tomlinson Henry Major 64
Toro Elías 109
Torre Guillermo de 53

Torres-Rioseco Arturo 50, 54
Turgieniew Iwan 55

U

Ugarte Manuel 16, 44-46
Uribe Piedrahita César 65, 80, 94, 123
Uslar Pietri Arturo 25, 65
Uzquiza Ignacio 143

V

Vargas Llosa Mario 21, 42, 64-66, 93,
105, 106, 107, 120, 122, 133-134,
157-158, 159
Vargas Vila José María 46
Vasconcelos José 44, 46, 113-114
Vespucci Amerigo 30-31
Viscardo y Guzmán Juan Pablo 14
Volek Emil 152, 154

W

Wagley Charles 18
Walter Monika 13, 167
Weber Max 165
White Kenneth 19-20
Wojciechowska Kalina 90
Wojcieszak Janusz 23, 99, 114
Wojnakowski Ryszard 129
Wójcicki Jacek 36

Z

Zaleski Marek 36
Zárate Agustín de 31
Zavala Silvio 35
Zea Leopoldo 39, 41
Zía Lisardo 52-53
Ziętara Maciej 13, 34, 35

RESUMEN

La temática de la identidad parece ocupar un lugar expuesto en el campo de los estudios literarios de enfoque cultural. Ya en el siglo XIX se veía la necesidad de inscribir en la crítica literaria la perspectiva étnico-cultural, aunque los elementos que componían entonces dicha perspectiva – geográficos, históricos o etnográficos – se los entendía más bien como una especie de contexto cuyo papel consistía en apoyar la interpretación del mundo presentado y de explicar las bases del mensaje ideológico de la obra. En el siglo XX se crearon nuevos horizontes para la investigación literaria (como formalismo o estructuralismo) que postulaban la autonomía de la obra alejándose del contexto antropológico-cultural. Las décadas de los años '60 y '70 a su vez ofrecen grandes cambios en el campo de las ciencias humanas; se desarrollan polémicas metateóricas acerca del carácter de los estudios antropológicos y se forman tendencias que abren la posibilidad de relacionar la antropología y otras disciplinas del círculo de humanidades lo que encuentra su reflejo también en los estudios literarios. Hoy se puede hablar ya de un “giro cultural” en este campo y es un proceso que se relaciona con la interpretación de cultura desde las posiciones posmodernas, que acentúa la heterogeneidad o la hibridez cultural y el carácter flexible de las fronteras. La segunda mitad del siglo XX es también el período de importantes cambios en los estudios concernientes a la literatura hispanoamericana – se registra una tendencia hacia alejarse de la clásica perspectiva históricoliteraria y reemplazarla por la investigación interdisciplinaria cultural cuyo objeto constituyen las estructuras imaginarias. El concepto de estudios literarios en el enfoque cultural en América Latina pasaba por varias etapas respaldado por el abundante repertorio de teorías de cultura

y en consecuencia las interpretaciones de la literatura iberoamericana se construyen alrededor de las nociones como transculturación (Fernando Ortiz, Angel Rama), heterogeneidad (Antonio Cornejo Polar), hibridez o globalización (Néstor García Canclini). La obra literaria se suele percibir como una manifestación del proceso cultural y en el caso de América Latina esta perspectiva tiene una justificación especial ya que la realidad de este continente a menudo es explicada a través de la configuración de los ficticios mundos literarios. Es un fenómeno que tiene sus raíces en los testimonios de los descubridores y cronistas del siglo XVI y sigue siendo vigente.

Historias del Paraíso perdido se inscribe en el marco de los estudios culturales de literatura y analiza el género de la novela de la selva precisamente como un reflejo de los compuestos procesos culturales surgidos de las tendencias modernizadoras del siglo XX en el mundo hispanoamericano. La selva, en la imaginación europea identificada con el Paraíso terrenal, en la narrativa hispanoamericana se convierte en uno de los tópicos fundamentales. Pese a la gran variedad de interpretaciones y propuestas estéticas el género tiene un rasgo común que es la demistificación del estereotipo “edénico” de la selva como una manera de cuestionar la narración eurocéntrica. Las imágenes literarias de la selva exponen también estos aspectos de la modernidad latinoamericana que presentan el espacio selvático como espacio de exclusión tanto social como cultural. La identidad y la exclusión, la definición de las fronteras y el encuentro con el Otro establecen un marco temático para la lectura de las obras escogidas, consideradas ejemplares para el género.

El libro se divide en dos partes. La primera presenta contextos culturales y la segunda ofrece un análisis del material literario mostrando el mecanismo de convertir *locus amoenus* en *locus terribilis*.

La época de descubrimientos y de la conquista inició el proceso de la “invención” de América. El paisaje virgen americano se llenaba de sentido que le imponían los europeos construyendo una imagen lingüística que creaba figuras arquetípicas del *topos*. Los colonizadores trataban el Nuevo Mundo como una tierra de promisión creando los proyectos de la nueva sociedad. Fue entonces cuando empezó a trazarse el contexto utópico de la civilización americana. Para la interpretación de América resultó muy importante el problema de la oposición entre la Naturaleza y la Civilización, así como la opinión, expresada años más tarde en el pensamiento de Hegel, que presentaba el Viejo Mundo en las categorías de Historia y el Nuevo Mundo en

las de Geografía. El descubrimiento y la colonización del continente americano para los europeos significaba una apertura hacia nuevas perspectivas culturales y a la vez les permitió autodefinirse en relación al Otro, pero desde el punto de vista de los americanos generaba una situación de clausura en el círculo de la utopía y le quitaba realidad al ser americano visto por el prisma de sueños europeos. En esta situación surgen las preguntas por la identidad cultural del Nuevo Mundo que se reflejan claramente en la literatura de la región.

En la cultura latinoamericana se pueden observar ciclos alternativos que exponen dos tendencias opuestas definidas por los términos como por ejemplo *localismo/cosmopolitismo* o *particularismo/universalismo*; Eduardo Devés Valdés los denomina *ciclos modernizadores* y *ciclos identitarios*. Cada una de estas clasificaciones expone la polémica acerca de las perspectivas de apertura o de clausura en el campo cultural. En el círculo de nuestro interés hemos situado dos grandes ciclos modernizadores del siglo XX. El primero nace en el contexto del pensamiento de la generación 900 mientras que el segundo se manifiesta a partir de los años cuarenta y tiene su apogeo en la década de los sesenta que es la época del famoso *boom* de la literatura iberoamericana. Ambos generan sus propias visiones de americanismo, ambos influyen de una manera decisiva en la creación de las imágenes literarias de América. El primero encuentra su manifestación en el llamado "gran regionalismo" y el segundo - en la "nueva narrativa". La narrativa regionalista de los años 1920-1940 era fruto de modernización de los tradicionales esquemas narrativos que funcionaban en la literatura latinoamericana desde el siglo XIX (como la confrontación del Hombre y la Naturaleza vista en las categorías de Civilización y Barbarie) y de las tendencias descriptivas que tenían sus raíces en la literatura historiográfica colonial. El regionalismo se caracteriza por la percepción de la realidad americana como un sistema de estructuras espaciales relacionadas con los determinados modelos culturales. a los escritores regionalistas les debemos todo un repertorio de imágenes y símbolos que iban a convertirse en señas de identidad. Presentando las estructuras espaciales cerradas la novela regionalista mostraba también las fronteras de la identificación étnica. Entre varios "microcosmos" regionales aparece también la selva como un lugar muy particular. En el siglo XVI la selva fue considerada un espacio representativo para el Nuevo Mundo; su abundante y exótica naturaleza encontró el reflejo en el europeo estereotipo del Paraíso terrenal. La exploración literaria de la selva que se da en la narrativa

regionalista significa entonces la necesidad de revisión de este mito y de establecer relaciones entre la perspectiva europea del Otro y la perspectiva americana de identificación. Además la selva es un espacio de confrontación para procesos modernizadores. En el siglo XX la selva que antes existía en la literatura como una proyección de las figuras imaginarias de origen europeo se incluye en el discurso de identidad cultural, étnica y también nacional. La crítica de literatura suele presentar la novela de la selva como un subgénero de la novela regionalista, sin embargo la temática de la selva está presente también en la creación de las generaciones siguientes - tanto en la "nueva narrativa" como en la literatura actual - inscribiéndose en un abanico de conceptos estéticos (realismo, modernismo, naturalismo, realismo mágico...) y contextos socio-culturales (crítica social, reinterpretación de la historia, sincretismo cultural, identidad étnica, globalización, reflexión existencial...). a pesar de tanta variedad se puede registrar un conjunto de elementos comunes como por ejemplo el motivo de viaje, la confrontación entre el hombre y la Naturaleza y el mito del Paraíso terrenal como referencia fundamental para la interpretación de la realidad de la selva. En el primer capítulo de la segunda parte del presente libro encontrará el lector una característica breve del género. Se definen los rasgos distintivos de la novela de la selva, se comentan las primeras manifestaciones del tema en las letras hispanoamericanas a partir del siglo XIX y finalmente se precisa el repertorio de novelas para el análisis. Básicamente se trata de cuatro obras representativas en las que se destaca un esquema narrativo semejante. Dos de ellas se identifican con la novela regionalista y otras dos se clasifican como ejemplos de la "nueva narrativa". Son respectivamente: *La vorágine* de José Eustacio Rivera, *Canaima* de Rómulo Gallegos, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *La casa verde* de Mario Vargas Llosa. En todas las cuatro la selva se presenta como una frontera, un espacio de confrontación entre un símbolo tradicional del Nuevo Mundo y el ideario de civilización y progreso propio de la modernidad. En los capítulos siguientes nos preguntamos por el sentido de dicha confrontación.

En la novela regionalista la selva gana una dimensión concreta en amplias descripciones sometidas a la estética realista o naturalista. Los escritores ponen de relieve su biologismo, la brutalidad de las leyes naturales, denuncian la ingenuidad de los románticos sueños que proyectan una imagen idílica de este lugar. De acuerdo con la idea de la oposición entre Civilización y Barbarie la naturaleza dehumaniza al hombre, le degrada y le quita la ilusión de ser el dueño de la creación,

de poder someterse el mundo natural para transformarlo según su voluntad. La “nueva narrativa” alude a estas categorías pero a la vez las reinterpreta presentando “la barbarie de la civilización”. Otro aspecto importante de la novela de la selva es una revisión del concepto de lo americano. Los protagonistas de estas obras viven la experiencia de la selva como un lugar ajeno. El hispanoamericanismo surgido de la modernidad representa el conjunto de valores culturales definidas por las élites. Por otro lado hay que recordar que el regionalismo describe la variedad cultural de América indicando una relación estrecha entre el modelo cultural determinado y su medio ambiente geofísico. ¿Quién entonces puede identificarse con la selva? ¿Es posible incluir este espacio en el proceso modernizador? La selva constituye una frontera para el sistema de la ley y de las instituciones estatales, lo que inspira una discusión sobre los criterios de identidad en el marco de la estructura Estado - Pueblo. El encuentro con el mundo selvático significa también una especie de confrontación a nivel de lenguaje. Las tradicionales figuras imaginarias que componían la imagen de la realidad resultan inadecuadas; la creación de un lenguaje literario nuevo llega a ser uno de los elementos de la decolonización cultural del espacio y los escritores aceptan este desafío.

El hecho de desmentir el edénico o arcádico mito de la selva implicaba la revisión del modelo tradicional del indio presentado como “buen salvaje”. En el capítulo entitulado “La experiencia del Otro” se analiza este motivo para ver cómo el sistema de valores surgido del ideario moderno influye en la interpretación y valoración del indígena. Los procesos modernizadores postularon la necesidad de aculturación de los indios como una condición indispensable de la civilización del espacio de la selva. En la novela regionalista la imagen del indio se somete al discurso ideológico de la época y se crea desde la perspectiva del indigenismo. Aunque ya se ve claramente una actitud crítica frente a la explotación del indio y a los mecanismos de exclusión socio-cultural a los que se condena tribus indígenas, son los novelistas de la “nueva narrativa” quienes denuncian un fracaso definitivo de ideas modernizadoras en este campo. El idealismo utópico de los comienzos del siglo XX intentaba resolver el problema de la heterogeneidad cultural de América creando teorías universalistas, como la idea de la “raza cósmica” de José Vasconcelos. La novela de la selva recoge este motivo y en el proceso del mestizaje ve la promesa de conciliar la coexistencia respetuosa con la Naturaleza y los logros de la civilización.

La negación de la imagen idílica de la selva significa el rechazo de una interpretación eurocentrista lo que no equivale al rechazo de la cultura europea. De acuerdo con el espíritu hispanoamericanista las relaciones con la tradición española y con el círculo de la cultura mediterránea se manifiestan en alusiones – a veces ostentosas – a la mitología clásica y a la época de descubrimientos y de la conquista. *Locus amoenus* se convierte en *locus terribilis* a base de las figuras imaginarias formadas en la tradición europea, como el mito de Caronte o las visiones dantescas del Infierno. Es una transformación que puede sorprender porque los protagonistas de la novela de la selva como representantes de la modernidad deberían más bien alejarse de la perspectiva mítica y buscar contexto racional para explicarse el espacio selvático. Sin embargo un mito viene a ser reemplazado por el otro y la selva sigue siendo incomprensible, misteriosa, ajena. Como una frontera de la modernidad la selva no se somete a las leyes del orden racional “civilizado”. Al lado de las imágenes mitológicas convencionales aparece en la novela de la selva otro tipo del mito que conduce hacia lo trascendente, ofrece la esperanza de conocer el misterio de la creación y de vivir – aunque sea por un instante – la sensación de la armonía con el cosmos. La selva es un espacio metafísico y no corresponde a ningún sistema lógico. Comprender la selva es comprender el espíritu de América pero a esta comprensión no se llega por vía científica. El ser humano no es capaz de entender la Naturaleza ni mucho menos dominarla. Se llega a la negación del antropocentrismo y de logocentrismo que son principios fundamentales de la modernidad. Se cuestiona también la moderna idea de falocentrismo; el concepto telúrico de la naturaleza se refleja en la imagen de la selva como una mujer (aunque no siempre se exponga los aspectos de fertilidad o de maternidad).

La novela de la selva se refiere también a los contextos históricos. Se construye un puente de relaciones entre la época de la conquista y la tarea civilizadora de los contemporáneos representantes de la modernidad. De esta manera los protagonistas se perciben como exploradores y conquistadores, en su imaginación cobran una vida nueva los sueños de aventuras y de riquezas. Renacen los mitos de Argonautas y de El Dorado, pero al mismo tiempo se pone de relieve el carácter colonizador de los procesos modernizadores. La selva como una frontera de la modernidad es un espacio de revisión del sistema de valores moderno. La relación entre el Hombre y la Naturaleza presentada como un conflicto, la dominación de la Naturaleza

que sabe vengarse en los agresores, la irracionalidad, el caos, el sentido inverso de la relación Yo/Otro – todos estos elementos llevan la contraria a la modernidad. a nivel político-social la selva se presenta como “espacio de exclusión”. La novela de la selva genera una serie de personajes que buscan un refugio en esa tierra virgen porque no saben acomodarse a las reglas sociales o están en conflicto con la ley. Las estructuras del Estado en la selva no funcionan o funcionan mal, lo que genera la barbarie. En la selva reina la violencia y la ley de la fuerza, se conservan los peores mecanismos heredados del colonial sistema feudal. La situación de exclusión social la sufren no sólo los individuos sino también los grupos sociales o étnicos (indios, caucheros...).

La novela de la selva ofrece estrategias de asimilar este espacio en el marco del sistema socio-cultural y aquí es donde se ven claramente las diferencias entre dos conceptos de americanismo inscritos en la novela regionalista y en la “nueva narrativa”. El regionalismo influenciado por las ideas del hispanoamericanismo creado a base del pensamiento de la Generación 900 postula la necesidad de emprender una tarea civilizadora: la aculturación de los indios, el desarrollo del sistema de educación, reformas sociales, el orden basado en las instituciones estatales, el respeto por la ley. El americanismo de la “nueva narrativa” expone la idiosincrasia de la civilización latinoamericana aludiendo a los fenómenos del sincretismo y de la heterogeneidad cultural. Lo que en el primer ciclo modernizador a principios del siglo XX se percibía como un obstáculo para la modernidad ahora se aprecia como una expresión del espíritu americano. La selva se convierte en una clave para definir y comprender la identidad de América Latina. Los escritores del círculo de la “nueva narrativa” articulan claramente su mensaje: a la mentalidad latinoamericana le es ajeno el modelo europeo de la interpretación racional de realidad y la particularidad cultural del Nuevo Mundo no permite aceptar la perspectiva eurocentrista de la modernidad.

En el discurso actual sobre la crisis de modernidad y revaloraciones en la cultura implicadas por la posmodernidad se dibuja una perspectiva que parece fundamental para definir la esencia de la cultura hispanoamericana. Se trata de una oposición de dos idearios estético-filosóficos; uno de ellos, identificado con el espíritu de modernidad, representa el racionalismo clásico, mientras que el otro se refiere al barroco. Hay que añadir que en el campo de los estudios culturales la definición del barroco es muy amplia – no se reduce a una época de-

terminada ni a una categoría estética y se interpreta como una especie de código cultural o una manifestación metahistórica de cierto sistema de valores. Puede entonces surgir o desaparecer en diferentes circunstancias culturales. Lo confirman las teorías culturales posmodernas y postestructuralistas (Baudrillard, Lyotard, Deleuze y en el campo hispánico - D'Ors, Sarduy o García Canclini). El carácter barroco de la cultura latinoamericana abarca una serie de contextos desde el ideológico por el histórico, sociocultural hasta los conceptos de arte. En el siglo XX se valora el barroco colonial como la primera manifestación de la idiosincrasia cultural de América Latina (Pedro Henríquez Ureña). Octavio Paz creó una noción del *barroco criollo* que era una síntesis de elementos españoles e indígenas sugiriendo que el barroco existía ya en el Nuevo Mundo antes de la llegada de los europeos. Con el tiempo nacieron varias teorías acerca del carácter barroco de la cultura hispanoamericana (Carpentier, Lezama Lima, Sarduy). El barroco explica muchos fenómenos de la civilización americana: heterogeneidad, multiculturalidad, sincretismo, juego de contrastes, coexistencia de diferentes perspectivas temporales, dinámica de una sociedad orientada hacia la utopía. a la luz del barroco se relativizan los discursos modernos de dominación y de exclusión. El barroco refleja la contardicción entre el ideario moderno y la tradición cultural de América Latina. El concepto de la "modernidad barroca" hispanoamericana reconoce la selva como la más barroca de todas las configuraciones del espacio.

La lectura de la novela de la selva basada en la teoría de cultura permite valorar este género como un testimonio de dilemas culturales de América Latina frente a los procesos modernizadores y como una polémica sobre los proyectos americanistas del siglo XX. La comparación de las obras inscritas en la tendencia regionalista y la de la "nueva narrativa" sugiere también la necesidad de revisión de la opinión común que clasifica la novela regional como una creación anacrónica en cierto sentido, sometida excesivamente a las normas de la estética realista. La fuerza mitógena de la selva resulta muy poderosa y sobrepasa una perspectiva racional y cientista incluso en el caso de los autores tan influenciados por el paradigma de modernidad como Rómulo Gallegos. El análisis de la transformación del motivo edénico en la novela de la selva prueba que los escritores de la "nueva narrativa" deben a los regionalistas mucho más de lo que quisieran reconocer. Es precisamente en las obras de Rivera, Gallegos, Alegría, Uribe Piedrahita, Botelho Gosálvez donde nacen las imágenes que constituyen una base del tópico de la selva en la narrativa contemporánea.

SUMMARY

Stories about the Lost Paradise is a book which fits into the culture studies section of literary research. This is a perspective particularly crucial in the case of Latin America which is characterized by a strong tendency to be dominated by matters of cultural identity. This concentration on cultural identity problems causes a moving away from the traditional canonical idea of "literariness" (studying literature based on the essentially literary traits of the texts belonging to that branch of art) towards interpretation by way of anthropological and culture studies. The culture studies approach to Latin American literature has also the following justification: the reality of this region, from the times of the discoveries, was often interpreted and evaluated on the basis of a configuration elaborated from fiction: literary worlds and images. Following the reports of travelers, the image of America is formed and fixed in Europe as that of an earthly Paradise. Probably because of seeing it from a distance, the European concept of America keeps developing within the context of utopian ideas. Octavio Paz calls the New World "A chapter in the history of European utopias" and exposes the consequences of this phenomenon for American culture, which for many years grew in the shadow of imported ideas, often contradictory in relation to the reality they were supposed to define. For three hundred years of the colonial era, the interpretation of America was being formed and consolidated as a category of myth and utopia – especially utopia. With time, a need to define its own cultural identity is born in America. This, inevitably, led to a revision of European stereotypes, including the idealized vision of the New World as Paradise.

The difference between the image of America as the Other/the Stranger constructed from an outside perspective and the Latin Amer-

ican experience of America, is thus one of the fundamental problems. One of the thematic genres within the body of Latin American 20th century fiction, which reflects this need for a demystification of the imposed stereotype, is the "selva" novel – the novel of the American jungle.

The book we present here shows the changes of the archetypical image of Paradise in the "selva" novel created within the two great modernizing cycles which existed in Latin American culture in the 20th century. In literature the first one is represented by the so called Great Regionalism (1920–1940), whereas the second by the "New Prose" (1940–1980). The "Selva" novel discloses the complexity of problems related to the search for cultural and ethnic identity within the context of modernity. It is a very complex set of themes and problems. On the level of the macro-region (The Greater Region), cultural identity is defined by various concepts of Americanism. Different epochs, connected with different ideological criteria, formed the perspectives of self-identification. The ones based on the oppositions such as America/Europe and Anglo-Saxon America versus Latin America, were the most meaningful.

The great differences in geographical conditions on the American continent determined the multiplicity of cultural models on the regional level. The realistic kind of literature created a gallery of "types" characteristic of the given geographical environment. It is very symptomatic of the Latin American culture discourse to underline the specific connection between the natural conditions of a given region and the corresponding cultural model formed in that area.

The question of cultural identity is linked with the set of ideas determined by the terms: State and Nation. One has to have in mind the specific process during which the political map of Latin America was created. This map could not be formed on the basis of historical conditions related to a given nation, as was the case in Europe. The historical evolution of the Old Continent reinforced the common conviction, that political frontiers of a state should correspond with the cultural frontiers.

This statement does not have its equivalent in the reality of Latin American countries, because, on the one hand, one should notice the heterogeneous ethnic structure of the nations in that area, a structure which makes it difficult to define a common ground of cultural identity, on the other hand, several cultural elements inherited from the colonial times build a sense of cultural community above the political

divisions. Thus, it was necessary to create community myths whose principle role was to allow the organization of social groups functioning on an emotional and psychological level.

In contemporary Latin American culture studies, one of the main subjects is the critical evaluation of modernity performed from various perspectives. Two tendencies are particularly noticeable here. The first exposes the relation modernity - colonialism, the second, perceives Latin American modernity as „peripheral“, stressing the gap between European culture models and the reality of the Latin American culture process. Among the adherents to the latter view there are quite a few voices questioning the existence of Latin American modernity as such.

The “selva” novel constitutes an attempt to place American culture in the dimension of a concrete reality, give it real being. One should explain, that the “selva” is a special space - because, for ages it functioned as an emblematic New World space, and, also, because it was the borderline of modernity. Negating the image of the “selva” as the “locus amoenus”, the novel rejects the Euro-centric interpretation, not the European culture as such, which would be in contradiction with the spirit of latinamericanism. The links with Spanish culture - and through its intermediary with the circle of Mediterranean civilizations - are visible in the ostentatious references to classical mythology, as well as, to the time of Spanish discoveries and conquests in the New World. Thus, in place of “locus amoenus” we find the “locus terribilis”, described using such European figures of the imagination as the myth of Charon or images of Dante’s Hell. It is an amazing change - to the degree, that, from heroes - representatives of a “civilized” modern world, in which rationalism reigns - one could expect the rejection of myth in favor of a rational critical assessment, whereas in fact one myth replaces another and the world of the “selva” does not become one bit less strange - it still remains unknown and incomprehensible. The “selva” as a borderline of modernity does not fit the laws of civilized order, one has to measure it with a different yard-stick. In the “selva” novel, along side with the conventionalized mythical images, we can find a different kind of myth leading to the transcendental, towards the mystery of creation and allowing to experience, even if only for a moment, the sense of harmony with the universe. To understand the world of the “selva” is to understand the spirit of America. This cannot be achieved using scientific instruments nor with reference to rational criteria. The

reality of the tropical jungle negates the system of values typical for modernity, it is contradictory in relation to anthropocentrism, logocentrism and phallocentrism

In the "selva" novel there is a visible analogy between the process of modernization and the colonial one. In the social and political context the "selva" appears as the "space of exclusion" - not only of individuals but of whole social groups or ethnic groups. The "selva" is the borderline of modernity because it represents traits and values opposite to the official ones, those formed by the trend-setting elites (and as a matter of fact, generated by modernity).

Presenting the relationship between man and nature in terms of conflict, the domination of Nature, which, defending itself from the invasion of "civilization" takes its revenge on the aggressors and manifests its invincible power, chaos, irrationality, reversing the relation Me versus the Other/the Stranger, questioning the validity of logocentrism and phallocentrism - these are the fundamental elements, which stand in obvious opposition to and are contradictory with, the assumptions of modern thought. It is also worth noting the geographical determinism and the reciprocal dependence of barbaric acts on the side of man and Nature.

The "selva" novel suggests a strategy of including the "selva" in the cultural system and here we have differences between the two concepts of Americanism forming part of the literature of regionalism, on the one hand, and the New Prose, on the other. Regionalism, under the influence of the idea of Latin Americanism, based on the thinking represented by the Generation 900, postulates the need for a civilizing kind of action, such as the acculturation of Indians, education for all, reforming the social system, introducing order founded on the respect for law.

The Americanism of the New Prose epoch stresses the different character of Latin American civilization, based on the phenomenon of cultural syncretism and cultural heterogeneity. The vision of Latin American culture reflected in the literature of that time is a mosaic of various cultural manifestations. What, in the first modernizing cycle, had been seen as an obstacle on the road to modernity, is now appreciated as the expression of the American spirit.

In the present day discussion of the crisis of modernity and the changes in the hierarchy of values in culture related to postmodernism, there appears a perspective which seems to have a very special meaning for the defining of the essence of Latin American culture.

We are talking here of juxtaposing esthetic and philosophical categories, of which one, identified with the spirit of modernity, represents classical rationalism, whereas the second, makes reference to the Baroque. The conviction that Latin American culture has a baroque nature contains several contexts - from an ideological one through a socio-cultural one, a historical one, all the way to the ideas concerning art.

The Baroque explains many phenomena typical of American civilization: heterogeneity, multiculturalism, syncretism, opposites and contrasts, the simultaneous existence of various time perspectives, the dynamics of a world constantly oriented towards utopia. Thanks to the concept of the Baroque the modern discourses of domination and exclusion become perceived as relative and there appears an alternative to the paradigm of modernity developed on the grounds of the ideology of the Enlightenment. The Baroque also reflects the contradiction between the visible tendency to introduce modernity in the civilizing process and the cultural tradition of Latin America. In the context of the "baroque modernity", "selva" - this most baroque of all American forms of space - is no longer the space of exclusion but the most natural manifestation of the essence of Americanism. It is this kind of interpretation which is written into the concept of Americanism typical of the authors of the New Prose.

Today's readings of the "selva" novel based on the theory of culture show this novel as a dramatic testimony to the Latin American cultural dilemmas in the face of the process of modernization. This reading also provides inspiration for discussing the fundamental principles of various conceptions of Americanism in the 20th century. Comparing the thematic field of the Regionalism novel and of the New Prose discloses the necessity of revising the common view according to which the regional novel is qualified as a kind of anachronism subjugated too much to the esthetic norms of realism.

The analysis of the motif of earthly Paradise proves, that the New Prose owes more to the Regional novel than its' authors are ready to admit - is it not so, that it is in Rivera's "WIR" and in the "Canaim" of Gallegos we find images which later form the basis for the literary archetype of the "selva" in contemporary fiction, and deliberate reference to it in more recent prose are very marked, especially on the level of the figures of the imagination. The "selva"'s power to create myths is so great, it breaks the rational and scientific perspective even among authors so closely linked with the cultural paradigm of

modernity as Romulo Gallegos. The history of the literary archetype of the “selva” does not end with the New Prose. The “selva” returns as an important point of cultural reference in the most recent texts of contemporary literature, this time interpreted within the context of postmodern thought and culture, creating the next chapter of the stories about the American lost Paradise, and this, undoubtedly, opens an interesting perspective for future research.

przełożyła Katarzyna Mroczkowska-Brand

REDAKTOR PROWADZĄCY

Mirosław Ruszkiewicz

ADIUSTACJA

Elżbieta Białoń

SKŁAD I ŁAMANIE

Marian Hanik

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków
tel. 12-631-18-81, 12-631-18-82, fax 12-631-18-83