

Artur Przybysławski\*

# Jedno zdanie Gabriela Garcíi Márqueza (Próba analizy tekstualnej)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2024.008>

**Streszczenie:** Tekst jest analizą pierwszego zdania powieści *Sto lat samotności* Gabriela Garcíi Márqueza. Zadaniem tej analizy, która jest inspirowana metodą Rolanda Barthes'a przedstawioną w książce *S/Z*, jest rekonstrukcja literackiej genealogii tego wypowiedzenia, zdanie sprawy z jego niezwykłego bogactwa treści oraz ukazanie jego sposobu traktowania czasu powieściowego. Zdanie podzielone zostaje na mikroleksje, które następnie badane są jako oddzielne jednostki. Drobiazgowa analiza ukazuje ich uwikłanie w szereg literackich kontekstów, które zwykle umykały w dotychczasowych badaniach. Rozważenie tego zdania w perspektywie narracji całej powieści ze szczególnym uwzględnieniem jego zakończenia pokazuje również szczególne podejście pisarza do fikcji literackiej i jej relacji do czytelnika. ten sposób studium to próbuje odpowiedzieć na pytanie, dlaczego zdanie to uznawane jest za jedno z najgenialniejszych zdań literatury współczesnej. Artykuł jest fragmentem większej całości, jaką jest planowana monografia analizująca pierwsze zdania wielkich powieści literatury zachodniej.

**Słowa kluczowe:** Garcíi Márquez, Barthes, leksje, analiza

105

1–2(49) 2024

LITTERARIA COPERNICANA

ISSNp 1899-315X

ss. 105–119

---

\* Prof. dr hab., historyk filozofii europejskiej i tybetańskiej, tłumacz z tybetańskiego, angielskiego i niemieckiego. Zatrudniony w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji Uniwersytetu Jagiellońskiego.  
E-mail: [artur.prybyslawski@uj.edu.pl](mailto:artur.prybyslawski@uj.edu.pl) | ORCID: 0000-0003-4502-8712.



# One Sentence by Gabriel García Márquez

## (An Attempt at Textual Analysis)

**Abstract:** The text is an analysis of the first sentence of García Márquez's novel *One Hundred Years of Solitude*. The analysis is inspired by the method of Roland Barthes presented in his *S/Z*. It aims at reconstructing the literary genealogy of this sentence, showing its incredible richness of meaning and treatment of novelistic time. The sentence is divided into microlexias, which are then examined as separate units. A meticulous analysis reveals their entanglement in numerous literary contexts that have typically escaped previous research. Considering the sentence from the perspective of the narrative of the entire novel, with particular reference to its ending, also highlights the writer's specific approach to literary fiction and its relationship to the reader. In this way it tries to explain why this sentence is considered one of the most genius sentences in contemporary literature. The text is a part of a planned monograph analyzing the opening sentences of great novels in Western literature.

**Keywords:** García Márquez, Barthes, lexias, analysis

**S**to lat samotności zaczyna się od erupcji. Rzecz jeszcze nie zdążyła się rozpocząć, a już to pierwsze, fascynujące każdego czytelnika zdanie przeciąga nas błyskawicznie przez wiele historii prowadzących do sceny egzekucji pułkownika, by w tym samym momencie gwałtownie powrócić do spokojnego, bajkowego Macondo jego lat dziecięcych, kiedy dopiero wchodził on w świat oferujący mu tak niezwykle cuda jak lód w samym sercu karaibskiego upału i wiele innych niezwykłości Melquiadesa. Wtedy nikt jeszcze nie mógł się spodziewać, że późniejsze splątane perypetie życiowe zaprowadzą niewinnego chłopca przed pluton egzekucyjny. W tym kulminacyjnym momencie tuż przed wystrzałem życie ściśnięte zostaje w jeden punkt, niczym wszechświat, który skurczył się na powrót do swego początku, by znów wybuchnąć kolorami rodzącej się historii rodziny Buendíów. Ta erupcja pisarskiego geniuszu nie mogła być dziełem przypadku. Właśnie jej intensywność i nagłość świadczy o długim procesie inkubacji, która jest wstępem do niewiarygodnego pisarskiego wzlotu. Ten początek o intensywności wynikającej z gwałtownego, zaskakującego czytelnika otwarcia w samym środku niezwyklej fabuły porównać można chyba tylko z początkiem *Przemiany* Kafki. Gregor Samsa i czytelnik przeżywają to samo zaskoczenie niewytłumaczalną metamorfozą. Pułkownik Aureliano Buendía i czytelnik równie niespodziewanie pograżają się w nagłym wspomnieniu dzieciństwa przeżywanym przed lufami karabinów.

W *Wykładach amerykańskich* Italo Calvino wspomina o swoim projekcie antologii opowiadań jednozdaniowych, który zarzucił, nie mogąc znaleźć niczego lepszego od zdania „Kiedy się obudził, dinozaur wciąż jeszcze tam był” (Calvino 2009: 61)<sup>1</sup>. Projekt antologii jednozdaniowych powieści chyba również nie ma szans, bo czy istnieje bardziej pojemne

<sup>1</sup> Por. interpretację tego zdania-opowiadania w: Eco 2021: 66–69.

zdanie niż to, które otwiera i zawiera w sobie *Sto lat samotności*? W polskim przekładzie brzmi ono tak:

Wiele lat później, *stojąc* naprzeciw plutonu egzekucyjnego, pułkownik Aureliano Buendía miał przypomnieć sobie to dalekie popołudnie, kiedy ojciec zabrał go z *sobą do obozu Cyganów*, żeby mu pokazać lód (García Márquez 2014a: 7).

Kursywą zaznaczyłem dodane przez polskie tłumaczki – Grażynę Grudzińską i Kalinę Wojciechowską – słowa, którym nic nie odpowiada w tekście oryginalnym. Bliższy oryginałowi, nieco przeze mnie zmodyfikowany przekład – na którym będę się opierał w moich analizach<sup>2</sup> – brzmi następująco:

Wiele lat później, naprzeciw plutonu egzekucyjnego, pułkownik Aureliano Buendía miał sobie przypomnieć to dalekie popołudnie, kiedy ojciec zabrał go, ażeby poznał lód. [*Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo*] (García Márquez 2000: 9).

To, co następuje dalej, czyli czterysta pięćdziesiąt stron, to właściwie rozwinięcie tego jednego otwierającego zdania. Starcza więc ono za całą powieść i mieści w sobie całą jej intensywność. Dlatego trudno je zapomnieć, a właściwie nie można go nie zapamiętać. Jest w nim jakaś apodyktyczność wobec pamięci czytelnika, z której nie daje się usunąć. Jakby trafiła w przygotowaną nań matrycę, której wgłębienia idealnie pasują do wypukłości liter. Wrasta w pamięć czytającego i staje się jej częścią; od tej pory nie jest to już tylko wspomnienie pułkownika czy autora, ale i czytelnika.

To otwierające zdanie jest jak porywający podmuch (nim zresztą kończy się powieść), któremu nie sposób się oprzeć, choć zrazu trudno odpowiedzieć dlaczego. Również dla samego Garcíi Márqueza było ono z początku enigmą:

gdy usiadłem przy maszynie do pisania i wystukałem: „Wiele lat później, stojąc naprzeciw plutonu egzekucyjnego, pułkownik Aureliano Buendía miał przypomnieć sobie to dalekie popołudnie, kiedy ojciec zabrał go z sobą do obozu Cyganów, żeby mu pokazać lód.” nie miałem pojęcia o znaczeniu czy pochodzeniu tego zdania, nie wiedziałem też, dokąd mnie ono zaprowadzi. Dziś wiem, że pisałem dzień w dzień bez przerwy przez osiemnaście miesięcy, dopóki nie skończyłem książki (García Márquez 2011: 118).

Te osiemnaście miesięcy było codziennym – „od dziewiątej rano do trzeciej po południu” (Apuleyo Mendoza [&] García Márquez 2003: 91) – rozwijaniem tego jednego zdania. Z początku owa gigantyczna historia skondensowana w tym jednym zdaniu stawiała opór. Dlatego w pisaniu *Stu lat samotności* najbardziej uciążliwy był

Początek. Doskonale pamiętam dzień, kiedy z wielkim wysiłkiem dokończyłem pierwsze zdanie i z przerażeniem zacząłem się zastanawiać, co, u diabła, będzie dalej. Właściwie aż do odkrycia galeonu w środku puszczy nie byłem tak naprawdę przekonany, że ta książka dokądś mnie

<sup>2</sup> W cytatach z przełożonych na polski tekstów, które odwołują się do pierwszego zdania powieści w tłumaczeniu Grudzińskiej i Wojciechowskiej, siłą rzeczy zachowuję ich wersję.

doprowadzi. Ale począwszy od tego momentu wpadłem w trans, co było nawet dosyć zabawne (Apuleyo Mendoza [&] García Márquez 2003: 90–91).

I chyba nic w tym dziwnego, że ów początek jest jednocześnie przytłaczający i niejasny – przytłaczający ogrom treści skondensowanej w jednym zdaniu potrzebował będzie wielu stron, by stać się linearną, przejrzystą historią. *Sto lat samotności* narastało, kumulowało się i dojrzewało bardzo długo: „zanim usiadłem do maszyny, myślałem o tej książce przez piętnaście, a może nawet siedemnaście lat” (Apuleyo Mendoza [&] García Márquez 2003: 30). A właściwie znacznie dłużej, już od dzieciństwa:

Pragnąłem wyrazić w sposób literacki, integralny, wszystkie doświadczenia, które w taki czy inny sposób oddziały na mnie w dzieciństwie. [...] chciałem jedynie utrwalić środkami poetyckimi świat mojego dzieciństwa, które spędziłem, jak wiesz, w wielkim, bardzo smutnym domu, z siostrą jedzącą ziemie, babką odgadującą przyszłość i licznymi krewniakami; nosili oni te same imiona i szczęście było dla nich równoznaczne z szaleństwem (Apuleyo Mendoza [&] García Márquez 2003: 84).

A zatem powieść ta zaczyna żyć już w dzieciństwie Garcíi Márqueza i potem nie przestaje się rozwijać. Jej intensywność, tak widoczna już w pierwszym zdaniu, jest efektem wieloletniej akumulacji, narastania i przetrawiania – „kiedy człowiek ma do wykonania zadanie, które go prześladuje, przez długi czas samo kształtuje się w jego umyśle, i w dniu, w którym eksploduje, trzeba usiąść przy maszynie do pisania, bo w przeciwnym razie istnieje ryzyko, że udusi się własną żonę” (List Garcíi Márqueza do Apuleyo Mendozy z 22 lipca 1967 w: Apuleyo Mendoza 2015: 170). Po raz pierwszy w wieku siedemnastu lat próbuje García Márquez napisać tę powieść, która wtedy miała być zatytułowana *Dom*, a pomysł na nią przyszedł mu do głowy dwa lata wcześniej.<sup>3</sup> Dopiero po dwudziestu dwóch latach jej inkubacja dobiega końca w nagłym olśnieniu:

Pewnego dnia, jadąc z Mercedes i z dziećmi do Acapulco, doznałem olśnienia: powinienem opowiedzieć tę historię tak, jak to robiła moja babka, zaczynając od popołudnia, kiedy chłopiec idzie z ojcem zobaczyć, jak wygląda lód.

– Historia linearna.

– Historia linearna, w której rzeczy nadzwyczajne całkiem niewinnie mieszają się z codziennymi.

– Czy to prawda, że zawróciłeś na szosie i zacząłeś pisać?

– To prawda, nigdy nie dojechałem do Acapulco.

(Apuleyo Mendoza [&] García Márquez 2003: 87)<sup>4</sup>

To olśnienie przychodzi do pisarza, który nauczył się czekać, który pozostawił za sobą czasy, kiedy był „jeszcze dostatecznie zielony, żeby myśleć, że książki zaczynają się tak, jak

<sup>3</sup> „Mając siedemnaście, zasiadłem do pisania i zorientowałem się, że nie potrafię, że brakuje mi warsztatu. Historię miałem ułożoną w głowie w całości. Musiałem jednak napisać przedtem cztery inne utwory, żeby napisać *Sto lat samotności*” (García Márquez [&] Vargas Llosa 2021: 66–67). Por. także również opis okoliczności, w jakich pojawia się idea napisania tej powieści.

<sup>4</sup> Na ten temat por. również Martin 2009: 311.

się chce, a nie tak, jak chcą one” (García Márquez 2014b: 91).<sup>5</sup> W wielu wypowiedziach wraca García Márquez do tego momentu i zawsze wygląda on w jego wspomnieniach tak samo – jeden obraz, bo od obrazu zaczynają się jego powieści

Obraz wizualny. Sądzę, że u innych pisarzy książki rodzą się z idei lub myśli. Ja zawsze wychodzę od jakiegoś obrazu. *Wtorkowe popołudnie*, które uważam za moje najlepsze opowiadanie, wyłoniło się z wizji kobiety i dziewczynki, ubranych na czarno i z czarnym parasolem, wędrujących przez puste, spalone słońcem miasteczko. W *Szarańczy* to starzec prowadzący wnuczka na pogrzeb. Punktem wyjścia *Nie ma kto pisać do pułkownika* jest wizerunek mężczyzny czekającego na barkę na targu w Barranquilla. Czekał na nią z niemym lękiem. [...]

– A jaki obraz wizualny posłużył za punkt wyjścia do *Stu lat samotności*?

– Starzec, który postanawia zapoznać chłopca z lodem, pokazywanym jako osobliwość jarmarczna.

– To był twój dziadek, pułkownik Márquez?

– Tak.

(Apuleyo Mendoza [&] García Márquez 2003: 29)

Nie jest to więc obraz wymyślony, lecz wspomnienie, które wraca do pisarza z odległego dzieciństwa, tak jak wraca i do samego pułkownika:

– Zaczepnąłeś ten obraz z realnego życia?

– Ono mnie zainspirowało, choć w rzeczywistości odbyło się to trochę inaczej. Pamiętam, że kiedy byłem małym chłopcem, w Aracataca, gdzie mieszkaliśmy, dziadek zaprowadził mnie do cyrkowców, żeby mi pokazać dromadera. Innego dnia, kiedy mu wyznałem, że nigdy nie widziałem lodu, zabrał mnie na teren należący do kompanii bananowej, kazał otworzyć skrzynkę z mrożonymi rybami i powiedział, żebym wsadził tam rękę. Na tym obrazie jest oparta cała powieść *Sto lat samotności*.

(Apuleyo Mendoza, García Márquez 2003: 29–30)

W innym miejscu okoliczności te opisuje García Márquez nieco inaczej – lód jest faktycznie atrakcją cyrkową, sama zaś otwierająca powieść wizja starca prowadzącego chłopca

Wzięła się z mojego obsesyjnego pragnienia powrotu do domu dziadka, który mnie zabierał do cyrku. Lód pokazywano w cyrku, bo w naszym mieście panował zawsze potworny upał i lodu tam nie znano, a zatem stanowił osobliwość jarmarczną podobnie jak słoń czy wielbłąd. W *Stu latach samotności* mamy obraz ojca prowadzącego za rękę dziecko, by mu pokazać lód, a ten przezroczysty blok znajduje się w namiocie cyrkowym, więc trzeba zapłacić za wstęp, żeby go zobaczyć. Wokół tego obrazu zaczęła powstawać cała powieść. Jeśli zaś chodzi o fabułę, treść, temat, nie miałem z tym najmniejszego problemu: była to część mojego życia, coś o czym zawsze myślałem. Cała praca polegała na złożeniu tego w całość i nadaniu temu odpowiedniej struktury (García Márquez [&] Vargas Llosa 2021: 94).

Wszystko to faktycznie jest w pierwszym zdaniu powieści: dziadek Garcíi Márqueza (będący zresztą pułkownikiem), który tu stał się ojcem, wnuczek, który stał się synem,

---

<sup>5</sup> Swoją drogą cytowana książka w przekładzie polskim nie zaczyna się tak, jak chciał autor! Przecież *Vivir para contarla* znaczy „żyć, by opowiadać”, „żyć dla opowiadania”. Tytuł polskiego przekładu *Życie jest opowieścią* brzmi w równie wyświechtany sposób co „życie to teatr”.

który z kolei ma się stać pułkownikiem, spacer na jarmark, łód, ale i znajdziemy znacznie więcej, niemal całą powieść. W pierwszym zdaniu García Márquez „konfrontuje nas z polityką, nadchodzącą śmiercią, i naukowym odkryciem zanim jeszcze zatrzyma się na kropce. W tych kilku słowach zatem García Márquez może i nieco arogancko dmie w swój róg: *Sto lat samotności* nie będzie książką dobrą, lecz wspaniałą. Nie będzie związana regułami chronologii i [budowania] postaci; zacznie się od końca i podąży dalej, jak się jej będzie podobało” (Bloom 2006: 33). Choć niemal w każdym opracowaniu *Stu lat samotności* znajdziemy stwierdzenie o genialności pierwszego zdania tej powieści, mówi się o niej wielokrotnie na stronach i forach dyskusyjnych poświęconych literaturze, to poza zdawkowymi uwagami o jego niezwyklej pojemności nie spotkałem się z dogłębną jego analizą, którą stawiam tu sobie za cel. Zwykle analizuje się samą powieść lub poszczególne jej motywy. Skoro zaś pierwsze zdanie *Stu lat samotności* jest niemal tak bogate jak cała powieść, można je więc jak powieść analizować. Do tego daje zresztą prawo i sam jego autor:

- Na ogół przywiązujesz duże znaczenie do pierwszego zdania książki. Kiedyś mi mówiłeś, że czasami pierwsze zdanie piszesz dłużej niż całą resztę. Dlaczego?
- Dlatego, że pierwsze zdanie zazwyczaj odgrywa rolę laboratorium, w którym zapada wiele decyzji dotyczących stylu, struktury, a nawet długości książki.  
(Apuleyo Mendoza [&] García Márquez 2003: 30)

Owo pierwsze zdanie *Stu lat samotności* jest, by użyć terminologii Rolanda Barthesa, leksją, która rozpycha się do rozmiarów powieści, bo pisane jest niejako z perspektywy jej ukończenia: „najtrudniejszy jest pierwszy akapit. Ale zanim spróbuje się go napisać, trzeba znać historię tak dobrze, jak gdyby była to powieść, którą się już przeczytało, a którą jest się w stanie zsyntetyzować na jednej kartce” (List Garcíi Márqueza do Apuleyo Mendozy z 22 lipca 1967 w: Apuleyo Mendoza 2015: 171), a nawet, dodajmy, w jednym, owym pierwszym zdaniu. I nie ma w tym żadnej przesady czy pisarskiej kokieterii. Pierwsze zdanie jest pod wieloma względami kluczowe i jego analiza w przypadku *Stu lat samotności* pokazuje, że tak jest w istocie.<sup>6</sup> Dzielę więc to zdanie na sześć mikro-leksji, które będę kolejno analizował: 1) Wiele lat później, 2) naprzeciw plutonu egzekucyjnego, 3) pułkownik Aureliano Buendía 4) miał sobie przypomnieć to dalekie popołudnie, 5) kiedy ojciec zabrał go, ażeby poznać łód.

1) *Wiele lat później...*

„Muchos años después” zamiast „Hace mucho mucho tiempo” i „Hace muchos años”. Powieść Garcíi Márqueza zaczyna się odwróceniem bajkowej frazy „dawno, dawno temu”. Nie oznacza to jednak, że nie jest bajką, bo na mocy dialektyki owo odwrócenie bajki jest odwróceniem nie czego innego, ale bajki, która właśnie przez fakt swego odwrócenia nadal jest obecna. Bajka z jej „dawno, dawno temu” zaczyna od wielkiego odstępu czasowego między wydarzeniami a teraźniejszością czytającego. Ów czasowy dystans gwarantuje niejako bajkowość. García Márquez natomiast wprowadza czytelnika w centrum owego „dawno, dawno temu”, które obecne jest właśnie teraz, dzięki czemu czytelnicza tęsknota zostaje

<sup>6</sup> Tekst niniejszy można uznać za przyczynek postulowanej przez Pawła Grafa teorii prozatorskiego początku. Por. Graf 2019.



spełniona z chwilą rozpoczęcia tej bajki. Nie ma teraz nic bliższego niż ten świat bajkowy tu i teraz *in statu nascendi*. Cała reszta, łącznie z życiem czytelnika, zdarzy się dopiero później.

### 2) *naprzeciw plutonu egzekucyjnego...*

Ów pluton egzekucyjny jest najprawdopodobniej jedynym elementem, który nie pochodzi ze wspomnień pisarza. Cała reszta, co poświadcza przytaczane powyżej wspomnienie Garcíi Márqueza, wydobyta jest z jego pamięci, choć oczywiście w wojennych opowieściach dziadka mógł się pojawiać pluton egzekucyjny, mógł też pochodzić z dziennikarskich wspomnień autora z Kuby roku 1959<sup>7</sup>. Właśnie ta króciutka leksja, której treścią jest groza śmierci, nadaje pierwszemu zdaniu tę niesamowitą siłę i przestrzeń, do których jeszcze będę wracał w dalszej części tekstu.

Pluton egzekucyjny na samym początku pierwszego zdania powieści to fraza kono-tująca zaskoczenie, które następuje – tu widać geniusz Garcíi Márqueza – zanim w ogóle zawiązała się akcja, zanim czytelnik pozna jakiegokolwiek bohatera tej opowieści. Początkiem lektury – jak i początkiem filozofii – jest, jak widać, zdziwienie. Zaskoczenie wzbudza więc ciekawość co do postaci i jej historii, która musi być dramatyczna, skoro wiedzie przed pluton egzekucyjny. Wyrażenie „pluton egzekucyjny” denotuje również winę i konieczną odpłatę. A zatem opowieść, zanim jeszcze się rozpoczęła, daje najpierw odczuć, że z pewnością będzie burzliwa. Jest opowieścią o życiu i śmierci, o winie i odpłacie, o zbrodni i karze, a więc opowieścią o wszystkim, o rzeczach tak ostatecznych jak salwa plutonu egzekucyjnego. Owa salwa jest definitywnym końcem, który tu zaskakująco ma być początkiem powieści, na dodatek jest to salwa, która – jak później się dowiemy – nigdy nie wybrzmiała, a więc staje się wbrew kontowanej przez nią terminalności faktycznie początkiem nowego etapu historii. Czyż García Márquez nie jest konsekwentny w swych paradoksach?

Salwa ta więc nie zostaje oddana, a na dodatek pułkownik po raz drugi stanie przed plutonem egzekucyjnym i po raz drugi przeżyje własną śmierć, a nawet po raz trzeci, kiedy sam spróbuje dokonać egzekucji na sobie. Powracająca raz po raz śmierć zostaje oswojona i pozbawiona swego jednorazowego dramatyzmu, by pułkownik mógł w końcu umrzeć w nader banalnej sytuacji. Ale zanim do tego dojdzie, staje się postacią archetypową, już nie powieściową, lecz wręcz mityczną, bo „postacie mitu wielokrotnie przeżywają swoje życie i swoją śmierć, w przeciwieństwie do postaci powieściowych, które ograniczają się za każdym razem do jednego tylko gestu” (Calasso b.d.: 36).

Jak banalne byłoby to zdanie bez owej frazy „naprzeciw plutonu egzekucyjnego”! Ileż razy na kartach powieści ktoś sobie coś przypominał... García Márquez dokonuje tu jednak transformacji własnych wspomnień w najwyższej klasy literaturę, dodając do nich owo *frente al pelotón de fusilamiento* [naprzeciw plutonu egzekucyjnego]. Ten dodatek czyni z opisywanego za chwilę wspomnienia, wspomnienie wspomnień, kwintesencję życia.

### 3) *pułkownik Aureliano Buendía...*

*El coronel*, pułkownik – ranga znamionująca doświadczenie, doświadczenie wojenne (i ranga dziadka pisarza). Opowieść jeszcze raz więc podkreśla, że będzie burzliwą historią, o człowieku, bądź ludziach (pułkownik wszak dowodzi pułkiem i staje naprzeciw pułków) z historią.

<sup>7</sup> Por. Apuleyo Mendoza 2015: 94–102.

Pułkownik z definicji określony przez wielość, ponad tysiąc ludzi, którymi dowodzi, stoi bez nich lub przeciw części z nich samotny przed plutonem egzekucyjnym, czyli w największej samotności, nawet jeśli towarzyszyliby mu wszyscy podkomendni. I zapewne ten krótki, ostatni moment największej samotności może w swej intensywności być doświadczany jako *sto lat* właśnie, sto lat życia stających przed oczami umierającego.

Aureliano – czyli ten, który należy do rodu Złotych, Wspaniałych (*Aurelius*). Łatwo więc wyobrazić go sobie jako przystojnego walecznego bohatera<sup>8</sup>, zwłaszcza że nosi imię cesarza rzymskiego Lucjusza Domicjusza Aureliana, którego pięcioletnie panowanie (270–275) znaczone było kolejnymi wojennymi zwycięstwami. Aureliano zatem to wspaniały żołnierz, którego koniec przed plutonem egzekucyjnym tym bardziej intryguje. W tych europejskich skojarzeniach budzonych przez latynoamerykańskiego pisarza nie sposób też uniknąć Marka Aureliusza, który równie wspaniałym był dowódcą i żołnierzem, co filozofem. *Sto lat samotności* książką filozoficzną? Bez wątpienia.

Nazwisko: Buendía. Mimo że *Don Kichote* zaczyna się od zdania „W pewnej miejscowości Manczy, której nazwy nie mam ochoty sobie przypominać” (Cervantes 1972: 27), to czy my nie moglibyśmy pokusić się o jakiś domysł? Może to na przykład niewielka miejscowość Buendía w prowincji Cuenca leżącej w regionie zwanym La Mancha? Oczywiście pewności mieć nie można, ale myślę, że García Márquez nie miałby nic przeciwko temu. Nader szczęśliwy to przypadek. Skąd bowiem wziąć się mogło nazwisko pułkownika Buendía? Wszak Sancho Pansa twierdzi: „znałem wielu ludzi, którzy nazwiska brali od miejscowości, gdzie się urodzili, i tak nazywał się Pedro de Alcalá, Juan de Ubeda, Diego de Valladolid, musi to samo być w zwyczaj i w Gwinei, iż królowie imiona od królestw biorą” (Cervantes 1972: 299).

Buendía – pochodzące od „*Buenos días*”<sup>9</sup> to również średniowieczne imię wyrażające radość i pomyślność narodzin dziecka. Buendía zatem stoi po stronie narodzin, życia, światła, z czym, jak na ironię, kontrastuje jego obecna sytuacja przed plutonem egzekucyjnym, którego wystrzał to nic innego jak „*Buenas noches*”, przy czym nie ma pewności, że owa zbliżająca się noc będzie faktycznie dobra, skoro zasnąć ma skazany uczestnik wielu wojen. Noc śmierci jednak nie zapada i ten dzień faktycznie okazuje się pomyślny, bo pułkownik zdołał uniknąć śmierci, która znajdzie go dużo później w znacznie mniej patetycznej sytuacji.

Egzekucja pułkownika to honorowy rodzaj śmierci dla oficera, ale i tu tkwi swoista ironia, skoro pułkownika dowodzącego setkami, a nawet dwoma tysiącami żołnierzy pokonuje maleńki pluton złożony zwykle z kilkunastu (maksymalnie 45) najniższych rangą żołnierzy, którym rozkazuje porucznik. „Tyle pieprzenia po to, żeby człowieka zamordowało sześciu tchórzy i nic się nie dało zrobić” (García Márquez 2014a: 146) – myślał wtedy, jak się dowiadujemy później, pułkownik Aureliano Buendía.

---

<sup>8</sup> Który, nota bene, jest zaprzeczeniem dziadka autora powieści: „pułkownik Aureliano Buendía jest jego przeciwieństwem. Mój dziadek był przysadzistym sangwinikiem, największym obżartuchem, jakiego kiedykolwiek znałem, i zagorzałym cudzołóżnikiem, o czym dowiedziałem się znacznie później. Natomiast pułkownik Buendía ma nie tylko kościstą sylwetkę generała Rafaela Uribe Uribe, lecz również cechuje go ta sama surowość” (Apuleyo Mendoza [i] García Márquez 2003: 18). Czy ta koścista sylwetka obu nie przywodzi na myśl Don Kichota?

<sup>9</sup> Możliwym pochodzeniem jest również połączenie baskijskich słów *buru handi* oznaczające dużą górę.



A dla nas, polskich czytelników, brzmieniowe pokrewieństwo i harmonia hiszpańskiego „Buendía” i polskiego „błędny” – jak błędny rycerz, oczywiście – jest kolejnym, jakże szczęśliwym zbiegiem okoliczności, tak szczęśliwym, że trudno uwierzyć w jego przypadkowość<sup>10</sup>.

4) *miał sobie przypomnieć to dalekie popołudnie ...*

„To dalekie popołudnie”, a więc, jednak „dawno, dawno temu,” co potwierdza bajkowość tej odwróconej, jak już pisałem, bajki. Bajka to nic innego jak wspomnianie odległych zdarzeń, które stały się legendą tyleż powszechną, co osobistą. Taką legendą jest właśnie literatura, która w swej naturze ma wspomnianie i rozpamiętywanie, od czasów czasów Hezjoda i Homera, a nawet jeszcze wcześniej. Pierwsze zdanie *Stu lat samotności* jest więc archetypowe, sięga samej esencji literatury.

To wspomnienie dalekiego popołudnia budzi się przed lufami karabinów, dzięki czemu ma oczywiście swą wyjątkową intensywność. Jest jak gwałtowne wzmoczenie sił życiowych poprzedzające samą śmierć. To finalny moment żywej jeszcze wyobraźni, która nie chcąc umierać, wydobywa z pamięci najżywsze wspomnienie jako życiową esencję, by doświadczyć jej po raz ostatni.

*Había de recordar – miał sobie przypomnieć*, czyli czas przeszły niedokonany [pretérito imperfecto], znamionujący konieczność odczytaną z nieugiętą pewnością przez narratora, który z góry wie znacznie więcej niż bohaterowie, o których opowiada. Dla niego przeszłość i przyszłość rozpięte między owym dalekim popołudniem a chwilą przed plutonem egzekucyjnym są jednym wielkim zastygłym blokiem dokonanych zdarzeń, które jednak ożywia narracja nadająca im teraźniejszość. A to jest wręcz model opowiadania mitologicznego, w którym zamierzchłe historie nie wydarzyły się kiedyś, lecz dzieją się zawsze, jak zwykł to określać Salustios.<sup>11</sup> W tej narracji celebrującej teraźniejszość opowiadanej historii jest coś z reporterskiej relacji utrwalającej fakty i zdarzenia, które bezspornie miały już miejsce. To u Garcíi Márqueza – pisarza i dziennikarza – żaden oczywiście przypadek. „Powieść i reportaż są dziećmi jednej matki” (García Márquez 2014b: 229), czemu świadectwo daje nie tylko *Sto lat samotności*, ale i inne jego powieści z *Kroniką zapowiedzianej śmierci* na czele, która zaczyna się przecież podobnie:

W dniu, w którym miał zostać zabity [*iban a matar*], Santiago Nasar wstał o piątej trzydzieści rano, chcąc zdążyć na uroczystość powitania statku wiozącego biskupa (García Márquez 2009: 7).

Nieuchronna obecna już śmierć zagłuszona jest jeszcze gwarem kolorowego festynu na przystani i odgłosem syreny przybijającego statku. Znów podobne kontrastujące

<sup>10</sup> Gregory Rabassa, tłumacz *Stu lat samotności*, tak pisze tej książce: „Kiedy ją tłumaczyłem, wykladałem też o Cervantesie. Widziałem w jej narracji – oczywiście nie te same słowa, ale takie same właściwości co u Cervantesa. Można wyjąć jedno zdanie z akapitu i ono zmienia się w parabolę. Gabo i Cervantes potrafili tego dokonać. Poza tym Macondo to wymyślone miejsce i Cervantes też zastosował podobny zabieg. Być może robił to w sposób bardziej zawołowany, jak wtedy, kiedy książkę i księżna obiecują Sancho Pansie wyspę. Stąd właśnie pochodzi ta powieść. Jeśli ktoś chce napisać powieść, najlepiej jest zacząć od lektury *Don Kichota z Manczy*” (Paternostro 2019: 145).

<sup>11</sup> Por. przyp. 17.

zestawienie śmierci z powitaniem, które okazuje się pożegnaniem wręcz celebrowanym przez biskupa.

Z drugiej jednak strony ów czas niedokonany, jak zauważa Eco w swej analizie *Sylwii Nerval*a, to przedziwne narzędzie, które „najlepiej nadaje się do relacjonowania marzeń, snów i koszmarów sennych. Czas ten stosuje się także w bajkach” (Eco 2007: 20). Wyrażane w nim czynności nie są więc do końca uchwytne i nie dają się dokładnie lokalizować w czasie, do czego wróć jeszcze w zakończeniu tego tekstu. Co więcej, García Márquez, tak jak zapewne Nerval, „używa tego okrutnego czasu, który przedstawia świat jako coś ulotnego i biernego, po to tylko, aby wzbudzić u swych czytelników poczucie nieokreślonego smutku” (Eco 2007: 49), bo jakimż innym czasem relacjonować ostatnie chwile przed plutonem egzekucyjnym?

Czas ten czyni pierwsze zdanie idealnie dwoistym: nie sposób oddzielić w nim reporterskiej relacji faktograficznej od bajkowego opisu: „trzeba było opowiedzieć niesamowite historie babek za pomocą ich archaizmów, lokalizmów, peryfraz i idiomów, ale również z ich naturalnym, spontanicznym liryzmem i ich patetyczną powagą dokumentu historycznego” (List Garcíi Márqueza do Apuleyo Mendozy z 22 lipca 1967 w: Apuleyo Mendoza 2015: 170). Słynny realizm magiczny jest właśnie syntezą stylu reportersko-historycznego i bajkowego. Jego reporterska pewność narzuca opowieść nieodpartą i niepodważalną, bajkowość zaś porywa czytającego i zawłaszcza; razem zniewalają.

„Miał sobie przypomnieć to dalekie popołudnie,” czyli zapewne po czwartej, bo wtedy po pięciu godzinach przerwy na największą spiekotę otwierano ponownie sklepy, biura etc.<sup>12</sup> i życie mogło zaczynać się na nowo. „Tam bywa tak gorąco, że gdy budowano zbiornik na wodę, trzeba było pracować nocą, bo w dzień nie dało się wziąć do ręki narzędzi, tak były nagrzane” (García Márquez [&] Vargas Llosa 2021: 66). Popołudnie jest przebudzeniem z letargu wymuszonego upałem i z tym przebudzeniem kontrastuje u Garcíi Márqueza po raz kolejny nadchodząca śmierć. Zestawione z nią popołudnie jest tym bardziej dalekie, jeszcze dalsze, bardziej odległe, stając się nie kwintesencją dzieciństwa, ale i kwintesencją życia, najbardziej nostalgicznym popołudniem w dziejach literatury.

##### 5) kiedy ojciec zabrał go, ażeby poznać lód

Archetypowy obraz przewodnictwa wynikającego z genealogii. Nic bardziej pewnego niż to, do czego ojciec prowadzi swego syna. Prawda i zaufanie do niej oraz poznanie prawdziwe są tu nieoddzielne właśnie dzięki obecności ojca.

*Padre lo llevó a conocer* – ojciec zabiera syna, aby, jak czytamy dalej, poznawał – to niemal biblijna fraza, która brzmi podobnie jak „Padre lo llevó al Calvario” [Ojciec zabrał go na Kalwarię].

Ojciec zatem prowadzi syna ku poznaniu: *conocer* od łacińskiego *cognoscere* to z jednej strony potoczny czasownik hiszpański oznaczający „wiedzieć, poznawać, zaznajamiać się, rozpoznawać, dowiadywać się, stykać się z czymś”. Z drugiej zaś to jedno z najbardziej filozoficznych słów na świecie. To podwójne znaczenie słowa „poznanie” wprowadza więc dwie perspektywy jednocześnie. Pierwsza to naiwne spojrzenie poznającego dziecka, druga – spojrzenie szalonego naukowca, jakim jest ojciec chłopca.

<sup>12</sup> Por. García Márquez 1998: 141.

Poznanie, o którym tu mowa, ma ów pierwotny charakter zetknięcia się z czymś (wszak Aureliano i jego ojciec dotykają lodu) i nie przypomina jednego z encyklopedycznych haseł, które tak uwielbiał młody Gabo. Nie mogło być inaczej, bo przecież wtedy „świat był jeszcze tak młody, że wiele rzeczy nie miało nazwy i mówiąc o nich, trzeba było wskazywać palcem” (García Márquez 2014a: 7). Początek *Stu lat samotności* konotuje zatem pierwotne ludzkie poznanie, które nie zostało jeszcze poddane pojęciowej obróbce. Jest niewinnym dziecięcym, naiwnym poznaniem, a nie podniosłą wiedzą. Za tą intuicją podążyły polskie tłumaczki oddające *conocer* słowem „pokazać”, bo dzieci uczą się poprzez pokazywanie. Niemniej jednak to ojciec zabiera syna, aby poznawał. Jest więc tu obecny patos wiedzy, zarówno naukowej, jak i boskiej, co potwierdza koniec pierwszego rozdziału, przedstawiający ojca, który „z ręką na bloku lodowym, jak gdyby składał przysięgę na Pismo Święte, wykrzyknął:

– Oto największy wynalazek naszych czasów! (García Márquez 2014a: 25)

Któż zatem jest tu bardziej naiwny? Nieznający świata chłopiec czy jego ojciec w alchemicznym uniesieniu? Tak oto García Márquez spaja w jedno patos wiedzy boskiej, naukowej i dziecięcą naiwność. Poznanie lodu ma więc w sobie coś z naukowego odkrycia zmieszanego z alchemicznym szaleństwem José Arcadia, a z drugiej jest obrazem iście bajkowym, wziętym niemal z *Królowej Śniegu* i przeniesionym w sam środek karaibskiego upału.

Nie inaczej też jest z przedmiotem tegoż dwoistego poznania, który zatem musi jawić się wielorako. Oto poznawany jest lód. Zaskakuje on swą zwyczajnością i jeszcze bardziej odbiera patos momentowi poznania. Zrazu ojciec prowadzi syna, żeby poznał nie rzeczy doniosłe, lecz zwykły lód. W ten sposób tekst – niczym mały, ciekawy świata chłopiec – uwodzi czytelnika, któremu trudno nie uśmiechnąć się z sympatią dorosłego dla dziecięcej naiwności. Z drugiej jednak strony jest to lód niezwykły, bo przecież pojawia się pośrodku karaibskich tropików, gdzie być go nie powinno – tam, gdzie popołudnia bywają „okrutne”, jak je określa García Márquez. Lód właściwie nie ma prawa tam być. Jest więc w swej zwyczajności nadzwyczajny i przez swe paradoksalne pojawienie się wymusza podejrzenie, że może jednak idzie tu o coś więcej niż o zwykły lód, który teraz staje się symbolem. Ów lód zresztą nie jest po prostu zamrożoną wodą, lecz jest samą sprzecznością, bo dla Aureliana jest wszak gorący – „Aureliano, przeciwnie [do swojego brata, który odmówił dotknięcia lodu – A.P.], zbliżył się o krok, położył rękę i natychmiast ją cofnął. «Gotuje się!» – krzyknął przerażony” (García Márquez 2014a: 25). To, co dane w pierwotnym, niewinnym poznaniu, jest paradoksalne w świetle późniejszej, ugruntowanej wiedzy. Zimny lód, będący efektem transmutacji wody, lód, który parzy Aureliana, przechodzi w jego poznaniu kolejną swoistą transmutację w ogień – gdyby bowiem chodziło o proste fizyczne odczucie, nie ekscytowałoby to wszak jego ojca-chemika krzyczącego o największym wynalazku ludzkości.

Ten archetypowy obraz prowadzenia ku poznaniu okazuje się wraz z dalszą lekturą dość przewrotny. Ojciec, jak można by przypuszczać, ten, który wie, prowadzi syna ku wiedzy, która jednak i dla samego ojca okazuje się nie mniej zaskakująca niż dla jego potomka. Ojciec ekscytuje się poznaniem jeszcze bardziej niż jego syn, z którym współodkrywa to, co jako ojciec powinien był wiedzieć wcześniej. Być może to był moment największej bliskości z ojcem przeżywanej przez Aureliana, biorącej się z równości wobec poznawania tajemnicy. Dlatego właśnie wyłania się on z jego pamięci w obliczu tajemnicy, w chwili największej samotności tuż przed wystrzałem plutonu egzekucyjnego.

Jest oczywiście i inny powód, dla którego lód wyłania się z pamięci pułkownika właśnie w tym momencie. Jest nim chłód śmierci, której powiew potwierdza jeszcze najchłodniejszy moment, jakim jest wczesny ranek, kiedy to dokonuje się egzekucji. Jest nim też chłód „mrożącej krew w żyłach ciekawości [*curiosidad de escalofrío*]” (García Márquez 2014a: 146), którą przeżywa pułkownik w oczekiwaniu na uderzenie pocisków.

Cale to bogactwo treści, które odsłania analiza mikroleksji, jest dodatkowo intensyfikowane wielością przeciwstawień. Jest w tym otwierającym zdaniu rozleniwienie upalnego popołudnia i powolnego spaceru kontrastowane z ostrością lodowego, orzeźwiającego zimna<sup>13</sup>; jest w nim bliskość i wspólnota ojca i syna trzymających się za ręce, ale i jest w nim ostateczna samotność u progu śmierci: jeden już prawie umarły naprzeciw wielu, którzy pozostaną przy życiu, gdy on będzie osuwał się na ziemię. Jest w nim ojcowska ochrona i otwarcie drzwi prowadzących małego chłopca do świata, w którym tyle jest do zobaczenia *versus* ostatnie na tym świecie spojrzenie doświadczonego mężczyzny prosto w oko śmierci – czarny otwór lufy celującego weń karabinu. Niewinny chłopiec wobec lodu przeciwstawiony jest winnemu, skazanemu, dorosłemu mężczyźnie wobec zimnej śmierci. Niewinność rozpoczynającego się poznania świata *versus* ostatni moment przytomności winnego. Wspomnienie pierwszego poznania na progu ostatniego poznania. Jest tu też konsekwencja skojarzenia śmierci z lodem, ta konsekwencja, która spina te dwa odległe w czasie momenty, czyniąc z nich jeden i ten sam moment będący chwilą ich postrzegania przez narratora. Dla niego nie istnieje czasowe ich oddzielenie, w którym tyle miało się wydarzyć, spogląda on sponad linearnego czasu, widząc jednocześnie wszystkie momenty w tym długim szeregu chwil rozciągniętym między fascynacją lodem a zimnym dreszczem i zimnym potem poprzedzającym wystrzał z karabinów. Samotność, zwłaszcza jeśli ma trwać sto lat, jest zimna, nawet w samym sercu karaibskiego tropiku. Ową samotność podkreśla jeszcze fakt, że jedynym towarzyszem pułkownika w tym momencie może być on sam, który jest tak dla siebie samego odległy. Pułkownik stoi nie tylko naprzeciw plutonu egzekucyjnego, ale i naprzeciw siebie samego z wczesnych lat: „małego chłopca, w krótkich spodenkach, z kokardą przy kołnierzyku.” [146]. Tak bardzo różni się teraz od niego: „wyglądał jak żebrak, ubranie miał poszarpane, zmierzwione włosy i brodę. Szedł boso, nie czując dławiącego kurzu, z rękami związanymi na plecach liną przytroczoną do siodła oficcerskiego konia” [początek tego samego rozdziału]. Jest więc i w tym zdaniu samoświadomość z jej paradoksem oddzielenia od samej siebie, by do siebie powrócić – jakże różne od siebie są dwa momenty samoświadomości, które przecież powinny być identyczne. Kim jest Aureliano Buendía – chłopcem, który stał się pułkownikiem, pułkownikiem, który był chłopcem? Którym z nich? Czy to wspomnienie siebie z dzieciństwa przypomina, że siebie na przestrzeni tych lat zagubił, czy może jednak nadal ma w sobie tego małego chłopca? Bez względu na odpowiedzi na wszystkie te pytania, będzie miał tylko siebie, a więc będzie zawsze samotny, tak jak samotna jest pozostawiona samej sobie świadomość, samoświadomość.

Ogromną część swej siły zdanie to zawdzięcza temu, co świadomie w nim niewypowiedziane. Pierwsze zdanie *Stu lat samotności* jest potężnym performatywem, który powołuje do życia nie tylko dorosłego pułkownika, nie tylko małego chłopca, którym kiedyś

<sup>13</sup> Na podobną antytezę zimna i gorąca zwraca uwagę Barthes w swej analizie początku *Sarrasine* Balzaca w *S/Z*.

był, ale cały świat rozpięty między dzieciństwem a chwilą przed plutonem egzekucyjnym. W tym rozpięciu analizowane powyżej mikroleksje układają się w jeden z głównych kodów hermeneutycznych tej powieści<sup>14</sup>: jak to możliwe, że ten mały, niewinny chłopiec – to przecież nie do uwierzenia! – stanie się pułkownikiem, którego los doprowadzi przed pluton egzekucyjny? García Márquez nie traci czasu na mozolne, rozwlekłe budowanie zagadki, lecz natychmiast bierze we władnie umysł czytelnika, a odwracająca fraza „wiele lat później” pozwala spodziewać się bardzo długiej historii. García Márquez od początku z łatwością i lekkością uwodzi czytelnika, każąc mu wyczekiwać odpowiedzi; im dłużej tym lepiej, bo właśnie owo odwracanie wyjaśnienia pozwala rozsmakować się w lekturze. Owa lektura jest powolnym wydobywaniem obecnego w tym zdaniu, choć niewypowiedzianego bogactwa treści, wszystkiego, co wydarza się pomiędzy zobaczeniem lodu a egzekucją, jak również tego, co wydarzyło się przed ową wizytą w obozie Cyganów i co zdarzyło się po niedosłej egzekucji. Wszak moment przed egzekucją, choć krótki, jest wystarczająco długi, by pomieścić całe życie, a przynajmniej może trwać rok wystarczający, mocą tajemnego cudu, na napisanie od nowa dramatu heksametrem, jak zaświadcza Borges, lub przeczytanie *Stu lat samotności*.

A skoro już o czasie mowa, to jaki właściwie jest czas tego pierwszego zdania? Czy jest nim moment wizyty dziecka w obozie Cyganów na długo przed spotkaniem z plutonem egzekucyjnym, czy jest nim może jednak czas ostatniego wspomnienia, w którym raz jeszcze dane jest to dalekie popołudnie? Na co patrzy narrator i co relacjonuje: czy zagłada do obozowiska Cyganów czy do głowy pułkownika? Przeczytajmy to zdanie raz jeszcze, by odpowiedzieć na powyższe pytania:

Wiele lat później, naprzeciw plutonu egzekucyjnego, pułkownik Aureliano Buendía miał sobie przypomnieć to dalekie popołudnie, kiedy ojciec zabrał go, ażeby poznać lód.

Trudno odpowiedzieć na tak postawione pytania. Zdanie to równie dobrze może mówić o tym, co działo się dawno temu w obozowisku Cyganów, jak i o tym, co dzieje się teraz w głowie pułkownika. Zdanie to ogarnia przeszłość i przyszłość, które dla niego są dwoma terażniejszymi momentami lektury spiętymi koniecznością: oglądany lód ma powrócić, musi powrócić we wspomnieniach pułkownika, i wie o tym narrator już w chwili, kiedy mały Aureliano wchodzi do obozowiska Cyganów. Toteż „miał sobie przypomnieć” jako czas przeszły niedokonany dla pułkownika jest jednocześnie niedokonanym czasem przyszłym małego Aureliano. „Wiele lat później” zdaje się lokować narratora i czytelnika w popołudniowym upale towarzyszącym spacerowi do obozu Cyganów. „To dalekie popołudnie” z kolei zdaje się zaś umieszczać ich niemal w głowie pułkownika – ich terażniejszością jest jego ostatnie wspomnienie. Te dwa banalne zwroty w jednym zdaniu odsyłają zarówno daleko wstecz, jak i daleko wprzód<sup>15</sup>. Dla tego pierwszego zdania sto lat jest właściwie jedną i tą samą chwilą: to, co ma się wydarzyć, jest tym, co już się wydarzyło, a więc jest czymś, co zawsze jest absolutnie terażniejsze. Znow więc na koniec powracam do Salustiosa

<sup>14</sup> Wedle Barthesa kod hermeneutyczny to „zespół jednostek, których funkcją jest wprowadzenie na różne sposoby pytania, udzielenie na nie odpowiedzi oraz wprowadzenie różnych zdarzeń, które prowadzą bądź do postawienia pytania, bądź odwrócenia odpowiedzi; albo też: sformułowanie zagadki i podsuniecie jej rozwiązania” (Barthes 1999: 51).

<sup>15</sup> Por. Boldy 2007: 101–2; Parkinson Zamora 2007: 197; Brink 2009: 160.



mówiącego: „te rzeczy nigdy się nie zdarzyły, lecz są zawsze”<sup>16</sup> – oto jak literatura staje się mitem, dla którego czas już się nie liczy.

Z tego zaś wynika jeszcze jedna istotna konsekwencja. Miejscem tej historii nie jest ani Macondo, w którym ojciec prowadzi syna do obozu Cyganów, ani nie jest przedśmiertne wspomnienie w głowie pułkownika, skąd miałyby się wyłonić cała historia *Stu lat samotności*. Skoro czasem tej powieści jest terażniejszość lektury dokonywanej przez czytelnika, to miejscem tej historii jest tylko jego wyobraźnia, w którą García Márquez tę historię wszczepia, by tam właśnie rozrastała się i rozsnuwała. To chyba dlatego, kiedy czyta się tę powieść, ma się to przemożne poczucie, iż cała ta historia nie należy już do Gabriela Garcíi Márqueza, lecz jest tak bardzo nasza teraz i na zawsze. To właśnie dlatego historia Macondo zaczyna się z chwilą otwarcia tej książki i kończy się wraz z jej odczytaniem, o czym przekona się każdy czytelnik na ostatniej stronie, która daje mu prawo przybrać imię Aureliano Babilonia.

## Bibliografia

- Apuleyo Mendoza, Plinio [ & ] Gabriel García Márquez 2003. *Zapach owocu guawy. Rozmowy*. Przeł. Anna Trznadel-Szczepanek. Warszawa: Muza.
- Apuleyo Mendoza, Plinio 2015. *Márquez. Listy i wspomnienia*. Przeł. Agata Zyznowska. Warszawa: Bellona.
- Barthes, Roland 1999. *S/Z*. Przeł. Michał Paweł Markowski i Maria Gołębowska. Warszawa: KR.
- Bloom, Harold 2006. *Gabriel García Márquez's One Hundred Years of Solitude*. New York: Chelsea House.
- Boldy, Steven 2007. „*One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez”. W: Harold Bloom (red.). *Gabriel García Márquez*. New York: Infobase Publishing.
- Brink, André 2009. „Making and Unmaking. Gabriel García Márquez: *One Hundred Years of Solitude*”. W: Harold Bloom (red.). *Gabriel García Márquez's "One Hundred Years of Solitude" New Edition*. New York: Infobase Publishing.
- Calasso, Roberto 1995. *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*. Przeł. Stanisław Kasprzysiak. Warszawa: Czuły Barbarzyńca.
- Calvino, Italo 2009. *Wykłady amerykańskie. Sześć przypomnień dla przyszłego tysiąclecia*. Przeł. Anna Wasilewska. Warszawa: Czuły Barbarzyńca.
- Cervantes Saavedra, Miguel de 1972. *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. T. I. Przeł. Anna Ludwika Czerny [ & ] Zygmunt Czerny. Warszawa: PIW.
- Eco, Umberto 2007. *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. Przeł. Jerzy Jarniewicz. Kraków: Znak.
- 2021. *Prawie to samo. O doświadczeniu przekładu*. Przeł. Jadwiga Miszańska [ & ] Monika Surma-Gawłowska. Kraków: Wydawnictwo UJ.
- García Márquez, Gabriel 1998. „Wtorkowe popołudnie”. Przeł. Zofia Chądzyńska. W: *Opowiadania*. Warszawa: Muza.
- 2009. *Kronika zapowiedzianej śmierci*. Przeł. Carlos Marrodán Casas. Warszawa: Muza.
- 2011. „Otwarte serce czeka na przesłanie w języku hiszpańskim”. W: Gabriel García Márquez. *Nie wygłoszę tu mowy*. Przeł. Weronika Ignas-Madej. Warszawa: Muza.
- 2014a. *Sto lat samotności*. Przeł. Grażyna Grudzińska [ & ] Kalina Wojciechowska. Warszawa: Muza.

<sup>16</sup> Saloustious 4.



- 2014b. *Życie jest opowieścią*. Przeł. Joanna Karasek [&] Agnieszka Rurarz [&] Carlos Marrodán Casas. Warszawa: Muza.
- 2016. „Wywiad przeprowadzony przez Petera H. Stone’a w *The Art of Fiction*, jesień 1981/69”. W: Gabriel García Márquez. *Sztuka powieści*. Przeł. Dobromiła Jankowska i Adam Pluszka. Warszawa: Książkowe Klimaty.
- García Márquez, Gabriel [&] Mario Vargas Llosa 2021. *Dwie samotności. Dialog mistrzów*. Przeł. Agnieszka Rurarz. Muza / Kraków: Znak.
- Graf, Paweł 2019. „Powieść w świetle widzialnego – początek, detal, oczekiwanie”. W: Anna Skubaczewska-Pniewska [&] Justyna Tuszyńska (red.). *Powieść dziś*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe UMK.
- Martin, Gerald 2015. *Gabriel García Márquez. Życie*. Przeł. Urszula Smerecka. Warszawa: Świat Książki.
- Parkinson Zamora, Lois 2007. “Apocalypse and Human Time in the Fiction of Gabriel García Márquez”. W: Harold Bloom (red.). *Gabriel García Márquez* (updated edition). New York: Infobase Publishing.
- Paternostro, Silvana 2019. *Samotność i spółka: Życie Gabriela Garcii Marqueza w relacjach jego przyjaciół, rodziny, fanów, rezonerów, wesołych kompanów, pijaków i kilku zacnych ludzi*. Przeł. Jarosław Rybski. Kraków: Vis-à-vis Etiuda.
- Saloustios 1960. *Peri theon kai kosmou*. W: Saloustios. *Des dieux et du monde*. Przeł. i red. Gabriel Rochefort. Paris: Les Belles Lettres.