

Marek Stanisz

Uniwersytet Rzeszowski

Prawda powieści według Maria Vargasa Llosy

I

Istnieją dwa rodzaje wybitnych pisarzy – uciekinierzy i celebryci. Ci pierwsi unikają rozgłosu, stronią od dziennikarzy, niechętnie mówią o własnej twórczości, klucząc przy tej okazji niczym zwierzę łowna, i nie bardzo chcą zdradzić, co mieli na myśli, pisząc ten czy inny utwór. Najlepiej czują się w domowym zaciszu oraz wśród przyjaciół, namówienie ich na wywiad graniczy niemal z cudem, a czytelnicze grono przypomina sobie o nich tylko co jakiś czas, gdy właśnie ukaze się ich kolejna książka. Dobrze, jeśli czasem przyjdzie im odebrać jakąś nagrodę (najlepiej Nobla), bo ta postawi ich przed koniecznością wygłoszenia wykładu o własnej twórczości, ku uciechu i pożytkowi ich entuzjastów. Oto przypadek Wisławy Szymborskiej.

Są też pisarze ulepieni z innej gliny. Tych do niczego nie trzeba namawiać: autokomentarze to ich chleb powszedni, a przestrzeń publiczna to żywioł, w którym czują się jak ryby w wodzie. Piszą i wydają książki – a jakże! – ale oprócz tego pieczołowicie dbają o własny wizerunek medialny, udzielają wywiadów, nie boją się wyznawać, „co autor miał na myśli” w tej czy innej chwili, komentują bieżące wydarzenia, na prawo i lewo rozsiewają autobiograficzne tropy. A jeśli przy okazji mogą wygłosić noblowski wykład, będzie to solenna, erudycyjna i błyskotliwa wypowiedź, przynajmniej trzykrotnie dłuższa od raczej skromnych prelekcji tych pierwszych – uciekinierów z życia publicznego. Oto *casus* Czesława Miłosza.

Do tej drugiej grupy należy również bohater mojego artykułu – Mario Vargas Llosa (ur. 1936)¹, Peruwianczyk i kosmopolita, pisarz języka hiszpańskiego cieszący się światową sławą, prozaik, eseista i autor sztuk dramatycznych, polityk i kandydat w wyborach prezydenckich w swojej ojczyźnie (1990), laureat Nagrody Cervantesa (1994) oraz literackiej Nagrody Nobla (2010), autor poczytnych powieści, takich jak: *Miasto i psy* (1963), *Zielony dom* (1966), *Panta-*

¹ Na polskim rynku dostępne są dwie obszerne biografie M. Vargasa Llosy: U. Ługowska, *Mario Vargas Llosa. Literatura, polityka i Nobel*, PIW, Warszawa 2012; T. Pindel, *Mario Vargas Llosa. Biografia*, SIW Znak, Kraków 2014.

leon i wizytantki (1973), *Ciotka Julia i skryba* (1977), *Wojna końca świata* (1981), *Historia Alejandra Mayty* (1984), *Kto zabił Palomina Molero?* (1986), *Święto Kozła* (2000), *Raj tuż za rogiem* (2003), *Szelmostwa niegrzecznej dziewczynki* (2006), *Marzenie Celta* (2010), *Dyskretny bohater* (2013) oraz tej chyba ciągle naj słynniejszej – *Rozmowy w „Katedrze”* (1969).

Pisarz ten od młodości ogłaszał swoje przemyślenia o filozofii pisania i w ogóle o literaturze. Przez długie lata jego kariery uzbierało się sporo podobnych wypowiedzi: książki o *Nędznikach* Wiktora Hugo² i *Pani Bovary* Gustawa Flauberta³, manifest świadomości twórczej pt. *Listy do młodego pisarza*⁴, zbiór esejów poświęconych najwybitniejszym powieściom XX w. pt. *Prawda kłamstw*⁵, przemówienia z okazji wręczenia Nagrody Cervantesa⁶ i Nagrody Nobla⁷, liczne wywiady⁸, książki autobiograficzne⁹ oraz wiele innych artykułów i okazjonalnych wystąpień¹⁰.

Częstotliwość metaliterackich wypowiedzi Vargasa Llosy, wielokrotne formułowanie zbliżonych opinii, konsekwentne sięganie po te same argumenty – przytoczone fakty zwracają uwagę i dają do myślenia. Można by w nich widzieć efekt zabiegów pisarza o popularność, ale byłaby to z pewnością opinia krzywdząca, w której tkwi jedynie niewielka część prawdy. Refleksje o literaturze autora *Rozmowy w „Katedrze”* potwierdzają raczej opinię Tomasza Pindela, który słusznie zauważył, że „Vargas Llosa wypracował własną teorię literatury i pisarskiego powołania”¹¹. Są też z pewnością czymś więcej: diagnozą świata,

² M. Vargas Llosa, *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y „Los Miserables”*, Alfaguara, Madrid 2004.

³ Tenże, *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, Alfaguara, Madrid 2006 [prwdr. 1975]. Zob. U. Ługowska, *Mario Vargas Llosa...*, s. 547.

⁴ M. Vargas Llosa, *Listy do młodego pisarza*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, SIW Znak, Kraków 2012 [prwdr. 1997].

⁵ Tenże, *Prawda kłamstw. Eseje o literaturze*, tłum. M. Lewicka, E. Ratajczak-Matusiak, J. Skórnicka, D. Walasek-Elbanowska, DW Rebis, Poznań 1999 [prwdr. 1984].

⁶ Tenże, *Don Kichot, czyli fikcja nad fikcjami* [1994], tłum. K. Adamska, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 137 [14.06.1997], s. 10–11.

⁷ Tenże, *Pochwała czytania i fikcji literackiej* [2010], tłum. M. Stasiński, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 289 [11–12.12.2010], s. 24–25 (cytuję z tego wydania); inny przekład: M. Vargas Llosa, *Mowa noblowska. Pochwała czytania i fikcji*, tłum. L. Ługowski [w:] U. Ługowska, *Mario Vargas Llosa...*, s. 473–487.

⁸ Por. m.in. R. Warszawski, *Skrzydła diabła, rogi anioła. Mówi Mario Vargas Llosa*, KOS, Katowice 2007.

⁹ Por. m.in. M. Vargas Llosa, *Jak ryba w wodzie. Wspomnienia*, tłum. D. Rycerz, SIW Znak, Kraków 2010.

¹⁰ Z punktu widzenia poruszanej przeze mnie problematyki na uwagę zasługuje artykuł: M. Vargas Llosa, *Transforming a Lie into Truth. A Metaphor of the Novelist's Task*, „National Review” 1990, Vol. 42, s. 68–70.

¹¹ T. Pindel, *Mario Vargas Llosa...*, s. 173. Autor cytowanej książki ciekawie przedstawia główne elementy programu literackiego Vargasa Llosy w podrozdziale *Sekretne historia, czyli zawód pisarza* (tamże, s. 173–182).

w którym żyjemy, portretem człowieka i współczesnej kultury, a także sposobem uzupełnienia dzieł literackich o nośne metafory, które rozjaśniają zawoilości fabuły oraz tajemnice powieściowych kompozycji. Wypowiedzi te zanurzone są w szczególnej aurze emocjonalnej – optymistycznej i buntowniczej zarazem. Mario Vargas Llosa jest bowiem pisarzem, który jak mało kto łączy niezgodę na otaczającą rzeczywistość z afirmacją ludzkiego życia, krytykę systemów (nie tylko politycznych) z apologią wolności, nieufność wobec ideologii z pochwałą czytania, a szczególnie z pochwałą powieściowej fikcji. Tyle w tym wewnętrznego przekonania i entuzjazmu, że nawet dobrze znane myśli wyglądają świeżo. Tyle w tym elegancji, że nie razi nawet ich buntowniczy patos.

II

Analizując wypowiedzi o literaturze autora *Rozmowy w „Katedrze”*, warto zwrócić na wstępie uwagę na fakt, że jego rozważania koncentrują się wokół problemów fikcji powieściowej: jej natury oraz funkcji – artystycznych, psychologicznych, kulturowych, społecznych, a także politycznych. Dodać do tego należy, iż koncepcje literackie Vargasa Llosy są głęboko zanurzone w tradycji¹², choć na pierwszy rzut oka wydają się bardzo swobodne i lekkie niczym prasowe felietony. Na dodatek nie stronią od efektownych paradoksów.

Oto paradoks pierwszy. Mario Vargas Llosa niezwykle konsekwentnie głosi przekonanie o równoczesnej fikcyjności i prawdziwości powieściowego świata: „Fikcja to kłamstwo skrywające głęboką prawdę” (L 12)¹³ – napisze dobitnie w *Listach do młodego pisarza*. Celem pisarza jest „przekształcenie kłamstwa w prawdę” – zadeklaruje w tytule jednego z artykułów (T 68). „Literatura opacznie przedstawia życie” – stwierdzi w wykładzie noblowskim (PC 24). Powieść to „prawda kłamstw” – taką właśnie formułą tytułową opatrzy głośny zbiór swoich esejów. Ta myśl, pojawiająca się w różnych wariantach, urasta w dojrzałej twórczości pisarza do rangi prawdziwej *idée fixe*¹⁴. Uderzająca kon-

¹² O teoriach powieści oraz relacjach między prawdą a fikcją piszą m.in.: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, WN PWN, Warszawa 1995; tenże, *Fikcja i prawda literatury* [w:] tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, WL, Kraków 2000, s. 7–21; A. Martuszczyńska, *Prawda w powieści, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.

¹³ Posługuję się następującymi skrótami: L – *Listy do młodego pisarza*; PK – *Prawda kłamstw*; DK – *Don Kichot, czyli fikcja nad fikcjami*; PC – *Pochwała czytania i fikcji literackiej*; SD – *Skrzydła diabła, rogi anioła. Mówi Mario Vargas Llosa*; T – *Transforming a Lie into Truth. A Metaphor of the Novelist's Task*. Cyfry oznaczają numery stron.

¹⁴ Na marginesie zauważmy, że problem odniesienia fikcji do rzeczywistości, prawdy i kłamstwa jest jednym z odwiecznych dylematów filozofii, logiki, teorii literatury czy językoznawstwa. Problem ten szeroko omawia m.in. J. Antas w książce *O kłamstwie i kłamaniu*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008 (zwłaszcza w rozdz. *Kłamstwo a fikcja. O dwóch trybach referencyjnych*, s. 23–72).

sekwencja, z jaką pisarz do niej powraca, najlepiej dowodzi, że nie jest ona tylko świadectwem skłonności do epatowania niezrozumiałymi sprzecznościami. Na tym przekonaniu wspiera się cała wizja literatury Vargasa Llosy. Według relacji pisarza stała się ona kluczowa już we wczesnych latach siedemdziesiątych i od tego czasu na trwałe zadomowiła się w jego sposobie myślenia:

„Then in the early Seventies another idea, probably more important than the original novel of political adventure, took over. Fiction itself as a theme became very important to me: fiction as something larger than literature; fiction as something more important in life than literature or art. I discovered that in fact fiction is indispensable for mankind – even for people without an interest in literature, who never read books at all” (T 69).

[Następnie, we wczesnych latach siedemdziesiątych, opanowała mnie inna idea, prawdopodobnie ważniejsza niż pomysł oryginalnej powieści polityczno-przygodowej. Fikcja sama w sobie, fikcja jako temat stała się dla mnie bardzo ważna: fikcja jako rozległe zjawisko, obejmujące nie tylko literaturę; fikcja jako coś ważniejszego w życiu niż literatura czy sztuka. Odkryłem, że fikcja jest w istocie niezbędna dla ludzkości – nawet dla ludzi nieinteresujących się literaturą, którzy nigdy nie czytają książek – tłum. M.S.J.]

Fikcja powieściowa ma według autora *Rozmowy w „Katedrze”* szczególnie sposób istnienia: tworzy alternatywną rzeczywistość. Jej sztuczność zasadza się na tym, że została utworzona ze słów (a trzeba dodać, że pisarz zdaje się powątpiewać w referencyjne odniesienia znaku językowego do rzeczywistości pozajęzykowej, choć w swoich esejach rzadko rozwija ten wątek¹⁵), zaś przede wszystkim na tym, że opiera się na zmyśleniu (tu wypowiedzi Vargasa Llosy są już obszerne i wyczerpujące). Powieściowa fikcja jawi się zatem jako układ podwójnie autonomiczny – operuje językiem pozbawionym ścisłych referencji, a ponadto opowiada o światach nieistniejących, powołuje do życia zmyślonych bohaterów, nakazując im działać zgodnie z logiką powieściowych zdarzeń. Słowem – jest „ucieczką do rzeczywistości innej, utkanej z fantazji” (PK 56). Sens powieściowego „kłamstwa” polega wedle Vargasa Llosy na tym, że ten gatunek literacki „opacznie przedstawia życie, a jednak pozwala lepiej je zrozumieć, połączyć się w labiryncie, w którym się rodzimy, błąkami i umieramy” (PC 25).

Autorka odróżnia tam kłamstwo od fikcji na podstawie przypisania im dwóch odmiennych trybów referencyjnych: trybu orzekania (w przypadku kłamstwa) oraz trybu wyznaczania (w przypadku fikcji). Zarazem stoi na stanowisku, że „kłamstwo wobec fikcji jest nadrzędne” (tamże, s. 24). Wydaje się, że metaforyczne formuły Vargasa Llosy korespondują z koncepcjami wyłożonymi przez polską językoznawczynię. Oczywiście, nie ma tu mowy o bezpośrednim związku czy genetycznym wpływie, lecz o myślowej analogii.

¹⁵ W tych kwestiach stanowisko Vargasa Llosy jest zgodne z najbardziej dziś popularnymi teoriami języka, wedle których: „Od ontologii rzeczy do ontologii nazw droga jest długa. Między rzeczą a nazwą pośredniczy złożoność procesów i operacji epistemicznych, wyznaczających istnienie” (J. Antas, *O kłamstwie...*, s. 43).

Mimo swojej autonomii fikcja jest zarazem głęboko zakorzeniona w rzeczywistości. W ujęciu Vargasa Llosy jest to fakt osobliwie ambiwalentny: fikcja bowiem stanowi „awers i antypodę” „rzeczywistości realnej” (L 19), „nie jest [...] wizerunkiem Historii; raczej jej odwrotną stroną” (L 12), „pomimo że zachowuje podobieństwo do świata realnego – w rzeczywistości kwestionuje go i odrzuca” (DK 10). Reguły owego mechanizmu są wprawdzie niejasne, gdyż owo odniesienie do rzeczywistości realizuje się „w sposób trudny do ustalenia” (PK 73), jednak z innych wypowiedzi pisarza można wywnioskować, że nie chodzi tu o jakiś tajemniczy rodzaj wymyślanego antyświata, nie o kreację symetrycznego przeciwieństwa otaczającej nas rzeczywistości, lecz o swoisty, dopełniający ją kontrpunkt. Takie rozumowanie ma podstawy w fakcie, że Vargas Llosa utożsamia rzeczywistość z życiem, z wszelkimi formami egzystencji ludzkiej, z różnorodnym kształtem ludzkich losów. W tym właśnie sensie fikcja nie ustanawia prawdziwej rzeczywistości, bo „nie tworzy życia”, lecz „zaprzecza mu, przeciwstawiając mu oszustwo, które stara się je zastąpić” (PK 73). W ostatecznym rozrachunku nie ma ona ani „przypominać prawdziwego życia”, ani go „opowiadać”, lecz je „przeobrażać, uzupełniając o nowe treści” (PK 7): „W rzeczywistości życie nigdy nie jest takie jak fikcja. Czasami jest lepsze, czasem gorsze, ale zawsze bardziej wycienione, różnorodne i bardziej nieprzewidywalne od tego, co podpowiadają nam najlepsze fantazje literackie. [...] prawdziwe życie nie jest nigdy tak doskonałe, okrągłe, logiczne i zrozumiałe jak jego literackie przedstawienia” (PK 73).

Powieści bowiem – dowodzi pisarz – „powinny opowiadać historie, które się zaczynają i kończą, a ich obowiązkiem jest przeciwstawić chaosowi życia porządek misterny, piękny i przekonujący” (PK 83). Fikcja zatem, oczyszczona z tego, co przypadkowe, nie jest w stanie dorównać bogactwu świata – nieprzewidywalnego w swej zmienności i różnorodności (PK 78–79). Rzeczywistość jawi się więc równocześnie jako gorsza i lepsza od powieściowej fikcji.

Niech nikogo nie zwiedzie – przekonuje literat – że powieść wykorzystuje fakty historyczne jako tło fabularne lub posługuje się biografią autora. Owszem, „w dziedzinie literatury nie ma fantazji czystej chemicznie” (L 19), „nie ma pisarzy, którzy tworząc, potrafiliby oderwać się od własnego życia i z niego nie czerpać”¹⁶ (SD 140), „u źródeł wszystkich opowieści leżą przeżycia twórcy” (L 18), zaś „autentyczne doświadczenie jest krwią fikcji” (L 18). Co więcej, „aby nadać powieści siłę przekonania, trzeba, opowiadając zawartą w niej historię, odwołać się w jak największym stopniu do przeżyć i uczuć bohaterów” (L 29), należy wyjść „z pewnych jeszcze żywych w [...] pamięci przeżyć, działających na [...] wyobraźnię” (PK 6–7), gdyż „odwaga czerpania z wątków autobiograficznych” (SD 113) jest niewątpliwym walorem każdego powieściopisarza. Autorowi *Święta Kozła* nie chodzi jednak ani o literackie fabularyzowanie prawdziwych historii, ani o wytwarzanie dokumentów biograficznych, lecz

¹⁶ Słowa R. Warszawskiego, potwierdzone przez pisarza.

o to, by „dać czytelnikowi złudzenie autonomii zdarzeń w stosunku do jego własnego realnego świata” (L 29), „wyfantazjować” „rzeczywistość, będącą jedynie mglistym odbiciem pierwotnego tworzywa” (PK 7)¹⁷. Świat fikcji bowiem, „choć w całości utworzony z materii świata historycznie istniejącego, odrzuca go całkowicie, przeciwstawiając mu sugestywną ułudę, w którą powieściopisarz obrócił swój gniew i swą tęsknotę, swoje marzenia o innym życiu, wolnym od ponurego *memento* śmierci i czasu” (PK 154–155). Aby wyrazić to przeświadczenie, Vargas Llosa wielokrotnie odżegnywał się od autobiograficznych interpretacji własnych utworów¹⁸. Fikcja bowiem „musi dodać do świata, do życia coś, co wcześniej nie istniało, co jedynie od chwili powstania utworu i tylko dzięki niemu stanie się częścią niezmierną rzeczywistości. Ten dodany element stanowi o oryginalności literatury pięknej, ontologicznie odróżnia ją od każdego dokumentu historycznego” (PK 97).

Rozumowanie Vargasa Llosy można by sproblematyzować następująco: według niego życie przedstawione w utworze literackim jest uboższe i bardziej schematyczne od prawdziwego, dobra powieść ma jednak moc dopisywania nowych scenariuszy do tego, co faktycznie się zdarzyło. Jej siła sugestii opiera się nie na faktach historycznych, które same w sobie są tylko znakami domagającymi się interpretacji, lecz na wymyślonym i uporządkowanym według artystycznego zamysłu układzie powieściowych zdarzeń (obojętne: fikcyjnych czy prawdziwych). Właśnie z tych powodów fikcja przejrzyściej ukazuje reguły rządzące rzeczywistością i wzbogaca je.

Oto paradoks drugi. Mimo że bohaterowie powieściowi nie są postaciami rzeczywistymi i nie mają wiele wspólnego z prawdziwym życiem, ich los w osobliwy sposób przylega do doświadczeń czytelników. Wyjaśnienie tej zależności można odnaleźć w antropologii Vargasa Llosy, gdyż według pisarza człowiek, istota z gruntu irracjonalna, „niezmiernie jest czymś więcej niż tylko rozumem i intelektem” (PK 153), a swoją egzystencję – niczym bohaterowie *Życia snem* Calderona – przeżywa tyleż w świecie realnym, co wyobrażonym, utkanym ze snów, marzeń i fantazji („mając tylko jedno życie, marzymy o tym, by mieć ich tysiące”, PK 10–11). I wcale nie jest pewne, który świat jest dla niego odpowiedniejszy lub bardziej realny. Pewne wydaje się pisarzowi jedynie to, że owa skłonność do ulegania fantazjom, mrzonkom, skrywanym pragnieniom i namiętnościom, a nawet mrocznym obsesjom stanowi podstawowy motyw ludzkiego działania oraz główne źródło literatury: jest motorem ludzkiego postępu, lekarstwem na monotonię i rutynę codzienności oraz remedium na zło i niesprawiedliwość. Bywa też siłą groźną i niszczącą – do tego wątku jeszcze powrócę. Na

¹⁷ Vargas Llosa napisze wprost: „historie, które nie oderwały się od swego autora i mają wartość jedynie jako dokumenty biograficzne, to powieści nieudane” (L 21).

¹⁸ Dla przykładu: w książce *Prawda kłamstw* odrzucał sugestie, jakoby powieść *Miasto i psy* zawierała opis realiów Szkoły Wojskowej im. Leoncia Prady w Limie; kwestionował także przypuszczenia, jakoby w utworze *Ciotka Julia i skryba* przedstawił portret swojej pierwszej żony (PK 6–7).

razie jednak podkreślę pozytywny aspekt mentalnego zanurzenia człowieka w dwóch odrębnych światach – jest nim fakt, że obcowanie z fikcją literacką zaspokaja pragnienie życia pełniejszego i barwniejszego, ukazując inne możliwe scenariusze ludzkich losów. Jak pisze Vargas Llosa: „Ludzie nigdy nie byli zadowoleni ze swego życia, zawsze marzyli o czymś więcej, a ponieważ nie chcieli zrezygnować ze swych marzeń, żyli snami, to jest historiami, które sobie opowiadali. Literatura jest tylko jedną z gałęzi tego drzewa. Wszyscy coś wymyślamy i opowiadamy, by uatrakcyjnić nasze życie” (DK 10).

Podobne refleksje o człowieku mają poważne konsekwencje dla koncepcji literackich autora *Prawdy kłamstw*. Owocem ludzkiego życia, rozgrywającego się w dwóch wymiarach, jest według niego „duch sprzeczności”, który przejawia się w „niezdolności zadowolenia się tym, co [jednostka ludzka – przyp. M.S.] zdołała osiągnąć” (PK 128)¹⁹, a więc w gotowości do ciągłego podważania zastanego porządku świata, do niezgody na wszelkie konieczności i determinizmy, do sprzeciwu i buntu: „Bez fikcji bylibyśmy mniej świadomi, jak ważna jest wolność, żeby życie dało się żyć, i jakim się staje piekłem, gdy wolność dławi tyran, ideologia czy religia. Kto wątpi, że literatura nie tylko pozwala nam śnić o pięknie i szczęściu, ale i przestrzega nas przed wszelkim uciskiem, niech spyta, czemu wszystkie reżimy, które usiłują kontrolować ludzkie życie od kolebki po grób, tak się jej boją, że ustanawiają cenzurę, by ją zdławić, i śledzą podejrzliwie niezależnych pisarzy. Czynią tak, bo wiedzą, jak niebezpieczne są wycieczki wyobraźni w książki, jak groźne stają się fikcje, gdy czytelnicy zestawiają wolność, która je rodzi i która się w nich realizuje, z obskurantyzmem i strachem czyhającymi na nich w prawdziwym życiu” (PC 24).

Nie tylko niezadowolenie ze świata jest według Vargasa Llosy stałym motywem myślenia ludzkiego. W każdym człowieku tkwi też coś, co jest mrocznym jądrem jego istoty. Autor *Rozmowy w „Katedrze”* nazywa to „demonem” (czy raczej „demonami”), a zadanie artysty upatruje w gotowości do zaakceptowania ich, a nawet służenia im „w miarę własnych sił” (L 25). Niewątpliwie, koncepcja Vargasa Llosy ma wiele wspólnego z Platońskim daimonionem, który jest przecież starszym bratem różnorodnych teorii natchnienia, formułowanych w kulturze europejskiej przez wiele stuleci. Jest też zbliżona do Horacjańskiej idei *nescio quid*, która wskazywała na decydujący udział nieświadomości w procesie twórczym, a także do teorii późniejszych, XX-wiecznych, odwołujących się z kolei do kategorii podświadomości. Według peruwiańskiego noblisty nie może bowiem zostać twórcą „ten, kto nie jest wewnętrznie ożywiany i karmiony przez duchy” (L 25). Tyle tylko, że służyć własnym demonom to także dawać ujście prywatnym strachom, skrywanym tajemnicom i mrocznym obsesjom²⁰.

¹⁹ Nasuwają się tu skojarzenia zarówno z *Faustem* J.W. Goethego, jak i esejem *Człowiek zbuntowany* A. Camusa.

²⁰ W wywiadzie z R. Warszewskim Vargas Llosa stwierdził: „Gdybym chciał wiedzieć, co mnie tak naprawdę gnębi, zostałbym psychiatrą lub psychologiem. Nie pisarzem” (SD 108).

W opisanym wyżej przekonaniu dopatrywałbym się zatem nie tylko inspiracji Platońskich oraz późniejszych idei inspiracjonistycznych, ale także śladów wychowania katolickiego, w którego aurze pisarz wyrastał, z wpisana w nie koncepcją skażonej natury ludzkiej. Zarazem poszukiwałbym tropów świadczących o tym, że Vargas Llosa stoi po stronie antropologicznego esencjalizmu: człowiek w jego ujęciu nie jest więzkiem możliwości, które uaktywniają się w różnych sytuacjach, lecz istotą o względnie trwałej „tożsamości” i „naturze”, w której ujawnia się zarówno skłonność do dobra, jak i do występku. Dopiero powieściowe „śnienie” daje szansę na przeżycie doświadczenia antyesencjalistycznego: stwarza możliwość wcielenia się w inne postacie, przeżycia innych żywotów i doświadczenia odmiennych stanów świadomości.

Oto paradoks trzeci. Mówiąc o powieściowej fikcji, twórca *Rozmowy w „Katedrze”* sprawia wrażenie, jakby odżegnywał się od zasad powieściowego realizmu. Na próżno zatem szukalibyśmy w jego esejach metaforyki zwierciadlanej, która od wieków kojarzy się z mimetyczną postawą wobec świata i stanowi sygnał postawy realistycznej²¹. Wyrażną niechęć wzbudza w nim pojęcie „opisu”, za to z głębokim przekonaniem posługuje się kategoriami „kreacji”, „zmyślenia”, „inwencji” czy „przetworzenia” (L 33). Ta antimimetyczna stylistyka jest na tyle silna, że skłoniła niektórych interpretatorów do kategorycznych (choć moim zdaniem niesłusznych) twierdzeń, że pisarz ten „nie wspomina ani słowem o funkcji mimetycznej”, „postuluje absolutne zaprzeczenie zasady odzwierciadlania rzeczywistości”²², zaś interpretacja powieści Vargas Llosy przez pryzmat jego deklaracji programowych to „mylny trop”, który świadczy raczej o „sprzeczności między wyznawaną przez pisarza teorią a stosowaną przez niego praktyką twórczą”²³.

Oczywiście, podobne wątpliwości mogą zrodzić się w trakcie lektury wypowiedzi Vargas Llosy o literaturze – choćby dlatego, że nie wszystko jest w nich przejrzyste i jednoznaczne. Trzeba też dodać, że trafiali się i tacy krytycy, którzy kwestionowali realistyczny charakter jego powieści²⁴. A jednak moim zdaniem dominującą interpretację twórczości autora *Rozmowy w „Katedrze”* świetnie oddaje uzasadnienie werdyktu Akademii Noblowskiej, w którym znalazło się m.in. stwierdzenie, że jego utwory stanowią „kartografię struktur władzy”²⁵...

²¹ Por. M.H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M.B. Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 39–55.

²² K. Mroczkowska-Brand, *Mario Vargas Llosa. Realizm „nie”magiczny* [w:] *Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości*, red. M. Potok, J. Wachowska, WN UAM, Poznań 2013, s. 45.

²³ Tamże, s. 44.

²⁴ T. Pindel zwraca uwagę, że nawet tak zakorzeniona w historii Peru powieść jak *Rozmowa w „Katedrze”* była uważana za nie dość realistyczną i krytykowana za „niewłaściwe oddanie realiów historycznych” (tenże, *Mario Vargas Llosa...*, s. 74).

²⁵ Cyt. za: tamże, s. 72. Por. także: A. Flisek, *Realizm w twórczości Maria Vargas Llosy. Styl i ideologia* [w:] *Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości...*, s. 13–42.

Mimo że w tekstach metaliterackich Vargasa Llosy sporo dwuznaczności i paradoksów, łatwo w nich odnaleźć jasne deklaracje o jego przynależności do nurtu realistycznego. Dowodzą tego choćby zdecydowane zapewnienia pisarza o jego realistycznej tożsamości artystycznej: w eseju *Prawda kłamstw* wprost zaliczył siebie do grona „pisarzy realistycznych, owej sekty, szkoły, a może tradycji”, do której, jak pisał, „niewątpliwie należy” (PK 8); w wywiadzie z Romanem Warszawskim stwierdzał dobitnie: „mam swoistą manię hiperrealisty” (SD 110); w powieści *Historia Alejandra Mayty* wkładał w usta narratora (*porte-parole* autora) następujące słowa: „w swoich powieściach chcę być realistą i kłamać ze znajomością rzeczy”²⁶. Można też argumentować inaczej: realistyczny aspekt koncepcji Vargasa Llosy przejawia się m.in. w tym, że za cel literackiego odzwierciedlenia uznawał on nie statyczny „opis” przedmiotów nieożywionych, lecz – podobnie jak wielu innych reprezentantów tego nurtu – stworzenie dynamicznej iluzji „życia” (L 25), która ujawnia się w działaniach bohaterów i w całym nurcie zdarzeń będących tematem literackiej opowieści. W sumie brzmi to bardzo w duchu Arystotelesa (któremu także nie o odtwarzanie przedmiotów chodziło, lecz o naśladowanie działań bohaterów²⁷), jak też innych zwolenników realizmu: Hippolyte’a Taine’a²⁸ czy Guy de Maupassanta²⁹. Można by wreszcie dodać, że sama częstotliwość użycia słowa „rzeczywistość” w esejach peruwiańskiego pisarza wyraziście świadczy o realistycznych podstawach jego koncepcji fikcji powieściowej.

Wydaje się zatem, że wątpliwości dotyczące stosunku Vargasa Llosy do dyrektywy realistycznego odtwarzania rzeczywistości mają źródło w zasadniczym nieporozumieniu. Sformułowana przez autora *Rozmowy w „Katedrze”* sugestywna pochwała fikcji powieściowej może na pierwszy rzut oka sugerować, że pisarz ten wyznaje i praktykuje antymimetyczną wizję literatury. Byłby to jednak wniosek powierzchowny. Według Vargasa Llosy realizm bowiem nie jest przeciwieństwem fikcji, lecz jednym z jej artystycznych wcieleń. Oznacza to, że każdy typ fikcji powieściowej – realistyczny, modernistyczny, historyczny, fantastyczny, paraboliczny, groteskowy itp. – ma tę samą zdolność do tworzenia świata zmyślnego (czyli alternatywy dla tego, co realne). Różnica polega jedynie na tym, że każdy rodzaj fikcji powieściowej posługuje się innym zestawem konwencji literackich.

Nie zmienia to faktu, że wedle autora *Prawdy kłamstw* dobry pisarz winien unikać zbyt oczywistych zbieżności „zmyślenia i prawdy”. Bronić go przed tym ma nie tylko język, ale również „właściwa perspektywa” opisu, której „zatrace-

²⁶ M. Vargas Llosa, *Historia Alejandra Mayty*, Tanten, Warszawa 1991, s. 57.

²⁷ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989, s. 7.

²⁸ Zdaniem H. Taine’a powieściopisarz „jest to psycholog, który naturalnie i mimo woli ukazuje psychologię w działaniu” (cyt. za: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą...*, s. 123).

²⁹ Według G. de Maupassanta zadaniem powieściopisarza jest stworzenie „całkowitej iluzji rzeczywistości”, zaś fikcja powieściowa to „w i z j a, bardziej pełna, bardziej p r z e n i k l i w a, bardziej przekonująca niż sama rzeczywistość” (cyt. za: H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą...*, s. 130).

nie [...] zdejmuje czar, niweczy iluzję fikcyjnej rzeczywistości, autonomicznej i wolnej, odsłania nici łączące ją ze światem realnym” (PK 158). Oddziaływanie powieściowej fikcji zależy bowiem „od jej własnej siły perswazji, od sugestywności jej wizji, od zręczności tkwiącej w niej magii” (PK 10). Pisarz twierdzi dalej, że „fikcja jest ze swojej natury subiektywna i jej jedyną powinnością jest przekonanie czytelnika o swojej własnej prawdzie, zgodnej z nauką czy wiarą, jaką dana epoka czyni panującą, lub różną od niej” (PK 152). Aby to osiągnąć, należy „skorygować” życie, „przetworzyć” je „według prywatnego wzoru” (L 23). W taki właśnie sposób rodzi się prawda literatury (L 34), która zasada się na swoście pojętej autentyczności powieściowego przekazu; nie na jego walorach faktograficznych czy szczegółowych opisach, te bowiem nie mają większego znaczenia, lecz na jej autonomii i płynącej stąd „siły przekonywania”: „Jeśli powieść sprawia wrażenie samodzielnej, wyemancypowanej z realnego świata, jeśli wydaje się mieścić w sobie wszystko, czego potrzebuje do istnienia, znaczy, że osiągnęła najwyższą zdolność przekonywania” (L 29).

„Siła przekonywania powieści [...] niweluje dystans dzielący fikcję od rzeczywistości, a zacierając ową granicę, sprawia, że czytelnik przeżywa wymyśloną konstrukcję jako odwieczną prawdę; iluzję bierze za najbardziej spójny i solidny opis rzeczywistości. Oto największe oszustwo, jakiego dopuszczają się wielkie powieści: wmawiają nam one, że świat jest taki, jaki został w nich przedstawiony” (L 30).

W innym miejscu pisarz wypowie się w podobnym duchu: „The novelist’s responsibility is not to exactness but to persuasiveness; and to persuade, in most cases, is to lie” (T 69).

[Odpowiedzialność powieściopisarza polega nie na ścisłości, lecz na sile przekonywania; a przekonywać w wielu wypadkach znaczy – kłamać].

Autentyzm, „siła przekonywania” i sugestywność powieściowego zmyślenia zależą w pierwszym rzędzie od jakości artystycznej konkretnego utworu. To ona stanowi niezbędną wartość dodaną sztuki literackiej. Właśnie za jej sprawą „każda dobra powieść mówi prawdę, a każda zła powieść kłamie” (PK 10). Można by ów cytat ukonkretnić poprzez odwołanie się do terminologii ściśle literaturoznawczej i przywołać takie kategorie, jak: parabola, alegoria czy wielka metafora. Trzeba jednak od razu dopowiedzieć, że Vargas Llosa nadzwyczaj rzadko sięga po fachową nomenklaturę, choć i ona nie jest mu całkiem obca³⁰. Woli jednak artykułować swoje myśli w sposób bardziej swobodny, ubrany w typowo literackie ozdoby stylu, jak choćby w następującym fragmencie: „Powieści kłamią – nie może być inaczej – ale jest to stwierdzenie jednostronne, kłamiąc, wyrażają bowiem pewną osobliwą prawdę, którą można przedstawić jedynie w sposób podstępny i zawoalowany, przystrojony w cudze piórka” (PK 6).

³⁰ Dla przykładu: swoją powieść *Pantaleon i wizytantki* nazwał „alegoryczną” (SD 143).

Tak oto, głęboko antynomicznie, rysuje się wedle Vargas Llosy natura fikcji powieściowej³¹. Można by rzec, iż jego refleksja w tej materii dotyka głównie warunków możliwości zaistnienia wartościowej literatury.

III

Na wskazanych paradoksach Vargas Llosa zbudował także oryginalną koncepcję zadań i funkcji, jakie stawiał przed literackim (powieściowym) zmyśleniem. W swojej wizji stworzył przestrzeń tyleż dla czysto zabawowych gestów „zaczarowania czytelnika” (PK 103), co dla doniosłych, semantycznych i etycznych ich konsekwencji. Tym ostatnim patronuje przekonanie pisarza, że podstawowym celem literatury jest zapewnienie przyjemności i rozrywki („literatura jest rozrywką, a kiedy przestaje nią być, staje się niczym”, DK 10), a reszta to tylko skutek estetycznego uwodzenia czytelnika. Na ludyicznym fundamencie wznoszą się zatem inne rezultaty oddziaływania literatury na odbiorców, a wynikają one z przekonania, że „literatura ma magiczny wpływ na nasze życie” (DK 11). Właśnie magiczny – czyli tajemniczy i niejasny, niemożliwy do przewidzenia i pełnej racjonalizacji, a mimo to przemożny i trwały.

Tak więc zdaniem autora *Rozmowy w „Katedrze”* fikcja wzbogaca pisarzy i czytelników, przenosząc tych, którzy się jej poddają, w inną rzeczywistość, „dopełnia” życie ludzi „wszystkim, czego im brakowało” (PK 126), „pomnaża nasze wcielenia” (PK 160). Dzięki niej człowiek „staje się jakby dwiema osobami, uczestniczy jednocześnie w realnym i wymyślonym świecie” (DK 10). W ten sposób powieściowe światy alternatywne nieustannie przypominają, „że jesteśmy ubożsi od naszych snów i fantazji” (PK 155).

Budząc poczucie niedosytu wobec przeżywanej egzystencji i doświadczanej rzeczywistości, fikcja ma moc kompensacyjną i oczyszczającą, moc „zaspokajania pewnych pragnień i braków, które są czystą definicją ludzkiej niedoskonałości” (PK 124), jest w tym sensie „lekarstwem na egzystencjalny ból świata” (DK 10), „łagodzi ludzkie frustracje” (PK 12). Dotyczy to zarówno pisarza, który „uwalnia się” w ten sposób od własnego doświadczenia, „obracając je w opowieść” (L 20), jak i odbiorcy, który z kolei za pomocą eksperymentu kompensacji może bezkarnie doświadczyć skrzętnie skrywanych, wstydliwych emocji i „destrukcyjnych pragnień” (PK 74), czyli tego, „co w życiu rzeczywistym musi być hamowane zgodnie z obowiązującą moralnością – a czasami po prostu aby

³¹ Antynomiczność teorii realistycznych nie jest niczym nowym, lecz tkwi w samej istocie owych projektów. Por. na ten temat: H. Markiewicz, *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku* [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa 1976, s. 42–58; tenże, *Teorie powieści za granicą..., passim*.

zachować ciągłość życia” (PK 74)³². Fikcja powieściowa uwalnia przeto od złych uczuć i pozwala powrócić do świata, ale też nasycza krzepiącą wiarą, że wszystko mogłoby potoczyć się inaczej, niż się potoczyło. Oferując możliwość przeżycia cudzych egzystencji, zaspokaja marzenia, rozładowuje napięcia, łagodzi emocje i uczy dystansu wobec siebie i innych. W tym kontekście należy odczytywać – formułowane przy różnych okazjach – słowa uznania pisarza dla romantycznej koncepcji wyobraźni.

Powieściowe zmyślenie ma jednak paradoksalną właściwość, gdyż działa w dwóch przeciwnych kierunkach: „jednocześnie łagodzi i drażni” (DK 10), koi i jątrzy, kompensuje, ale i ostrzega, rozbraja, ale także wkłada broń do ręki. Jest bowiem zarówno aktem eskapistycznego uchylecia się od uczestnictwa w życiu, jak też „źródłem dyskomfortu i frustracji” (L 12), które rodzą się z poczucia niezadowolenia z tego, co nas otacza. W ten sposób fikcja rodzi „nieufność w stosunku do świata realnego” (L 13), rzuca „wyzwanie realnemu światu w symbolicznym geście zastąpienia go fikcją” (L 22), stając się zarzewiem buntu i niezgody na zastaną rzeczywistość. Prawdą jest bowiem, że „w sercu każdej fikcji tkwi zarzewie buntu” (PK 11), a literackie fantazje przynoszą coraz to „nowe powody do buntu i pragnienia innego, lepszego życia” (PK 127), wywołując „postawę buntu wobec ustanowionej władzy, instytucji czy wierzeń” (L 13). Bez dwóch zdań: słowo „bunt” Vargas Llosa odmienia przez wszystkie możliwe przypadki...

Obcowanie z literaturą okazuje się przeto niebezpiecznym ćwiczeniem intelektualnym, zaś sama fikcja zamienia się „w narzędzie analizy i rozdrobnienia świata rzeczywistego, w donos na mitologie, oszustwa i niesprawiedliwości, jakie przynosi historia” (PK 42). Demaskuje i ujawnia nie tylko „cały fałsz i absurd życia wspólnoty” (PK 110) oraz „ułomność czy też [...] stłumienie wolności jednostki, jej popędów i pragnień, niezbędną do egzystencji w gromadzie” (PK 111), obnaża ponadto wszelkie słabości człowieka, oświetlając mroczne zakamarki ludzkiej psychiki (w jednym z nich ukrywa się taka choćby niewygodna prawda, że człowiek pragnie wolności, ale również od niej ucieka). Nie w tym tkwi siła fikcji, że jest pełniejsza lub doskonalsza od rzeczywistości, lecz w tym, że bierze w cudzysłów faktycznie zaistniały kształt świata oraz porządek zdarzeń, przedstawiając je jako jeden z wielu możliwych stanów rzeczy. Dodać tylko wypada, że nie o jakiś określony typ fikcji chodzi. Po prostu – o fikcję jako taką. Nie o treść wyrażanych w niej marzeń, lecz o sam akt marzenia, który kwestionuje wiarę w pewność przyjętych aksjomatów i stabilność rzeczywistości. Za sprawą opisanego zderzenia realnego świata z fikcją literacką rzeczywistość przestaje być poj-

³² Za T. Pindelem warto przytoczyć niezwykle świadectwo samego pisarza o konsolacyjnej mocy lektury. W książce o Flaubercie Vargas Llosa opowiedział mianowicie o kryzysie egzystencjalnym, który przeżył w pewnym okresie swojego życia i który doprowadził go nawet do myśli samobójczych. Odwiodła go od tego... lektura *Pani Bovary* Flauberta. Pisarz relacjonował: „Fikcyjne cierpienie neutralizowało to, które przeżywałem. [...] Emma zabijała się, bym ja mógł żyć” (cyt. za: T. Pindel, *Mario Vargas Llosa...*, s. 119).

mowana jako jedyna i ostateczna. Widać teraz wyraźnie, dlaczego autorowi *Święta Kozła* tak bardzo zależało na wpisaniu w swoje rozumowanie mechanizmu wzajemnego znoszenia się przeciwieństw, który prawdę zamienia w kłamstwo, a kłamstwo obdarza sankcją prawdziwości. Dzięki niemu czynność lektury oznacza opowiedzenie się czytelnika po stronie wolności. Taki właśnie jest sens wymownego stwierdzenia: „Fikcja to «nie» powiedziane rzeczywistości” (DK 10).

Dopiero takie oddziaływanie fikcji w świadomości odbiorcy może zaowocować swoistą syntezą doświadczeń płynących z różnych źródeł, a co za tym idzie – przynieść pogodzenie sprzeczności w akcie równoczesnej empatii i dystansu, ucieczki i buntu: „Literatura rodzi braterstwo i przyćmiewa granice, które między mężczyznami i kobietami wytyczają niewiedza, ideologie, religie, języki i zwykła głupota” (PC 24).

W przytoczonych opiniach można dopatrzeć się jeszcze jednego argumentu na rzecz realizmu Vargas Llosy. Mówiąc precyzyjniej, pisarz opowiadałby się za taką jego wersją, którą można by nazwać realizmem krytycznym – z jego skłonnością do konfrontowania rzeczywistości z moralnym ideałem.

Pamiętajmy jednak: wedle pisarza powieść musi najpierw zaczarować, by ostrzec, uwieść, by przekonać, wprawdzie oszukać, by powiedzieć prawdę.

IV

W kontekście dziejów doktryn estetycznych opinie autora *Prawdy kłamstw* nie wydają się zupełnie nowatorskie. Nie raz i nie dwa formułowano już podobne sądy, a zbliżone deklaracje składał wcześniej niejeden twórca literatury pięknej. Wizja Vargas Llosy wznosi się wszelako na jeszcze jednym ważnym fundamencie. Mam na myśli koncepcję społeczeństwa otwartego Karla Poppera, zawartą w jego głośnej rozprawie *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*³³. Bez wskazanej inspiracji cała teoria powieściowej fikcji peruwiańskiego noblisty nie miałaby tych podtekstów i tego brzmienia, które, jak sądzę, posiada. Silne oddziaływanie Poppera datuje się w jego twórczości co najmniej od wczesnych lat osiemdziesiątych XX w.³⁴ Od tej pory autor *Spoleczeństwa otwartego* był przez Vargas Llosę konsekwentnie wymieniany w gronie najważniejszych duchowych patronów (obok Isaiaha Berlina, Jean-François Revela i Friedricha Augusta von Hayeka)³⁵. Przedstawiciele myśli liberalnej, właśnie z Popperem na czele, ostatecznie zastąpili wcześniejsze fascynacje pisarza ideami lewicowymi.

Jak wiadomo, punktem wyjścia Poppera było gwałtowne potępienie leżącego u podstaw wielu doktryn politycznych (Platona, Hegla, Marksa) modelu in-

³³ K.R. Popper, *Spoleczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 1–2, tłum. H. Krahelska, W. Jedlicki, oprac. A. Chmielewski, WN PWN, Warszawa 2006 [prwdr. 1943].

³⁴ Por. U. Ługowska, *Mario Vargas Llosa...*, s. 153.

³⁵ Por. tamże; T. Pindel, *Mario Vargas Llosa...*, s. 331.

żynierii społecznej, który opierał się na przekonaniu, że istnieje idealna, ponadhistoryczna forma ustroju państwowego, do której można i należy dążyć³⁶. Nazywał ją ideą „społeczeństwa zamkniętego”, której wcielenia doszukiwał się w społeczeństwach „magicznych, plemiennych czy kolektywnych”³⁷, upatrujących gwarancji swojego istnienia „raczej w wierze niż w rozumie”³⁸. Filozof odróżniał ją następnie od idei „społeczeństwa otwartego”, czyli takiego, „w którym jednostka ma prawo do osobistych decyzji”³⁹.

Według Poppera podstawą „społeczeństwa zamkniętego” jest wcielenie w życie idei nierówności i kolektywizmu. Wymaga to akceptacji przekonania o istnieniu nieusuwalnych podziałów między rządzącymi i rządzonymi, a także wprowadzenia zasady, że „plemię, kolektyw, stoi wyżej niż jednostka”⁴⁰. Te normy wyrastają z kolei z głębszych przeświadczeń antropologicznych o „biologicznej i moralnej nierówności człowieka”⁴¹. Na wymienionych podstawach opiera się respektowana w ramach „państwa zamkniętego” idea sprawiedliwości – Popper definiował ją jako „pilnowanie własnego miejsca (lub pilnowanie własnego zajęcia), które jest miejscem (lub zajęciem) właściwym danej klasie czy kaście”⁴² w hierarchii społecznej wyznaczonej przez państwo. Uznanie podrzędności jednostki wobec państwa miałyby przynieść jej szczęście.

Wedle tej wizji idealne państwo byłoby państwem opresyjnym, w którym „jedynymi możliwymi standardami dobra są prawa istniejące”⁴³, konserwujące zastany układ i uniemożliwiające „wszelką zmianę polityczną”⁴⁴. Zadaniem takiego państwa miałyby być utrzymanie w ryzach „niedoskonałości jednostki ludzkiej”⁴⁵, innymi słowy – podporządkowanie poddanych rządzącym. W realiach tak zaprojektowanego organizmu społecznego podstawowym „kryterium moralności jest interes państwa”⁴⁶, z niego zaś wynikałaby zarówno „nieograniczona suwerenność” władzy⁴⁷, jak i wszelkie inne dyrektywy szczegółowe, dotyczące wychowania, edukacji oraz realizacji zadań publicznych. Ten model państwa, który starałem się pokrótce opisać, Popper przeciwstawiał nowoczesnemu, „otwartemu” społeczeństwu, które mia-

³⁶ Jak dowodzi Popper, wedle Platona wszelka „zmiana jest złem, a bezruch czymś boskim”, toteż „naturalne» jest [...] w rzeczach to, co wrodzone, pierwotne lub boskie, a «sztuczne» to, co uległo później zmianie lub też zostało do rzeczy dodane czy też narzucone jej przez człowieka przymusem zewnętrznym” (por. K.R. Popper, *Społeczeństwo otwarte...*, t. 1, s. 50, 97).

³⁷ Tamże, s. 221.

³⁸ Tamże, s. 181.

³⁹ Tamże, s. 221.

⁴⁰ Tamże, s. 248–249.

⁴¹ Tamże, s. 92.

⁴² Tamże, s. 125.

⁴³ Tamże, s. 93.

⁴⁴ Tamże, s. 111.

⁴⁵ Tamże, s. 99.

⁴⁶ Tamże, s. 138.

⁴⁷ Tamże, s. 156.

ło według niego chronić interes i umożliwiać samorealizację jednostki. Samo „przejście od społeczeństwa zamkniętego do społeczeństwa otwartego” filozof nazywał „najgłębszą rewolucją, przez którą ludzkość dotychczas przeszła”⁴⁸.

Właśnie na Popperowskich rozważaniach dotyczących natury ustrojów politycznych Vargas Llosa wznosił własny projekt fikcji literackiej i jej rewolucyjnej roli w życiu pisarzy, czytelników oraz całych społeczeństw. Jej podstawą był, jak starałem się dowiedzieć, rozdział „fikcji i historii jako odmiennych i autonomicznych bytów, respektujących nawzajem swe dominia i nieuzurpujących sobie swych odrębnych funkcji” (PK 14). Gdyby spojrzeć na koncepcje literackie peruwiańskiego noblisty z perspektywy myśli autora *Spoleczeństwa otwartego*, wówczas fikcja stałaby się aktem Popperowskiej falsyfikacji świata – aktem tyleż estetycznym, co etycznym, psychologicznym i politycznym. W tym duchu Vargas Llosa opisywał dwa aspekty fikcji, pozytywny i negatywny:

„[...] fiction is negative, has negative results for society and history when it is not perceived to be fiction but is disguised as objective knowledge, as an objective description of reality; and, on the contrary, fiction is positive and useful to society and history – and the individual – when it is perceived as such; when, reading a novel, one relishes the experience of an illusion. I want a novel to make evident this paradox: when fiction is understood to be an illusion it becomes an objective reality. When thus understood and incorporated into our real experiences, fiction gives us a better understanding of ourselves and society”.

[fikcja jest zjawiskiem negatywnym, przynosi negatywne rezultaty dla społeczeństwa i historii, jeśli nie jest postrzegana jako fikcja, lecz zostaje podniesiona do rangi prawdy obiektywnej, obiektywnego opisu rzeczywistości; i, na odwrót, fikcja jest zjawiskiem pozytywnym i użytecznym dla społeczeństwa i historii – a także dla pojedynczego człowieka – jeśli jest postrzegana właśnie jako fikcja; kiedy, czytając powieść, rozkoszuje się on doświadczeniem iluzji. Za pomocą powieści pragnę wyrazić ten paradoks: gdy fikcja jest rozumiana w taki sposób, jakby była iluzją, wówczas staje się obiektywną rzeczywistością. Kiedy zatem jest odpowiednio pojęta i włączona w obręb naszych rzeczywistych doświadczeń, pozwala nam lepiej zrozumieć nas samych i społeczeństwo].

Gdyby z przytoczonej wypowiedzi wydobyć polityczne konsekwencje, sprowadzałyby się one do następującego rozumowania. Otóż jednym z fundamentów państwa „zamkniętego” okazywałyby się takie narracje (polityczne, historyczne, społeczne itp.), którym władza oficjalnie nadawałaby rangę prawd obiektywnych i powszechnie obowiązujących. Respektowanie „fikcyjności” tychże narracji byłoby natomiast cechą społeczeństwa otwartego, oznaczałoby bowiem aprobatę dla ich ograniczonej mocy wyjaśniającej, a co za tym idzie – dla ich wymiennego charakteru.

Podobnie jak główne rysy koncepcji literackich Vargas Llosy również wiele ich szczegółowych elementów można wyjaśnić Popperowskim zapleczem filozo-

⁴⁸ Tamże, s. 223.

ficznym. Dla przykładu przyjrzyjmy się uwagom pisarza o niedoskonałości zarówno literatury, jak i życia. Właściwości fikcji – takie jak sztuczność, domknięcie, wewnętrzny porządek – oceniał on ambiwalentnie: jako jej siłę, a zarazem słabość. Siłę wiązał z artystyczną sugestywnością takiego, spójnego wewnątrz, obrazu. Słabość – z faktem, że fikcja nie jest tak różnaita, chaotyczna i nieprzewidywalna jak życie. Tę oczywistą sprzeczność autor *Święta Kozła* rozwiązywał za pomocą następującego konceptu: wizję rzeczywistości jako chaosu wpisywał w obraz świata przedstawionego swoich powieści, zaś koncepcję przypadkowości ludzkiej egzystencji wkomponowywał w losy własnych bohaterów literackich. Podobnych jakości poszukiwał w powieściach innych autorów, a szczególnie cenil te, które jego zdaniem spełniały ów wymóg⁴⁹. Fikcja powieściowa stawiała się w ten sposób analogonem rzeczywistości – jako domeny tajemnicy, nieprzewidywalności i nieustającej zmiany. Stawała się również w tym sensie pochwałą życia, z całą jego różnaitością, niekonsekwencją i anarchią. Właśnie owa „niedoskonałość” miała nadawać powieściowym światom ludzki wymiar (PK 80).

Pozostaje więc tylko dodać, że podobny obraz życia ludzkiego wydaje się dokładną odwrotnością tego, co Popper piętnował jako przejaw „historycyzmu”⁵⁰. Postawa ta wyrażała się w wierze w istnienie ukrytych prawidłowości rządzących światem oraz w obowiązywanie ściśle określonych celów, do których miałyby zmierzać Historia, a jej konsekwencją było zauroczenie tym, co nieosiągalne, oraz pokusa myślenia utopijnego.

Vargas Llosa konsekwentnie pozostaje więc na stanowisku Popperowskim, gdy twierdzi, że jedną z najważniejszych funkcji literatury jest „przypominanie ludziom, że choćby ziemia pod nogami wydawała się im jak najbardziej stabilna, a miasto, gdzie mieszkają, niezwykle promienne, to wszędzie znaleźć można ukryte demony, które w każdej chwili mogą wywołać kataklizm” (PK 85). Największym kłamstwem XX w. jest bowiem wedle pisarza „idea społeczeństwa doskonałego, stworzona przez ideologów” (SD 156), która zaowocowała w ubiegłym stuleciu wcielaniem w życie coraz to nowych politycznych utopii.

V

Czas na podsumowanie. Mario Vargas Llosa ułożył swoją koncepcję literatury z wielu znanych elementów, ale nadawał im często niestereotypowe znaczenia. Myśleniem pisarza rządzi nieusuwalne napięcie, u którego podstaw tkwi

⁴⁹ Dla przykładu: Vargas Llosa pisał o *Obcym A. Camusa*, że „antycypuje przygnębiający wizerunek człowieka”, którego „wolność wyboru” – „czyni [...] bezdusznym i odbiera mu poczucie wspólnoty, zapał, ambicję i wolę, pozostawiając go na łasce atawistycznych popędów” (PK 112).

⁵⁰ Popper deklarował już we wstępie, że właśnie temu zagadnieniu jest poświęcona cała jego książka (por. K.R. Popper, *Spoleczeństwo otwarte...*, t. 1, s. 4).

przekonanie – z jednej strony – o bogactwie, zmienności i przygodności życia oraz nieprzewidywalności samej literatury, z drugiej zaś – o uroszczeniach wszelkich form władzy, która nieustannie stara się narzucić ludziom jednolite i powtarzalne formy egzystencji indywidualnej i zbiorowej. Literatura – a zwłaszcza powieść – jawi się w tym kontekście jako przestrzeń prawdziwej wolności i pluralizmu: pozwala autorom oraz czytelnikom marzyć i snuć fantazje, które burzą ową iluzję jednoznaczności świata. Pozostaje w ten sposób na usługach jednostkowości świata i osobności człowieka.

Wizja Vargasa Llosy wcale nie jest jednak tak lekka, łatwa i przyjemna, na jaką wygląda. Przeciwnie, gdy się w nią głębiej wczytać, łatwo w niej odnaleźć mroczne akcenty. Widać to wyraźnie, gdy zwrócimy uwagę choćby na tę „niepokojącą prawdę, która wyziera” ze stron wielkich powieści, a wedle której „demony powodujące obłęd i apokalipsę społeczeństw są tymi samymi, które wykuwają dzieła sztuki” (PK 97).

Przytoczona teza oznacza, że to, co było źródłem ożywiający literaturę – a co pisarz nazywał też *las nevas*, czyli „ciemnym, niezgłębionym źródłem siły i gwałtowności”, „bestią”, „nieprzewidywalną energią”, „gorączką” (SD 121) – w realnym świecie, a zwłaszcza w życiu zbiorowym, może stać się siłą niszcząca: „Dużo gorzej jest wtedy, gdy *las nevas* zaczynają warunkować politykę i życie publiczne. Za każdym razem, niezmiennie, prowadzi to do okrucieństw, mordów, przemocy” (SD 122). I druga myśl, równie daleka od optymizmu: „Fikcja – pisze Vargas Llosa – jest sztuką społeczeństw, w których wiara przeżywa kryzys, nie ma już nic, w co można by wierzyć, a wizja jednolita, pewna i absolutna zastąpiona została wizją rozbitą oraz narastającym zwątpieniem w świat doczesny i w zaświaty” (PK 11).

Wyzwalające przeświadczenie, że wszystko może być inne, zostaje w ten sposób stłumione „zwątpieniem” zarówno w zaświaty, jak i w „świat doczesny”. Co zostaje? Śnienie, które – by sparafrazować słowa Friedricha Hölderlina – ustanawiają powieściopisarze.

Bibliografia

- Abrams M.H., *Zwierzciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, tłum. M.B. Fedewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Antas J., *O kłamstwie i kłamaniu*, TAIWPN Universitas, Kraków 2008.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Ossolineum, Wrocław 1989.
- Flisek A., *Realizm w twórczości Maria Vargasa Llosy. Styl i ideologia* [w:] *Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości*, red. M. Potok, J. Wachowska, WN UAM, Poznań 2013, s. 13–42.
- Ługowska U., *Mario Vargas Llosa. Literatura, polityka i Nobel*, PIW, Warszawa 2012.

- Markiewicz H., *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku* [w:] tegoż, *Przekroje i zbliżenia dawne i nowe. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, PIW, Warszawa 1976, s. 42–58.
- Markiewicz H., *Fikcja i prawda literatury* [w:] tegoż, *Dopowiedzenia. Rozprawy i szkice z wiedzy o literaturze*, WL, Kraków 2000, s. 7–21.
- Markiewicz H., *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, WN PWN, Warszawa 1995.
- Martuszevska A., *Prawda w powieści, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2010.
- Mroczkowska-Brand K., *Mario Vargas Llosa. Realizm „nie”magiczny* [w:] *Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości*, red. M. Potok, J. Wachowska, WN UAM, Poznań 2013, s. 43–55.
- Pindel T., *Mario Vargas Llosa. Biografia*, SIW Znak, Kraków 2014.
- Popper K.R., *Spółeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 1–2, tłum. H. Krahelska, W. Jedlicki, oprac. A. Chmielewski, WN PWN, Warszawa 2006.
- Vargas Llosa M., *Don Kichot, czyli fikcja nad fikcjami* [1994], tłum. K. Adamska, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 137 [14.06.1997], s. 10–11.
- Vargas Llosa M., *Historia Alejandra Mayty*, Tenten, Warszawa 1991.
- Vargas Llosa M., *Jak ryba w wodzie. Wspomnienia*, tłum. D. Rycerz, SIW Znak, Kraków 2010.
- Vargas Llosa M., *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, Alfaguara, Madrid 2006.
- Vargas Llosa M., *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y „Los Miserables”*, Alfaguara, Madrid 2004.
- Vargas Llosa M., *Listy do młodego pisarza*, tłum. M. Szafrńska-Brandt, SIW Znak, Kraków 2012.
- Vargas Llosa M., *Mowa noblowska. Pochwała czytania i fikcji*, tłum. L. Ługowski [w:] U. Ługowska, *Mario Vargas Llosa. Literatura, polityka i Nobel*, PIW, Warszawa 2012, s. 473–487.
- Vargas Llosa M., *Pochwała czytania i fikcji literackiej* [2010], tłum. M. Stasiński, „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 289 [11–12.12.2010], s. 24–25.
- Vargas Llosa M., *Prawda kłamstw. Eseje o literaturze*, tłum. M. Lewicka, E. Ratajczak-Matusiak, J. Skórnicka, D. Walasek-Elbanowska, DW Rebis, Poznań 1999.
- Vargas Llosa M., *Transforming a Lie into Truth. A Metaphor of the Novelist’s Task*, „National Review” 1990, Vol. 42, s. 68–70.
- Warszewski R., *Skrzydła diabła, rogi anioła. Mówi Mario Vargas Llosa*, KOS, Katowice 2007.

The Truth of the Novel by Mario Vargas Llosa

Summary

The present article deals with the characterisation of the theory of novel fiction formulated by Mario Vargas Llosa in his non-fiction essays on literature. The writer’s reflections focus on the ambivalent nature of literary fiction (interpreted by the writer as both „the lie” and „the truth”) as well as on its functions (artistic, psychological, cultural, social, and political). Vargas Llosa’s main

assumption is that the world of the novel is both fictitious and real – each novel creates an alternative reality, which contradicts the determinist belief that our reality is the only and unambiguous one. The novel fiction is the affirmation of life, its diversity, inconsistency, and anarchy. It also leaves us unsatisfied with the „here and now”. Thanks to this, the fiction enables us to better understand the patterns of social and political life as well as the rules underlying human behaviour. In this way, according to Vargas Llosa, the novel fiction gains anti-Utopian qualities – it incites the rebellion against authorities and political oppression of any form. Vargas Llosa’s literary theories are to a large extent inspired by philosophical concepts by Karl Popper, especially his idea of open society.

Słowa kluczowe: Vargas Llosa Mario, powieść, fikcja powieściowa, prawda w literaturze, Popper Karl

Keywords: Vargas Llosa Mario, novel, novel fiction, truth in the literature, Popper Karl