

Dziedzictwo Pabla Escobara. Trauma i perspektywa ofiar w powieści *Hałas spadających rzeczy* Juana Gabriela Vásqueza

Adriana Sara Jastrzębska

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0003-0794-1383

Abstract

Pablo Escobar's Heritage. Trauma and the Perspective of the Victims in El ruido de las cosas al caer by Juan Gabriel Vásquez

In the contemporary hispanic literature, one of the dominant phenomena is the so-called "narconovela" or „narconarrative” tendency, i.e. fictions that show the violent reality of the drug trafficking and the broadly defined (social, cultural, ethical, axiological, etc.) consequences of the cartels' activities. The narconovela reached its peak at the end of the 1990s and the first decade of the 21st century. In recent years, however, the Colombian narconovela has seen the emergence of a tendency of a settlement with the Pablo Escobar era, attempts to work out the time of the great drug cartels and the war waged by the drug barons against the Colombian state; a war that has affected public figures but has also, and perhaps above all, affected ordinary citizens.

In the generation of writers born in the late 1960s and 1970s, the era of narcoterrorism is an important point of reference as a formative period in which they were children, adolescents, entering

Adriana Sara Jastrzębska, dr, hispanistka, latynoamerykanistka, tłumaczka; uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na Uniwersytecie Jagiellońskim. W latach 2007-2020 pracowała w Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej; od 2020 adiunkt w Instytucie Filologii Romańskiej UJ. Specjalizuje się w najnowszej prozie hispanoamerykańskiej; interesuje ją zwłaszcza Kolumbia, Ameryka Środkowa oraz Meksyk. Autorka monografii *Jak przyszłość ukształtowała przeszłość : metapowieść historiograficzna w Ameryce Łacińskiej* (2013) i ponad 40 artykułów dotyczących najnowszej prozy kolumbijskiej i środkowoamerykańskiej, powieści kryminalnej i tzw. narkopowieści. Redaktor naukowy monografii zbiorowych *Identidad en movimiento: fronteras, migraciones y diálogo intercultural en el mundo hispánico* (2014) i *La espiritualidad de América Latina* (2019).

adriana.jastrzebska@uj.edu.pl

*Facta Ficta Journal
of Narrative, Theory & Media*

OPEN  ACCESS

adulthood with a sense of constant threat, uncertainty and omnipresent violence. Nowadays, in novels such as *El ruido de las cosas al caer* (Polish translation by Tomasz Pindel) by Juan Gabriel Vásquez (born in 1973), published in 2011, or the posterior *El cielo a tiros* by Jorge Franco (born in 1964), published in 2018, the authors return to their experiences from that period, creating literary attempts to summarize, settle accounts with those times and the legacy they left behind in the generation of children and young people of that time.

In the paper 'Pablo Escobar's Heritage. Trauma and the Perspective of the Victims in *El ruido de las cosas al caer* by Juan Gabriel Vásquez', Adriana Sara Jastrzębska analyses the novel as an example of the first literary attempt of overcoming trauma and settling accounts with the past, indicating at the same time the privileged perspective and the voice of the victims and the subversion of the dominating paradigm of the aesthetic and ethical configuration of the represented world within the narconovela tendency.

Keywords: trauma, victim, drug trafficking, narconovela, Colombian fiction, Pablo Escobar, Juan Gabriel Vásquez

Wprowadzenie. Paradygmat *narco* w powieści kolumbijskiej

Słowa klucze niniejszej publikacji – bohaterstwo, aktywizm, poświęcenie – wydają się sytuować w świecie wartości na przeciwnym biegunie w stosunku do tego, o czym traktuje przedmiot badań autorki artykułu, czyli tak zwana narkopowieść. To swoista odmiana czarnej powieści, ukazująca rzeczywistość dotkniętą przemocą związaną z narkobiznesem oraz szeroko rozumianymi (społecznymi, kulturowymi, etycznymi, aksjologicznymi *etc.*) konsekwencjami działalności karteli. Świat przedstawiany w narkopowieści to brutalne realia późnego kapitalizmu, którego własne cechy, groteskowo wyolbrzymione i zniekształcone, dają początek przerażającej, naznaczonej przemocą rzeczywistości. Na określenie tej fazy kapitalizmu i specyficznych dla niej praktyk, meksykańska autorka, Sayak Valencia (Valencia 2010), używa określenia „gore”, zapożyczonego z dyskursu filmoznawczego, a dotyczącego produkcji zdominowanych przez eksplicitną, krwawą przemoc. Narkopowieść oferuje też literacki obraz swoistej kultury *narco*: takiej, w której dobre jest wszystko, co pozwala wyjść z biedy. To kultura ostentacyjnej konsumpcji i zabawy, przepychu i kiczu. Dotyczy przede wszystkim wzbogaconych na handlu narkotykami przedstawicieli uboższej części społeczeństwa, którzy aspirują do stylu życia warstw wyższych, czyniąc to w sposób przerysowany niejednokrotnie do granic groteski. Jednocześnie widać jej silne zakorzenienie w ludowości i ludowym sposobie postrzegania świata (obyczajowość, religijność). W oczywisty sposób częścią tej kultury jest przemoc i plemienne rozumienie takich pojęć, jak lojalność czy honor. Narkokultura ma też swój język, szczególnie bogaty w słownictwo związane z narkotykami, bronią i zadawaniem śmierci. Uprzywilejowuje też często perspektywę kryminalisty, ukazując motywacje działań, sposób myślenia i postrzegania świata ludzi związanych z róż-

nymi szczeblami hierarchii narkobiznesu¹. Świat narkopowieści jawi się zatem jako rzeczywistość antybohaterstwa, antyetyosu, anomii i antywartości, gdzie – jak się zdaje – brak miejsca na bohaterstwo.

W Kolumbii nurt ten doskonale wpisuje się w literacką tradycję tak zwanej powieści o przemocy (*novela de la Violencia*), która rozwija się od połowy XX wieku i traktuje o skutkach *bogotazo* z 1948 roku – zabójstwa liberalnego lidera Jorge Eliécera Gaitana – i następujących po nim fal przemocy, która w ciągu mniej niż dziesięciu lat przyniosła dwieście tysięcy ofiar śmiertelnych. Najbardziej znanym z twórców powieści o przemocy jest Gabriel García Márquez. W latach pięćdziesiątych ta literatura podejmuje tematykę przemocy w środowiskach wiejskich, w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych opytka skupiona zostaje – wraz z samą przemocą – na mieście i nabiera takiegoż charakteru (López de Abiada 2010: 75), ewoluując w kierunku tej odmiany, którą tutaj nazywamy narkopowieścią.

Szczyt popularności narkopowieści przypada w Kolumbii na końcówkę lat dziewięćdziesiątych zeszłego stulecia oraz pierwszą dekadę XXI wieku. Spośród utworów, które stanowią przykład tej tendencji, dla polskiego czytelnika dostępne są *Rosario Tijeras* autorstwa Jorge Franco oraz *Matka Boska płatnych morderców* Fernando Vallejo, powieści tyleż znane na świecie, co kontrowersyjne ze względu na dominującą w nich perspektywę przestępcy – w tym wypadku tak zwanych *sicarios*, czyli młodych ludzi zabijających na zlecenie szefów narkobiznesu. W Polsce opublikowano również powieści Laury Restrepo – *Lampart w słońcu* i *Delirio* – obie traktujące o wpływie narkobiznesu na relacje rodzinne osób jawnie lub potajemnie uwikłanych w proceder.

Wyróżnikiem narkopowieści nie jest wyłącznie pojawiająca się w niej tematyka handlu narkotykami i jego skutków, ale przede wszystkim specyficzna konfiguracja świata przedstawionego w jego estetycznym i etycznym wymiarze. Na podstawie korpusu kilkunastu kolumbijskich powieści tego typu opublikowanych w latach 1993-2011, można wyodrębnić następujące cechy charakterystyczne składające się na literacką konwencję i poetykę *narco*:

- (1). świat przedstawiony oparty na kontrastach i dychotomiach oddających te napięcia, które istnieją w społeczeństwach latynoamerykańskich i do pewnego stopnia przyczyniły się do rozwoju narkobiznesu;

¹ O kolumbijskiej narkokulturze interesująco pisze dziennikarz, eseista i badacz kultury Omar Rincón. W swoich tekstach, zatytułowanych prowokacyjnie *Todos llevamos un narco adentro* (Wszyscy mamy w sobie narkobossów), *Amamos a Pablo, odiamos a los políticos* (Kochamy Pabla, nienawidzimy polityków) czy *Narco. estética y narco. cultura en Narco.lombia* (Narco-estetyka i narco-kultura w Narkolumbii) analizuje obecność elementów narkokultury w narodowym dyskursie i kulturze popularnej w Kolumbii: (Rincón 2009), (Rincón 2013), (Rincón 2015).

- (2). antyrealistyczne zniekształcenie bohatera i jego otoczenia poprzez hiperbolizację lub rozmaity stopień mityzacji (demityzacji), w której pobrzmiewają echa prymitywnego, ludowego postrzegania rzeczywistości;
- (3). intermedialność i transmedialność: dialog z innymi mediami (kino, telewizja) i, ogólniej, kulturą masową oraz obecność powieściowych motywów i postaci w różnych formach twórczości (ekranizacje, adaptacje, muzyka);
- (4). bezpośrednie uczestnictwo, wyrażane zwykle poprzez narrację pierwszoosobową;
- (5). echa oralności w narracji;
- (6). różnorodność rejestrów i stylów, która pozwala interpretować narkopowieść jako dynamiczną konfrontację różnych paradygmatów kulturowych.

W ostatnich latach pojawia się w narkopowieści kolumbijskiej swoisty nurt rozliczeniowy z epoką Pabla Escobara, okresem dominacji wielkich karteli narkotykowych oraz wojny prowadzonej przez narkotykowych baronów przeciwko kolumbijskiemu państwu, której ofiarami padały osoby publiczne, ale która miała wpływ również, a może przede wszystkim, na funkcjonowanie zwykłych obywateli. I właśnie ta zmiana dominującej perspektywy – z przedstawicieli świata kryminalnego na niewinne ofiary, często dzieci tych, którzy w pogoni za lepszym statusem materialnym, zaangażowali się w narkobiznes – wprowadza do fabuły „krajobraz post-Pablo”: psychologiczne konsekwencje i ogromną traumę, jakie pozostały po czasach działalności karteli.

W pokoleniu pisarzy urodzonych pod koniec lat sześćdziesiątych i w latach siedemdziesiątych epoka narkoterroryzmu, naznaczona wybuchami bomb w miejscach publicznych, strzelaninami, porwaniami, dziesiątkami niewinnych ofiar, stanowi istotny punkt odniesienia jako etap formatywny, w którym byli dziećmi, dojrzewali, wchodzili w dorosłość w poczuciu nieustannego zagrożenia, niepewności, wszechobecnej przemocy. Takim pisarzem jest urodzony w 1973 roku w Bogocie Juan Gabriel Vásquez. W powieści *Hałas spadających rzeczy* (*El ruido de las cosas al caer*) z 2011 roku (wydanie polskie 2013, przekład Tomasza Pindla), nagrodzonej prestiżową hiszpańską nagrodą Premio Alfaguara, wraca do swych doświadczeń z tego okresu, tworząc literackie próby podsumowania, rozliczenia tamtych czasów i dziedzictwa, jakie pozostawiły one w pokoleniu tych, którzy wówczas byli dziećmi lub dorastali.

Głównym bohaterem i narratorem powieści jest Antonio Yammara, uniwersytecki wykładowca prawa, starający się dowiedzieć czegoś więcej o enigmatycznej postaci Ricardo Laverdego, którego poznał w jednym z bo-

gotańskich barów z bilardem. Laverde wyszedł wtedy z więzienia po odbyciu kary dwudziestu lat, skazany jako pilot zatrudniany przez kartel do przemytu narkotyków. Laverde i Yammara rozegrali razem kilka partyjek bilarda, niewiele rozmawiali, ale w pewien sposób poczuli się przyjaciółmi. Gdy na początku 1996 roku Ricardo Laverde zostaje zastrzelony na ulicy, Antonio, który mu wówczas towarzyszy, odnosi rany. Podczas długiej rekonwalescencji, lecząc urazy fizyczne i psychiczne, rozpoczyna swego rodzaju śledztwo, by *post mortem* poznać Ricardo Laverdego. Usiłując odtworzyć historię tego milczącego mężczyzny, którego ledwie znał, nawiązuje kontakt z jego córką, Mayą, która również usiłuje wypełnić białe plamy w biografii ojca. Antonio odwiedza kobietę w jej posiadłości i w ten sposób poznaje historię byłego pilota i jego amerykańskiej żony, która zginęła w katastrofie lotniczej pod koniec 1995 roku. Rekonstrukcja losów Ricardo i Elaine z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, dokonana na podstawie wspomnień ich córk, zostaje uzupełniona wspomnieniami Mai i Antonia z tamtego okresu, gdy byli dziećmi i nastolatkami. Tym sposobem powieść odtwarza całą epokę z najnowszej historii Kolumbii i ślady, jakie zostawiła u przynajmniej dwóch pokoleń Kolumbijczyków: rodziców, współników narkobiznesu lub jego bezpośrednich ofiar i dzieci wychowanych w cieniu Pablo Escobara i reprezentowanego przezeń systemu wartości.

Zbiorowa autoterapia

Pytany, czy napisał powieść autobiograficzną, Juan Gabriel Vásquez, reprezentujący pokolenie dzieci, odpowiada:

[...] tak, to powieść autobiograficzna, ale nie dlatego, że opiera się na tym, co mi się przydarzyło, lecz na tym, co nie chciałem, by mi się przydarzyło. To oznacza, że nie jest zbudowana z moich doświadczeń, lecz z moich lęków i sądzę, że te lęki i obawy są równie autobiograficzne, jak samo doświadczenie (De Maeseneer 2013: 211)².

Tytuł powieści konotuje upadek, rozumiany tu zarówno dosłownie, jak metaforycznie. „Hałas spadających rzeczy” to określenie nawiązujące w pierwszej kolejności do spadających samolotów, stanowiących czytelny symbol zarówno globalizacji, jak i narkobiznesu, rozwijanego w dużej mie-

² Przekład własny za: „sí, es una novela autobiográfica, pero no porque esté basada en cosas que me pasaron, sino porque está basada en cosas que yo no quería que me pasaran. Es decir, no está construida con mis experiencias, sino con mis miedos, y creo que los miedos y las ansiedades son tan autobiográficos como la experiencia misma”.

rze właśnie drogą powietrzną. Samoloty przywołują także upadek Ricardo Laverdego, którego aresztowano podczas jednej z takich wypraw i koniec jego rodziny, gdy jego żona Elena ginie w katastrofie Boeinga 757. Z kolei rozkład Hacjendy Nápoles, posiadłości Pabla Escobara, opuszczonej po jego śmierci, symbolizuje porażkę narkokultury i handlu narkotykami jako drogi do społecznego i ekonomicznego awansu. Margarita Jácome dodaje, że chodzi tu również o „upadek śmietanki bogotańskiego społeczeństwa w świecie narkobiznesu” [*la caída de la flor y nata de la sociedad bogotana en el mundo de tráfico de drogas*]” (Jácome 2016: 46). Zrujnowane zostaje również życie prywatne i rodzinne narratora, Antonio Yammary, którego opuszcza partnerka, zabierając ze sobą kilkuletnią córkę.

Fabula powieści toczy się na kilku planach czasowych: w 2009 roku narrator wraca do własnej historii z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych i wizyty w domu Mai Fritts w 1999. Historia Ricarda i Elaine, rekonstruowana przez bohaterów, przypada z kolei na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku. Konflikt toczy się zatem pomiędzy pokoleniami; dzieci usiłują poradzić sobie z traumą, którą wywołali u nich rodzice, sami zresztą rozdarci pomiędzy przestępczością a idealizmem. Ricardo bowiem angażuje się w przemysł, by poprawić byt swojej rodziny, Elaine zaś, z idealistki-ochoćniczki, próbującej swoją pracą przyczynić się do budowy lepszego świata, staje się żoną przemytnika narkotyków, a jej koledzy z Korpusu Pokoju okazują się pionierami w tworzeniu sieci transportu narkotyków do Stanów Zjednoczonych³.

Połączeni wspólnym doświadczeniem dorastania w czasach narkoteroryzmu i potajemną wizytą w zoo Hacjendy Nápoles prawdopodobnie w tym samym dniu, Maya i Antonio, współnicy w poszukiwaniu prawdy o przeszłości, reprezentują dwie różne, choć komplementarne, postawy. Antonio ucieleśnia „zbiorową pamięć całego pokolenia, metaforę pracy powieściopisarza, a jednocześnie długi całego społeczeństwa cierpiącego na chorobę zapomnienia [*la memoria colectiva de toda una generación, una metáfora del oficio del novelista y al mismo tiempo de la deuda de toda una sociedad que sufre la enfermedad del olvido*]” (Fernández Luna 2013: 36), podczas gdy Maya Fritts „uosabia dług przeszłości, a ostatecznie staje się metaforą melancholii kolumbijskiego społeczeństwa, które nie jest w stanie pojąć ani przezwyżyć bolesnego poczucia winy [*encarna la deuda con el pasado, es en definitiva, una metáfora de la melancolía de la sociedad colombiana que no ha podido interpretar ni superar el sentimiento doloroso de culpabilidad*]” (Fernández Luna 2013: 37). Jednocześnie poszukująca prawdy o nieżyjących rodzicach córka

³ Co zresztą stało się źródłem kontrowersji po publikacji tej powieści w Stanach Zjednoczonych (González 2016: 470).

symbolizuje i prefiguruje żałobę. Tym samym spotkanie tych dwóch postaci i ich wspólne działanie nabiera przede wszystkim wartości terapeutycznej.

Opozycja pomiędzy pokoleniem rodziców i dzieci nie oznacza mimo wszystko zerwania więzi i wyboru skrajnie odmiennych postaw. Można tutaj zaobserwować wyraźne analogie pomiędzy Ricardem Laverdem a Antoniem Yammara: obaj mają córki, obu nie udaje się utrzymać rodziny w całości; tracą je z własnej winy. Tak jeden, jak i drugi są też miłośnikami bilardu; ta gra pełni w powieści rolę symboliczną, poprzez zderzenia, zmiany toru i bieg kul sugerując opozycję pomiędzy przypadkowością a przyczynowością w ludzkim życiu (González 2016: 471). Pomimo różnic mamy tu więc pewną ciągłość, więź, którą można interpretować jako dziedzictwo, spuściznę. Te analogie i ta łączność pomiędzy pokoleniami stanowią fundament zbiorowego charakteru historii opowiedzianej w powieści.

Podróż Antonia Yammara do posiadłości La Dorada, gdzie mieszka Maya Fritts, może być interpretowana w kategoriach religijnych jako symboliczna śmierć i zmartwychwstanie, zejście narratora do piekieł, by trzeciego dnia powrócić do życia. Yammara wyrusza w podróż w Wielki Piątek 1999 roku, zawieszając swoje życie codzienne i porzucając obowiązki. Podróż jest dosłownym schodzeniem o piekielnych konotacjach, bo narrator wyjeżdża z wysoko położonej i chłodnej Bogoty, „...żeby potem szaleńczo pędzić w dół i w trzy godziny zjechać z tych naszych dwóch tysięcy sześciuset zimnych i deszczowych metrów w dolinę rzeki Magdaleny, gdzie temperatury zbliżają się miejscami do czterdziestu stopni” (Vásquez 2013: 78).

Ten ruch w dół narratora powieści naznaczony jest elementami, które podkreślają rozmyty, zamazany charakter otoczenia, nadając mu tym samym cech nierealności:

W Alto del Trigo **gęsta mgła** [podkreślenie – A.S.J.] spłynęła na podróżujących, nągła jak **chmura, która zgubiła kierunek**, a **niemal zerowa widoczność** [podkreślenie – A.S.J.] zmusiła mnie do takiego zredukowania prędkości, że wyprzedzały mnie wieśniaczki na rowerach. Mgła osiadała na szybach jako rosa, więc trzeba było używać wycieraczek, choć nie padało, a **kszałty przedmiotów** [podkreślenie – A.S.J.] – samochód z przodu, kilku żołnierzy stojących przy drodze z gotowymi do strzału karabinami, juczny osioł – **wyłaniały się stopniowo z tej mlecznej zupy, która nie przepuszczała światła** [podkreślenie – A.S.J.], [...]

A potem, kiedy zjeżdżałem do Guaduas, mgła się podniosła tak samo, jak siadła, i nagle odsłoniło się niebo i uderzenie ciepła odmieniło dzień: wybuchła zieleń, wybuchły zapachy, pojawiły się przy drodze kramiki z owocami (Vásquez 2013: 83-84).

W dolinie rzeki Magdaleny Antonio Yammara wkracza do wiejskiego świata strefy gorącego klimatu, co stanowi nawiązanie do nurtu realizmu

magicznego w literaturze kolumbijskiej: niezwykła obfitość roślinności, kolorów, zapachów połączona zostaje z pewną beczasowością, zasygnalizowaną tu poprzez ukazanie mieszanki nowoczesności, zacofania i przyrody. Pierwsze spotkanie z Mayą również nabiera cech nierzeczywistości, gdyż w chwili przybycia gościa kobieta dokonuje przeglądu uli mając na sobie strój pszczelarki, upodabniający ją do „białego potwora” (Vásquez 2013: 86).

Podróż bohatera nabiera zatem transcendentального, mitycznego wymiaru: Yammara zawiesza swoje życie, by w gorącym miejscu spotkać Mayę, z której pomocą zdiagnozuje i przezwycięży zbiorową traumę całego pokolenia bogotańczyków.

Powrót do Hacjendy Nápoles

Kulminacją tego doświadczenia samopoznania i pokoleniowej terapii jest wizyta Yammara i Mai w zrujnowanej Hacjendzie Nápoles. Ma ona miejsce trzeciego dnia po ich spotkaniu, w niedzielę, dzień „nazywany przez chrześcijan Wielkanocą, w którym świętuje się zmartwychwstanie Jezusa z Nazaretu, ukrzyżowanego dwa dni wcześniej (mniej więcej o tej porze, kiedy zaczynałem pierwszą rozmowę z córką Ricarda Laverdego) i od tej chwili objawiającego się żywym” (Vásquez 2013: 187). Te słowa jednoznacznie wzmacniają proponowaną tu religijną interpretację doświadczenia.

Najbardziej znana z posiadłości Pabla Escobara w zbiorowej wyobraźni Kolumbijczyków i w powieści *Hałas spadających rzeczy* jawi się jako „pomnik ekonomicznej władzy i ekscentryczności narkokultury. Przestrzeń ta staje się synekdochą miejsc zajętych przez kulturę *narco*, która gwałtownie zmieniła geografę kraju [*un monumento al poderío económico y a la excentricidad de la narcocultura. El espacio funciona como sinécdoque de los lugares ocupados por la cultura narco que transformaron violentamente la geografía nacional*]” (Henao Uribe 2018: 167). Hacjenda Nápoles, w której brak jej dawnego właściciela, jawi się jako widoczny i namacalny symbol narkobiznesu. Ma wartość symbolu w kilku wymiarach: konotuje Pabla Escobara, wpływ narkobiznesu i narkokultury na społeczeństwo, a jako cel niedzielnych wycieczek rodzin z dziećmi do legendarnego zoo, symbolizuje również zbiorowe uwikłanie Kolumbijczyków w proceder i ich niechęć do dostrzeżenia zła.

To właśnie nawiązanie do Hacjendy nadaje powieści cyklicznego charakteru: *Hałas spadających rzeczy* otwiera informacja o hipopotamie, który uciekł z hacjendy i został zastrzelony, a zamyka wizyta bohaterów w tym miejscu. Hacjenda staje się więc zdemityfikowanym mitem ukazującym porażkę narkobiznesu jako drogi do indywidualnego i/lub zbiorowego sukcesu.

Mit Hacjendy Nápoles opiera się na wspomnieniach bohaterów z dzieciństwa, wymieszanych z sensacyjnym obrazem znanym z mediów. Antonio i Maya należą do tego pokolenia, które odwiedzało Hacjendę jako miejsce niemal magiczne, gdzie podekscytowane dzieci mogły zobaczyć kangura, który kopie piłkę, sławną papugę, „która potrafi wymienić ciągiem skład reprezentacji Kolumbii” (Vásquez 2013: 206), emu, lwy i słonie, „które Escobar kupił w wędrownym cyrku” (Vásquez 2013: 206), karłowate konie, nosorożce i „niesamowitego różowego delfina, który śnił się Mai przez cały tydzień po wizycie w zoo” (Vásquez 2013: 206). Fakt, że oboje wybrali się tam po kryjomu, wbrew woli rodziców i prawdopodobnie tego samego dnia, dodatkowo podkreśla obraz tego miejsca jako terytorium cudownego i zakazanego, a więc tym bardziej atrakcyjnego. Hacjenda Nápoles w latach osiemdziesiątych jest legendą, jest na ustach wszystkich, stając się ważnym punktem odniesienia w kolumbijskiej zbiorowej wyobraźni lub nawet znakiem tożsamości całego pokolenia:

[Laverde – A.S.J.] Niczego więcej nie powiedział: nie powiedział na przykład, o jakie mu chodzi zwierzęta ani skąd wiedział, że zdychają z głodu. Ale nikt go o to nie pytał, bo wszyscy byliśmy w takim wieku, że pamiętaliśmy najlepsze lata Hacjendy Nápoles. Ogród zoologiczny, owiany legendą, pod pozorem zwykłej ekscentryczności narkotykowego milionera, oferował zwiedzającym spektakl niespotykany na tych szerokościach geograficznych (Vásquez 2013: 15-16).

Po zrekonstruowaniu historii Laverdego i jego żony, Yammara i Maya Fritts przenoszą swoje zainteresowanie ze spraw osobistych i intymnych w stronę tego, co zbiorowe i historyczne. Odwiedzają Hacjendę Nápoles tym samym samochodem, który Ricardo kupił w pierwszych latach swej pracy dla kartelu, co wskazuje na pewną ciągłość pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pomiędzy początkami narkobiznesu a jego skutkami. W miarę, jak zbliżają się do hacjendy, pojawiają się kolejne wspomnienia i pytania o przeszłość; podróż w przestrzeni staje się podróżą w czasie, wędrówką po najnowszej historii Kolumbii, widzianej z osobistej perspektywy ówczesnych nastolatków:

– Gdzie pan był, kiedy zabito Rodriga Larę Bonillę?

Ludzie z mojego pokolenia często tak robią: pytamy się wzajemnie o to, jak wyglądało nasze życie w momencie tych wydarzeń z lat osiemdziesiątych, które je określiły albo wypaczyły, a my nawet się nie zorientowaliśmy, że coś się dzieje. Zawsze wydawało mi się, że w ten sposób, przekonując się, że nie jesteśmy sami, neutralizujemy skutki dorastania podczas tej dekady albo ograniczamy poczucie bezradności, jakie zawsze nam towarzyszy. I rozmowy te zwykle zaczynają się od Rodriga Lary Bonilli, ministra sprawiedliwości. Był wrogiem numer jeden narkobiznesu i to naj-

potężniejszym z tych oficjalnych; klasyczny schemat z udziałem płatnego zabójcy na motorze, szczyła, podjeżdżającego do samochodu, w którym znajduje się ofiara, i bez zwalniania opróżniającego magazynek mini, zaczął się właśnie od tego zabójstwa.

– Siedziałem w pokoju i odrabiałem zadanie z chemii – odpowiedziałem. – A pani?

– Ja byłem chora – stwierdziła Maya. – Wyrostek, proszę sobie wyobrazić, świeżo po operacji (Vásquez 2013: 199).

Antonio i Maya zastają Hacjendę w ruinie, zatem mit dzieciństwa zostaje dosłownie, fizycznie, zniszczony. Posiadłość porośła chwastami, krzakami, budynki się sypią, szyby są brudne lub powybijane, basen pełen suchych liści, a kolekcja starych samochodów gnije w garażu.

Choć pozostałości hacjendy reprezentują konkretny moment historyczny, dla Yammary i Mai Fritts to świat poza czasem, symboliczna podróż do źródeł traumy, by ją pokonać. Alberto Fonseca stwierdza: „Ruiny Hacjendy Nápoles pozwalają postaciom połączyć przeszłość, teraźniejszość i przyszłość kolumbijskiego społeczeństwa, a jednocześnie pokazują proces negocjacji pomiędzy obywatelami kraju a historyczną przeszłością [*Las ruinas de la hacienda Nápoles permiten a los personajes conectar el pasado, el presente y el futuro de la sociedad colombiana a la vez que demuestran la negociación que existe entre los ciudadanos del país con su pasado histórico*]” (Fonseca 2015: 84).

Ten zatrzymany czas Hacjendy i specyficzne pomieszanie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości oraz symboliczne konotacje zniszczenia i porzucenia prowadzą Fonsecę do interpretacji ruin Hacjendy jako symbolu doświadczanego przez bohaterów napięcia pomiędzy pamięcią a zapomnieniem (Fonseca 2015: 89-90).

Interesujące, że jedyny element w tym upadłym majątku, który zachował się w stosunkowo dobrym stanie, to awionetka znajdująca się przy wejściu do Hacjendy:

Nazwa posesji widniała wymalowana łuszczącymi się literami nad białym, przesadnie wielkim portalem – przejechałby tędy wielki TIR – a na dachu, bez trudu zachowując równowagę, stał niewielka awionetka, biało-niebieska jak brama. To była awionetka Piper, której Escobar używał przez pierwsze lata i jej, jak mawiał, zawdzięczał swoje bogactwo. Przejechać pod nią, przeczytać symbole wypisane na spodniej części skrzydeł – to było jak wkroczyć do świata poza czasem (Vásquez 2013: 204).

Wydaje się znaczące, że to, co opiera się zniszczeniu, to najbardziej dosłowny i namacalny symbol źródeł bogactwa Pabla Escobara. Awionetka staje się swoim pomnikiem narkobiznesu, a zważywszy na aktualny stan tego miejsca – raczej anty-pomnikiem, przypominającym o porażce miraży narkokultury.

Jeśli mówimy tu o *Hałasie spadających rzeczy* jako o swoistej anty-narkopowieści czy też narkopowieści, która przesuwa akcenty i kwestionuje dominujący w korpusie utworów o podobnym charakterze estetyczny i etyczny paradygmat, wynika to w dużej mierze właśnie z synekdochicznego obrazu narkokultury, jakim jest tutaj Hacjenda Nápoles, zniszczona, opuszczona, pozbawiona czaru, jaki niegdyś roztaczała. Powieść Vásqueza, inaczej niż inne kolumbijskie narkopowieści, z perspektywy historycznej – następnego pokolenia – wskazuje na pewną porażkę narkobiznesu i związanej z nim kultury. Mity łatwych, szybkich fortun narkotykowych, awansu społecznego, raju *narco* w Hacjendzie Nápoles, ulegają dekonstrukcji w miarę postępu „terapii” bohaterów.

Wnioski

„Bohaterstwo”, „aktywizm”, „poświęcenie”, słowa-klucze przywołane na początku niniejszego artykułu, w powieści *Hałas spadających rzeczy* wiążą się nie tyle z aktywną walką ze złem, jakim jest narkobiznes i narkoterroryzm, co z działaniem autoterapeutycznym, które interpretować możemy w kategoriach walki o określone wartości, model życia wolnego od traumy, jaką stanowi dorastanie w czasach najintensywniejszej działalności narkotykowych karteli. Pokolenie dzieci tych, którzy rozwinęli ten proceder, wspierali go lub tolerowali mniej lub bardziej otwarcie, otrzymuje tu wreszcie głos, co sprawia, że czytelnik postrzega je jako pokolenie ofiar tamtych czasów, poświęcone przez rodziców w imię miraży społecznego i ekonomicznego awansu oferowanych przez świat Pablo Escobara. Taka konfiguracja etycznego i aksjologicznego wymiaru powieści Juana Gabriela Vásqueza przełamuje dominujący w kolumbijskiej narkopowieści paradygmat, uprzywilejowujący perspektywę przestępcy i skupiający się na jednostkowej i zbiorowej odpowiedzialności za skalę przestępczości i terroru. *Hałas spadających rzeczy* rozkłada akcenty inaczej, stawiając w centrum ofiary i dając wybrzmieć ich głosowi. Staje się tym samym chronologicznie pierwszą znaną i uznaną również poza Kolumbią próbą literackiego rozliczenia z epoką *narco*.

Źródła cytowań

- DE MAESENEER, RITA (2013), 'Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez', *Confluencia*: 28, ss. 209-216.
- FERNÁNDEZ LUNA, PAOLA (2013), 'El ruido de las cosas al caer: la conciencia histórica como respuesta a la estética de la narco novela en Colombia', *La palabra*: 22, ss. 29-39.
- FONSECA, ALBERTO (2015), 'Revisitando la Hacienda Nápoles: Las ruinas del narcotráfico en *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez', w: Cecilia López Badano (comp.), *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*, Buenos Aires: Ed. Corregidor, ss. 79-91.
- GONZÁLEZ, ANIBAL (2016), 'Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*', *Cuadernos de literatura*: 20, ss. 465-477.
- HENAO URIBE, LUIS (2018), 'Cartografías de violencia: centros, provincias y circulación transnacional en *El ruido de las cosas al caer*, de Juan Gabriel Vásquez', *Estudios de Literatura Colombiana*: 42, ss. 157-173.
- JÁCOME, MARGARITA (2016), '¿Narco-novela o novela del narcotráfico?', w: Brigitte Adriaensen, Marco Kunz (red.), *Narcoficciones en México y Colombia*, Madrid: Iberoamericana/ Vervuert, ss. 27-52.
- LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL (2010), 'Cuatro cuestiones sobre la novela colombiana de narcotráfico', *Humboldt*: 153, s. 74-76.
- RINCÓN, OMAR (2009), 'Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia', *Nueva sociedad*: 222, ss. 147-163.
- RINCÓN, OMAR (2013), 'Todos llevamos un narco adentro-un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad', *MATRZes*: 2, , online: <http://www.revistas.usp.br/matrizes/article/viewFile/69414/71991>, [dostęp: 27.02.2020], ss. 1-33.
- RINCÓN, OMAR (2015), 'Amamos a Pablo, odiamos a los políticos: Las repercusiones de *Escobar, el patrón del mal*', *Nueva Sociedad*: 255, ss. 94-105.
- VALENCIA, SAYAK (2010), *Capitalismo gore*, Barcelona: Melusina.
- VÁSQUEZ, JUAN GABRIEL (2013), *Hałas spadających rzeczy*, przekł. Tomasz Pindel, Warszawa: Muza SA.