

Ewa Nawrocka  
Uniwersytet Jagielloński  
[ewa.nawrocka@uj.edu.pl](mailto:ewa.nawrocka@uj.edu.pl)

## Walka Karnawału z Postem

### Karnawalizacja obrazu rodziny w *Śmierci i pogrzebie Mamy Grande* i *Stu latach samotności* Gabriela Garcíi Márqueza

#### Abstrakt:

Artykuł przedstawia socjokrytyczną analizę obrazu rodziny w dwóch utworach Gabriela Garcíi Márqueza: w opowiadaniu *Śmierć i pogrzeb Mamy Grande* i w powieści *Sto lat samotności*. W literackim kosmosie Macondo społeczna mikrostruktura, jaką jest rodzina, stanowi centrum, wokół którego budowany jest dyskursywny obraz świata. Szczególne znaczenie zyskuje w tej perspektywie strategia karnawalizacji, która pozwala na subwersywne przedstawienie sieci dominujących projektów ideologicznych i schematów aksjologicznych obecnych w realiach kolumbijskich, czy szerzej rzecz ujmując – latynoamerykańskich. W kreacji rodzinnych portretów widoczne jest „karnawałowe światoodczucie”, mające swe źródło w ludowej kulturze śmiechu. Parodia, realizm groteskowy i śmiech karnawałowy są narzędziami krytyki dogmatycznego i hierarchicznego porządku elit władzy, a także języka kultury oficjalnej.

**Słowa kluczowe:** Socjokrytyka, literatura iberoamerykańska, Gabriel Garcíi Márquez, Macondo, karnawalizacja

**Abstract:****Carnival vs. Lent: The Carnivalization of the Family Image in Gabriel García Márquez's *Death and Funeral of Mamma Grande* and *One Hundred Years of Solitude***

This article presents a socio-critical analysis of the family image in two works by Gabriel García Márquez: the short story *Death and Funeral of Mamma Grande* and the novel *One Hundred Years of Solitude*. In the literary cosmos of Macondo, the social microstructure that is the family is at the center around which a discursive image of the world is constructed. In this perspective, the strategy of carnivalization becomes particularly important, allowing for a subversive portrayal of the dominant ideological projects and axiological patterns present in Colombian realities, and more broadly speaking, Latin American ones. The creation of family portraits reveals a “carnavalesque worldview” rooted in popular laughter culture. Parody, grotesque realism, and carnival laughter are tools for criticizing dogmatic and hierarchical orders of power and official culture language.

**Keywords:** sociocriticism, Latin American literature, Gabriel García Márquez, Macondo, carnivalization

Autobiografię Gabriela Garcíi Márqueza *Życie jest opowieścią (Vivir para contarla, 2002)* otwiera wspomnienie dnia, w którym matka pisarza postanowiła sprzedać dom swoich rodziców i poprosiła syna, by towarzyszył jej w podróży do Aracataca. Powrót w rodzinne strony sprawił, że obudziły się wspomnienia czasów dzieciństwa, przeszłość ożyła w teraźniejszości z całym bogactwem opowieści rodzinnych, anegdot z życia sąsiadów, ważnych wydarzeń z historii miasta, stając się niewyczerpanym źródłem literackiej inspiracji. Od wczesnego etapu twórczości zaznacza się w prozie Garcíi Márqueza wyjątkowe znaczenie tematyki rodzinnej, a w budowanych przez niego fikcyjnych światach znajdują odbicie rzeczywiste postaci i wydarzenia. Kompozycja wspomnianej autobiografii eksponuje zabieg mnemotechniczny – dom dziadków w Aracataca staje się dla autora punktem wyjścia dla eksploracji własnych korzeni, ale również poprzez losy jego dawnych i obecnych mieszkańców tworzy perspektywę szerokiej refleksji, która obejmuje bogaty repertuar zjawisk natury społecznej, historycznej czy kulturowej. Krytycy niejednokrotnie zwracali uwagę na to, że w książkach Garcíi Márqueza literacka fikcja, utkana z na pozór fantastycznych (czy też

magicznych) opowieści, budowana jest na historycznych i biograficznych faktach, a i sam pisarz w licznych wywiadach przywoływał obrazy, sytuacje czy epizody, które – artystycznie przekształcone – znalazły miejsce na kartach jego utworów. Zakorzenie w realiach jest bardzo istotne, dzięki niemu bowiem literacki obraz rodziny odgrywa znaczącą rolę w tak ważnej w latynoamerykańskiej prozie *Boomu* dyskusji o tożsamości kulturowej, jak również w artykulacji krytyki społecznych i historycznych procesów, które mogą stanowić wytłumaczenie współczesnych problemów postkolonialnej rzeczywistości, czy to w Kolumbii, czy też w skali makroregionu. O tym, jak ważny jest motyw rodziny w twórczości tego pisarza, świadczy bogaty repertuar poświęconych mu studiów krytycznych, które obejmują różne perspektywy badawcze: antropologiczną, psychoanalityczną (w nawiązaniu do Freudowskiej koncepcji kompleksu Edypa lub do teorii archetypów Junga), mitokrytyczną, genderową, socjologiczną czy socjokrytyczną. Ta ostatnia stanowić będzie podstawę prezentowanych tu rozważań. O zadaniach socjokrytyki pisze Marie-Pierrette Małcużyńska:

Po pierwsze należy [...] zdać sprawę ze sposobu wpisywania się dyskursu społecznego w tekst; główne pytanie brzmi więc nie: co jest powiedziane, ale: jak zostało powiedziane. [...] Następnie należy zinterpretować, wyjaśnić ten proces, zadając pytanie, jak „społeczność” przenika w tekst, jak nabiera on swego społecznego charakteru [...] (Małcużyńska, 1989: 98).

Małcużyńska, objaśniając istotę i mechanizm socjokrytyki, zasadniczo opiera się na założeniach teoretycznych Claude’a Ducheta i Edmonda Crosa, ale przywołuje też prace Michaiła Bachtina – zwłaszcza te z dziedziny teorii kultury i teorii powieści. W opinii badaczki stanowią one „przed-tekst” socjokrytyki, między innymi dzięki wprowadzeniu pojęć karnawalizacji, polifonii, a zwłaszcza dialogowości, która „jest pojęciem zupełnie podstawowym i wszechobecnym w praktyce socjokrytycznej” (Małcużyńska, 1989: 110). Nawiązanie do Bachtina jest szczególnie ważne w odniesieniu do twórczości Garcíi Márqueza, zarówno ze względu na jej dialogiczny charakter, jak i z uwagi na często stosowaną przez autora strategię karnawalizacji świata przedstawionego. Jednym z estetycznych znaków tożsamości kolumbijskiego

noblisty jest osadzenie tekstu literackiego w tradycji kultury ludowej, co głównie przejawia się w nawiązaniu do kultury oralnej i w specyficznym poczuciu humoru (kolumbijska *mamadera de gallo*).

W dalszej części wywodu chcę pokazać, jak karnawalizacja obrazu rodziny w literackim kosmosie Macondo wpływa na interdyscyplinarny charakter tekstu literackiego w dwóch wybranych utworach: w opowiadaniu *Śmierć i pogrzeb Mamy Grande* oraz w powieści *Sto lat samotności*.

Zgodnie z wersją, jaką García Márquez przedstawia w swoich wspomnieniach, już w 1944 roku rozmyślał nad projektem obszernej powieści, która miała liczyć siedemset stron i nosić tytuł *La Casa (Dom)*, jednak zdał sobie sprawę, że niedoskonałość warsztatu literackiego nie pozwoli mu opowiedzieć historii w sposób przekonujący, dlatego też porzucił swój zamiar na długie lata. *Sto lat samotności* jest zatem efektem długiego procesu dojrzewania i poszukiwania odpowiednich środków wyrazu artystycznego. Możemy przynajmniej w części odtworzyć ten proces. Pierwszy zachowany tekst, w którym pojawia się rodzina Buendía, opublikowany został na łamach prasy w 1950 roku i nosił tytuł „La casa de los Buendía (Apuntes para una novela)”<sup>1</sup> („Dom Buendíów. Notatki do powieści”). Pojawia się tam postać pułkownika Aureliano Buendía, a także znamienna dla mieszkańców domu aura samotności (żona pułkownika nosi znaczące imię Soledad). W kolejnych „notatkach” publikowanych w latach 1950-1951 projekt się rozbudowuje, rodzina Buendíów zyskuje nowych członków, a w 1952 roku ukazuje się utwór *Nostalgia de la cola (Tęsknota za ogonem)*, gdzie występuje dziecko ze świńskim ogonkiem (Joset, 2002: 33). Od roku 1954 powstają opowiadania i powieści, których akcja rozgrywa się w Macondo. Pośród tych tekstów znajduje się opowiadanie *Śmierć i pogrzeb Mamy Grande (Los funerales de la Mamá Grande, 1962)*, które przedstawia satyryczny obraz oligarchicznego systemu władzy, mającego swoje korzenie w epoce kolonialnej. Wypada przypomnieć, że w społeczeństwie kolonialnym

---

<sup>1</sup> G. García Márquez, „La casa de los Buendía (Apuntes para una novela)”, *Crónica*, nr 6, Barranquilla, 3.06.1950, s. 8-9.

Nowego Świata wokół konkwistadorów i kolonizatorów tworzyły się rozbudowane sieci rodzinne, które wyróżniała uprzywilejowana pozycja ekonomiczna. Należały do nich najważniejsze źródła bogactwa – zwłaszcza ziemia, na której zakładane były plantacje czy kopalnie cennych surowców, a systemy pozwalające na korzystanie z przymusowej pracy ludności podbitej (*mita*, *encomienda*, *repartimiento*) nie tylko pozwalały na szybką akumulację dóbr, ale także określały i utrwały feudalny charakter relacji, w których dominacja ekonomiczna wiązała się ściśle z władzą polityczną. W opinii Marii Eleny Casaus Arzú rodziny elit kolonialnych „stanowiły nie tylko główną instytucję koncentracji władzy, ale również tworzyły podstawowy mechanizm ideologicznej reprodukcji rasizmu i wartości właściwych dla społeczeństwa kolonialnego” (Casaus Arzú, 1994: 975). Wieloetniczna struktura społeczeństwa kolonialnego sprawiła, że potomkowie hiszpańskich kolonizatorów zawierali związki małżeńskie między sobą, żeby zachować czystość krwi oraz utrzymać hegemonię polityczną i społeczną. Stąd też endogamiczny charakter sieci rodzinnych stał się jednym z najbardziej istotnych zjawisk w kształtowaniu społecznej piramidy kolonialnej. Casaus Arzú podkreśla, że w strukturach władzy politycznej sieci rodzinne utrzymywały swoje wpływy niezależnie od kryzysów politycznych, walki partii czy stronnictw i jeśli w Europie jedną z najważniejszych zasad w relacjach między społeczeństwem a elitami władzy był klientelizm, to w Ameryce Łacińskiej było nią właśnie pokrewieństwo i powinowactwo (Casaus Arzú, 1994: 979). W obrębie sieci rodzinnych rozwijały się też relacje, które zapewniały im zaplecze ideologiczne, niezbędne dla artykułowania i ugruntowania oficjalnego dyskursu hegemonicznego. W czasach postkolonialnych struktury władzy opartej na hegemonii sieci rodzinnych utrzymały się zwłaszcza w regionach rolniczych, gdzie dominował model zależności senioralnych. Były to rodziny patriarchalne o sztywno ustalonej hierarchii zależności i posłuszeństwa, a role ich członków były precyzyjnie określone w ramach konserwatywnego porządku, w dużej mierze opartego na nauce Kościoła. Taką właśnie rodzinę przedstawił García Márquez w swoim opowiadaniu.

W narracji *Śmierci i pogrzebu Mamy Grande* ważną rolę odgrywa stylizacja parodystyczna, która zgodnie z intencją satyryczną „zawieszona roszczenie do szczerości” (Sidoruk, 2018: 188) i staje się podstawą subwersywności tekstu:

Oto – niedowiarki całego świata – prawdziwa historia Mamy Grande, absolutnej władczyni królestwa Macondo, rządzącej swoim dominium przez dziewięćdziesiąt dwa lata i zmarłej *in odore sanctitatis* we wtorek minionego września, Mamy Grande, na której pogrzeb przybył sam Ojciec Święty (ŚPMG: 125)<sup>2</sup>.

Relacje intertekstualne cytowanego akapitu odsyłają do tradycji dawnych kronik z czasów odkrycia i kolonizacji Nowego Świata, a także do stylu kazań kościelnych. Jest to zatem parodystyczne nawiązanie do fundamentalnych elementów związanych z dominacją kolonialną (eurocentryczna wizja Nowego Świata i chrystianizacja). W dalszych fragmentach autor poddaje zabiegom parodystycznym różne elementy dyskursu oficjalnego, jak retoryka funeralna czy napuszony, patetyczny język elit politycznych, obnażając ich hipokryzję i pustostłowie. W komicznym efekcie parodii sztuczność retoryki oficjalnej zostaje zakwestionowana przez konfrontację z rejestrem właściwym dla ludowej kultury oralnej:

Teraz, kiedy naród wstrząśnięty do samych trzewi już wrócił do równowagi, teraz, kiedy muzycanci z San Jacinte, przemytnicy z La Guajira, siewcy ryżu z Sinú, prostytutki z Guacamayał, czarownicy z Sierpe i plantatorzy bananów z Aracataca rozbili namioty, ażeby odetchnąć po wyczerpującym czuwaniu przy zmarłej, teraz, gdy już odzyskali zmysły zarówno prezydent republiki i jego ministrowie, jak i wszyscy inni, którzy reprezentowali władzę i siły nadprzyrodzone podczas tej najwspanialszej ceremonii pogrzebowej, jaką zanotowały historyczne annały, teraz, kiedy sam papież wzniósł się już w niebo duszą swą i ciałem i kiedy nie można poruszać się po Macondo z racji pustych butelek, niedopałków, obgryzionych kości, puszek, gałganów i ekskrementów, pozostawionych przez tłum przybyły

---

<sup>2</sup> W odsyłaczach do tekstów Gabriela Garcíi Márqueza zastosowano skróty: ŚPMG – *Śmierć i pogrzeb Mamy Grande*, SLS – *Sto lat samotności*.

na pogrzeb – teraz właśnie wybiła godzina, aby wystawić krzesło na ulicę i zanim zdążą zjawić się historiozofowie, opowiedzieć od samego początku wszystkie szczegóły tego narodowego wstrząsu (SPMG: 126).

Przytoczony fragment wyznacza ścieżkę interpretacji, która prowadzi w stronę karnawalizacji świata przedstawionego; uroczysty rytuał pogrzebowy przeradza się w wielki ludowy festyn, zaciera się hierarchia społeczna, święto karnawałowe obejmuje wszystkich bez wyjątku. Puste puszkę, butelki, resztki jedzenia w stertach śmieci są śladem karnawałowego rozpasania. Ten wielki bałagan, jaki zapanował w Macondo, stanowi też symboliczną zapowiedź przemiany – oto kończy się epoka Mamy Grande, a stary porządek trafia na śmietnik historii. Strategia karnawalizacji, konsekwentnie budująca w tym opowiadaniu ambiwalentną wizję „świata na opak”, kształtuje również kontury portretu tytułowej bohaterki i jej rodziny. Mama Grande (Wielka Mama), dostojna seniorka rodu, na wstępie jest przedstawiona czytelnikowi jako „władczyni królestwa Macondo”, co ma być podkreśleniem jej królewskiego majestatu:

Przez cały bieżący wiek Mama Grande była środkiem ciężkości Maconda, tak jak w hegemonii trwającej od wieków jej bracia, ojcowie i ojcowie ojców byli nimi w przeszłości. Miasteczko powstało wokół ich nazwiska (SPMG: 128).

Jest zatem Mama Grande – María del Rosario Castañeda y Montero – przedstawicielką starego rodu, którego historia sięga czasów kolonialnych (narrator wspomina o *encomiendas*, nadanych rodzinie Pismem Królewskim za czasów kolonii). Jego członkowie przez pokolenia umacniali swoje wpływy, nie tracąc ich również w czasach republikańskich („Struktura prawna w kraju, dzieło dalekich przodków Mamy Grande”). Bogacili się, zagarniając bezprawnie ziemię, i utrwalali swoją despotyczną władzę w społecznościach lokalnych przy wsparciu autorytetu Kościoła i siły militarnej. W postaci matriarchini odnaleźć można te same elementy, które są znamienne dla obrazu dyktatora przedstawionego w iberoamerykańskich powieściach „nowej prozy”, jak *Ja, najwyższy* Roa Bastosa, *Szaleństwo i metoda* Carpentiera czy *Jesień patriarchy* Garcíi Márqueza: hiperbolicznie

podkreślona długowieczność, która rodziła przekonanie o nieśmiertelności autokraty i w konsekwencji odbierała nadzieję na zmiany („nikomu nawet nie przeszło przez myśl, że Mama Grande mogła umrzeć” – ŚPMG: 129), a także wzbudzała przeświadczenie o jego bezkresnej władzy, która pozwalała mu kontrolować nie tylko ludzi, ale również naturalne żywioły i zjawiska atmosferyczne:

Nikt nie znał pochodzenia, granic ani rzeczywistej wartości tej ojcowizny, ale cały świat przyzwyczał się wierzyć, że Mama Grande jest posiadaczką wielkich wód, zarówno bieżących, jak i stojących, tych, co już spadły, i tych, co mają spaść, miedz, słupów telegraficznych, przestępnych lat i upałów, i że w dodatku sprawuje dziedziczną władzę nad wszystkim, co żywe, i nad wszelkimi włościami (ŚPMG: 128-129).

Kompozycja postaci Wielkiej Mamy wpisuje się w karnawałowy motyw koronacji i detronizacji. Jej oficjalny wizerunek przedstawia ją nie tylko jako majestatyczną władczynię, ale także jako osobę wybitnie zasłużoną dla kraju: prezydent „zadekretował dziewięć dni żałoby narodowej i pośmiertnych hołdów dla Mamy Grande, zaliczywszy ją do kategorii bohaterek padłych na polu chwały” (ŚPMG: 141), a nawet świętą: na festynach organizowanych z okazji jej urodzin „pośród zamieszania i wrzawy podnieconego tłumu roznoszono obrazki i szkaplerzyki z podobizną Mamy Grande” (ŚPMG: 131). Ironiczny charakter narracji obnaża jednak grę pozorów w postępującym procesie degradacji:

Przez wiele lat Mama Grande była gwarancją pokoju i zgody politycznej w swoim imperium, po części dzięki trzem kufrom pełnym dowodów osobistych, które stanowiły część jej sekretnej spuścizny [...]. W czasach spokojnych jej najwyższa wola przyznawała i odbierała kanonie, beneficja i synekury i czuwała nad dobrobytem podwładnych. Aby to osiągnąć, musiała nieraz uciekać się do intryg i fałszerstw w wyborach. W czasach burzliwych tajemnie brała udział w uzbrajaniu swych zwolenników, zaś publicznie wspomagała ich ofiary. Ten zapał patriotyczny otwierał jej drogę do najwyższych honorów (ŚPMG: 140-141).

Staje się jasne, że jedyną podstawą jej autorytetu jest bezprawnie zdobyta fortuna, spisana przed śmiercią na dwudziestu czterech



arkuszach *in folio*, (ŚPMG: 135). Brawurowy przykład karnawałowej kpiny zawiera fragment, który jest przedstawieniem prześmiewczego, hiperbolicznego spisu spuścizny moralnej matrony:

Bogactwa podziemne, podskórne wody, barwy sztandaru, niepodległość, tradycyjne partie, prawa człowieka, wolności obywatelskie, najwyższy dostojnik, druga instancja, trzecia debata, listy polecające, stwierdzenia historyczne, wolność wyborów, królowe piękności, niezapomniane przemówienia, spontaniczne manifestacje, wytworne panny, kulturalni młodzi ludzie, honory wojskowe, sąd apelacyjny, zakaz importu, liberalne damy, problem mięsny, czystość języka, świecenie przykładem świata, prawodawstwo, wolna i odpowiedzialna praca, południowoamerykańskie Ateny, opinia publiczna, prawa demokratyczne, moralność chrześcijańska, brak dewiz, prawo azylu, niebezpieczeństwo komunizmu, flota państwowa, wzrost kosztów utrzymania, tradycje republikańskie, klasy upośledzone [...] (ŚPMG: 137-138).

Warto zaznaczyć, że ironiczna bądź groteskowa hiperbola, jeden z ulubionych środków artystycznych Garcíi Márqueza, wiąże się z karnawałowym upodobaniem do nadmiaru.

W skarnawalizowanym świecie na opak okazuje się, że ta, którą nazywano Mamą, nigdy nie była matką: „Mama Grande, która przez naturę obdarzona została tak, że sama jedna mogła wykarmić cały swój ród, lecz która od pięćdziesięciu lat odrzucała najbardziej zaciekłych konkurentów – umierała bezpotomnie, jako dziewica” (ŚPMG: 133). Jej najbliższą rodzinę stanowiło grono siostrzeńców, z niecierpliwością oczekujących spadku. W obawie przed utratą władzy przez lata, podobnie jak jej przodkowie, rygorystycznie strzegła endogamicznej struktury rodu:

Matriarchalne zasady Mamy Grande wzniosły wokół jej majątku i nazwiska sakramentalną barierę; wewnątrz tego kręgu wujowie od tak dawna żenili się z córkami własnych siostrzenic, kuzyni z ciotkami, bracia ze szwagierkami, że w końcu stworzyli jakąś mieszaninę krwi, w której nikt już nie mógł się wyznaczyć, gdyż prokreacja stała się jakimś błędnym kołem (ŚPMG: 128-129).

Narrator wspomina też o licznym potomstwie z nieprawego łoża, które „pętało się bezimiennie pośród zgrai służby w charakterze chrześniaków, ulubieńców, podopiecznych i protegowanych Mamy Grande” (ŚPMG: 128). Postaci członków rodziny są zaledwie naszkicowane, zredukowane do ról społecznych, tylko dwóm spośród nich autor nadał imiona. Obraz rodziny przedstawiony został w ponurych barwach. Kobiety, „blade z natury” i wyczerpane czuwaniem przy umierającej, odziane w żałobną czerń; siostrzeniec Nikanor, „władczy okrutnik w mundurze i ostrogach z ukrytym pod koszulą rewolwerem” (ŚPMG: 127), niepokorna siostrzenica Magdalena, która nie chcąc się poddać woli ciotki, wybrała życie za klasztornym murem... Równie ponure jest domostwo – semiotyczna reprezentacja rodziny – które odzwierciedla jej dekadencję i nieuchronne przemijanie, podobnie jak anachroniczne elity miasteczka: stuletni ksiądz, przenoszony z miejsca na miejsce pod spleśniałym baldachimem, niezdolny poruszać się o własnych siłach czy stary, cierpiący na artretyzm lekarz, stosujący średniowieczne metody terapii (upuszczanie krwi, przykładanie pijawek i wędzonych żab). Kurz, pleśń, niekończąca się żałoba po śmierci kolejnych członków rodziny – wszystko to kładzie się cieniem na *Macondo*. Jest to bez wątpienia obraz przygnębiający, jednak zyskuje inny wymiar za sprawą tego rodzaju obrazowości komicznej, którą Bachtin określa mianem realizmu groteskowego. Szczególne znaczenie ma tu aspekt cielesności. Karnawałowa cielesność zdaniem Bachtina objawia się „przez tego rodzaju akty, jak spółkowanie, brzemiennność, poród, agonia, jedzenie, picie, defekacja” (Bachtin, 1975: 87).

Kluczowa rola realizmu groteskowego w Bachtinowskiej teorii karnawalizacji wiąże się z karnawałowym ujęciem cyklu życia i śmierci, który nadaje cielesności sens szczególny.

Perspektywa realizmu groteskowego widoczna jest w opisie Mamy Grande, który podkreśla jej „matriarchalne piersi” i „monumentalne pośladki”, w symbolicznym znaczeniu jałowości jej bujnego ciała, w akcentowaniu fizjologicznego procesu agonii i śmierci, w nawiązaniu do ekskrementów na początku i na końcu opowiadania. Zasadnicze znaczenie ma tu efekt degradacji, sprowadzenie w dół tego, co wysokie (Skubaczewska-Pniewska, 2011: 29), jak w poniższym fragmencie:

Przez nie kończące się godziny rozbrzmiewały w całej republice słowa uświetnione przez krzykliwe nagłówki pism aż do chwili, gdy wreszcie jakiś unikat w tym zgromadzeniu radców prawnych, obdarzony zdolnością realnego myślenia, przerwał historyczne pleple, aby przypomnieć, że trup Mamy Grande oczekuje decyzji przy czterdziestu stopniach w cieniu (ŚPMG: 142-143).

Patos ostatnich chwil matriarchini zostaje zniweczony dźwięcznym czknięciem. Mama Grande, „zbyt przeziąknięta formalinową wiecznością, by zdać sobie sprawę ze wspaniałości swojej i wielkości” (ŚPMG: 148), w procesie rozkładu pośmiertnego zostaje odarta z dostojęstwa. Śmierć Mamy Grande oznacza koniec hegemonii rodu i rozpad systemu władzy senioralnej. Ostatnie sceny opowiadania pokazują, jak uroczystości pogrzebowe zmieniają się w radosny karnawał. Kondukt żałobny można tu interpretować jako parodię orszaków typowych dla świąt oficjalnych. Rygorystycznie ustalona hierarchia na czele pochodu stawia prezydenta, ministrów, sędziów, przedstawicieli konserwatywnych partii, kleru i wojska, a za nimi – liczne grono królowych piękności. Do Macondo tłumnie przybyli mieszkańcy okolicznych wsi i miasteczek, rozstawiono namioty i kolorowe stragany, pośród zgiełku, jarmarcznych gier i zabaw „oszalała ciżba ludzka” (ŚPMG: 147) świętowała moment narodzin nowego ładu. Znamienne, że w powszechnym karnawale nie bierze udziału tylko jedna grupa – krewni, którzy wreszcie wyzbyli się lęku przed „Wielką Staruchą” i nie zważając już na pozory dostojęstwa i dumy rodowej, dewastowali dom, by zgarnąć dla siebie możliwie jak najwięcej. Zgodnie z karnawałową koncepcją bytu Garcíá Márquez kreuje świat kontrastów: śmierć – życie, radość – smutek, ciemność – światło, stagnacja – dynamika, zamknięcie – otwarcie, stare – nowe, wysokie – niskie. W opisie uroczystości pogrzebowej zwraca uwagę podkreślana przez Bachtina równoległość oficjalnego, poważnego i pompatycznego rytuału oraz spontanicznej zabawy ludowej. Z jednej strony ścisła hierarchiczność i sztywność, z drugiej – niczym nieskrępowana radość i wesołość, owa świąteczność karnawałowa, o której pisał Bachtin, że „stawała się formą drugiego życia ludu, który na pewien czas wkraczał

do utopijnego królestwa powszechności, wolności, równości i obfitości” (Bachtin, 1975: 66).

*Śmierć i pogrzeb Mamy Grande* uwydatnia aspekt krytyczny karnawału. Śmiech karnawałowy ma charakter wyzwalający, terapeutyczny, ale jest też reakcją, która kieruje się przeciw opresyjnemu systemowi władzy. Intencją zabiegów parodystycznych w opowiadaniu jest satyra. Bachtin jednak nadawał karnawałowej parodii inne znaczenie:

Trzeba [...] koniecznie podkreślić, że parodia karnawałowa ma bardzo mało wspólnego z wyłącznie negatywną i formalną parodią nowożytną: negując, równocześnie odradza ona i odnawia. Czysta negacja jest na ogół zupełnie obca kulturze ludowej (Bachtin, 1975: 68).

Bachtin zwraca zatem uwagę na ambiwalentność karnawałowego śmiechu i takiegoż świata wartości. Śmiech karnawałowy „jest wesoły, pełen radości i równocześnie szydzi, wyśmiewa; neguje i aprobeje, grzebie i odradza” (Bachtin, 1975: 69). Taki właśnie rodzaj śmiechu dominuje w *Stu latach samotności*, powieści, która przedstawia historię rodu Buendíów, zapewne najsłynniejszej rodziny w literaturze latynoamerykańskiej.

Podobnie jak w przypadku *Śmierci i pogrzebu Mamy Grande* analizę obrazu rodziny zaczynam od przedstawienia kontekstu socjologicznego.

W drugiej połowie XX wieku rozwija się w Kolumbii linia oficjalnego dyskursu, wsparta autorytetem środowisk politycznych i intelektualnych, która przedstawia mityczny obraz kolumbijskiego Wybrzeża Atlantyckiego jako spokojnej krainy, gdzie powszechny jest szacunek dla tradycji i akceptacja istniejącego układu społecznego, mieszkańcy integrują się dzięki rozbudowanej relacji między strefą prywatną i strefą publiczną, a w wyniku procesu transkulturacji rodzi się synkretyczny model kultury łączący komponenty indiańskie, kreolskie i afrykańskie (Rappaport w Figueroa, 2009: 12-14). Wybitny socjolog kolumbijski Orlando Fals Borda w swoim koronnym czterotomowym dziele *Historia doble de la Costa* (1979-1986) zwraca uwagę na te elementy kultury regionu, które niwelują napięcia mające swe źródło w różnicach ras, klas czy płci i warto zauważyć, że istotną rolę

odgrywa tu model relacji rodzinnych, jak na przykład popularny na Karaibach wzorzec matrylokalny (implikujący silną pozycję kobiet w ognisku domowym), czy też specyficzne struktury rodziny rozszerzonej, a także poligamia, konkubinat i powinowactwo chrzestne (kumostwo). Swoboda seksualna przyczynia się do budowania rozległej struktury więzów pokrewieństwa, w której znajdują swoje miejsce dzieci z nieprawego łoża, pasierbowie, dzieci adoptowane, rodzeństwo przyrodnie... Z czasem jednak w badaniach socjokulturowych pojawiają się tendencje, które akcentują asymetryczny w wielu aspektach charakter relacji społeczności karaibskiej. Horyzont teoretyczny polemiki wyznaczają koncepcje związane z dyskusją na temat procesów modernizujących w Ameryce Łacińskiej, a zwłaszcza teoria nowoczesności peryferyjnej, krytyka neokolonializmu czy niektóre aspekty teorii postkolonialnej. Kolumbijski antropolog, a zarazem literaturoznawca José Antonio Figueroa dostrzegł potencjał *Stu lat samotności* jako materiału antropologicznego i w obszernym studium monograficznym (Figueroa, 2009) przedstawił analizę rodziny Buendíów w kontekście badań etnograficznych, wskazując na interesujące zbieżności i różnice. Nakreślony w powieści portret rodziny, wyraźnie inspirowany wspomnieniami autora z dzieciństwa, odsyła czytelnika do realiów strefy bananowej Departamentu Magdalena i zasadniczo przedstawia środowisko kreolsko-metyskie. Badania antropologiczne pokazują jednak, że ten model rodziny powszechny jest również pośród ludności afro-metyskiej czy indo-metyskiej, stąd też można go uznać za reprezentatywny dla całego regionu (Figueroa).

Charakterystyczną cechą powieściowej struktury rodzinnej jest szeroki zakres więzi, który obok małżeństw i ich prawowitego potomstwa obejmuje związki nieformalne (Arcadio i Santa Sofia de la Piedad), kochanki (Petra Cotes, Pilar Ternera), dzieci z relacji pozamałżeńskich (synowie Sofii, Pilar Ternery, siedemnastu synów pułkownika Aureliana Buendía z czasów wojennych) czy też adoptowane (Rebeka). Powinowactwo będące konsekwencją małżeństwa pułkownika z Remedios określa relacje Buendíów z rodziną Moscote. Na orbicie rodziny znajduje się szereg postaci blisko z nią związanych pomimo braku pokrewieństwa, jak Melquiades, Pilar Ternera czy duch Prudencia

Aguilara, który odwiedza przywiązanego do kasztana Josego Arcadia. Kolejny rys charakterystyczny to endogamia, a jednym z jej literackich wyrazów jest powtarzalność imion w kolejnych pokoleniach, która sugeruje znamienne dla rodzin endogamicznych zamknięcie we własnym kręgu. Od czasu, gdy José Arcadio i Urszula – potomkowie spokrewnionych ze sobą rodów – związali się mimo protestów swoich bliskich, rodzina Buendíów żyła z piętnem kazirodztwa, w ciągłym lęku przed karą wydania na świat dzieci ze świńskim ogonkiem. Mimo to w historii rodziny zdarzały się liczne przypadki naruszenia tabu – dla przykładu przywołać można nieposkromioną namiętność Arcadia do Pilar Ternery, która była jego matką, związek Josego Arcadia i Rebeci (którzy, choć niepołączeni więzami krwi, w powszechnej opinii mieszkańców Macondo byli rodzeństwem), naznaczoną seksualnym napięciem relację Amaranty i jej ciotecznego wnuka czy związek Aureliana Babilonii z ciotką, Amarantą Urszulą. W analizach krytycznych wiele uwagi poświęcono motywowi kazirodztwa, uznając go za jeden z najbardziej znaczących kluczy do interpretacji powieści. Głównie odwoływano się do teorii psychoanalitycznych, antropologicznych i socjo-kulturowych. Ta ostatnia perspektywa, najistotniejsza w kontekście prezentowanych tu rozważań, odczytuje kazirodztwo jako symbol relacji endogamicznych, w których kontakt ze światem zewnętrznym jest ograniczony. Hermetyzm takiej struktury uniemożliwia komunikację rozumianą jako wymianę elementów kulturowych (Méndez, 2000: 121). Motyw kazirodztwa w powieści Garcíi Márqueza rozumieć można zatem jako groteskową (świński ogonek!) ekspresję dekadencji starego porządku, tak istotnego dla doświadczeń kolonialnych i neokolonialnych Ameryki Łacińskiej.

Antropologiczne badania kolumbijskiego regionu Karaibów wykazują, że niestabilność związków w tamtejszych rodzinach ma wpływ na charakter ról płci. Matrylokalny model rodziny wiąże się z silną pozycją kobiety w strefie prywatnej, decyduje też o „terytorialności” kobiet. Ich wysiłki skupiają się na budowie i utrzymaniu gniazda rodzinnego, podczas gdy mężczyźni są aktywni głównie w strefie publicznej. Taki podział ról jest typowy dla modelu patriarchalnego, jednak w realiach karaibskich jego realizacja jest szczególna. Wobec

częstej nieobecności mężczyzn, w domu kobiety muszą przyjmować role zarówno matki, jak i ojca i stają się najwyższym autorytetem dla dzieci czy wnuków. Mężczyzn charakteryzuje swoista nonszalancja wobec kwestii materialnych, co sprawia, że to kobiety podejmują starania o poprawę bytu materialnego rodziny (Figueroa 2009). Opisany model znajduje odzwierciedlenie w kreacji postaci *Stu lat samotności*. José Arcadio, zafascynowany odkrywaniem świata „przyzwyczaił się rozmawiać sam z sobą i krążyć po całym domu nie dostrzegając niko-go, podczas gdy Urszula z dziećmi mozoliła się w ogrodzie przy uprawie bananów, manioku, malangi, igrnamu i bakłażanów” (SLS: 10). A oto inny cytat:

Podczas gdy ojciec Aureliana sprawował rządy w miasteczku, a matka pomnażała zasoby domu wyrobem pięknych cukrowych kogucików i rybek, które dwa razy dziennie zanoszono z domu do sklepów, nadziane na patyki, on sam spędzał nie kończące się godziny w opuszczonym laboratorium, studiując wyłącznie na podstawie doświadczeń sztukę złotnictwa (SLS: 47).

Jedną z centralnych postaci powieści – zdaniem wielu najważniejszą – jest Urszula, nestorka rodu, która nawet u schyłku swego długiego życia, słaba i niewidoma, cieszy się wielkim poważaniem, podczas gdy mężczyźni przedstawiciele rodziny z upływem lat wydają się tracić znaczenie zarówno w życiu rodzinnym, jak i publicznym (José Arcadio, założyciel Macondo, pogrążony w szaleństwie, spędza ostatnie lata przywiązany do drzewa na patio; pułkownik Aureliano, przywódca trzydziestu dwóch zbrojnych powstań, zgorzkniały, z poczuciem ostatecznej klęski wycofuje się z życia publicznego). W wirze dynamicznych przemian historycznych i społecznych postać Urszuli pozostaje niezmienna, jest stabilnym punktem oparcia dla rodziny, wykładnią wartości etycznych i oazą zdrowego rozsądku. Relacje płci w rodzinie Buendíów zasadniczo odpowiadają normom tradycyjnego modelu patriarchalnego. Zwraca uwagę wyraźny podział na sprawy męskie i kobiece, zasady moralne cechuje tolerancja dla niewierności i swobodnego życia erotycznego mężczyzn, podczas gdy kobietom nie przyznaje się tych samych praw. Męskość pojmowana

jest w kategoriach mentalności *macho* – powodem do dumy jest siła fizyczna, sprawność seksualna, władczość. Miarą atrakcyjności i wartości męzczyzny jest to, jak hojnie wyposażyła go natura. Relacje seksualne postrzega się z perspektywy męskiej dominacji nad kobietą. Ten ramowy wzorzec jest jednak w *Stu latach samotności* kwestionowany dwojako: po pierwsze ze względu na specyfikę karaibskiej mentalności, po drugie za sprawą hiperbolicznej ironii.

W eseju poświęconym tej niezwyklej powieści Tzvetan Todorov pisze, że w pierwszym kontakcie z książką można odnieść wrażenie, iż to *Buddenbrookowie* przepisani przez Rabelais'go i dopiero uważna lektura pozwala dostrzec jej złożony charakter zarówno pod względem tematyki i kompozycji, jak i w kontekście relacji z tradycją różnych gatunków narracyjnych (Todorov, 1978: 37). Nie ulega jednak wątpliwości, że osią fabuły *Stu lat samotności* jest historia rodziny Buendía i że powieść spełnia większość podstawowych kryteriów konstytutywnych dla gatunku sagi rodzinnej, którą Anna Zatora definiuje w ogólnym zarysie jako „obszerny utwór narracyjny opisujący dzieje rodziny przez kilka pokoleń na tle przeobrażeń społeczno-kulturowych” (Zatora, 2017: 36). García Márquez opowiada historię sześciu pokoleń rodziny (siedmiu, jeśli policzymy też kilka godzin życia ostatniego potomka rodu, zjedzonego przez mrówki) w wyraźnie zarysowanym kontekście historycznym. Początki Macondo lokują się w czasach legendarnych, jednak zawarte w tytule sto lat odnosi się już do „ery historycznej”, którą można osadzić w historii Kolumbii czy Ameryki Łacińskiej. Grinor Rojo (2007: 349-355) proponuje podział tej części powieści na trzy „makrosekcje”, zestawiając losy rodziny z wydarzeniami publicznymi. Pierwsza z sekcji obejmuje założenie Macondo, organizację struktur społecznych, pojawienie się przedstawicieli władzy rządowej (Apolinar Moscote) i Kościoła, nawiązanie kontaktu ze światem (przybycie osadników), pierwszy okres prosperity, początki modernizacji (dagerotyp, pianola). Sekcja druga to czas wojen domowych (trzydzieści dwa zbrojne powstania pułkownika Aureliana Buendía), rotacja konserwatystów i liberałów u steru władzy politycznej (despotyczne rządy Arcadia), korupcja i bezprawne przejmowanie ziem (José Arcadio tym sposobem staje się potężnym



latyfundystą), klęska liberałów, negocjacje pokojowe; Macondo zyskuje prawa miejskie, a urbanizacja niesie takie nowości, jak szkoła czy teatr. Sekcję trzecią otwiera powojenna modernizacja i czas prosperity. Dynamiczny rozwój ekonomiczny początkowo wiąże się z czasem ożywienia gospodarczego w Ameryce Łacińskiej na podstawie zasobów własnych – w Macondo pojawia się elektryczność, kolej, kino, telefon, francuskie prostytutki (to wbrew pozorom ważny motyw, bo pokazuje, jak kapitalistyczne stosunki zmieniają charakter erotycznego życia mieszkańców Macondo), dom Buendíów rozbudowuje się i modernizuje. Później nadchodzi czas innej prosperity, iluzorycznej, związanej z ekspansją obcego kapitału i neokolonializmem (amerykańska kompania bananowa), tragiczne wydarzenia 1928 roku (strajk i masakra robotników). Od arkadyjskich początków Macondo aż do jego apokaliptycznej zagłady dom Buendíów stanowi *centrum mundi*, a zmiany w życiu publicznym wiążą się z wymianą pokoleń w rodzinie.

Wyjaśniając nawiązanie do Rabelais'go, Todorow wspomina Bachtinowską teorię karnawalizacji i dostrzega daleko idącą zgodność między powieścią Garcii Márqueza i koncepcją karnawału opracowaną przez rosyjskiego uczonego (Todorov, 1978: 37). Istotnym tropem, który ma potwierdzać ten kierunek interpretacji, jest występująca w końcowych partiach powieści postać Gabriela (domniemane *alter ego* autora), który opuszczając Macondo, „odjeżdżał do Paryża z dwiema zmianami bielizny, parą butów i zbiorowym wydaniem dzieł Rabelais'go” (SLS: 424).

Świat Macondo jest światem polifonicznym, w którym we wzajemne relacje wchodzi różne modele dyskursu kulturowego, co ma swoje źródło w heterogeniczności kultury latynoamerykańskiej i w procesie transkulturacyjnej. Transkultuacja oznacza spotkanie i transformację różnych, często rozbieżnych struktur ideologicznych, przy czym owa rozbieżność niekoniecznie ma charakter antagonistyczny. Znamienna jest tu „plastyczność” (termin Angela Ramy), z jaką przebiega adaptacja dyskursów i idei, a także wpisana w proces historyczny Ameryki Łacińskiej dynamika odnowy. W powieści kolumbijskiego noblisty synkretyczny model kultury Karaibów znajduje wyraz w nawiązaniu do

motywów mitycznych i legendarnych różnych kultur, we współistnieniu różnych porządków czasowych, w desakralizacji mitów biblijnych i cudów, w połączeniu wymiaru mitycznego i wymiaru historycznego świata przedstawionego. Otwiera to drogę do różnych interpretacji utworu; ta uniwersalna w historii rodziny Buendíów dostrzega metaforyczny obraz dziejów rodzaju ludzkiego, inna kieruje lekturę w stronę latynoamerykańskiego dyskursu tożsamościowego, jeszcze inna uwypatnia historyczny i społeczny kontekst lokalny.

Macondo reprezentuje szczególnie sposób postrzegania rzeczywistości, które Bachtin określa jako:

światoodczucie, które uwalnia od lęku, maksymalnie zbliża świat do człowieka i ludzi między sobą, które głosi radość przemiany i ucieśzną względność istnienia, a tym samym przeciwstawia się jednostronnej, ponurej, zrodzonej z lęku powadze oficjalnej, dogmatycznej i wrogiej wszelkim zmianom, dążącej do absolutyzacji zastanych form bytowania i ustroju społecznego (Bachtin, 1970: 165).

Ta perspektywa implikuje ambiwalentny charakter świata przedstawionego, w którym obecny jest wzorzec oficjalny, kwestionowany przez transgresywny mechanizm karnawału. Ambiwalencja stanowi rys charakterystyczny postaci w *Stu latach samotności*. W relacjach Urszuli i José Arcadia widoczne są elementy, które podważają dominującą strukturę hierarchii i podziału ról w rodzinie patriarchalnej. Jak już wiadomo, niektóre właściwości wiążą się ze specyficznym modelem karaibskim – wszak to Urszula jest ostoją rodziny, troszczy się o byt materialny i choć w wielu kwestiach jest uległa wobec męża, obdarzona została silną osobowością. W świecie zdominowanym przez mężczyzn Urszula zyskuje najmocniejszą pozycję. Jest przesądna – a to cecha, którą oficjalny wzorzec uznaje za typowo kobiecą – a zarazem jest najbardziej trzeźwo myślącą osobą w rodzinie. Jej zachowanie nie przystaje też do pasywnej roli, tradycyjnie przypisywanej kobietom; to Urszula postanawia wyruszyć samotnie w nieznaną w poszukiwaniu syna, który odszedł z Cyganami, i paradoksalnie właśnie ona, a nie José Arcadio, inicjuje pierwszy etap modernizacji Macondo, kiedy znajduje drogę łączącą osadę ze światem

i wraca z wyprawy z grupą nowych osadników. Urszula nie waha się też przekroczyć tradycyjnej granicy, która zamyka aktywność kobiet w strefie prywatnej, strefę publiczną pozostawiając mężczyznom – to ona znajduje siłę, by przeciwstawić się okrucieństwu despotycznych rządów swego wnuka Arcadia.

W postaci José Arcadia Buendíi ambiwalencja również jest bardzo wyraźna. Patriarcha rodu i założyciel Macondo wykazuje się niepospolitymi zdolnościami jako inicjator i organizator sprawiedliwej, egalitarnej społeczności:

José Arcadio Buendía, który był najbardziej przedsiębiorczym człowiekiem, jakiego kiedykolwiek widziano we wsi, zarządził rozmieszczenie domów tak, żeby wszystkie miały dostęp do rzeki i mogły łatwo zaopatrzyć się w wodę. Wytyczył ulice tak rozumnie, że żaden z domów nie bardziej niż inne cierpiał od słońca w godzinach największego upału. W ciągu paru lat Macondo stało się najlepiej uładzoną i najpracowitszą wsią ze wszystkich znanych jej trzystu mieszkańcom (SLS: 15-16).

Autor jednak przedstawia go też jako idealistę, który zwiedziony „blaskiem swoich fantazji” (SLS: 20) zaniedbuje dom, rodzinę, zamyka się w świecie eksperymentów i alchemicznych doświadczeń i ostatecznie popada w szaleństwo. Ten aspekt postaci wiąże się z rewizją zachodniego dyskursu nowoczesności i właściwego mu kultu nauki oraz dominacji perspektywy kartezyjskiej. Właściwa transkultuacja i reinterpretacja kodu kulturowego centrum jest też widoczna we wspomnianej wyżej desakralizacji mitów biblijnych i cudów. Karnawalizacja odgrywa w tym procesie ważną rolę przez właściwe sobie sprowadzanie do niskiego tego, co wysokie. Dla przykładu wspomnieć można komiczną scenę, w której Piękna Remedios unosi się do nieba na prześcieradłach Fernandy.

W postaci José Arcadia Buendíi objawia się rys, który przywodzi na myśl dziecięcą fascynację światem i dziecięcą determinację w realizacji szalonych pomysłów. W opinii Carlosa Alberta Martíneza nie tylko członków rodziny, ale całe Macondo charakteryzuje pewien rodzaj infantylizmu, co Martínez postrzega jako jeden ze znaczących elementów mentalności karnawałowej (Martínez, 2013: 126).

Krytyka patriarchalnego modelu rodziny w *Stu latach samotności* dotyka też problemu fallocentrycznej perspektywy związanej z tradycyjnym wzorcem męskości. W relacjach seksualnych mężczyzna postrzega siebie jako zdobywcę, a akt miłosny traktuje niczym podbój terytorialny. Intensywność i gwałtowność aktów erotycznych Buendíów jest zarazem przejawem witalności bohaterów, tak znamiennej dla optyki karnawałowej. Spośród wszystkich członków rodziny szczególnie hojnie natura wyposażyła José Arcadia, pierwородnego syna protoplasty rodu:

Ujrzeni olbrzymiego mężczyznę, którego kwadratowe plecy ledwie mieściły się w drzwiach. Miał medalik z wizerunkiem Najświętszej Marii Panny zawieszony na bawolej szyi, ramiona i pierś pokryte misternym tatuażem i miedzianą bransoletę na prawej ręce. Skórę miał spaloną słońcem i wiatrem, włosy krótkie i sztywne jak grzywa muła, żelazne szczęki, smutne spojrzenie. Talię ścisnął mu pas dwa razy grubszy niż popręg konia [...]. Jego widok budził grozę i przywodził na myśl trzęsienie ziemi. Przeszedł przez salon i przyległy salonik z obszarpaną sakwą w ręku i ukazał się niby groźny olbrzym z baśni na ganku z begoniami, gdzie Amaranta i jej przyjaciółki siedziały jak sparaliżowane z igłami w ręku (SLS: 101).

Hiperboliczny opis tej postaci rozwija się dalej w konwencji realizmu groteskowego, podkreślając nie tylko „monumentalne kształty” olbrzyma, które wzbudzały „popłoch i zaciekawienie kobiet”, ale też jego ogromny apetyt („zjadał pół prosiaka na obiad i od jego wiatrów wędły kwiaty”), nadludzką siłę („mocował się na ręce z pięcioma mężczyznami jednocześnie”, a gdy wystawił na ulicę ławę, „trzeba było jedenastu mężczyzn, żeby wnieść ją z powrotem do środka”) i „monstrualną męskość, z wytatuowaną niebiesko-czerwoną dżunglą napisów w kilku językach” (SLS: 102). Widoczna w kreacji tej postaci kpina z wizerunku *macho* kwestionuje głęboko zakorzeniony w tradycji latynoamerykańskiej wzorzec, tym bardziej że mimo swej siły i wigoru José Arcadio nie doczekał się potomstwa.

W socjokrytycznym opracowaniu tematu przemocy seksualnej w *Stu latach samotności* Sylvia Koniecki (2009) zwraca uwagę, że idylliczny obraz pokojowej i egalitarnej społeczności w pierwszych

latach istnienia Macondo jest niejako zakwestionowany przez gwałtowne instynkty Buendíów, bo przecież historia osady zaczyna się od aktów przemocy. Dotknięty boleśnie drwiną sąsiada, który podał w wątpliwość jego męskość, José Arcadio pozbawił go życia. Postanowił też złamać opór żony, przerażonej perspektywą poczęcia zdeformowanego potomka:

[...] wszedł do sypialni w chwili, gdy jego żona wkładała swój pas cnoty. Potrząsając jej włócznią przed nosem rozkazał: „Zdejmij to”. Urszula uczuła się bezsilna wobec zdecydowanej postawy męża. [...] José Arcadio wbił włócznię w klepisko” (SLS: 29).

Potężny ładunek agresji i chęć dominacji zostały tu wyrażone w sposób, który przywodzi na myśl historyczne okoliczności podboju Ameryki. Od początku zatem rysuje się w powieści związek między losami rodziny Buendíów i historycznym kontekstem rzeczywistości latynoamerykańskiej. Przemoc jest obecna w różnych obszarach życia publicznego Macondo – jest to jeden z najważniejszych aspektów świata przedstawionego – ale często zaczyna się w strefie prywatnej Buendíów.

García Márquez poruszał problematykę przemocy związanej z kolumbijską wojną domową już w latach pięćdziesiątych. W jednym z artykułów prasowych (García Márquez, 1959) pisarz krytykował tendencję, jaka dominowała w utworach gatunku tematycznego, który w literaturze kolumbijskiej określa się jako „powieść o przemocy” (*la novela de la violencia*). Zwracał uwagę na obfitość krwawych, drastycznych opisów śmierci czy okaleczeń i tłumaczył, że dla niego najważniejsze nie są losy martwych, ale dramat ludzi, którym przyszło żyć w rzeczywistości naznaczonej przemocą. Takie ujęcie tematu przedstawił już w powieści *Nie ma kto pisać do pułkownika* (*El coronel no tiene quien le escriba*, 1957) i później, konsekwentnie, również w *Stu latach samotności*. Druga część powieści ze względu na tematykę wojenną nawiązuje do wzorców epickich, jednak jest to epika bez bohaterów, opowiadana z perspektywy zwyciężonych. Kluczową postacią jest tu Pułkownik Aureliano Buendía, introwertyk o samotniczym usposobieniu – jak wszyscy członkowie rodziny noszący to

imię – który w proteście wobec nadużyć władzy opowiada się po stronie liberałów, ale jego zaangażowanie nie ma charakteru ideologicznego, tym bardziej że jego rodowód i pozycja w hierarchii społecznej powinny go sytuować raczej po stronie konserwatystów. Jego wojenna historia obnaża prawdę o istocie jałowego konfliktu, w którym właściciele ziemscy o poglądach liberalnych i konserwatywnych połączyli się w obronie własnych interesów. Nie była to zatem walka o idee, lecz walka o władzę. Alternatywna wizja historii oficjalnej wyraża się w kreacji postaci Pułkownika, który „zorganizował trzydzieści dwa zbrojne powstania i przegrał je wszystkie. Miał siedemnastu synów z siedemnastoma kobietami i wszyscy, jeden po drugim, zginęli w ciągu jednej nocy [...]. Wyszedł cało z czternastu zamachów, siedemdziesięciu trzech zasadzek i sprzed wycelowanych w niego karabinów plutonu egzekucyjnego” (SLS: 116). Niejako wbrew swojej naturze i niespodziewanie nawet dla swoich krewnych stał się „mitycznym wojownikiem” (SLS: 187), „z władzą prawodawczą i wojskową sięgającą od granicy do granicy” (SLS: 116). W hiperbolicznym rysunku postaci, który odpowiada karnawałowej intronizacji, ucieleśniona jest legenda bohatera, wielkiego przywódcy i autorytetu. Jednak rachunek życia Pułkownika jest tragiczny: po dwudziestu latach walki i przegranych wszystkich powstaniach ma świadomość, że nie udało mu się niczego osiągnąć, niczego zmienić. Jedynym śladem jego niegdysiejszej chwały była ulica w Macondo nazwana jego imieniem. Kulminacją procesu detronizacji jest jego wyzuta z heroizmu śmierć, nie na polu walki, lecz na patio domu rodzinnego, w kałuży uryny; groteskowa śmierć niezauważona przez nikogo, pośród ogólnej wesołości tłumu, który podziwiał paradę cyrkowców.

Karnawalizacja obrazu rodziny Buendíów ciekawie przedstawia się w części, która opisuje historię małżeństwa Aureliana Drugiego i Fernandy del Carpio. W osobowości Aureliana dostrzec można te cechy, które charakteryzują José Arcadiów, a to za sprawą karnawałowego motywu zamiany bliźniąt. „Mocno zbudowany, olbrzymi jak jego dziadkowie, ale pełen radości życia i nieodparcie sympatyczny” (SLS: 207) Aureliano Drugi przypomina postaci Rabelais’go: niepohamowany w hulankach, miłośnik wszelkich uciech cielesnych, rozrzutny

i beztroski, jest uosobieniem karnawałowej natury Macondo. Szalone zabawy, jakie urządzał w domu kochanki, przebieranki, festyny i konkursy, pojedynki obżartuchów nie miały granic. Jego fortuna rosła nieustannie dzięki tajemniczemu wpływowi Petry Cotes na przyrodę: „jego klacze rodziły trojaczki, kury znosiły jajka dwa razy dziennie, a wieprze tak niepohamowanie obrastały w tłuszcz, że nikt nie mógł wytłumaczyć sobie tej niewiarygodnej obfitości inaczej, niż sztuką magiczną” (SLS: 206). Urażony wymówkami Urszuli, zaniepokojonej marnotrawstwem pieniędzy, „gdy wstał w wyjątkowo promiennym humorze, przyszedł ze skrzynką pieniędzy, z puszką kleju i szczotką i wyśpiewując na całe gardło stare piosenki Francisca el Hombre zaczął tapetować dom od góry do dołu wewnątrz i na zewnątrz banknotami jednopesowymi” (SLS: 209). Aureliano Drugi i Fernanda del Carpio stanowią osobliwą parę, w której spotykają się dwa krańcowo odmienne modele środowiska i tradycji:

Fernanda była kobietą straconą dla uciech tego świata. Urodziła się i wyrosła o tysiąc kilometrów od morza, w pępym mieście, przez którego kamienne uliczki w widmowe noce przejeżdżały jeszcze karety wicekrólów. Trzydziestu dwóch dzwonników biło w dzwony żałobne o szóstej po południu. W olbrzymim, wielkopańskim domu, wyłożonym nagrobnymi płytami, nigdy nie gościło słońce. Powietrze zamarło w cyprysach na dziedzińcu, w wyblakłych kurtynach sypialń, w sennych altanach ogrodu tuberoz (SLS: 222).

Podobnie jak w opisie domostwa Mamy Grande, zwraca tu uwagę mroczny koloryt, atmosfera śmierci i przemijania. Rodzina Fernandy reprezentuje anachroniczny świat kolonialnego splendoru, który z biegiem czasu popadł w ruinę. Przetrwały wspomnienia o bogactwie i wysokiej pozycji społecznej, pielęgnowane wbrew nieuchronnym przemianom historii. Fernanda odebrała wykształcenie typowe dla dawnej arystokracji kolonialnej: „nauczyła się układać wiersze po łacinie, grać na klawikordzie, rozmawiać o polowaniu z sokołem z kawalerami, o apologetyce z arcybiskupami, o sprawach państwowych z przedstawicielami rządu obcego kraju, o sprawach boskich z papieżem” (SLS: 222-223). García Márquez osadził tę postać w konfiguracji

kontrastowych par, która uwypatnia różne aspekty walki Karnawału z Postem. Szczególnie ważne wydaje się porównanie Fernandy i Urszuli w roli pani domu, która określa zasady życia rodzinnego. Bezwarunkowe oddanie i szczodrość tej ostatniej sprawiały, że dom był dla członków rodziny bezpieczną przystanią, dokąd wracali prędzej czy później – często poranieni na ciele lub duszy. Fernanda, obsesyjnie dbająca o pozory i pielęgnująca przekonanie o swojej wyższości (szlachcianka najczystszej krwi, która ma prawo podpisywać się jedynastoma nazwiskami hiszpańskimi!), nie buduje więzi uczuciowych, o czym świadczy jej bezwzględność wobec córki i wnuka. Bezskutecznie usiłuje zmieniać swobodne obyczaje domowników, wprowadzając pretensjonalne konwenanse, bezlitośnie wykpiwane przez Buendíów. Naturalność, spontaniczność i poczucie humoru – często rubaszne, o wyraźnym ludowym rodowodzie, w domu Fernandy już nie znajdują miejsca. Jedną z najważniejszych cech domu Urszuli był jego otwarty charakter, co z jednej strony miało wielkie znaczenie dla relacji rodziny z innymi mieszkańcami Macondo, a z drugiej – umożliwiała inicjację procesów modernizujących, choćby nawet cena tego otwarcia miała być wysoka. Przypomnijmy scenę, kiedy sędziwa już Urszula ostatnim wysiłkiem stara się podnieść dom z ruiny po kryzysie:

Otwórzcie drzwi i okna – wołała. – Gotujcie mięso i ryby, kupujcie największe żółwie, niech przyjdą cudzoziemcy, niech rozkładają swoje maty po kątach, niech siusiąją na róże. Niech siadają do stołu, ile razy zechcą jeść i gadać, niech brudzą i zabłocą wszystko swoimi butami, niech z nami zrobią, co im się podoba, bo to jedyny sposób, żeby wygnać ruinę (SLS: 355).

Jednak, jak opowiada narrator, „klasztorne upodobania Fernandy zamknęły tamą nie do przebycia rwący potok stu lat Urszuli. Nie tylko zabroniła otwierać drzwi, kiedy minął gorący wiatr, ale kazała zabić okna drewnianymi krzyżami, posłuszna ojcowskiemu hasłu pogrzebania się za życia” (SLS: 365-366). Post wygrywa walkę z Karnawałem, dokonuje się przeznaczenie samotności, ostatecznie dopełnione w kazirodczym związku Amaranty Urszuli i Aureliana.



W analizowanych utworach Garcíi Márqueza rodzina, pojmowana jako mikrostruktura społeczna, stanowi centrum, wokół którego buduje się dyskursywny obraz świata. Odwołuję się do tej kategorii w rozumieniu, jakie przedstawił Waldemar Czachur, wskazując na jej wieloaspektowość realizującą się poprzez integrację obrazu językowego, kulturowego, mentalnego i tekstowego (Czachur 2011). Nakreślone przez kolumbijskiego noblistę dwa portrety rodzinne obrazują karnawałowy sprzeciw wobec dogmatycznej i konserwatywnej w swej naturze oficjalnej narracji elit władzy. Karnawalizacja pozwala zbudować dialogiczną strukturę, w której możliwe jest subwersywne przedstawienie sieci dominujących projektów ideologicznych i schematów aksjologicznych obecnych w społeczeństwie kolumbijskim, czy też szerzej – latynoamerykańskim. Ludowy etos, właściwe kulturze ludowej poczucie humoru i zdrowego rozsądku tworzą kontekst, w którym wspomniane projekty podlegają rewizji. Istota karnawałowej kpiny, daleka od bezwzględnej negacji, pozwala stworzyć słodko-gorzki obraz świata, który – na dobre czy na złe – ustępuje miejsca nowemu porządkowi.

## Bibliografia

- GARCÍA MÁRQUEZ, G. [1967] (1997), *Sto lat samotności*, przeł. Grażyna Grudzińska, MUZA, Warszawa.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. [1962] (1971), „Śmierć i pogrzeb Mamy Grande”, w: Garcíi Márqueza, G., *W tym mieście nie ma złodziei*, przeł. Z. Chądzynska, Czytelnik, Warszawa, s. 125-150.
- BACHTIN, M. (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- BACHTIN, M. (1975), *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. i A. Goreniewie, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- CASAÚS ARZÚ, M. E. (1994), „El papel de las redes familiares en la configuración de la élite de poder centroamericana (El caso de la familia Díaz Durán)”, *Realidad. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 42, s. 973-1014.

- CZACHUR, W. (2011), „Dyskursywny obraz świata. Kilka refleksji”, *Tekst i dyskurs – text und diskurs*, vol. 4, s. 79-97, [on-line] <http://www.tekst-dyskurs.eu/index.php/pl/>, 10.09.2022.
- FIGUEROA, J. A. (2009), *Realismo mágico, vallenato y violencia política en el Caribe colombiano*, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, Bogota.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1959), „Dos o tres cosas sobre la ‘novela de la violencia’”, *La calle*, año 2, número 103, 9.10.1959, s. 12-13.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (2002), *Vivir para contarla*, Mondadori, Barcelona.
- JOSET, J. (2003), „Introducción”, w: García Márquez, G., *Cien años de soledad*, Cátedra, Madrid, s. 9-51.
- KONIECKI, S. (2009), „Evolución histórica y violencia sexual. Aproximación sociocrítica a *Cien años de soledad*”, *Sociocriticism*, vol. 24, no. 1-2, s. 387-429.
- MAŁCUŻYŃSKA, M.-P. (1989), „O socjokrytyce: rysy charakterystyczne i perspektywy”, *Pamiętnik Literacki*, LXXX, 3, s. 95-118.
- MARTÍNEZ, C. A. (2013), „Imágenes de infancia en ‘Cien años de soledad’”, *Revista Infancias Imágenes*, vol. 12, nr 2, s. 122-127.
- MÉNDEZ, J. L. (2000), *Cómo leer a García Márquez: una interpretación sociológica*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico.
- ROJO, G. (2007), „*Cien años de soledad* cuarenta años después”, *Estudios públicos*, 106, s. 337-362, [on-line] <https://biblat.unam.mx/pt/revista/estudios-publicos-santiago/articulo/cien-anos-de-soledad>, 12.04.2023.
- SIDORUK, E. (2018), *Granice satyry*, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytet w Białymstoku, Białystok.
- SKUBACZEWSKA-PNIEWSKA, A. (2011), „Teoria karnawalizacji literatury Michała Bachtina”, w: Stoff, A., Skubaczewska-Pniewska, A. (red.), *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, Toruń, s. 15-36.
- TODOROV, T. (1978), „Macondo en Paris”, *Texto crítico*, septiembre – diciembre 1979, 11, s. 36-45, [on-line] <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/6821?show=full>, 12.04.2023.
- ZATORA, A. (2017), „Saga rodzinna – próba uporządkowania i konceptualizacji gatunku”, *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, 2017/60/2 (122), s. 36-45.