



AGNIESZKA HUDZIK

 <https://orcid.org/0000-0001-7454-7752>

Universität des Saarlandes

Cluster für Europaforschung (CEUS), Nachwuchskolleg Europa


e-mail: agnieszka.hudzik@uni-saarland.de

Juan Manuel Torres w drodze do literackiego raju między Polską a Meksykiem

Juan Manuel Torres on His Way to Literary Paradise
between Poland and Mexico

Abstract

The essay is dedicated to the work of the Mexican writer and film director Juan Manuel Torres (1938–1980), who had lived in Łódź in the 1960s for many years and studied directing at the film school there. His prose is strongly influenced by Polish literature and culture. Torres' work is currently experiencing a rediscovery: the historical-critical edition of his *Obras completas* [Collected Works] was recently published (2020 and 2021) by the Mexican publishing press Nieve de Chamoy (two volumes so far, the last third is announced for the end of 2023). The aim of this paper is to present and interpret Torres' literary work and to outline its biographical, historical, and theoretical contexts. What concept of literature and art can be found in his autofiction? In Torres' work, the reality of the Cold War meets the atmosphere of the sexual revolution of the 1960s. The author registers changes in the sexual morality and deconstructs gender stereotypes. In his prose, one can find some (for his times) provocative motifs, such as abortion, homosexuality or ménage à trois. Torres combines them with a complex poetological reflection on the crisis of representation and the role of art in the light of the beginning of postmodernism and the idea of the "literature of exhaustion." The essay consists of five parts. After discussing the latest edition and introducing the life and work of Torres, I present the literary contexts in which his writing can be placed. The fourth part is devoted to the collection of his short stories *El viaje* [The Journey], which contains the most interesting texts for the Polish audience in the discussed edition. The last part is a sketch of Torres understanding of literature and art. The focus is on the intertextual allusions to Central European modernism, especially to works by Bruno Schulz and Hermann Broch.



W 2021 roku ukazała się w Meksyku wyjątkowa publikacja, która w Polsce nie powinna przejść bez echa. Chodzi o dwa pierwsze tomy *Obras completas* (Dzieł zebranych, 2020 i 2021)¹ pisarza i reżysera Juana Manuela Torresa, urodzonego w 1938 roku w Minatitlán w południowo-wschodnim Meksyku w stanie Veracruz, którego burzliwe koleje życia silnie związały z krajem nad Wisłą, a zwłaszcza z Łodzią. Tu bowiem Torres mieszkał i pisał w latach sześćdziesiątych i to na czas pobytu w Polsce przypadają jego najbardziej twórcze i produktywne literacko lata. Polska rzeczywistość, ale też polska kultura i literatura były dla niego niekończącym się źródłem inspiracji. Wiele z jego opowiadań rozgrywa się w Polsce, w swoich tekstach przywołuje on też często dzieła Witolda Gombrowicza czy Brunona Schulza, które sam przekładał na hiszpański. Swoją drogą, w obliczu tak widocznych powiązań aż trudno uwierzyć, że Torres do tej pory nie był tłumaczony na język polski — poza jednym krótkim opowiadaniem, które ukazało się w 1963 roku na łamach „Odgłosów”, łódzkiego tygodnika (Torres 1963: 6).

Poniższy tekst powstał na okoliczność i wokół tego wydania, w którym skojarzenia z literaturą polską odgrywają niezwykle istotną rolę, co jest rzadkością w obszarze hiszpańskojęzycznej prozy i wręcz domaga się omówienia w naszym kraju.

Wydanie krytyczne

Być może jedną z przyczyn braku polskich tłumaczeń Torresa jest fakt, że jego twórczość miała dotychczas charakter rozproszony i nie jest objętościowo obszerna: za życia autor opublikował tylko dwie książki: zbiór opowiadań *El viaje* (Podróż, 1969) i powieść *Didascalias* (Didaskalia, 1970), które po jego przedwczesnej i tragicznej śmierci w wypadku samochodowym w 1980 roku nie miały wielu wznowień, pozostałe teksty ukazały się w ówczesnych czasopismach literackich; pojedyncze opowiadania przedrukowywano później w różnych antologiach. Pierwszej próby zebrania prozy Torresa dokonał pod koniec lat osiemdziesiątych jego przyjaciel i równoletek Gerardo de la Torre, również pisarz

¹ Cytaty z wydania *Obras Completas* Torresa (t. 1: opowiadania, 2020 i t. 2: tłumaczenia i korespondencja, 2021) są w moim roboczym przekładzie, dziękuję serdecznie Tomaszowi Pindelowi za pomoc w tłumaczeniu i cenne uwagi.

i do tego zdeklarowany komunista², który zdecydował się jedynie na dość subiektywny wybór fragmentów. Najnowsze zaplanowane na trzy tomy wydanie pod redakcją naukową badacza i krytyka literatury z Sewilli, José Luisa Nogalesa Baeny, we współpracy z meksykańską poetką i dyrektorką wydawnictwa Nieve de Chamoy Mónica Braun, jest ambitne i ma aspiracje do bycia wydaniem kompletnym. Skrupulatnie zebrano w nim teksty, które ukazały się drukiem za życia Torresa, jak również do tej pory niepublikowane dokumenty archiwalne, takie jak fotografie czy listy; aparat krytyczny i szczegółowe przypisy wyjaśniające dopełniają całość.

Dwa pierwsze tomy otwierają obszerne, ponad pięćdziesięciostronicowe, wstępy redaktora naczelnego, wprowadzające w dany obszar twórczości Torresa. Ich rzeczowość i struktura mogą być wzorem dla podobnych wydań krytycznych: Nogales Baena rekonstruuje tło historyczne i biograficzne powstałych dzieł, umiejscawia je w historii literatury meksykańskiej i światowej, referuje dotychczasowy stan badań oraz szkicuje najważniejsze wątki interpretacyjne, które uzupełnia o własne komentarze. Tom pierwszy prezentuje opowiadania i fragmenty prozy Torresa, ponadto porządkuje dotychczasową recepcję pisarza, można w nim znaleźć recenzje jego dzieł z epoki, które ukazały się w ówczesnej prasie meksykańskiej, oraz cztery eseje współczesnych badaczy, na nowo odczytujących jego twórczość. Na uwagę zasługuje również ostatnia część książki — specjalny dodatek, dotyczący biografii Torresa, obejmujący wywiady z członkami rodziny i wspomnienia przyjaciół, graficznie uzupełnione o zdjęcia z archiwów rodzinnych i mapy miejsc, w których pisarz przebywał i które odgrywają ważną rolę w jego prozie, oraz o bogato ilustrowaną linię życia Torresa, przedstawiającą kolejne etapy jego biografii w kontekście wydarzeń historycznych.

² Zmarły w styczniu 2022 roku Gerardo de la Torre był nie tylko pisarzem, ale i krytykiem literackim, tłumaczem m.in. powieści Johna Grishama oraz scenarzystą filmowym; tuż przed śmiercią Torresa wspólnie napisali scenariusz *El largo y hermoso reinado de Ana Primera* (Długie i piękne panowanie Anny Pierwszej), którego nie zdążyli przenieść na ekran. Przez wiele lat pracował również jako robotnik w rafinerii, dlatego w swojej twórczości był mocno zaangażowany we wspieranie meksykańskiego ruchu robotniczego. Do jego najbardziej znanych dzieł należy „tetralogia naftowa”, w skład której wchodzi powieści *Ensayo general* (Próba generalna, 1970), *Muerte de Aurora* (Śmierć Aurory, 1980), *Hijos del águila* (Dzieci orła, 1989) i *Los muchachos locos de aquel verano* (Szaleni chłopcy tamtego lata, 1994). Ich tłem historycznym są skomplikowane dzieje przemysłu rafineryjnego w Meksyku, których najważniejszym wydarzeniem było wywłaszczenie ropy naftowej w 1938 roku w reakcji na nadmierne i nieodpowiedzialne eksploataowanie surowca przez koncerny zagraniczne (w meksykańskich podręcznikach do historii znane jako *expropiación petrolera*; do dziś 18 marca świętuje się rocznice ogłoszenia tegoż dekretu przez ówczesnego prezydenta generała Lázaro Cárdenasa del Río). Tetralogia de la Torre traktuje o walkach robotników naftowych o prawa pracownicze, o powstawaniu związków zawodowych, o niechlubnym zjawisku korupcji wśród liderów związkowych (w meksykańskim hiszpańskim istnieje nawet specjalne pojęcie — *líder charro* — na określenie skorumpowanych przewodniczących związkowych, którzy zdradzili swe ideały, zaprzękali się rządowi i realizują jego politykę) oraz o udziale robotników w protestach w 1968 roku (często błędnie przedstawianych jako protesty wyłącznie studenckie), które miały swój tragiczny finał 2 października 1968 roku, kiedy to meksykańskie siły rządowe brutalnie spacyfikowały manifestację studencką na placu Trzech Kultur w dzielnicy Tlatelolco. Wspomniana powyżej antologia tekstów Torresa pod redakcją de la Torre dostępna jest na stronie internetowej wydawnictwa Narodowego Uniwersytetu Autonomicznego Meksyku: www.materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf5/juanmanuel-torres-64.pdf [dostęp: 14.05.2023]. Książka to raczej broszura z czterema opowiadaniem, nie zawiera żadnych komentarzy i przypisów, jedynie krótki wstęp, w którym widać lewicowe zaangażowanie de la Torre: przedstawiając postać Torresa, informuje on domyślnie, że ten przyszedł na świat w roku wywłaszczenia ropy naftowej. Fascynacja komunizmem odegrała ważną rolę w biografii obu pisarzy, Torres był związany z Młodzieżą Komunistyczną, co być może wzbudziło jego zainteresowanie krajami socjalistycznymi i ułatwiło mu później drogę do PRL-u.

Tom drugi zawiera tłumaczenia literackie Torresa z języka polskiego oraz jego korespondencję. Zebranie tych tekstów, rozproszonych po starych czasopiśmiech lub do tej pory niepublikowanych, musiało być niezwykle pracochłonne. Nogales Baena przeszukał archiwa m.in. biblioteki uniwersyteckiej w Princeton i Beinecke Rare Book & Manuscript Library w Yale University, by odnaleźć tam listy Torresa do Gombrowicza³ czy do meksykańskich pisarzy — Sergia Pitola i José Emilia Pacheca⁴. Uzyskał nawet dostęp do prywatnego archiwum córki Torresa — Claudii Torres Bartyzel, urodzonej w 1964 roku w Łodzi polskiej urzędniczki państwowej wysokiego szczebla, bylej szefowej służb cywilnych. Listy do niej i jej wspomnienie ojca, z którym od 1969 roku przez kilka lat, aż do rozvodu rodziców w połowie lat siedemdziesiątych, mieszkała w Meksyku, wieńczą tom.

Decyzja, by rozpatrywać przekłady jako nierozzerwalną i pełnoprawną część twórczości, istotnie uzupełnia tom pierwszy i rzuca nowe światło na gąszcz intertekstualnych odniesień w prozie Torresa. Omawiana edycja zbiera jego tłumaczenia osiemnastu opowiadań Schulza i jednego tekstu Gombrowicza (*Tancerz mecenasa Kraykowskiego* z tomu *Bakakaj*), które pisarzowi udało się wydać drukiem. Z listów dowiadujemy się, że pracował nad wieloma innymi przekładami, m.in. nad opowiadaniem *Grzech* Tadeusza Różewicza, nad fragmentem powieści *Faraon* Bolesława Prusa czy nad tekstami Andrzeja Brychta. Nie miał jednak szczęścia w ich publikowaniu, jego aktywność translatorska pozostaje w dużej mierze „pracą niewidzialną”, jak ją we wstępie nazywa Nogales Baena. Torres musiał przerwać tłumaczenie *Kosmosu* Gombrowicza, które przejrzał i dokończył wspomniany Pitol, zaś prze-

³ Torres pisze do Gombrowicza w sumie pięć listów, są one raczej krótkie, formalne i bardzo rzeczowe, dotyczą planów tłumaczenia *Kosmosu*. Pierwszy list wysłał 18 sierpnia 1967 roku, pisze go odręcznie po polsku, tytułuje pisarza „Szanowny Panie” — w tomie znajdziemy dla porównania zdjęcie oryginalnego dokumentu. Przedruk wielu kolorowych faksymiliów to niewątpliwie ogromna zaleta wydania. Torres jest od razu zaangażowany w pomysł tłumaczenia: „Będąc bardzo zainteresowany Pańską twórczością, podjąłbym się tej pracy z wielką przyjemnością. Jeśli chodzi o Pańskie książki znam niestety tylko *Bakakaj*, *Ferdydurke*, *Trans-Atlantyk* i *Slub* oraz niektóre fragmenty *Dzienników*, tłumaczonych obecnie przez Pitola. Innych Pańskich książek — *Kosmosu* m.in. — nie znam z powodów zrozumiałych, albowiem od pięciu lat czytam tylko te książki, które są dostępne w polskich księgarniach” (2021: 254). W kolejnych listach narzeka na problemy w kontaktach z wydawnictwem, które długo nie zgłasza się do niego z oficjalnym zleceniem, skarży się też na brak dostępu do powieści w Polsce, którą udaje mu się zdobyć dopiero podczas krótkiego wyjazdu do Londynu. Deklaruje, że do pracy może się zabrać zaraz, jak tylko skończy przekład *Sklepów cynamonowych*, komplementuje pisarza, zachwala jego gust i jest o niego zazdrosny („¡Qué gusto! ¡Y qué envidia!” 2021: 264). W ostatnim liście z 20 maja 1968 roku Torres zwraca się do Gombrowicza już per *estimado amigo* (drogi przyjacielu), prosi go o pozwolenie na prowadzenie dalszej korespondencji nieco odbiegającej od oficjalnej w celu rozpoczęcia przyjaźni i pyta, czy to możliwe: „¿Sería posible?” (2021: 288). Nie wiadomo, co Gombrowicz odpowiedział na to pytanie, zmarł rok później, 24 lipca 1969 roku.

⁴ O Sergiu Pitolu (1933–2018), który mieszkał i pracował w Polsce jako korespondent i dyplomata, i jego przyjaźni z Torresem będzie jeszcze mowa poniżej. Poeta José Emilio Pacheco (1939–2014) znany jest polskim czytelnikom z tłumaczeń Krystyny Rodowskiej, jego wiersze ukazały się w tomie *Proza czaszki* (1986) oraz w antologii *Umoć wargi w kamieniu: przekłady z poetów latynoamerykańskich* (2011). W 2009 roku Pacheco otrzymał prestiżową Nagrodę Cervantesa za całokształt twórczości, w skład której wchodzi również opowiadania i powieści. Do jego najbardziej popularnych tekstów prozatorskich należą zbiór eksperymentalnych opowiadań *El principio del placer* (Zasada przyjemności) z 1972 roku, który doczekał się wielu wznowień, oraz wydana w 1981 roku powieść *Las batallas en el desierto* (Bitwy na pustyni) o uczniu młodzieńczo zakochanym w matce swojego kolegi z klasy, podejmująca temat nierówności społecznych w czasach tzw. meksykańskiego cudu gospodarczego (znanego pod pojęciem *milagro mexicano*); na podstawie książki powstał nawet film *Mariana, Mariana* (1987) w reżyserii Alberto Isaaca.

kłady Schulza drukowano jedynie w czasopismach i antologiach, zredagowane wydanie książkowe *Sklepów cynamonowych*⁵ ukazało się dopiero kilka lat po śmierci Torresa bez jego nazwiska jako tłumacza. Dopełnieniem tłumaczeń w tomie są komentarze naukowe: esej Fernando Presa Gonzáleza, słynnego polonisty z Uniwersytetu Complutense w Madrycie, uhonorowanego przed kilkoma laty Nagrodą Polskiego PEN Clubu za wybitne osiągnięcia w dziedzinie przekładu, wprowadza do poetyki Schulza i omawia jego recepcję w hiszpańskim kręgu językowym. Dodatkowo dwa artykuły polskich literaturoznawczyń analizują translatologiczne dokonania Torresa z perspektywy przekładoznawczej. Monika Dąbrowska, specjalizująca w meksykańsko-polskich powiązaniach literackich i twórczości Pitola, której poświęciła pracę doktorską, obronioną w 2015 roku na Uniwersytecie Warszawskim, skupia się na przekładach Schulza, natomiast Ewa Kobyłecka-Piwońska z Uniwersytetu Łódzkiego, członkini zespołu przygotowującego krytyczną edycję dzieł zebranych Gombrowicza (*Dziennik i Wędrówki po Argentynie*), porównuje ze sobą dwa tłumaczenia Tancezra mecenasa Kraykowskiego — autorstwa Torresa i Pitola⁶.

Zapowiedziany na koniec tego roku (2023) tom trzeci *Obras completas* będzie poświęcony jedynej powieści Torresa, *Didaskalia*, oraz ma zaprezentować jego twórczość filmową: scenariusze filmowe i ponoć nawet — być może jako dodatek na płytach DVD — siedem filmów, z których sześć Torres sam wyreżyserował, a do jednego współtworzył scenariusz.

Życie i twórczość

Omawiane tomy ukazują Torresa jako pisarza niezwykle innowacyjnego, głęboko autorefleksyjnego i niesłusznie zapomnianego, który może zaintrygować polską publiczność nie tylko jako osobliwość z serii *polonica zagraniczne*. Główną cechą charakterystyczną jego prozy jest autofikcjonalność — autor, narrator i główny bohater są ze sobą silnie sprzężeni. Nogales Baena pisze we wstępie dość pochlebnie o Torresie, że można go uznać za „jednego z prekursorów autofikcji w Meksyku” (2020: 52)⁷. Dziś ten nurt pisarstwa, które projektuje obraz autobiograficznego „ja” i zarazem go rozszczepia, ujawniając pęknięcia i iluzję reprezentacji mimetycznej, jest niezwykle popularny i od razu przywołuje na myśl prozę Karla

⁵ Książka Schulza ukazała się dopiero w 1986 roku jako *Las tiendas de canela* nakładem wydawnictwa Narodowego Uniwersytetu Autonomicznego w Meksyku. Na temat przekładów Schulza na hiszpański zob. wywiad z Henrykiem Mittelstaedtem — tłumaczem najnowszego argentyńskiego wydania Schulza (Hudzik 2017: 151–156).

⁶ W jednym ze swoich najnowszych artykułów Ewa Kobyłecka-Piwońska (2022: 365–377) porównuje przedstawienia Łodzi w twórczości Juana Manuela Torresa i Eduardo Halfona — gwatemalskiego pisarza o polsko-żydowskich korzeniach, którego powieść *Klasztor. Żaloba* ukazała się niedawno w wydawnictwie Czarne w przekładzie Tomasza Pindela.

⁷ Nogales Baena zaznacza przy tym, że świadomie używa pojęcia autofikcji w odniesieniu do twórczości Torresa, powstałej w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, niejako *avant la lettre*, gdyż ono — przypomnijmy — pojawiło się w obiegu teoretyczno-literackim dopiero dekadę później. Wprowadził je w 1977 roku pisarz francuski Serge Doubrovski (1928–2017), opisując tym neologizmem swoją powieść *Fils* (Synowie). Nogales Baena odwołuje się do pism hiszpańskiej literaturoznawczynie Any Casas (zob. *La autoficción* 2012). W tym miejscu warto krótko wspomnieć, jak autofikcja rozumiana jest przez polskich badaczy, np. Anna Turczyn formułuje następująco jej krótką i celną definicję:

W autofikcji bowiem nie chodzi o 'odtworzenie' swojego życia, o poskładanie go w spójną historię, na końcu której odsłania się sens, ale o coś zgoła przeciwnego: całkowite rozszczepienie Ja i zachwianie podstawami 'pewności siebie' poprzez sygnowanie tożsamości autora, narratora i postaci pod tytułem powieść/fikcja. (Turczyn 2007: 205)

Owego Knausgård czy noblistki Annie Ernaux. Swoją drogą, kontekst obecnego boomu na autofikcję być może dobrze wróży potencjalnym przyszłym tłumaczeniom prozy Meksykanina na język polski.

Twórczość Torresa opiera się na narracyjnych grach z własną biografią, która w rzeczy samej nadaje się na scenariusz filmowy. Zanim postanowił zostać pisarzem, studiował psychologię na Narodowym Uniwersytecie Autonomicznym w Meksyku, której nigdy nie ukończył. W stolicy zamieszkał w Colonia Roma, dzielnicy niegdyś mieszczańskiej, ostatnio rozślawionej za sprawą głośnego czarnobiałego filmu z nią w tytule, za który reżyser Alfonso Cuarón otrzymał w 2018 roku nagrodę Złotego Lwa w Wenecji i kilka Oscarów⁸. Skojarzenie filmowe nie jest tu przypadkowe, gdyż to film okazał się wielką pasją Torresa, który szybko odnalazł się pośród bohemy artystyczno-literackiej. Zaprzyjaźnił się z grupą młodych literatów, krytyków i filmowców związanych z czasopiśmie „Nuevo Cine” (Nowe Kino), zaczął pisać i publikować swoje pierwsze opowiadania i artykuły dotyczące kina, kierował klubem filmowym na wydziale. Był również aktywny politycznie i działał w komunistycznej organizacji młodzieżowej. Swoje poglądy, jak wynika z późniejszej korespondencji⁹, zrewidował z biegiem lat wraz z doświadczeniem życiowym, choć można podejrzewać, że to m.in. dzięki politycznym sympatiom zainteresował się krajami Bloku Wschodniego — podobnie jak wielu innych pisarzy latynoamerykańskich w tym czasie¹⁰.

W 1962 roku Torres otrzymał stypendium na studia reżyserskie w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Na krótko przedtem ukończył ją oficjalnie Andrzej Wajda, znany już wówczas dzięki filmom *Kanał* (1956), *Popiół i diament* (1958) i *Niewinni czarodzieje* (1960). Pod opieką pedagogiczną Wajdy

⁸ Film Cuaróna opowiada m.in. o losach rdzennej mieszkanki z plemienia Misteków, która na początku lat siedemdziesiątych przenosi się z głębokiej prowincji w stanie Oaxaca do stolicy i ciężko pracuje jako pomoc domowa w rodzinie bogatego lekarza mieszkającego w dzielnicy Roma (grająca ją aktorka, Yalitza Aparicio, otrzymała za tę rolę Oscara). W analizach filmoznawczych często w kontekście tego filmu przywołuje się wspomnianą przed chwilą powieść przyjaciela Torresa — José Emilio Pacheco. Akcja jego *Las batallas en el desierto* (Bitew na pustyni) również rozgrywa się w Colonia Roma, ale dwadzieścia lat wcześniej. Kathleen Ann Myers bada, jak przestrzeń miejska ukazana w powieści i w filmie utrzymuje podziały rasowe i społeczne, gorzkie dziedzictwo hiszpańskiego kolonializmu, i jakie rozumienie nowocześnieści się z niej wyłania (zob. Myers 2021: 232–262).

⁹ Nogales Baena pisze o komunistycznym nastawieniu Torresa, że ten należał do pokolenia lewicowej młodzieży studenckiej, rozentuzjarczowanej triumfem rewolucji kubańskiej (2020: 54). Dlatego w jego prozie pojawia się bezpośrednio wątek walk rewolucyjnych, np. motyw peruwiańskich partyzantów w opowiadaniu *El viaje* (Podróż). Korespondencja Torresa dokumentuje jego przemyslenia dotyczące polityki i narastające rozczarowanie. W liście do Pitola z 15 października 1967 roku jest przyjęty śmiercią Che Guevary, schwytanego i zastrzelonego kilka dni wcześniej w Boliwii; nazywa go wielkim człowiekiem („qué gran hombre”, 2021: 266) i pisze o jego „straszliwej śmierci”. Po ofensywie rewolucyjnej na Kubie, która rozpoczęła się w marcu 1968 roku i miała na celu znacjonalizowanie wszystkich pozostałych prywatnych małych przedsiębiorstw, co doprowadziło do spowolnienia gospodarczego i dalszej militaryzacji kraju, Torres w liście do Pitola z 18 marca 1968 roku zajmuje jasne stanowisko: „Co do Kuby, skreśl mnie z listy zwolenników Fidela! (Jakie to smutne!) Skreśl mnie z listy zwolenników kogokolwiek. I nagle taka samotność! Co za samotność! Czytałeś *El viaje*? To była zapowiedź tego wszystkiego” (2021: 283).

¹⁰ „Pisarze latynoamerykańscy w europejskich krajach socjalistycznych w okresie zimnej wojny” (*Escritores latinoamericanos en los países socialistas europeos durante la Guerra Fría*, ELASOC) to tytuł dużego projektu naukowego badawczego, finansowanego przez hiszpańskie Ministerstwo Nauki i Innowacji, który jest realizowany od 2021 roku; członkiem zespołu badawczego jest redaktor wydania — Nogales Baena.

i Janusza Morgensterna Meksykanin kręcił swoje pierwsze etudy szkolne¹¹, jego kolegą z roku był Krzysztof Kiesłowski, zdążył też poznać Romana Polańskiego przed jego wyjazdem z Polski, a w legendarnej kawiarni „Honoratka” spotkał Jolantę, córkę operatora Władysława Garbowskiego, którą poślubił w 1963 roku. Rok później przyszła na świat Claudia.

Torres szybko nauczył się języka, nie potrafił się jednak zaaklimatyzować w Polsce — mimo założenia rodziny czuł się na emigracji osamotniony i oderwany od swojego środowiska intelektualnego. Żalił się, że „samotność rozumu jest tysiąc razy gorsza od samotności serca” (list do Pitola, 15 października 1967, 2021: 266). Mieszkał w łódzkiej robotniczej dzielnicy Widzew, skąd prowadził żywą i ożywczą dla siebie korespondencję z przyjaciółmi z Meksyku, przysyłając im, urokliwie wpisane w swój nowy krajobraz, „pozdrowienia i fabryki” („saludos y fábricas”, list do Pitola z 18 listopada 1963, 2021: 229). Po ukończeniu studiów, w grudniu 1968 roku, wrócił do Meksyku wraz z rodziną i rozpoczął pracę jako copywriter w agencjach reklamowych i komercyjnych stacjach telewizyjnych, był m.in. szefem scenarzystów pierwszego sezonu meksykańskiej wersji programu dla dzieci *Ulica Sezamkowa*. Jednak powrót do ojczyzny też go rozczarował — narzekał, że powoli pogrąża się w przeciętności. W liście do mieszkającego wówczas w Barcelonie przyjaciela, Pitola, pisarza i zawodowego dyplomaty, pisał:

Och, nostalgia za Europą! O mój Boże, jakbym chciał, żeby mnie wysłali chociaż jako popychadło do jakiejś ambasady! Och, jak bardzo Ci zazdrościsz! W rozdzielaniu dóbr tego świata otrzymałeś jego najlepszą część; dla nas, dla mnie, pozostaje tylko śmiertelna równowaga, zmęczenie po pięciu źle przepracowanych dniach na dwa źle wypoczęte dni. Nie ma nic bardziej ogłupiającego niż pozorne wygody — telewizja, lodówka, Chapultepec [park miejski, jedna z atrakcji turystycznych meksykańskiej stolicy — przyp. A.H.], Radio Éxitos — które można osiągnąć, poświęcając swoje życie w biurze. Ale gdzie jest wyjście? Byłem już wcześniej, ale teraz jestem jeszcze bardziej głupi i zamknięty. Zapomniałem, jak myśleć. Zapomniałem wszystkiego. Mam dość. Mój Boże, wskaż mi wyjście!

(prawd. listopad 1969, 2021: 302)

Ten nostalgiczno-depresyjny stan trwał aż do momentu, gdy Torres rozpoczął karierę filmowca: w 1971 roku nakręcił swój pełnometrażowy debiut *Diamantes, oro y amor* (Diamenty, złoto i miłość), za swój drugi film *La Otra Virginitad* (Inne Dziewictwo) zdobył nagrodę Złotego Ariela, największe wyróżnienie w meksykańskiej kinematografii. Jedną z ról w tym filmie zagrała Meche Carreño, z którą Torres nawiązał romans. Jego konsekwencją było rozstanie z żoną: Jolanta, która miała problemy z odnalezieniem się w nowej rzeczywistości i przypięła to chorobą, razem z Claudią wróciły do Polski. Torres nakręcił z udziałem Carreño jeszcze kilka filmów, m.in. *El mar* (Morze, 1976), na podstawie własnego opowiadania pod tym samym tytułem, oraz *La mujer perfecta* (Perfekcyjna kobieta, 1977).

¹¹ Torres miał w obsadzie etiid do dyspozycji znanych aktorów, m.in. Barbarę Brylską, której nazwisko pojawia się później w jego opowiadaniach. Lista etiid szkolnych Torresa dostępna jest w internetowej bazie „Film Polski” pod linkiem: www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=32997 [dostęp: 14.05.2023].

Jedyna żyjąca potomkini Torresa, Claudia, wspomina ojca bez przesadnych komplementów, jako normalnego człowieka z zaletami i wadami: zatroskanego o rozwój nastoletniej córki rodziciela, polecającego jej lekturę Schulza, Gombrowicza i Witkiewicza (list z lipca 1977, 2021: 321), oraz poszukującego artystę, który — taki to już może stereotyp wybranej profesji — był skoncentrowany przede wszystkim na sobie i swoich dziełach: „Juan Manuel nie był ani dobrym mężem, ani ojcem. Chociaż czasami nim był” (2021: 249).

Konteksty literackie

Fakty z życia Torresa są pomocne w zrozumieniu jego twórczości literackiej. Swoją drogą, nie jest ona dziś powszechnie znana szerokiej publiczności w ojczyźnie pisarza. Torres kojarzony jest tam przede wszystkim jako reżyser, choć jego opowiadania poleca się pocztą pantoflową i na kursach *creative writing*, gdzie przedstawia się go jako zapomnianego mistrza, którego warto odkryć i od którego wiele można się nauczyć, zwłaszcza jeśli chodzi o historię literatury. Kolejną cechą charakterystyczną jego prozy jest intertekstualność — w jego opowiadaniach znajdziemy gęstą sieć odniesień do słynnych i mniej znanych dzieł literatury światowej. Jak powie Nogales Baena, Torres nie tylko proponuje, by tworzyć literaturę z życia, ale również literaturę z literatury (2020: 55). Nie chodzi tu jednak tylko o nurt „literatury wyczerpania”, zdiagnozowany pod koniec lat sześćdziesiątych przez Johna Bartha i wówczas dość popularny. Proza Meksykanina, owszem, pełna jest bezpośrednich cytatów i ukrytych nawiązań m.in. do mitologii greckiej, Biblii czy do dzieł Cervantesa i Prousta, które w omawianym wydaniu redaktor pieczołowicie rozszyfrowuje w obszernych przypisach, jednak łatka postmodernisty byłaby dużym uproszczeniem. Autotematyzm i wielość aluzji mogą przywołać na myśl także nową powieść francuską, z której Torres niewątpliwie czerpie pełnymi garściami — podobnie jak jego pisarscy rówieśnicy z Meksyku, np. Salvador Elizondo¹².

W tym kontekście wyjątkowo trafne wydaje się określenie pisarki i literaturoznawczynie Margo Glantz, która w poszukiwaniu systematyzacji dla literackiej panoramy Meksyku lat sześćdziesiątych zalicza twórczość Torresa do „musilowskiej trajektorii poszukiwań wewnętrznych”¹³. Nazwisko Musila nie jest tu przypadkowe, bowiem pojawia się ono wielokrotnie w prozie Torresa, np. książka Austriaka *Trzy kobiety*¹⁴ to ważny rekwizyt w opowiadaniu *El mar* (Morze). Sformułowanie Glantz można odczytać w znaczeniu przenośnym: Musil jako *pars pro toto* środkowoeuropejskiej literatury modernistycznej, w której dzieła Torresa są głęboko zanurzone, co może zaintrygować polską publiczność.

¹² Nazwisko Elizondo (1932–2006) pada często w kontekście Torresa, obaj pisarze interesowali się kinem (Elizondo napisał zbiór esejów o Luchino Viscontim), współpracowali z tym samym czasopiśmie „Nuevo Cine” i w swojej twórczości literackiej inspirowali się techniką montażu i tradycją *nouveau roman*. Elizondo znany jest polskim czytelnikom z przekładu swojej pierwszej powieści eksperymentalnej z 1965 roku — *Farabeuf, czyli kronika jednej chwili* (1976).

¹³ Sformułowanie w oryginale brzmi „trayectoria musiliana de búsqueda interna” i odnosi się, oprócz Torresa, do kilku pisarzy jego pokolenia, m.in. do Pitola (Glantz 1971: 37). Książka w całości jest dostępna na stronie biblioteki cyfrowej Miguela de Cervantesa, największego ogólnodostępnego repozytorium zdigitalizowanych tekstów historycznych i literackich ze świata iberoamerykańskiego, zarządzanego przez hiszpański Uniwersytet Alicante: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/onda-y-escritura-jovenes-de-20-a-33--0/html/c6a83f9b-dd2a-4036-9f90-127d008e44f4_5.html [dostęp: 14.05.2023]. Zob. komentarz Nogalesa Baeny do cytatu Glantz — Torres 2020: 24.

¹⁴ Książka to zbiór nowel o trzech kobietach: Grigii, Portugalce i Tonce (Musil 1963).

Intertekstualizm Meksykanina to zatem nie tylko postmodernistyczna zabawa, ale i refleksja nad (albo raczej rozliczenie z) literackim dziedzictwem regionu o wyjątkowej historii, uchodzącego nie tak dawno temu za „laboratorium zmierzchu świata”¹⁵. Wyrosła z niego literatura eksperymentalna stanowiła dla Torresa inspirujący punkt odniesienia w czasach schyłku powojennego ładu oraz nadchodzących przełomów i rewolt studenckich końca lat sześćdziesiątych.

Złośliwi mogliby zarzucić Torresowi pewien eurocentryzm, jednak niesłusznie. Pisarz nie ma kompleksów w stosunku do Europy i uzupełnia środkowoeuropejski kanon o elementy z innych kontynentów, przywołując w swoich opowiadaniach — obok Musila, Brocha, Schulza czy Gombrowicza — np. brazylijskiego poetę i pisarza Machado de Assis¹⁶. Obecna w twórczości Torresa fascynacja prozą modernizmu z Europy Środkowej nie wyraża się w naśladowaniu stylów, ale polega na tworzeniu zaskakujących połączeń między poetykami wyżej wymienionych autorów oraz na kreatywnym rozwijaniu i aktualizowaniu motywów znanych z ich dzieł.

***El viaje* i literackie obrazy Polski**

Umieściwszy orientacyjnie Torresa na literackiej mapie epoki, warto bliżej przyjrzeć się jego dziełom. Zwłaszcza zbiór opowiadań *El viaje* (Podróż) w tomie pierwszym powinien zainteresować polskich czytelników. Książka, napisana w trakcie pobytu w Polsce i opublikowana po raz pierwszy w 1969 roku nakładem wydawnictwa Joaquín Mortiz¹⁷, zebrała pozytywne recenzje, chwalił ją nawet sam, sławny już wówczas, Carlos Fuentes, co dla Torresa było, jak pisał do Pitola, niczym „papieskie błogosławieństwo”¹⁸. Uskrzydłony

¹⁵ Chodzi o sformułowanie „Versuchsstation des Weltuntergangs” — słynny bon mot austriackiego pisarza i publicysty Karla Krausa, który tak zwykł mówić o Austro-Węgrzech za czasów międzywojnia. Tę myśl rozwinął Milan Kundera w swojej definicji Europy Środkowej: „Upadek Cesarstwa, a po roku 1945 zepchnięcie Austrii na kulturowe pobocze oraz polityczne nieistnienie pozostałych państw czynią z Europy Środkowej zwierciadło odbijające możliwy los przyszłej Europy; czynią z niej laboratorium zmierzchu” (Kundera 2015: 147).

¹⁶ Wiele znanych powieści Joaquima Marii Machado de Assisa (1839–1908), jednego z najważniejszych pisarzy literatury brazylijskiej i założyciela Brazylijskiej Akademii Literatury, są dostępne w języku polskim, zob. jego *Dom Casmurro* (1959) — uchodzi za kluczowe dzieło brazylijskiego realizmu. Warto wymienić również *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas* (1974) oraz *Quincas Borba* (1977). Ostatnio jego opowiadanie *Pasterka* (przeł. M. Stacewicz-Paixão) weszło w skład antologii *Mistrzowie opowieści. Święta, święta...* (2022: 61–70).

¹⁷ Książka ukazała się w słynnej serii „Volador” — to w niej ukazywały się dzieła prawie wszystkich pisarzy, którzy ukształtowali historię literatury w Meksyku w drugiej połowie XX wieku. O ogromnym znaczeniu serii i wydawnictwa w meksykańskim polu literackim zob. Anderson 1996: 3–41.

¹⁸ Tak o pochlebnej opinii sławnego już wówczas, m.in. dzięki powieści *Śmierć Artemia Cruz* (1968), Fuentes (1928–2012) dotyczącej obu książek Torresa pisał dumny autor 25 czerwca 1970 roku w liście do Pitola:

Wkrótce ukaże się moja powieść. Mam nadzieję, że pójdzie mniej więcej dobrze. Zwłaszcza teraz, kiedy mam papieskie błogosławieństwo. Tuż przed wyjazdem Fuentes zadzwonił do mnie i powiedział, że w końcu przeczytał moją książkę. ‘Zem męczczyzna, przeto nie chcę powtarzać, co mi mówił’ [w przypisie redaktora Nogalesa Baeny do tego zdania dowiadujemy się, że jest to parafraza znanego wersu z wiersza *Mężatka niewierna* Federico Garcii Lorci, tu w przekładzie J. Łobodowskiego, Garcia Lorca 2019: 57 — A.H.]. Ale wyobraź sobie najwyższe i najśmielsze superlatywy, a będziesz miał rację. Myślałem, że to tylko kwestia kurtuazji, ale tak naprawdę nie był mi nie winien, nie był do niczego zobligowany. I dobrą rzeczą jest to, że później przy innych ludziach powtórzył te same koncepcje dotyczące *El viaje*, zgodnie z tym, co powtórzył mi José Emilio. Myślę, że po opinii Fuentes (niezdecydowani przyjaciele będą mówić bardziej otwarcie o *Didascalias*). (Torres 2021: 307)

entuzjastycznymi opiniami początkujący pisarz wydał w następnym roku drugą i, jak się okazało, ostatnią książkę — powieść *Didascalias*, która nie została już tak dobrze przyjęta, choć Fuentesowi też się podobała. Eseista i krytyk literacki Carlos Monsiváis ostro ją ocenił, twierdząc, że jest nieudana. Według niego Torres ma aspiracje do bycia wielkim pisarzem, pragnie być jak Joyce, Gombrowicz i Pitol razem wzięci, bardzo chce pisać, ale nie potrafi, bo brakuje mu podstawowych narzędzi językowych, nie wie, jak ma zorganizować swój materiał i nie jest świadomy własnych ograniczeń¹⁹. Kilka nieprzychylnych recenzji skutecznie zniechęciło Torresa do dalszego pisanie, od tamtej pory preferował film jako środek artystycznego wyrazu.

Debiut książkowy Meksykanina składa się z pięciu opowiadań, o których badacze w esejach załączonych pod koniec tomu dyskutują, czy można rozpatrywać je jako spójną powieść eksperymentalną, czy raczej jako zbiór silnie powiązanych ze sobą opowiadań. Te rozważania nad gatunkiem przywodzą na myśl podobne dyskusje o *Sklepiach cynamonowych* Schulza, które *El viaje* pod względem struktury może przypominać. Układ tekstów u Torresa też ma swoją logikę: ci sami bohaterowie pojawiają się w różnych opowiadaniach, a autor korzysta z konwencji autofikcji i eksperymentuje z narracją pierwszoosobową. Jego narratora trudno jednoznacznie scharakteryzować, miejsce akcji jest za to precyzyjnie podane, w tekście pojawiają się nazwy miast takich, jak Warszawa, Kraków czy Sopot.

W pierwszych meksykańskich recenzjach nie przywiązywano wagi do tego, gdzie rozgrywają się opowiadania, np. Julio Ortega twierdził w krótkim omówieniu książki, że „w tej podróży miasta Europy Wschodniej nie mają znaczenia”, chodzi raczej o podróż jako samo doświadczenie (2020: 274). To błędne przeświadczenie o *El viaje* koryguje we wstępie redaktor Nogales Baena, pisząc, że celem Torresa było „skomponowanie książki, która uchwyciłaby esencję Polski i jego doświadczeń tutaj” (Torres 2020: 33). Dlatego pisarz świadomie wybiera miejsca dla swych opowiadań, wplata w fabułę pełne zdania po polsku — to z pewnością zabieg wyjątkowy w literaturze hiszpańskojęzycznej — i nie zależy mu na uniwersalnych historiach z fikcyjnego Macondo, które mogłyby się wydarzyć wszędzie i nigdzie.

Słowa Fuentesa były dla Torresa tak ważne, że wraca do nich także w liście z 15 grudnia 1970 roku do Pitola:

Jedynym, który jest naprawdę entuzjastyczny, jest Carlos Fuentes. Powiedział mi nawet, że coś pisze i że w wywiadzie, który przeprowadzili z nim dla *Visión*, ciągle mówił o mnie. Najwyraźniej moim przeznaczeniem jest pisać tylko dla niego. Wszystko, co chciałem zawrzeć w tej książce, odnalazł w niej tylko Fuentes. Wspaniale, że to właśnie on! I jaka szkoda, że inni nie! Najciekawsze, co mi powiedziano o *El viaje*, najinteligentniejsze — to wszystko on. No to ożeń się z Fuentesem!, pewnie mi zaraz powiesz. (Torres 2021: 310)

Fuentesa z Torresem łączyło m.in. zamiłowanie do filmu: Fuentes był wielkim kinomanem, napisał kilka scenariuszy, w 1977 roku zasiadał w jury konkursu filmowego w Cannes. Zob. wydane pośmiertnie zbiór tekstów o kinie *Pantallas de plata* (Srebrne ekrany, 2014) oraz niedokończony esej *Luis Buñuel o la mirada de la Medusa* (Luis Buñuel albo spojrzenie Meduzy, 2017). Fuentes, podobnie jak Torres, był również miłośnikiem twórczości austriackiego pisarza Hermanna Brocha, o czym będzie jeszcze mowa poniżej. O sympatii, jaką Fuentes darzył Austriaka, pisał Milan Kundera w tekście *Arcypowieść, list otwarty na urodziny Carlosa Fuentesa*: „[B]yło dla nas obu zaskoczeniem, że żyjemy dla Brocha podobny podziw, większy, wydaje mi się, niż jego rodacy; podziw odmienny: w naszej opinii Broch stworzył dla powieści nowe możliwości estetyczne; był więc dla nas przede wszystkim autorem *Lunatyków*” (Kundera 2009: 71).

¹⁹ Tak pisał Monsiváis w liście do Pitola z 24 listopada 1970 roku, cyt. za wstępem Nogalesa Baeny (Torres 2020: 21).

Zresztą o *Stu latach samotności* Gabriela Garcíi Márqueza²⁰ Torres nie miał najlepszego zdania i zdecydowanie dystansował się od pisarstwa spod znaku realizmu magicznego jako komercyjnego produktu eksportowego z Ameryki Łacińskiej, który musi powielać niektóre stereotypy i uprzedzenia, by dostać się do obiegu literatury światowej i przypodobać się gustom szerszej publiczności.

Torres zadedykował *El viaje* żonie Jolancie oraz przyjacielowi i mentorowi Sergiowi Pitolowi, którego poznał jeszcze w Meksyku i który rok po nim, w 1963 roku, przyjechał do Warszawy, gdzie mieszkał przez kilka lat²¹. To Torres wprowadził nieco starszego od siebie Pitola do polskiej literatury; obaj meksykańscy pisarze przebywali w tym samym czasie w Polsce i dzielili fascynację tym krajem i jego kulturą, obaj tłumaczyli z polskiego i wymieniali między sobą listy, dedykowali sobie nawzajem książki. Przyjaźń zaowocowała wzajemnym wpływem na ich twórczość literacką, aluzje do tekstów Pitola są widoczne w *El viaje*²².

Opowiadania w omawianym zbiorze układają się, być może nieprzypadkowo, według długości, od najkrótszego do najdłuższego tekstu, co dodatkowo potęguje wrażenie stopniowego wikłania akcji na poziomie treści. Pierwsze z pięciu opowiadań *No te olvidas de nosotros* (Nie zapomnij o nas) ma zaledwie kilka linijek i nawiązuje do tradycji gatunku krótkiej prozy, *microrrelato*²³, silnie obecnego w literaturze hiszpańskojęzycznej, po której sięgali m.in. Borges i Cortázar. *En el verano* (Latem) opowiada o młodej Meksykance polskiego pochodzenia Annie, którą rodzice — uciekinierzy wojenni z Polski — wysyłają po raz pierwszy w podróż do kraju przodków, by poznała swe korzenie. Tam spotyka się ze swoją babką, mieszkającą w małej wsi, która chce, by wnuczka została u niej na stałe, i próbuje ją zeswatać z synem sąsiadów. Krótki romans nagle się urywa i Anna wyjeżdża. Kraj nad Wisłą poznawany oczami cudzoziemki jest bardzo zmysłowy, łączy się z doświadczeniami

²⁰ Tak pisze Torres do Pitola w liście z 18 maja 1968 r. o wydanych w 1967 roku *Stu latach samotności*:

To, co mi się nie podobało (a raczej podobało, ale mnie to nie poruszyło, nie miało dla mnie znaczenia) to *Sto lat samotności*. Słyszałem o tym cuda. Wszyscy byli zachwyceni blablablá Garcíi Márqueza. Jedynym sceptykiem, którego znam, byłeś ty, kiedy zapytałem cię, jaka jest ta słynna powieść. I miałeś rację. To same plotki, anegdota, *divertimento*, poetyckie metafory, pojawia się chęć, by zrobić z tego naprawdę dobrą powieść (o dziwo, chwytają niektóre schulzowskie metafory, chociaż na pewno nie czytał Schulza, acz kto wie, francuski nie jest tak nieznanym językiem); ale ostatecznie nie ma tam pomysłów, nowych światów i stron, które są warte ponownego przeczytania. Czy znajdzie się na świecie ktoś, kto odważy się przeczytać tyle słów po raz drugi? Ależ ci *latin lovers* chcą z siebie robić geniuszy za wszelką cenę i tworzyć małe genialne cacka, ale Lezamy Limy i Cortázary nie rozmnażają się jak króliczki [to być może nawiązanie do znanego opowiadania Cortázara z 1951 roku — *List do znajomej w Paryżu* (1977), w którym bohater-narrator wymiotuje królikami — A.H.]. (Torres 2021: 287)

²¹ Sergio Pitol (1933–2018), którego kilka powieści przetłumaczono na język polski (m.in. *Każdy ze swoim piekłem* 1967; *Przedślubne spotkanie* 1974; *Dźwięk fletu* 1975), uchodził za transatlantyckiego łącznika między Meksykiem a Polską, był propagatorem, entuzjastą i tłumaczem literatury polskiej, za wybitne zasługi w rozwijaniu dialogu transatlantyckiego i polsko-meksykańskiej współpracy kulturalnej został odznaczony w 1998 roku Krzyżem Oficerskim Orderu Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej. Więcej o pisarzu pisałam w Hudzik 2020: 350–366. Niedawno ukazała się bogato ilustrowana dwujęzyczna publikacja, dokumentująca lata Pitola w Warszawie, wydana przez Ambasadę Meksyku w Polsce i dostępna na jej stronie internetowej: A. Negrín, I. Salazar, N. Pawełczyk 2020, www.drive.google.com/file/d/1WB-FqpiOFF1bVelELnsxcx-QywQDr_tCq/view [dostęp: 7.01.2023].

²² Powiązania literackie między Pitolem a Torresem rozpracował J.L. Nogales Baena 2019: 645–667.

²³ Na ten temat zob. de Navascués, Calvo Revilla 2012.

młodości i cielesności. Torres egzotykuje i erotyzuje Polskę — zresztą podobnie jak Gombrowicz Argentynę, projektując na nią niedoskonałość, witalizm i instynkty oraz przeciwstawiając ją Europie jako skostniałej formie.

Trzecie opowiadanie *El mar* (Morze), które Torres później zekranizował, to historia trójkąta miłosnego. Narrator spędza wakacje w hotelu w Sopocie, gdzie poznaje Harriet, młodą żonę o wiele starszego od niej pana G., poruszającego się na wózku inwalidzkim. Początkowo jest zafascynowany tą kobietą, nie tylko jej urodą, ale i odczytaniem, może rozmawiać z nią o swojej ulubionej książce, wspomnianym już zbiorze opowiadań *Trzy kobiety*, który ta właśnie czyta z zachwytem. Z czasem okazuje się jednak, że wszystko, co mówi, powtarza za swoim mężem, że jest ona jego wiernym odbiciem, idealną imitacją i że to pan G. jest o wiele bardziej interesujący od niej, ponoć znał nawet osobiście Musilę. W tej napiętej konstelacji bohaterów, przypominającej fabułę powieści Davida H. Lawrence'a *Kochanek lady Chatterley*²⁴, można dopatrywać się wątku mizoginicznego czy homoerotycznego, ale opowiadanie daje się odczytywać na wielu poziomach — również jako autotematyczny komentarz o pisaniu w dobie „literatury wyczerpania”. Czym jest naśladownictwo i gdzie jest oryginał? Co dziś może uchodzić za autentyczne albo fałszywe? Czy człowiek nie był od zawsze kopistą i szablonem, *homme-copie*²⁵, powielającym myśli i zachowania, krążące w literaturze, kinie czy — szerzej — w kulturze popularnej? Z tymi pytaniami zmagają się narrator u Torresa, grając z Harriet w tangramy, chińską łamigłówkę — układankę z figur geometrycznych, która ma w tekście znaczenie symboliczne i poetologiczne²⁶. Czyż literatura to nie zabawa w składanie wciąż tych samych, dobrze znanych elementów wciąż to w nowe całości i kształty, dzięki któremu — parafrazując zakończenie opowiadania — ogarnia nas łagodnie „pochodzące jakby od morza dziwne uczucie szczęścia” (Torres 2020: 115)?

Literacką metarefleksję podejmuje również opowiadanie *Para no despertar* (Aby się nie obudzić). Rozpoczyna się ono krytyką języka i namysłem nad niemożnością reprezentacji, by za chwilę wciągającą akcją zaprzeczyc stawianym tezom:

²⁴ Podobieństwo do powieści Lawrence'a z 1928 roku zauważa jeden z pierwszych meksykańskich krytyków książki Torresa Miguel Donoso Pareja w recenzji przedrukowanej w wydaniu krytycznym (Torres 2020: 286). *El mar* zestawia również z opowiadaniem *El matrimonio Vautel* (Małżeństwo Vautelów) nietłumaczonego do tej pory na polski pisarza Pedro Jorge Vera (1914–1999), uważanego za mistrza ekwadorskiej prozy i dramatu, jednego z najważniejszych pisarzy w Ekwadorze XX wieku, wiernego przyjaciela Fidela Castro, autora m.in. często wznawianej debiutanckiej powieści *Los animales puros* (Czyste zwierzęta, 1946) oraz sztuk teatralnych *Hamlet resuelve su duda* (Hamlet rozwiewa swe wątpliwości, 1952) oraz *Luto eterno* (Wieczna żałoba, 1956).

²⁵ Sformułowanie pochodzące od Stendhala, które rozwija Niklas Luhmann, pisząc o kodach komunikacyjnych na przykładzie miłości: „Ostateczne ujęcie powiada zatem, że każdy wiedzie egzystencję skopioną, dzięki czemu można doświadczać pasji i nimi się radować” (Luhmann 2003: 51).

²⁶ Nogales Baena pisze we wstępie o imitacji jako strategii pisarskiej Torresa i Pitola. Ten ostatni rozważa w tomie *El mago de Vienna* (Magiku z Wiednia, 2005) radę, którą szkocki powieściopisarz Robert Louis Stevenson, autor *Doktora Jekylla i pana Hyde'a*, dał w liście początkującym pisarzom. Ci powinni mieć zdolności naśladowcze małpy — naśladownictwo, stosowane eklektycznie, jak twierdzi Pitola, nie ma w sobie nic naganego, o ile służy odnalezieniu własnego głosu i jest praktykowane z szacunkiem dla literackich poprzedników. Zob. Torres 2020: 55.

Lęk przed niemożnością zapamiętania wszystkiego, pewność, że zawsze jest coś ważnego, o czym zapominamy, ból, bezużyteczny ból z powodu przeszłości, niedającej się zrekonstruować, przeszłości pełnej drzew, długich spacerów, wszystkiego utraconego, te wszystkie twarze, które kochaliśmy, słowa, które do siebie mówiliśmy, szczęśliwe biodra szczęśliwych dziewcząt, ulotne dotknięcia ciał w tramwajach, niemożliwość pamięci, niemożność zbawienia przez pamięć. Kochasz Polskę i żal ci będzie z niej wyjeżdżać, zaboli cię, że nie będziesz mógł znowu chodzić po śniegu, przeklinając mróz, gdy marzną ci uszy, zaboli cię, że w pierwszych dniach wiosny nie będziesz mógł znowu szukać słońca, kiedy śnieg zaczyna się zmieniać w ciemne kałuże błota, kiedy czysty i niepowtarzalny zapach traw, jodeł, wierzb ponownie unosi się z ziemi i z powietrza; zaboli cię, że nie poczujesz znów podniecenia na widok opalonego ciała dziewczyny, która latem zażywa kąpeli słonecznych nad morzem lub na jednym z miejskich balkonów. Zaboli cię, że zapomnisz. Zaboli cię, że przede wszystkim zapomnisz doskonale rysy tej dziewczyny, które niemal na siłę zapisałeś w twojej pamięci, tak jak morderca próbuje sobie wryć w serce twarz ofiary, chociaż w rzeczywistości nie był mordercą, mimo że to ona była ofiarą. Jak tu wysnuć z tego spójną historię?

(Torres 2020: 117)

Bohaterem opowiadania jest narrator, który nie daje się zdefiniować i jednocześnie zastanawia się refleksyjnie — wręcz metodologicznie — nad własną konstrukcją, powołując się na przykłady ujęcia podmiotu u Schulza i Musila. Podobnie jak postaci z ich prozy, narrator-bohater u Torresa również ciągle zmienia swe oblicze, wymyka się formom, jest „człowiekiem bez właściwości” i nie ma ambicji, by je posiadać: „Bohater zachowuje się tak, jakby próbował pływać, jakby chciał utrzymać się na powierzchni [...]” (Torres 2020: 119). Ta niezwykle samoświadoma struktura narracyjna zostaje wpleciona w historię jak z kolorowej prasy: poznajemy dwie kochanki konstruowanego na naszych oczach bohatera, pomiędzy którymi wiecie on swoje dekadentkie życie. Z jedną z nich, Eleną, jest w związku, z drugą, Polką Maszą, ma romans, który kończy się dla niej tragicznie — kobieta umiera wskutek aborcji.

Ten temat, powtarzający się w prozie Meksykanina, ma dla Nogalesa Baeny charakter symboliczny. Uniwersum Torresa jest według niego pełne niespełnionych pragnień i nieudanych związków, aborcja jest w opowiadaniach elementem poetyki miłości i pożądania, reprezentuje porażkę relacji międzyludzkich, jest „maksymalną materializacją tej porażki i przyszłości, której nie było, która się nie powiodła” (Torres 2020: 51). To wzniosła interpretacja, która może się jednak wydawać na wyrost, bo trudno ją połączyć z pewnymi wątkami opowiadania, trącącymi banałem czy nawet graniczącymi z seksizmem i mizoginią. Zwłaszcza zakończenie i ostatnia wymiana zdań między postaciami może zdenerwować polskie czytelniczki: Elena rozmawia z bohaterem, wie o wypadku, to dla niej okropne, on jednak odpowiada, że historia wydaje mu się raczej zabawna. Kobieta przyznaje mu po chwili rację i mówi: „Takie rzeczy się zdarzają, ponieważ Polki to idiotki”. „Kompletne idiotki”, dodaje beznamyślnie bohater (Torres 2020: 137). W tym kontekście nasuwa się zasadne pytanie, czy aby Torres nie powielił tutaj krzywdzących stereotypów — a może i tu gra tylko literaturą i używa gombrowiczowskich „gąb”? Motyw polskiej piękności,

najczęściej jasnowłosej, niewinnej i zmysłowej, pożądanej przez mężczyzn i na koniec brutalnie wykorzystanej, to niestety niemal topos w literaturze Ameryki Łacińskiej²⁷, który Meksykanin świadomie przywołuje i przełamuje. Konstelacja bohaterów jest bowiem tylko pozornie czarno-biała i odpowiada patriarchalnemu porządkowi. Narrator to nie zuchwaly kobieciarz-ironista, a raczej podmiot słaby, niepewny siebie i swego losu: „Ale skąd mam wiedzieć, czy to wszystko naprawdę mi się przydarzyło, a nie komuś innemu na świecie i dzięki efektowi optycznemu mam wrażenie, że moje odbicie w oknie zajmuje centralne miejsce w tej historii o Maszach [...]” (Torres 2020: 137). Torres łączy wysokie z niskim, bawi się konwencjami, kulturowymi i genderowymi kliszami. To nie przypadek, że jego *Obras completas* ukazały się w wydawnictwie założonym przez Mónicę Braun (ur. 1965) — feministyczną poetkę i felietonistkę, prowadzącą niegdyś stałą rubrykę w czasopiśmie *Chilango* (nazwa to potoczne określenie mieszkańca stolicy Meksyku) na temat współczesnej seksualności — która z pewnością nie wydałaby tekstów autora, gdyby ten nie łamał schematów i nie dekonstruował mitu meksykańskiego *macho*.

Ostatnie opowiadanie *El viaje*, nadające tytuł całości zbioru, ma prawie sześćdziesiąt stron i znów traktuje m.in. o skomplikowanych perypetiach miłosnych narratora-bohatera. Tym razem spotykamy go w Berlinie Zachodnim, gdzie w objęciach Ingrid rozpamiętuje wspólne chwile spędzone z pewną Moniką w Krakowie i bezskutecznie próbuje wskrzesić tamtą przeszłość. Ta nieco telenowelowa akcja, wzbogacona o wiele innych wątków historyczno-politycznych (pojawiają się tu peruwiańscy partyzanci, mowa jest też o traumach drugiej wojny światowej), zdaje się jedynie powierzchnią rozważań nad sensem literatury czy — szerzej — sztuki, które w ostatniej części postaram się zrekonstruować.

Prestidigitator, pasiecznik i pisarz

El viaje to artystyczny manifest Torresa i jego realizacja. Jeden z jego pierwszych punktów zdaje się brzmieć następująco: literatura i sztuka czerpią z życia, ale również je przenikają

²⁷ Warto nadmienić, że w niektórych regionach Ameryki Łacińskiej, zwłaszcza tam, gdzie tradycyjnie osiedlali się polscy emigranci, np. na południu Brazylii w mieście Kurytyba i jego okolicach, które uchodzą za najbardziej znany i silny ośrodek polonijny, „Chicago Ameryki Południowej”, słowo „Polka” używane jest nie tylko jako synonim kobiety o włosach w kolorze blond, ale również jako wyraz bliskoznaczny nierządniczy. Te skojarzenia językowe są widoczne np. w powieści *A Polaquinha* (Polka, 1985) brazylijskiego pisarza Daltona Trevisana (ur. 1925) o przygodach miłosnych łamiącej męskie serca ponętnej blondynki, która na co dzień pracuje w szpitalu i dorabia nierządem na studia. W języku polskim dostępne są *Opowiadania wcale nie przykładne* Trevisana (1980). Zdaniem Tomasza Pindela łączenie występowania słowa *polaca* w znaczeniu prostytutka jedynie z miejscami osiedlania się polskiej migracji to uproszczenie, ma ono raczej związek z handlem kobietami z Europy Wschodniej pod koniec XIX i na początku XX wieku: jako *polacas* zasadniczo określano młode i ubogie Żydówki wywożone podstępem z terenów Galicji, Bukowiny, Kongresówki i zachodnich guberni rosyjskich; tym karalnym procederem zajmowała się organizacja przestępcza Cwi Migdal i jej podobne, szczególnie mocno działające w dużych miastach, takich jak Buenos Aires. Zob. artykuł na portalu „Wirtualny Sztetl”, wydawanym przez Muzeum Historii Żydów Polskich POLIN: A. Styczyńska. *Śladami las polacas: Kim były las polacas? Handel kobietami i prostytucja wśród Żydówek w XIX i XX wieku*, www.sztetl.org.pl/pl/śladami-las-polacas [dostęp: 14.05.2023]. Ten temat do dziś jest pożywką dla literatury kryminalnej i sensacyjnej, zob. powieść Marii Inés Krimer *Sangre kosher* (2009). Według Pindela w powyższym cytacie Torresa słowo *polaca* można równie dobrze odczytywać jako generalizujące uproszczenie i skrót myślowy, niekoniecznie narodowość, np. tak samo w Argentynie na Żydów aszkenazyjskich zwykło się mówić *ruso*, bez dodatkowych rozróżnień. O problematycznej karierze słowa *polaca* i jego skojarzeniu językowym z prostytucją w Ameryce Łacińskiej oraz o polskiej kampanii dyplomatycznej, forsującej wbrew hiszpańskiej normie językowej słowo *polonesa* (w Brazylii *polonesa*) zamiast *polaca* — zob. Pindel 2018: 101–102, 178–179.

i modelują — zachodzi między nimi nierozzerwalne sprzężenie zwrotne. W opowiadaniu znajdziemy elementy z biografii Meksykanina, które są subtelnie wplecione w postać narratora. Ten zaś podkreśla, jak sztuka formuje rzeczywistość i jakie piętno odciska na osobowości człowieka. O swej ukochanej pisze:

Pewnego dnia, Moniko, napiszę historię tamtych dni, cytując tylko książki, filmy i rzeczy, które trzeba znać, żeby poznać ciebie. Monika i jej bibliografia: Chamfort, Salinger, Canetti, Gütersloh, Isherwood, Nerval, Butor, Werfel, Dublin [najpewniej Döblin — A.H.], Michaux i wielu innych. Następnie filmografia, aby kluby filmowe mogły organizować cykle Twojego imienia.

(Torres 2020: 142)

Właściwości performatywne sztuki to ważny trop w rozumieniu aktu twórczego według Torresa. Temu zagadnieniu poświęca on więcej miejsca w swoim liście do Pitola z 8 grudnia 1967 roku, komentując wątpliwości, które narastały w nim w trakcie pracy nad *El viaje*. Pisanie nie powinno być jego zdaniem ukierunkowane na innych, to nie „akt próżności, rozbieranie się do naga, żeby pokazać własną urodę, mówienie »popatrz na mnie, jestem ładniejszy od innych«, występowanie w konkursach Miss Universe” (Torres 2021: 272). Chodzi w nim raczej o ukazanie samego procesu poszukiwań twórczych, niedoskonałego i pełnego błędów, tylko w taki sposób powstałe dzieło może się usamodzielić i wniknąć w rzeczywistość, a nawet obrócić się przeciw samemu twórcy i jego zamiarom: „Chcę uzbroić to, co piszę, w świadków przeciwko mnie, w broń, która potrafi mi się sprzeciwić i litościwie dobić” (Torres 2021: 273).

Twórczość literacka ma zatem coś z sadomasochizmu, o którym zresztą jest bezpośrednio mowa w opowiadaniu. To na ten temat chętnie rozgaduje się bohater na *rendez-vous* z Ingrid, gdy oboje codziennie spotykają się w okolicach berlińskiego zoo w *sex shopie* czy, jak on go woli nazywać, w „Muzeum Horrorów” (Torres 2020: 149). Miejsce przypomina swoim egzotycznym inwentarzem, skrupulatnie spisany przez narratora, sklepy cynamonowe u Schulza, a znajdujące się tam liczne gadżety zadające ból przywodzą na myśl piekielne tortury i bicie — motyw, który pojawia się w rozdziale *Cztery mowy profesora Zachariasa* w powieści *Niewinni* Brocha z 1950 roku, z którego nierozszyfrowany przez redaktora cytat służy jako motto w *El viaje* (Torres 2020: 161). Cytowane przez Torresa zdanie brzmi: „Tam, na górze, było piekło, samo jądro piekła, wprawdzie nie jedyne, ale jedno z wielu piekieł rozsianych po całym świecie” (Broch 2022: 227). Piekło, nietypowo ułożone wysoko, odnosi do mieszkania tytułowego profesora Zachariasa — niezwykle pewnego siebie, pouczającego wszystkich, autorytarnego, nieznoszącego sprzeciwu i budzącego lęk poważnego nauczyciela matematyki w gimnazjum, często interpretowanego jako prototyp nazisty — do którego wspina się on po schodach kompletnie pijany po wieczorze spędzonym na mędrkowaniu w barze przy winie. Tam czeka na niego iście piekielne powitanie — rozgniewana późnym powrotem nietrzeźwego męża żona, która spuszcza mu solidny łomot, ku osobliwej uciechy ofiary. Mamy zatem wątek sadomasochizmu, obecny w różnych kontekstach w twórczości Schulza i Brocha, których łączy ze sobą Meksykanin w swoim opowiadaniu. Nie chodzi mu jednak przy tym tylko o intertekstualną układankę czy zabawę

w tangramy — szukanie możliwych połączeń i dopasowywanie do siebie elementów znalezionych na stronach środkowoeuropejskich mistrzów literatury. Odniesienia do Schulza i Brocha mają w tekście znaczenie poetologiczne: Torres mierzy się z ich koncepcjami sztuki, dopowiada je, komentuje i aktualizuje, co spróbuję zobrazować poniższym zestawieniem kilku cytatów, celowo dłuższych, mających również za zadanie służyć za próbkę — jeśli nie popis — stylu meksykańskiego pisarza.

W *El viaje* pojawia się rzadkie słowo — jest nim „prestidigitator”. To ważna postać w jednym z rozdziałów opowiadania *Wiosna* z tomu *Sanatorium pod klepsydrą* (1937), którą można odczytywać pod kątem rozważań nad znaczeniem kategorii mimesis w sztuce. Warto przypomnieć ten Schulzowski fragment, gdyż zdaje się on niezwykle istotny dla Torresa:

Widziałem raz prestidigitatora. Stał on na estradzie szczupły, ze wszech stron widoczny, i demonstrował swój cylinder, ukazując wszystkim puste jego i białe dno. W ten sposób zabezpieczywszy swą sztukę ponad wszelką wątpliwość przed podejrzeniem oszukańczych manipulacji, zakreślił pałeczką w powietrzu splątany swój znak magiczny i natychmiast zaczął z przesadną precyzją i naocznością wywlekać laseczką z cylindra wstążki papierowe, kolorowe wstążki, łóckiami, sążniami, na koniec kilometrami. Pokój napelniał się tą kolorową szeleszczącą masą, stawał się jasny od tego stokrotnego rozmnożenia, od spienionej i lekkiej bibułki, od świetlanego spiętrzenia, a on nie przestawał wywlekać tego nie kończącego się wątka, mimo przerażonych głosów, pełnych zachwyconego protestu, okrzyków ekstazy, spazmatycznych płaczów, aż w końcu stawało się jasne, jak na dłoni, że go to nic nie kosztuje, że czerpie tę obfitość nie z własnych zasobów, że mu po prostu otworzyły się źródła nadziemskie, nie podług ludzkich miar i rachub. Ktoś wówczas, predestynowany do recepcji głębszego sensu tej demonstracji, odchodził do domu zamyślony i olśniony wewnętrznie, przeniknięty do głębi prawdą, która weń weszła: Bóg jest nieprzeliczony...

(Schulz 1998: 158–159)

Zestawmy ten akapit bezpośrednio z *El viaje*, by zobaczyć, jak Torres reinterpreteruje Schulza, gdzie przesuwają akcenty i jakie nowe wątki dodaje; dla przypomnienia — tekst powstał między 1966 a 1967 rokiem:

Minęło kilka spokojnych dni, dni, w których Flavio i ja cierpliwie wypatrywaliśmy, aż skądś dotrze do nas wyczekiwany sygnał, znak ostrzegawczy, który położy kres naszym udrękom, wskaże nam dokładną drogę, którą mamy podążać, nowy świat do odkrycia; ale świat milczał albo mówił do nas językiem, którego nasze uszy nawet nie wychwytywały, wymachiwał przed naszymi obojętnymi oczyma (nieświadomymi cudu, który się dokonywał) cudownie zręcznymi rękoma, które wszystko ukrywały, z umiejętnościami prestidigitatora, wydobywającego ze wszystkich kapeluszy (w beztrudnej obecności zaspanej publiczności, myślącej o bólu w stopach, o wakacjach, które nigdy nie nadejdą, o pieniądzach, wydanych w zeszłym

tygodniu) żywe zające i gołębie, niewzbudzające w nikim zdziwienia; przytępieni snem i swoimi bardzo małymi problemami widzowie przyjmują wszystko, nawet najbardziej niezwykle wydarzenia, jako coś naturalnego, coś, co nie mogło się nie wydarzyć w splocie codzienności, i w ten sposób prestidigitator staje się szarlatanem, obiecującym cuda i oferującym namiastki tak marne, jak nędzne życie niektórych zające i gołębi; z ich przerażonymi gestami chyba jedynie one rozumieją, co tak naprawdę się stało. Prestidigitator powinien być już dawno temu pojąć, że jedynym sposobem na odnowienie jego sztuki jest doprowadzenie jej do upadku, zrobienie w niej dziur, fałszywych okien, przez które może zajrzeć ciekawość i odkryć, że gołębie i zające nie rozmnażały się spontanicznie w czarnych warstwach kapelusza, ale ukradkiem, potajemnie, powiedzmy cudem, powstały z woli, z niezdarne go ruchu palców, z zataczania się w rzeczywistość prestidigitatora. Flavio był tym, który najbardziej żarliwie oddał się walce z tymi doskonałościami. Siedział w kącie naszego hotelowego pokoju i godzinami obmyślał różne plany, by w końcu definitywnie dać światu do zrozumienia, że musi pokazać nam kilka swoich tańszych sztuczek, abyśmy z kolei mogli zainteresować się samą zabawą i klaskać, by później wybuchać złością, wychodząc z teatru, wracając o północy do domu, budząc rodziny, które zostały w domu i zapraszają nas do kuchni, gdzie improwizowaliśmy naszą własną scenę, żeby pomiędzy rozbudzonym snem a zimną kolacją, pozostawioną na kuchennym obrusie, odtworzyć niezdarne go naszego mistrza i tym samym napełnić dom niedoskonałymi gołębiami i zającami, na wpół zbudowanymi, zrobionymi w pośpiechu, bez precyzji, jaką daje rutyna, zającami i gołębiami, którym brakowałyby niektórych części albo które przez pomyłkę miałyby ich więcej niż potrzeba. [...] Flavio i ja czuliśmy, że tylko przez sen możemy porozumieć się z magikiem od zające i dlatego spędziliśmy czas drzemając w swoich fotelach, nie zwracając już uwagi na to, co dzieje się na scenie. Czasami sam prestidigitator siadał na chwilę gdzieś na proscenium i uśpiony nie wiem jakimi głosami, dołączał też do naszego snu, by cwałować z nami przez najnudniejsze godziny sjeisty czy środka nocy. Ale był tylko przypadkowym sprzymierzeńcem, towarzyszem podróży, który nie dzielił czekającego nas losu.

(Torres 2020: 172–174)

Omówienie i porównanie obu fragmentów i zawartej w niej metarefleksji nad sztuką to temat na osobny artykuł, dlatego poniżej ograniczę się tylko do kilku najbardziej widocznych punktów. W obu tekstach postać prestidigitatora można odczytywać jako alegorię artysty. Zarówno Schulz, jak i Torres opisują sytuację teatralną: oto magik stoi na scenie przed publicznością i próbuje ją wciągnąć w czar swych iluzji, choć wszyscy od początku dobrze wiedzą, że to zwykły sztukmistrz i kuglarz, co to ich nabiera. Torres przejmuje elementy Schulzowskiej estetyki, które przefiltrowuje przez doświadczenia sztuki drugiej połowy XX wieku. Torres miał zresztą do autora *Wiosny* wyjątkowy stosunek, w liście z 25 sierpnia 1966 roku zwierzył się Pitolowi, że tylko Schulz jest mu naprawdę bliski (Torres 2021: 239).

Jeśli chodzi o podobieństwa, w obu tekstach mamy do czynienia z groteską karnawałową. Triki iluzjonisty mają charakter ludyczny, to nie tzw. sztuka wysoka, prestidigitator tworzy swe dzieła z nieokiełznanej materii, z której mogą wyłonić się nieoczekiwane i niedoskonałe

dzieła i stwory, np. bezgłowe krawieckie manekiny (Schulz) czy zajęce i gołębie o nietypowym kształcie (Torres). Tym sztuczkom przygląda się publiczność, która w obu fragmentach znacznie się od siebie różni. Podczas gdy u Schulza magik jest w stanie wywołać na sali ekstremalne uczucia, takie jak ekstazę, płacz, przerażenie, protest, zachwyty, tak widzowie u Torresa są już wyraźnie zdekoncentrowani, trudno im skupić uwagę, myślą o swoich sprawach, o pieniądzach i wakacjach. To już inne społeczeństwo — konsumpcyjne, przyzwyczajone do kolorowej kultury popularnej, które już nie tak łatwo oczarować. Prestidigitator u Schulza bawi się mimesis, swoje sztuczki prezentuje ze zbytnią dokładnością i powagą, przesadnie stara się, by wyglądały na wiarygodne, naśladuje rzeczywistość, posługuje się i legitymizuje się jej logiką (np. demonstracja dna cylindra), by ją zdemaskować jako pozorną, nie do końca poznawalną, nieprzewidywalną — w tym kontekście automatycznie nasuwają się Schulzowskie słowa klucze, takie jak „panmaskarada”, „deziluzja rzeczywistości” i „bankructwo realności” (Schulz 1998: 476–477). Torres zdaje sobie sprawę, że precyzja w naśladowaniu, nawet jeśli jest ironicznie przełamana i ma służyć demaskacji, w dobie kultury masowej i wszechobecnej reprodukcji obrazów technicznych nie jest już wystarczająca, bo jest jej częścią; wszystko jest maską i artykułem konsumpcyjnym, to konsens — przypomnijmy sobie powstające w tym czasie idealnie powielane sitodruki Andy’ego Warhola. Dlatego Flavio w *El viaje* tak bardzo pragnie niezdarności i niedokładności, produktów ubocznych, a nie starannych masek. Chce dzieł powstałych spontanicznie i przypadkowo — być może z tym samym impetem co radykalne techniki malarskie Jacksona Pollocka.

Główną różnicą między prestidigitatorem u Schulza i Torresa jest jego pozycja i siła oddziaływania. W *Wiosnie* magik stoi na środku sceny, a po seansie okazuje się, że dla kogoś wśród publiczności jego sztuczki okazały się źródłem mistycznego przeżycia. W *El viaje* iluzjonista siedzi na przedniej części sceny, przed kurtyną, blisko widzów. Nie jest żadnym medium, za którego pośrednictwem można się połączyć z głębią sensu. Po spektaklu Flavio i narrator naśladują jego triki, bo dziś, jak powie Joseph Beuys, każdy człowiek jest artystą. Co więc według Torresa może wyróżniać artystę, a zwłaszcza pisarza, z tłumu? Jaka jest jego nowa rola? Odpowiedź Meksykanina brzmi: ma on być „przypadkowym sprzymierzeńcem” i „towarzyszem podróży”.

Kolejną obok prestidigitatora ważną figurą poetologiczną w *El viaje* jest oko: bohater-narrator wynotowuje z Biblii wersy, w których pojawia się to słowo, i zbiera różne skojarzenia literackie i pseudonaukowe, związane z tym organem, np. hemoroidy powinno leczyć się fasolką *mucuna urens*, potocznie zwaną oczami jelenia (Torres 2020: 178–179). W tekście cytuje też Brocha — znowu z tomu *Niewinni*, tym razem opowiadanie *Ballada o pasieczniku*. Ten jest w powieści Austriaka postacią niemal mityczną, stojącą po stronie prawdy i dobra — doświadczony przez los, nawraca się, zostaje wędrowcem i zaczyna śpiewać, żyje w zgodzie z naturą, reprezentuje przednowoczesny porządek świata, przeciwstawiony kapitalistycznemu wyzyskowi, oraz (po stronie) sztuki, która czerpie zarówno z arcyzmu, jak i rzemiosła i nie oddziela od siebie etyki i estetyki: „Żył w rzemiośle, zawsze — nieopatrzenie dla samego siebie — na progu sztuki; teraz wyrósł ponad jedno i drugie — i to rośnięcie czuł. Tym samym wyrósł ponad dumę rzemieślnika i próżność artysty” (Broch 2022: 116). Na historię ubogiego pszczelarza Broch projektuje swoje rozważania o roli artysty we współczesnym świecie, ich ważnym elementem jest oko — rozumiane jako oko opatrności i symbol (s)twórcy. Powtarzając zastosowany powyżej zabieg, chcę znowu porównać ze sobą fragment opowiadania Brocha i jego reinterpretację u Torresa, tym bardziej

że niektóre z cytowanych zdań pojawiają się bezpośrednio w tekście *El viaje* (2020: 180), a w omawianym tu wydaniu, mimo pieczołowitej redakcji, nie ma do nich przypisu. O oku w *Balladzie o pasieczniku* czytamy:

Albowiem w tym, co niewidzialne, dokonuje się najdoskonalsze widzenie człowieka: tam dane mu jest wyczuć życie w tym, co nieżywe, w pozornie martwej materii — czujące widzenie. [...] Och, oko ludzkie — życie samo w sobie, owoc stworzenia, najdojrzalsze życie! Oko jest tworem najdalszym od nieożywionego, choć gotowego do życia prochu, z którego zostało stworzone; oko jest tworem najbliższym aktowi stworzenia, któremu zawdzięcza swoje istnienie, tworem uznanym szóstego dnia za dobry, i samo wyróżnione jest twórczym darem uznania dzieła za dobre; oko powołane jest na sędziego wszelkiego ludzkiego poznania, powołane do wyrokowania o własnym akcie tworzenia, zarówno tworzenia liczb, jak i tworzenia sztuki — dla obu jest kamieniem probierczym. W oku ogniskuje się to, co ludzkie w człowieku, tu skupia się jego osobowości jego spokój, gdyż dzięki zdolności poznawczej oka stał się twórcą. Świętość oka, a jednak tylko echo świętości. Albowiem ludzki akt tworzenia podobny jest do echa: jedynie za pośrednictwem obrazu przekazuje odczute życie; mimo to człowiek, poznający siebie okiem, poprzez oko oceniające siebie i swoje dzieło jako dobre, przypisuje sobie bezpośredniość, której nie posiada. Próżność oka oddaje go z powrotem martwocie, pozbawiając go daru wyczuwania życia; jego działanie staje się bezpłodnym życiem w martwej materii, fałszywym naśladownictwem, jałową złośliwością. Fałszywe naśladowanie Boga, jałowość i złośliwość tego naśladownictwa — oto niebezpieczeństwo, jakie grozi artyście, a w mniejszym stopniu, znacznie mniejszym stopniu także rzemieślnikowi, u którego wycucia życia ograniczone jest to czynności rąk; zdawać by się mogło, że artysta, w miarę jak staje się twórcą, powracać powinien do skromniejszej dziedziny, do rzemiosła, ażeby dojść do swych największych dzieł.

(Broch 2022: 113–114)

Torres cytuje urywki z powyższego akapitu, jego bohater przypomina sobie przed zaśnięciem te zdania Brocha i zastanawia się nad nimi. Jest przy tym rozdarty: „Byłby prawie gotów oddać cześć oku, ale po chwili namysłu doszedłby do wniosku, że oko było też porażką” (Torres 2020: 180). Swoje rozdarcie rozpisuje na dwa głosy w mityczno-biblijnej stylizacji — na dialog między Adamem a Ewą w rajskim ogrodzie:

Dobrze, mówi Ewa, ale nie widzę, co to ma wspólnego z twoim stosunkiem do oka. Wyobraź sobie powieść napisaną przez kogoś, kto zawsze był niewidomy, odpowiada Adam. Oko interesuje mnie, bo jest najbliższe namiętnościom. To ono kieruje dotykiem. Ono jest tym, które wskazuje drogi. Dlatego jego niedoskonałość wydaje mi się większym nieszczęściem. Być może istnieją inne sposoby percepcji, bardziej odpowiednie do tego, czego szukamy.

Ewa: Sposób na burzenie murów?

Adam: Możesz to nazywać, jak chcesz. Ważne jest to, że oko pomaga nam lepiej niż inne zmysły w poszukiwaniu czegoś, co nadaje sens życiu.

Ewa: Dlaczego więc je krytykujesz?

Adam: Bo to, co może nadać sens życiu, jest coraz bardziej ukryte i trzeba mieć lepsze instrumenty, żeby to odkryć.

Ewa: Ja natomiast twierdzę, że destrukcja jest jedynym możliwym wyjściem. W przeciwnym razie wszystko stanie się tylko ślepym kręceniem się, pływaniem pośród wirów. Uwierz mi, musimy zniszczyć nie tylko wiry, ale także wody i miejsce, w którym płyną.

Adam: Mówisz tak, ponieważ osiągnęłaś nagość, ale nie wiedzę. Owoce tego drzewa są trudniejsze do krojenia.

(Torres 2020: 183)

Symbol oka w refleksji nad sztuką u Brocha i Torresa ma inne znaczenie, które jest silnie osadzone w kontekście danej epoki, co znów jest tematem na osobne studium, dlatego, upraszczając, skupię się tu na najistotniejszym aspekcie historyczno-politycznym, rzutuującym na rozważania estetyczne. Powieść *Niewinni* ukazała się w 1950 roku, Broch pracował nad nią na emigracji w Stanach Zjednoczonych, dokąd musiał uciec po anszlucie z zajętego przez nazistów Wiednia. W nowej ojczyźnie zajmował się nie tylko twórczością literacką, ale był też mocno zaangażowany w ruch praw człowieka — to główny temat tamtych lat, dla przypomnienia Powszechna Deklaracja Praw Człowieka została uchwalona dopiero w 1948 roku. W postaci pasiecznika można dostrzec pisarza, który czuje na sobie brzemię powojnia i odpowiedzialność za przyszłe pokolenia, szuka moralnego kompasu, chce odnowy dla zniszczonego świata. Sztuka według Brocha ma być medium, które odsyła do trwałych i niepodważalnych wartości humanistycznych — okiem, które stale widzi „to, co ludzkie w człowieku”, do niego się odnosi i na jego straży stoi, chroni go i całe stworzenie w boskim sensie m.in. przed ideologiami i totalitaryzmami. Zwłaszcza literatura powinna „wyczuwać życie”, czyli rozpoznawać, dokąd zmierzamy, i kreować nowe, także utopijne wyobrażenia i mity, które zmienią nasze myślenie polityczne o lepszym świecie i uwrażliwią na krzywdy. Toteż niektórzy badacze widzą źródła praw człowieka w literaturze właśnie²⁸.

Spojrzenie Torresa na sztukę nie ma już tego moralnego impetu co u Brocha, jest przełamane politycznym rozczarowaniem młodzieży lat sześćdziesiątych i świadomością, że po jednej totalnej wojnie przychodzi kolejna — zimna. W obliczu narzuconej polaryzacji czarno-białe podziały na dobrych i złych wydają się elementem panujących ideologii, które zastępują złożoność świata własnymi porządkami aksjologicznymi. Wiara w sztukę jako oko opatrności, widzące i wiedzące więcej, wyznaczające drogi do dobra nie ma dłużej racji bytu, gdyż sama sztuka jest częścią systemu, nie powstaje w oderwaniu od rzeczywistości w raju, tylko w konkretnym miejscu i czasie, więc musi być uwikłana ideologicznie. Stąd bohater w *El viaje* stwierdza: „Być może mimo wszystko to oko jest najlepszym ze zmysłów, ale nie można mu ufać tak ślepo, jak chce Broch” (Torres 2020: 181). Torres jest zatem pełen wątpliwości i podejrzeń — taki też jest duch jego czasów, w połowie lat sześćdziesiątych nurty teorii krytycznej i filozofii podejrzeń przybierają na sile, w 1966 roku Adorno wydaje

²⁸ To przewodnia teza książki Lynn Hunt (2008).

Dialektykę negatywną, Derrida rok później *O gramatologii*, obaj filozofowie tropią, krytykują lub dekonstruują manipulacje w sposobach myślenia, języku czy kulturze masowej. Meksykanin dzieli z nimi świadomość bycia manipulowanym i wszechogarniającego fałszu.

Sceptycyzm Torresa co do idei i wartości, nigdy nie do końca czystych, to być może powód, dla którego kontynuuje on Brochowskie rozważania o oku w scenerii biblijnej, jeszcze bardziej podkreślając przez to ich utopijny i odwieczny charakter. Forma dialogu jak w scenariuszu filmowym wprowadza dodatkowo dynamizm i wielość perspektyw. Sztuka według autora *El viaje* nie może być ani okiem-medium, odsyłającym do transcendencji, wartości czy głębszych sensów, bo któż może je dziś zdefiniować — Adam mówi ostrożnie o „poszukiwaniu czegoś, co nadaje sens życiu” — ani okiem-remedium na niesprawiedliwości tego świata, to nie — jak pyta Ewa — „sposób na burzenie murów”, np. tego berlińskiego. Czym wobec tego jest i jak w tej sytuacji tworzyć? Ewa, w duchu francuskiego egzystencjalizmu, stawia na absurdalność świata, sugeruje defetyzm i destrukcję: po co tworzyć, skoro nic nie ma sensu i wszędzie jest fałsz? Adam staje zaś po stronie poszukiwań artystycznych jako wartości samej w sobie, nawet jeśli miałyby być one z góry skazane na porażkę.

Ta druga postawa jest bliższa samemu Torresowi jako pisarzowi i reżyserowi, którego „poetykę oka” — jak ją nazywa we wstępie Nogales Baena (Torres 2020: 58) — trudno oczywiście oddzielić od oka kamery. To na nią zdecydował się ostatecznie Meksykanin w swoich późniejszych poszukiwaniach twórczych. Jego *Obras completas* ukazują, że to przekonanie, którym się kierował, jest nadal aktualne i inspirujące, a sformułował je dobitnie w liście do Pitola z 29 października 1967 roku:

W *Księdze* Schulza ojciec mówi, że Księga to mit, że Księga nie istnieje, że są tylko książki. Ale Schulz dodaje, że już wtedy, gdy nie wierzył w słowa ojca, był już oddany poszukiwaniom. Myślę, że to źle, że też zacząłem szukać i możliwe (to pewne), że nigdy do niczego nie dojdę; ale myślę, że mimo wszystko, jeśli piszemy, to tylko z nadzieją dotarcia do Księgi. [...] Ale niczego nie osiągnąłem i nie osiągnę; w każdym razie ta walka pochłonęła mnie z kretesem, nic nie poradzę, że wciąż szukam tej Księgi, do której nie wiem, czy dotrę (a nie dotrę).

(Torres 2021: 268)

Sztuka — można by dodać: tak jak i życie — to dla przenikniętego Schulzem Torresa poszukiwanie i afirmacja rzeczywistości jako niekończącej się podróży, człowieka zaś — jako homo viatora. Ostatnie zdanie w *El viaje* brzmi: „O Przygodo, nawet najmniejsza, witam Cię! Tobie się oddaję, Tobie wyjawiam najskrytsze z moich imion” (Torres 2020: 191).



Bibliografia

- Anderson Danny J. (1996), *Creating Cultural Prestige: Editorial Joaquín Mortiz*, „Latin American Research Review” t. 31, nr 2, s. 3–41.
- Broch Hermann (2022), *Niewinni. Powieść w jedenastu opowiadaniach*, przeł. W. Jedlicka, *Głosy* przeł. W. Wirpsza, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Cortázar Julio (1977), *Opowiadania zebrane*, t. 1, przeł. Z. Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- de Navascués Javier, Calvo Revilla Ana (2012), *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Iberoamericana Editorial Vervuert, Madryt.
- Elizondo Salvador (1976), *Farabeuf, czyli kronika jednej chwili*, przeł. Z. Chądzyńska, postł. J. Kühn, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Fuentes Carlos (1968), *Śmierć Artemia Cruz*, przeł. K. Wojciechowska, Czytelnik, Warszawa.
- García Lorca Federico (2019), *Wiersze i wykłady*, oprac. J. Ziarkowska, wybór przekładów M. Kurek, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Glantz Margo (1971), *Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Siglo Veintiuno Editores, Meksyk.
- Halfon Eduardo (2023), *Klasztor. Żaloba*, przeł. T. Pindel, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec.
- Hudzik Agnieszka (2017), *Bruno Schulz w Buenos Aires. Z Henrykiem Mittelstaedtem rozmawia Agnieszka Hudzik*, „Schulz/Forum” nr 9, s. 151–156, www.schulzforum.pl/files/other/1870/1870.pdf [dostęp: 14.05.2023].
- Hudzik Agnieszka (2020), *Sergio Pitol, czyli o związkach między literaturą Europy Środkowej i Ameryki Łacińskiej*, „Teksty Drugie” nr 4, s. 350–366.
- Hunt Lynn (2008), *Inventing Human Rights: a History*, W.W. Norton & Company, Nowy Jork–Londyn.
- Kobyłecka-Piwońska Ewa (2022), „*Sobrevivió [...] la imagen judía de la ciudad*”. *Representaciones literarias de Łódź en dos autores latinoamericanos* [w:] *L'art de vivre, de survivre, de revivre. Approches littéraires. Le 50e anniversaire des études romanes à l'Université de Łódź*, red. M. Koźluk, A. Staroń, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź, s. 365–377, HANDLE: [11089/42993](https://hdl.handle.net/11089/42993) [dostęp: 14.05.2023].
- Kundera Milan (2009), *Spotkanie*, przeł. M. Bieńczyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Kundera Milan (2015), *Sztuka powieści*, przeł. Marek Bieńczyk, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012), red. A. Casas Janices, Arco Libros – La Muralla, Madryt.
- Luhmann Niklas (2003), *Semantyka miłości: o kodowaniu intymności*, przeł. J. Łoziński, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa.
- Machado de Assis Joaquim Maria (1959), *Dom Casmurro*, przeł. J. Wrzosek, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Machado de Assis Joaquim Maria (1974), *Wspomnienia pośmiertne Brasa Cubas*, przeł. J.Z. Klave, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Machado de Assis Joaquim Maria (1977), *Quincas Borba*, przeł. J.Z. Klave, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Machado de Assis Joaquim Maria (2022), *Pasterka*, przeł. M. Stacewicz-Paixão [w:] *Mistrzowie opowieści: święta, święta...: od Hansa Christiana Andersena do Angeli Carter*, Wielka Litera, Warszawa, s. 61–70.

- Musil Robert (1963), *Trzy kobiety*, przeł. T. Jętkiewicz, M. Kurecka, W. Kwaśniakowa, wstęp E. Naganowski, Czytelnik, Warszawa.
- Myers Kathleen Ann (2021), *An Archeology of Mexican Modernity: Social Forgetting and the Coloniality of Space in José Emilio Pacheco's Colonia Roma*, „Mexican Studies/Estudios Mexicanos” nr 37(2), s. 232–262.
- Negrín Alejandro, Salazar Irwin, Pawelczyk Natalia (2020), *Sergio Pitól: el Bristol y Polonia = Bristol i Polska*, Embajada de México en Polonia 2020, Warszawa, [www.drive.google.com/file/d/1WBFqpi0FF1bVeIELnscx-QywQDr_tCq/view](https://drive.google.com/file/d/1WBFqpi0FF1bVeIELnscx-QywQDr_tCq/view) [dostęp: 14.05.2023].
- Nogales Baena José Luis (2019), *Amistad y literatura: Sergio Pitól y Juan Manuel Torres*, „Revista Canadiense de Estudios Hispánicos” nr 43(3), s. 645–667.
- Pacheco José Emilio (1986), *Proza czaszki*, przeł. K. Rodowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław.
- Pindel Tomasz (2018), *Za horyzont: Polaków latynoamerykańskie przygody*, Znak, Kraków.
- Pitol Sergio (1967), *Każdy ze swoim piekłem*, przeł. Z. Szleyen, K. Wojciechowska, Iskry, Warszawa.
- Pitol Sergio (1974), *Przedślubne spotkanie*, przeł. Z. Szleyen, A. Sobol-Jurczykowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Pitol Sergio (1975), *Dźwięk fletu*, przeł. K. Wojciechowska, Czytelnik, Warszawa.
- Schulz Bruno (1998), *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Styczyńska Anna (b.r.), *Śladami las polacas: Kim były las polacas? Handel kobietami i prostytucja wśród Żydówek w XIX i XX wieku*, www.sztetl.org.pl/pl/sladamil-as-polacas [dostęp: 14.05.2023].
- Torres Juan Manuel (1963), *Taka sama noc*, „Odgłosy” r. 6, nr 22, 2.06.
- Torres Juan Manuel (2020), *Obras Completas* [Dzieła zebrane], t. 1: *Cuentos y relatos* [opowiadania], oprac. i wstęp J.L. Nogales Baena we współpracy z M. Braun, Nieve de Chamoy, Xalapa, Veracruz, Meksyk.
- Torres Juan Manuel (2021), *Obras Completas* [Dzieła zebrane], t. 2: *Traducciones y correspondencia* [tłumaczenia i korespondencja], oprac. i wstęp J.L. Nogales Baena we współpracy z M. Braun, wyd. Nieve de Chamoy, Xalapa, Veracruz, Meksyk.
- Trevisan Dalton (1980), *Opowiadania wcale nie przykładowe*, przeł. J.Z. Klave, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Turczyn Anna (2007), *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” nr 1–2, s. 204–211.
- Umocn wargi w kamieniu: przekłady z poetów latynoamerykańskich* (2011), red. i przekł. K. Rodowska, Biuro Literackie, Wrocław.

