

MARCIN KUREK
Wrocław

KŁAMCY I BOGOBÓJCZY. MARIO VARGASA LLOSY UWAGI O POWIEŚCI

Niezwykle bogata eseistyka peruwiańskiego prozaika Mario Vargas Llosy – dodajmy, że przez polskie literaturoznawstwo ledwie rozpoznana – stanowi owoc refleksji powieściopisarza nad własnym dziełem. W jednej z wypowiedzi autor *Rozmowy w „Katedrze”* przyznaje: „Zacząłem uprawiać krytykę wychodząc od szeregu wątpliwości, niewiadomych, które pojawiły się w mojej pracy twórczej. [...] Kiedy chce się opowiedzieć jakąś historię i trzeba tę historię zmaterializować, na każdym kroku napotyka się cały wachlarz możliwości i należy wybrać jedną formułę odrzucając wiele innych”¹. Próby rozwiązania problemów technicznych nie stanowią w wypadku powieściopisarza czystej teorii, ale wynikają bezpośrednio z zagadnień praktycznych: „w pewnej chwili odkrywa się istnienie za sobą tradycji, do której można się odwołać, od której można się uzależnić, u której można szukać pomocy, jak u przewodnika w tej niezwykle złożonej operacji wyboru właściwej formy dla tego, co chce się opowiedzieć. Myślę, że w ten właśnie sposób dotarłem do krytyki”². W szkicu *El regreso de Satán* mówiąc o swoich koncepcjach Vargas Llosa stwierdza: „Nie zamierzałem nigdy «naukowej» definicji powieściopisarza. Zarysowałem hipotezę, która jest osobista, ale nieoryginalna: swój empiryczny początek zawdzięcza mojemu własnemu doświadczeniu pisarza, zaś sformułowanie powiedzmy «teoretyczne» całej sumie autorów”³.

¹ Mario Vargas Llosa, Ediciones Cultura Hispánica, Madrid 1985, s. 45-46. Ten i wszystkie pozostałe tłumaczenia z pism Vargas Llosy podaję we własnym przekładzie.

² Ibidem, s. 46.

³ M. Vargas Llosa, „El regreso de Satán”, [w:] A. Rama, M. Vargas Llosa, García Márquez y la problemática de la novela, Corregidor-Marcha, Buenos Aires 1973, s. 17.

Analizując dokonania krytyczne Vargas Llosy zauważamy, iż istotnie owocem pracy nad powieściami *Miasto i psy* oraz *Zielony dom* stały się dwa teksty o charakterze teoretycznym: pierwszy z nich, wygłoszony w 1966 i opublikowany w 1974 r. jako *La novela*, stanowi najwcześniejszą próbę sformułowania teorii inspirowanej estetyką freudowską, w drugim zaś, napisanym w 1968 i trzy lata później wydanym pt. *Historia secreta de una novela*, autor dokonuje szczegółowej analizy własnych inspiracji oraz sposobu, w jaki codzienne doświadczenie pisarza przekształcają się w literaturę. W 1969 r., równocześnie z najambitniejszą powieścią *Rozmowa w „Katedrze”*, ukazuje się pierwszy z cyklu trzech szkiców poświęconych katalońskiej prozie rycerskiej Joanota Martorella, zaś w 1971 r. odpowiadający *Rozmowie* swoim rozmachem esej *García Márquez: historia de un deicidio*, w których pisarz, podejmując próbę „krytyki totalnej”, formułuje definicję nowego, szerszego realizmu narracyjnego określanego jako powieściopisarstwo totalne. Cztery lata później, peruwiański twórca ogłasza książkę *La orgía perpetua: Flaubert y „Madame Bovary”*, w której w oparciu o całość korespondencji Francuza odślaniane są jego zamierzenia, kolejne etapy i metody pracy. W latach 80 Vargas Llosa publikuje w trzech tomach *Contra viento y marea* rozproszone dotąd artykuły prasowe, w zdecydowanej większości poświęcone problemom społeczno-politycznym, ale w części dotyczące także tematów literackich. Wśród zajmujących pisarza autorów dominują patroni jego literackiej młodości: Jean Paul Sartre, Albert Camus, José María Arguedas. W 1990 r. ukazuje się *Prawda kłamstw*, zbiór dwudziestu pięciu szkiców omawiających najważniejsze w opinii pisarza książki prozatorskie XX wieku, zaś w 1997 *Cartas a un joven novelista*, seria uwag stanowiących podsumowanie wszystkich poprzednich rozważań na temat powieści.

We wczesnym, wspomnianym już tekście *La novela* Vargas Llosa formułuje po raz pierwszy definicję powieści, nazywając ją „wyższą formą literatury”, która z punktu widzenia formalnego jawi się jako gatunek agresywny, imperialistyczny, zdolny wchłonąć i wykorzystać wszystkie inne gatunki i połączyć je w ramach swoistej syntezy. „Istnieją powieści – zauważa – z których bez trudu można by wydzielić autonomiczne opowiadania [...]. Nie dzieje się jednak na odwrót: opowiadanie, wiersz, dramat nie mogą zawładnąć tym gatunkiem dla swoich własnych celów”⁴. Stwierdzenie to doprowadza pisarza do sformułowania pierwszej

⁴ M. Vargas Llosa, *La novela*, América Nueva, Buenos Aires 1974, s. 9. Jak podaje Henryk Markiewicz, podobna wizja powieści towarzyszyła już niemieckim

definicji: „powieść jest werbalnym przedstawieniem rzeczywistości. [...] Jeśli powieść jest werbalnym przedstawieniem rzeczywistości, mamy do czynienia z czymś tak rozległym, tak intensywnym jak sama rzeczywistość”⁵.

Ważne miejsce w rozważaniach Vargas Llosy na temat powieści zajmują uwagi dotyczące pojawienia się tego gatunku na europejskiej scenie literackiej. Będąc „świadectwem stanu kultury powstałym w określonym momencie ewolucji ludzkiej”, powieść pojawia się w średniowieczu, zaś wcześniejsze formy narracyjne nie mogą być uznawane za powieści, ponieważ były „pisane w celu propagowania poprzez proste fikcje, proste formuły, określonych doktryn religijnych czy moralnych”. A zatem, powieść jest dla peruwiańskiego autora „przede wszystkim gatunkiem bezinteresownym, który nie dąży do pełnienia funkcji pedagogicznych, umoralniających ani dydaktycznych”⁶. W rozmowie-rzecz z Ricardo Cano Gaviría Vargas Llosa zauważa, że kiedy religijna totalizacja świata została złamana a wiarę zastąpiono rozumem, który nie potrafił rozwiązać podstawowych problemów człowieka, pojawiła się powieść. Kiedy „rzeczywistość zaczyna być odczuwana jako chaos a życie jako zamęt, [...] do akcji wkracza powieść jako nowy porządek i jako nowy sens

romantykom, którzy, jak Friedrich Schlegel czy Novalis, traktowali ją „jako mieszaninę lub syntezę wszystkich rodzajów poezji, powiązaną z nauką i sztuką, przy czym fundamentem jej powinna być mitologia” (H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 66). Na temat poglądów Schlegla pisze René Wellek: „W tym wszechogarniającym gatunku zwanym *Roman* mieści się wszystko: romantyzm, ironia, mity, narracje, pieśni, itd. Dawna hierarchia gatunków zostaje rozbita: zdetronizowano dramat i epikę, to powieść wznosi się na subtelne wysokości. Jest to jednak powieść bardzo szczególna: dzieła Tomasza Manna, Joyce’a czy Kafki ze swymi ironicznymi mitami byłyby bliższe przepowiedniom Schlegla niż realistyczna powieść XIX wieku” (R. Wellek, *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, Gredos, Madrid 1973, s. 28. Tłumaczenie moje z wersji hiszpańskiej). Mówiąc o innowacjach technicznych wprowadzanych do powieści przez Hermanna Brocha także Milan Kundera stwierdza, iż „powieść ma nadzwyczajną łatwość przyswajania: ani poezja, ani filozofia nie są w stanie przyjąć w siebie powieści, podczas gdy powieść jest zdolna przyswoić i poezję, i filozofię. Nie traci przy tym niczego ze swej tożsamości, gdyż cechuje ją właśnie (wystarczy wspomnieć Rabelais’a i Cervantesa) skłonność do włączania innych gatunków i do wchłaniania wiedzy filozoficznej oraz naukowej. W rozumieniu Brocha słowo „polihistoryczny” oznacza zatem: odwołujący się do wszystkich środków intelektualnych i wszystkich form poetyckich po to, by rzucić światło na to, «co jedynie powieść może odkryć» i być człowiekiem” (M. Kundera, *Sztuka powieści*, przeł. M. Bieńczyk, Czytelnik, Warszawa 1991, s. 57).

⁵ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 10-11.

⁶ Ibidem, s. 28-29.

życia". Potrzeba ładu pojawia się później także w innych okresach naznaczonych kryzysami ideologii: „kiedy rzeczywistość wydaje się umierać społecznie i historycznie, pojawia się konieczność jej werbalnych przedstawień”⁷. Do definicji powieści przedstawionej w szkicu *La novela Vargas Llosa* powraca w eseju *La Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora*, gdzie stwierdza, że powieść jest najbardziej historycznym z gatunków, ponieważ możliwe jest ustalenie daty i miejsca jej powstania, a także nie występuje relacja między nią a wcześniejszymi utworami prozą: „między tymi formami narracyjnymi i powieścią nie ma «ciągłości», podobnie jak nie ma jej pomiędzy «powieściami» łacińskimi [...] i pierwszymi epickimi powieściami średniowiecza”⁸.

Próbując zrekonstruować pierwsze techniki powieściowego opisu świata Vargas Llosa dowodzi, że u najdawniejszych autorów „ich przedstawienie świata było, w odróżnieniu od innych gatunków, nie częściowe lecz przeciwnie – totalne czy raczej totalizujące. [...] pragnęli, powiedzielibyśmy, objąć w swoich powieściach całą rzeczywistość”⁹. W innym miejscu pisarz dodaje: „Mieli oni bardzo szerokie, bardzo hojne pojęcie realizmu”¹⁰.

Kluczową część książki *García Márquez: historia de un deicidio* stanowi rozdział „Rzeczywistość totalna, powieść totalna” zawierający interpretację *Sto lat samotności*, gdzie Vargas Llosa podejmuje próbę zarysowania teorii powieści totalnej w oparciu o przykład omawianej książki kolumbijskiego noblisty. *Sto lat samotności* – pisze eseista – jest powieścią totalną, „w linii tych szaleńczo ambitnych dzieł, które rywalizują z prawdziwą rzeczywistością jak równy z równym, przeciwstawiając jej obraz jakościowo równie witalny, obszerny i złożony”¹¹. Definiowana przez Vargasa Llosę totalność przejawia się w naturze powieści, która łączy cechy uważane dotąd za antynomiczne: jest jednocześnie tradycyjna i nowoczesna, lokalna i powszechna, wyobraźniowa i realistyczna. Totalność wyraża się także poprzez jej „nieograniczoną dostępność, jej zdolność bycia w zasięgu [...] każdego [...]”. Literacki geniusz naszego czasu jest zwykle hermetyczny, mniejszościowy i przytłaczający.

⁷ R. Cano Gaviria, *El Buitre y el Ave Fénix*, Anagrama, Barcelona 1972, s. 15.

⁸ M. Vargas Llosa, „La Resurrección de Belcebú o la disidencia creadora”, [w:] A. Rama, M. Vargas Llosa, *García Márquez y la problemática de la novela*, wyd. cyt., s. 43.

⁹ M. Vargas Llosa, *La novela*, wyd. cyt., s. 32–33.

¹⁰ Ibidem, s. 34.

¹¹ M. Vargas Llosa, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Seix Barral, Barcelona 1971, s. 479.

Sto lat samotności to jeden z nielicznych przykładów współczesnego dzieła, które wszyscy mogą zrozumieć i cieszyć się nim¹².

Sto lat samotności jest jednak, według Vargas Llosy, powieścią totalną przede wszystkim dlatego, że realizuje w praktyce utopijny zamysł każdego pisarza: „opisać rzeczywistość totalną, przeciwstawić prawdziwej rzeczywistości obraz będący jej wyrazem i zaprzeczeniem”. Tak rozumiane pojęcie totalności stanowi także wygodny klucz interpretacyjny: „Jest to powieść totalna przez swą materię, w miarę jak opisuje zamknięty świat, od jego powstania aż po koniec i to we wszystkich składających się na niego porządkach – indywidualnym i zbiorowym, legendarnym i historycznym, codziennym i mitycznym”. Totalność rzeczywistości przedstawionej w *Stu latach samotności* obejmuje także wcześniejsze etapy kreacji fikcyjnego świata Garcii Marqueza, „które powieść ta wykorzystuje, wiąże i porządkuje”¹³, stąd występowanie miejsc i bohaterów stworzonych przez autora we wcześniejszych utworach. Wykorzystanie uprzednich materiałów pisarskich oznacza włączenie ich w tkanę powieści totalnej, która „modyfikuje je, dodając do nich lub usuwając pewne elementy w celu osiągnięcia «totalizacji» fikcyjnej rzeczywistości”. Pełniejszy obraz świata przedstawionego „podważa znaczną część wcześniejszych danych na jego temat ale jednocześnie naświetla go nowymi znaczeniami”¹⁴, dlatego powieść totalna staje się zawsze czymś więcej niż sumą wszystkich składających się na nią elementów.

¹² Ibidem, s. 480. Charakterystycznym elementem obserwowanym także w pozostałych pismach teoretycznych Vargas Llosy jest – raczej programowy niż przypadkowy – brak rozróżnienia na literaturę szeroko pojmowanego modernizmu, której znaczą cześć można zapewne zdefiniować jako „hermetyczną, mniejszościową i przytłaczającą”, oraz postulaty prozy ponowoczesnej, dążącej do odzyskania utraconych wraz z nasilającym się eksperymentatorstwem czytelników. W swych „Dopiskach na marginesie *Imienia róży*” Umberto Eco stwierdza na ten temat: „Po roku 1965 wykładowały się ostatecznie dwie idee, a mianowicie, że można powrócić do intrygi między innymi poprzez cytowanie innych intryg i że cytowanie może być mniej budujące niż intryga cytowana [...]. Czy można napisać powieść, która nie byłaby budująca, stawiałaaby problemy i jednocześnie mogłaby się podobać? To fastrygowanie i zwrócenie się nie tylko ku intrydze, ale także atrakcyjności, miało zostać urzeczywistnione przez amerykańskich teoretyków postmodernizmu”. W przywoływanym przez Eco tekście Johna Bartha „Postmodernizm: literatura odnowy” czytamy: „Idealna powieść postmodernistyczna wzniesie się ponad spory między realizmem i irrealizmem, formalizmem i zawartością treściową, literaturą czystą i zaangażowaną, koterią literacką i literaturą brukową” (U. Eco, „Dopiski na marginesie *Imienia róży*”, tłum. A. Szymanowski, w: *Imię róży*, PIW, Warszawa 1987, s. 617–618).

¹³ M. Vargas Llosa, *Historia de un deicidio*, wyd. cyt., s. 480.

¹⁴ Ibidem, s. 495.

Cechą powieści totalnej jako całkowitego opisu rzeczywistości jest według Vargasa Llosy jej samowystarczalność:

Rzeczywistość, jaką opisuje ma początek i koniec i relacjonując tę 'kompletną' historię fikcja obejmuje całą 'szerokość' tego świata, wszystkie plany czy poziomy, na których historia ta się odbywa lub na które wpływa. To znaczy [...] opowiada o świecie w jego dwóch wymiarach: pionowym (czas jego historii) i poziomym (planu rzeczywistości). W terminach ściśle liczbowych to 'totalne' przedsięwzięcie było utopijne: geniusz autora polega na odnalezieniu osi czy jądra, o wymiarach uchwytnych dla struktury narracyjnej, w których odzwierciedla się, jak w lustrze, to co indywidualne i zbiorowe, konkretne osoby i całe społeczeństwo, będące przecież abstrakcją¹⁵.

Jedna z definicji powieściowej totalności brzmi zatem według Vargasa Llosy: „Ponieważ prawdziwa rzeczywistość jest wszystkim, rzeczywistość fikcyjna dąży nieodparcie do bycia *wszystkim*: historia dzieła prozatorskiego jest, od swego pierwszego krzyku aż po ostatnie tchnienie, krętym procesem [podążania] w ślad za niemożliwą totalnością”¹⁶.

W pochodzącym z 1969 roku szkicu *Carta de batalla por „Tirant lo Blanc”* Vargas Llosa przybliżył się do definicji powieści totalnej w oparciu o przykład XV-wiecznego katalońskiego eposu autorstwa Joanota Martorella. Zapomnienie, w jakim pogrążone są średniowieczne powieści – twierdzi peruwiański pisarz – wynika z wewnętrznych cech gatunku: „W chwili szczytowego rozkwitu kultury scholastycznej, zamkniętej ortodoksji, fantazja autorów rycerskich musiała wydawać się niepokorna, ich szeroka wizja rzeczywistości dywersyjna, ich deliria zbyt śmiałe”. Ciekawa zatem wydaje się odpowiedź na pytanie o ich aktualność: „czy przewróci się wychodząc na światło dzienne niby jedno z kopalnych stworzeń, które muzea konserwują przy użyciu środków chemicznych? Nie, ponieważ książka ta nie jest archeologiczną ciekawostką lecz nowoczesną fikcją”¹⁷. Po przeanalizowaniu elementów charakterystycznych dla różnych porządków gatunkowych i czasowych, Vargas Llosa stwierdza:

¹⁵ Ibidem, s. 496.

¹⁶ Ibidem, s. 629.

¹⁷ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Seix Barral, Barcelona 1991, s. 10.

Powieść „totalna”. Powieść rycerska, fantastyczna, historyczna, wojenna, społeczna, erotyczna, psychologiczna: wszystkie razem i żadna z osobna, ni mniej ni więcej niż rzeczywistość. Wieloraka, dopuszcza różne i przeciwstawne odczytania, zaś jej charakter zmienia się wraz z punktem widzenia, jaki przyjmuje się w celu uporządkowania zawartego w niej chaosu. Przedmiot werbalny, komunikujący to samo wrażenie wielości, co prawdziwy, jest jak rzeczywistość, obiektywizm i subiektywizm, działanie i sen, rozsądek i cud. Na tym polega „realizm totalny”, zastępowanie Boga. Czy mniej realne jest to, co ludzie robią od tego, w co wierzą i o czym marzą? Czy wizje, koszmary i mity istnieją w mniejszym stopniu niż czyny? Pojęcie rzeczywistości wyznawane przez autorów powieści rycerskich obejmuje jednym spojrzeniem wiele porządków tego, co ludzkie i w tym sensie ich koncepcja realizmu literackiego jest szersza, pełniejsza niż u autorów późniejszych¹⁸.

Świat kreowany we wszystkich dziełach, na jakie Vargas Llosa powołuje się w swych tekstach eseistycznych – są to najczęściej *Tirant lo Blanc*, *Komedia ludzka*, *Wojna i pokój*, *Pani Bovary*, *Ulisses*, *Wściekłość i wrzask*, *Sto lat samotności* – powstał na obraz i podobieństwo rzeczywistości danej epoki: „Każda epoka posiada swoje fantazmaty, równie dla niej reprezentatywne jak wojny, kultura i obyczaje: w powieści totalnej elementy te w zawrotny sposób współlistnieją jak w rzeczywistości¹⁹. Martorell sięga bez wahania po wszelkie materiały oferowane mu przez jego współczesność: wykorzystuje doświadczenia osobiste i cudze, a także książki. Jednak oceniając zachowanie autora należy przede wszystkim zwrócić uwagę na „korzyści, jakie z nich odnosi, jako że w twórczości literackiej cel zawsze uświęca środki. Powieściopisarz tworzy wychodząc od czegoś; powieściopisarz totalny, ten drapieżca, tworzy wychodząc od *wszystkiego*”²⁰. Wśród cech, jakimi Vargas Llosa określa twórcę totalnego znajdują się: wszechmogący, wszechwiedzący, wszechobecny, ale także bezinteresowny – Martorell „nie zamierza niczego dowodzić, chce tylko pokazywać. Oznacza to, że choć jest wszędzie w tej totalnej rzeczywistości, którą opisuje, jego obecność jest (prawie) niewidoczna”²¹.

W szkicu „*Tirant lo Blanc*”: las palabras como hechos, napisanym z okazji pięćsetnej rocznicy wydania powieści Martorella, wśród cech,

¹⁸ Ibidem, s. 26.

¹⁹ Ibidem, s. 27.

²⁰ Ibidem, s. 29.

²¹ Ibidem, s. 30. Charakteryzując bezstronność literatury Vargas Llosa wykorzystuje grę słów *demostrar* (dowodzić) i *mostrar* (pokazywać).

na jakie wskazuje Vargas Llosa znajdujemy ambicję określoną jako „bogobójczą wolę odtworzenia wszystkiego, opowiedzenia wszystkiego, od nieskończenie małego po bezmiernie wielkie, co tylko spojrzenie, wyobrażnia i pragnienie istot ludzkich mogą ogarnąć”²². Powieściowa totalność *Tirant lo Blanc* wyraża się przez „mnogość spraw i poziomów rzeczywistości, jakie się w niej pojawiają” a także tym, że „korzenie jej anegdot są solidnie wrośnięte we wspólne doświadczenie, w głęboki rdzeń impulsów, pragnień, fantazji, wierzeń, mitów i uprzedzeń stanowiących to, co ludzkie”²³. Martorell zdołał „zbudować świat werbalny, którego wielkość i różnorodność wskazują na wszechwiedzę i wszechobecność Twórcy” oraz dzieło „udające z powodzeniem zawrotną i przerażającą pełnię zamkniętą w tym zwykłym słowie: rzeczywistość”²⁴.

Jedną z najczęściej podkreślanych przez krytykę cech *Tirant lo Blanc* był realizm, a zatem właściwość wyjątkowa wśród powieści rycerskich. Jak pisze Vargas Llosa, pierwszym, który podkreślił realizm książki był „najwspanialszy czytelnik Złotego Wieku”, Miguel de Cervantes, zwracając uwagę, że „z wyjątkiem kilku epizodów [...], w powieści nie zdarzają się rzeczy fantastyczne, niemożliwe do zidentyfikowania poprzez własne doświadczenia czytelnika”²⁵. Jak stwierdza peruwiański pisarz formułując własne pojęcie realizmu, cechy *Tirant lo Blanc* czynią z niej powieść realistyczną pod warunkiem ostatecznej akceptacji przez nas faktu, iż realizm w literaturze:

²² Ibidem, s. 92.

²³ Ibidem, s. 93.

²⁴ Ibidem, s. 94.

²⁵ Ibidem, s. 103. Akapit, w którym mowa jest o powieści Martorella brzmi: „- Na Boga - zawołał wielkim głosem proboszcz - macie tam *Tyranta Białego*? Dajcież mi go, kumie, oto powieść, gdzie znachodziłem skarb zadowolenia i kopalnię rozrywek. Jest tam Don Kyrieleyson z Montalbanu, dzielny rycerz, i brat jego Tomasz z Montalbanu oraz rycerz Fonseca, tam walka dzielnego Tyranta z brytanem, wykwintne dowcipy panny Rozkosznickiej, romanse i intrygi miłosne wdowy Spokojnickiej i pani cesarzowa zakochana w swym giermku Hipolicie. Mówię wam, kumie, że ze względu na styl jest to najpiękniejsza książka świata; tu rycerze jedzą, śpią i umierają w łóżkach, przed śmiercią piszą testament i wiele różnych rzeczy robią, o których nie ma ani słowa w innych książkach tego rodzaju. Ale mimo to twierdzą, że ten, kto ją napisał, za to, że tyle bredni popełnił mimo woli, zasłużył, aby go zesłano na galery po wszystkie dni żywota. Weźcie ją do domu i przeczytajcie, a przekonacie się, że prawdą jest wszystko, co o niej rzekłem” (M. de Cervantes Saavedra, *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*, tłum. A. L. i Z. Czerny, tom I, Wrocław 1998, s. 71).

nie oznacza identyczności ani nawet podobieństwa do prawdziwej rzeczywistości, w której żyjemy oraz piszemy i czytamy powieści. W powieści, czy to fantastycznej czy realistycznej, prawdę zawsze się wymyśla i jest ona zawsze czymś zasadniczo różnym od prawdziwego życia i świata. Powieść to świat przeczytany, życie wymyślone, zrekonstruowane i poprawione, aby uczynić je bliższym naszych ambicji i pragnień, aby przeżyć je intensywniej i pełniej niż pozwala na to nasza kondycja w prawdziwym życiu. [...] Udane powieści zawsze poprawiają rzeczywistość na jeden lub tysiąc sposobów. Jedyne autentyczne powieści realistyczne to złe powieści, którym brak siły oddziaływania, aby przekonać nas do prawdy ich nierealności, które przez niekompetencję autora nie uczyniły ich mniej służalczymi wobec rzeczywistości, które nie wychodzą poza dokument, świadectwo, kataster tego co istniejące²⁶.

Wielkie powieści realistyczne nie są zatem „mniej fantazyjne czy wyobraźniowe niż najśmielsze utwory z gatunku fantastyki” ponieważ ich autor „wolał zmyślić świat, który zdawał się powielać prawdziwy, podczas gdy w rzeczywistości bardzo subtelnie zastępował go innym”²⁷. W zbiorze *Listy do młodego powieściopisarza*, Vargas Llosa stwierdza, że zdolność przekonywania „jest tym większa im bardziej [powieść] wydaje się niezależna i suwerenna, kiedy wszystko, co się w niej dzieje zdaje się zależeć od wewnętrznych mechanizmów fikcji, a nie od arbitralnej ingerencji zewnętrznej woli” oraz że właśnie wówczas „udaje jej się uwieść czytelników i sprawić, że wierzą w to, co opowiada”²⁸. Rozwijając swoją koncepcję „prawdy kłamstw” peruwiański autor wykorzystuje motyw udanej iluzji osiągananej przez dobrą literaturę dzięki zdolności przekonywania i siły fantazji. „Każda dobra powieść mówi prawdę, a każda zła powieść kłamie. Ponieważ «mówić prawdę» znaczy dla powieści kazać czytelnikowi przeżywać iluzję, a «kłamać» – być niezdolną do użycia tego podstępu. Powieść jest więc gatunkiem niemoralnym czy raczej o etyce sui generis, dla którego prawda czy kłamstwo są pojęciami wyłącznie estetycznymi”²⁹.

W książce *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary”*, próbując odkryć przed czytelnikami ale i przed samym sobą przyczyny własnego zachwyty nad książką Flauberta, Vargas Llosa stwierdza, że

²⁶ M. Vargas Llosa, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, wyd. cyt., s. 103-104.

²⁷ Ibidem, s. 104.

²⁸ M. Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*, Planeta, Barcelona 1997, 35-36.

²⁹ M. Vargas Llosa, „Prawda kłamstw”, tłum. M. Kurek, „Odra”, 4 (1994), s. 44.

od dzieciństwa wolał czytać dzieła skonstruowane z rygiem i symetrią, „z początkiem i zakończeniem, które zamykają się nad sobą i sprawiają wrażenie suwerenności i skończoności”, w odróżnieniu od utworów „otwartych, które dobrowolnie sugerują swoją nieokreśloność, nieuchwytność, stawanie się, połowiczność”³⁰. Jak przyznaje, te ostatnie oferują prawdopodobnie wierniejszy obraz rzeczywistości i życia – zawsze niedokończonych – właśnie tym, czego pisarz instynktownie zdawał się szukać w książkach, filmach, obrazach, nie było „odbicie tej nieskończonej częściowości, tego niewymiernego nurtu”, lecz coś przeciwnego: „totalizacje, całości, które dzięki sprytniej strukturze, arbitralnej ale przekonującej, dawały iluzję syntezy rzeczywistości, streszczania życia”³¹.

W powszechnie znanym i po wielokroć sprzecznie odczytywanym urywku z listu Flauberta³² odnajduje Vargas Llosa gwałtowny wyraz entuzjazmu francuskiego powieściopisarza dla stylu, a także wyznanie wiary w autonomię fikcji literackiej („wszystko w powieści, jej prawda i jej kłamstwo, jej powaga czy banalność, dane jest przez formę, w jakiej się materializuje”) oraz w konieczność, by „powieść przekonywała dzięki własnym środkom, to znaczy przez słowa i technikę, a nie przez wierność wobec świata zewnętrznego”³³.

W charakterze końcowej refleksji, przytoczmy opinię Vargasa Llosy o trzytomowym dziele Jeana Paula Sartre’a *L’Idiot de la famille*, podejmującym próbę wielowątkowej krytyki dzieła literackiego, którą peruwiański pisarz także określa mianem totalnej. Przyrównując krytyczny zamiar Sartre’a do ambitnego projektu prozatorskiego Flauberta, jakim była powieść *Bouvard i Pécuchet*, Vargas Llosa stwierdza, że obie próby są przedsięwzięciami niemożliwymi, skazanymi na porażkę, jako że obie z góry wyznaczyły sobie nieosiągalny cel, sięgający ambicji w pewnym sensie nieludzkiej: „Idea przedstawienia w powieści wszystkiego, co ludzkie [...] była utopią podobną do próby uchwycenia w eseju całości życia”. W obu przypadkach poniesiona klęska stanowi jednak

³⁰ M. Vargas Llosa, *Orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*, Seix Barral, Barcelona 1990, s. 18.

³¹ Ibidem, s. 19.

³² Flaubert pisze: „Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c’est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l’air, un livre qui n’aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut” (ibidem, s. 50).

³³ Ibidem, s. 51.

rodzaj zwycięstwa, jako że „upieranie się przy podobnej przygodzie, [...] chęć zerwania ograniczeń, wykroczenia poza możliwe - oznacza znaczne podniesienie poprzeczki tak dla powieści jak dla krytyki³⁴.

THE LIERS AND THE GODKILLERS.
MARIO VARGAS LLOSA'S ON THE NOVEL

Summary

The article discusses characteristics of the novel presented by the Peruvian writer Mario Vargas Llosa - according to his words: "verbal representation of reality" - as a synthetic form, using and absorbing other genres in its uncontrollable pursuit to embrace the whole of existing world. Its crucial characteristic becomes the disinterest understood as rejecting any pedagogical, moral, or propaganda functions, as well as remaining autonomous towards the world serving it as its pattern. The total novel - an ideal, which in Vargas Llosa's opinion is approached by the great masterpieces, from Martorell's *Tirant lo Blanc*, a classic of Catalanian prose, to García Márquez's *A Hundred Years of Solitude* - is characterized by its ambition to contrast the whole reality with its equality full reflection, illusion of picture, using in its complexity all possibilities offered by the model, according to the rule that "while each novelist creates based on something, a total novelist creates based on everything". Thus the total realism, infinitely broader than its 19th-century variant, embraces simultaneously several orders of the real world - historical, social, psychological, erotic, and spiritual - based on which it builds the world of the novel consisting of its reflection and denial at the same time.

³⁴ Ibidem, s. 59.