

Ludomira GRADMAN

AJD, Częstochowa

Muzyka w życiu i twórczości publicystycznej Gabriela Garcíi Márqueza

Gabriel García Márquez i ...muzyka. Takie spojrzenie na Márqueza być może zaskakuje, wydaje się bowiem, iż w niezwyklej wielości i wszechstronności zainteresowań pisarza muzyka nie odgrywa roli aż tak istotnej, by stać się przedmiotem szczególnych rozważań. Jednak, jeśli przyrzeć się dokładnie twórczości Márqueza, bez trudu zauważyć można, że muzyka, w mniejszym lub większym stopniu, towarzyszy niemalże wszystkim jego utworom, sam autor jawi się nam zaś jako wysmakowany meloman i wytrawny znawca tej sztuki, także z pasją muzykujący jako amator, w najlepszym rozumieniu tego określenia. Warto więc wsłuchać się w muzykę pisarza, wyłuskać z jego dzieł wszystkie jej elementy i zebrać w całość, co dla muzyka, nie literaturoznawcy, staje się przedsięwzięciem nadzwyczaj pasjonującym, choć w niektórych przypadkach wcale niełatwym.

Podstawę niniejszych rozważań stanowią utwory Márqueza, które dotychczas ukazały się w polskim przekładzie, w większości wydane przez Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza S.A. (w przeważającej części tłumaczone przez Carlosa Marrodána Casasa). Cenną pozycję stanowią też rozmowy Márqueza z Plinio Apuleyo Mendozą opatrzone tytułem *Zapach owocu guawy* (w przekładzie Anny Trznadel-Szczepanek¹).

Czym jest muzyka dla Márqueza? Wydaje się, że należy ukazać ją w trzech warstwach. Pierwsza to związki samego pisarza z muzyką, tak w domu rodzinnym, jak i w atmosferze kultury kolumbijskiej. Druga dotyczy spojrzenia Má-

¹ P.A. Mendoza, G.G. Márquez, *Zapach owocu guawy*, przeł. A. Trznadel-Szczepanek, Warszawa 2003.

rqueza publicyście na różnorodne zjawiska muzyczne, które swój najpełniejszy wyraz znalazły w felietonach (pisanych w latach 1955–1960 i 1980–1984 dla kolumbijskiego dziennika „El Espectador”), ujętych w zbiorach: *Skandal stulecia i inne felietony*² oraz w *Morze utraconych opowiadań i inne felietony*³. Trzecia, najbardziej fascynująca, zawarta jest w jego opowiadaniach i powieściach, gdzie Márquez – jak improwizujący muzyk, rzadziej serio, częściej z fantazją – tworzy własny muzyczny świat.

Poniższe rozważania dotyczą osobistego spojrzenia Márqueza na muzykę oraz jej obecności w, jakże niezwyklej w swej różnorodności, twórczości publicystycznej pisarza.

Życie jest opowieścią

Gabriel García Márquez urodził się 6 marca 1927 roku w Aracatace, jak podkreśla: „[...] na kolumbijskim wybrzeżu Morza Karaibskiego, gdzie istnieje bogata tradycja przekazu ustnego, obecna również w piosenkach zwanych vallenatos. Opowiadają one zawsze jakąś historię [...]. Na Karaibach, z których się wywodzę, bujna wyobraźnia murzyńskich niewolników z Afryki przemieszała się z cechami autochtonów prekolumbijskich, a następnie z fantazją Andaluzyjczyków i typowym dla Galisyjczyków kultem zjawisk nadprzyrodzonych. Ta zdolność do patrzenia na rzeczywistość w sposób swoiście magiczny jest charakterystyczna dla Karaibów i Brazylii. Tam zrodziły się dzieła literackie, muzyczne i malarskie [...] będące estetycznym wyrazem tej części świata”⁴. Márquez zarówno w rozmowach z Plinio Apuleyo Mendoza, jak i w swojej autobiografii nieraz wspomina lata dzieciństwa i swoje pierwsze doznania muzyczne.

Pamiętałem grupy czarnych najmitów śpiewających o zmierzchu⁵.

[...] dzielnica kobiet swawolnych, tu mężczyźni potrafili o świcie tańczyć *cumbiambę* z plikiem płonących banknotów w ręce miast świec⁶.

Szalałem na punkcie jarmarcznych czarodziejów, którzy wyciągali króliki z kapelusza, połykaczy ognia, brzuchomówców nakłaniających zwierzęta do mówienia, akordeonistów – wyśpiewujących krzykiem kronikę tego wszystkiego, co się działo [...]. Dziś zdaje

² G.G. Márquez, *Skandal stulecia i inne felietony*, przeł. A. Rurarz, J. Szpakowska, J. Perlin, Warszawa 2003.

³ G.G. Márquez, *Morze utraconych opowiadań i inne felietony*, przeł. A. Rurarz, Warszawa 2000.

⁴ P.A. Mendoza, G.G. Márquez, dz. cyt., s. 60–61.

⁵ G.G. Márquez, *Życie jest opowieścią*, przeł. J. Karasek, A. Rurarz, Warszawa 2004, s. 20.

⁶ Tamże, s. 22.

sobie sprawę, że któryś z nich, starszek o siwej brodzie, mógł być legendarnym Francisco el Hombre⁷.

Do rodzinnych tradycji muzycznych Márquez powraca w autobiografii, nie-raz opisując dom w Catace. Niezwykle liczny ród, jego dzieje i charakterystyczne postaci pisarz w pewnym zakresie odtworzył w *Stu latach samotności*:

Moim [...] wspomnieniem z tamtych czasów jest obraz ciotki Petry, najstarszej siostry dziadka [...]. Czasem nuciła sobie cicho i jej głos można by pomylić ze śpiewem Miny [babki pisarza – przyp. L.G.], jednak jej piosenki były inne, smutniejsze. Słyszałem, jak ktoś mówił, że były to romanse z Riohaca, ale dopiero jako dorosły człowiek stwierdziłem, że wymyślała je sama, śpiewając⁸.

Postać drugiej swej babki – Tranquiliny – opisuje, przywołując w pamięci:

[...] zdjęcia babki Tranquiliny, najbardziej naiwnej i łatwowiernej kobiety, jaką w życiu spotkałem, którą przerażały tajemnice życia codziennego. Próbowwała uciszyć swe łęki, śpiewając pełnym głosem stare piosenki o zakochanych.

Widziała, że [...] bezoki ptak wpadł do pokoju stołowego i można go było wypędzić jedynie, śpiewając La Magnifica⁹.

Naturalnie, bez śpiewu nie można się było obejść w kuchni:

[...] było to królestwo kobiet mieszkających lub pracujących w domu i chóralnie śpiewających z babcią w trakcie dopomagania w zajęciach wielorakich. Osobnym głosem był głos Wawrzyńca Wspaniałego, stuletniej papugi odziedziczonej po pradziadkach, wykrzykującej hasła przeciw Hiszpanii i śpiewającej pieśni z czasów Wojny o Niepodległość¹⁰.

Pora przybliżyć czytelnikowi uzdolnienia i zamiłowania muzyczne rodziców pisarza. Oto matka – Luisa Santiaga Márquez:

Urodziła się w skromnym domu, ale dorastała w krótkotrwałej świetności Kompanii Bananowej, przez co zdążyła odebrać przyzwoitą edukację bogatej panią w kolegium Ofiarowania Najświętszej Maryi Panny w Santa Marta. Święta Bożego Narodzenia spędzała na, wspólnym z przyjaciółkami, haftowaniu, grała na klawikordzie podczas charytatywnych kwest¹¹.

Była pilną uczennicą, prócz lekcji na pianinie, wymuszonych na niej przez matkę, która nie dopuszczała myśli, że przyzwoita panna może nie być zarazem mistrzynią fortepianu. Luisa Santiaga pokornie uczyła się gry na pianinie przez trzy lata, by nagle, w jeden dzień, przerwać ze wstrętem i na zawsze mordercze ćwiczenia w upalne sje¹².

⁷ Tamże, s. 79.

⁸ Tamże, s. 68.

⁹ Tamże, s. 70.

¹⁰ Tamże, s. 36.

¹¹ Tamże, s. 10.

¹² Tamże, s. 43.

Luisa Santiaga poznała swego przyszłego męża Gabriela Eligia Garcíę w zgoła niecodziennych okolicznościach, o których w sposób następujący pisze jej syn:

Według wersji mojej matki po raz pierwszy spotkali się na czuwaniu przy zmarłym dziecku. Luisa Santiaga śpiewała ze swoimi koleżankami na patio, by zgodnie z ludową tradycją urozmaicić sobie piosenkami dziewięć pierwszych nocy niewinnej duszyczki. Nagle do chóru dołączył męski głos. Wszystkie panny odwróciły głowy, by zobaczyć kto zacz i ogarnęło je zdumienie na widok przystojniaka. „Wszystkie za niego za mąż wyjdziemy”, zaśpiewały. [...]

[...] był przybyszem. Niedawno przyjechał z Cartageny de Indias, przerwawszy, z braku środków, studia medyczne i farmaceutyczne, by zacząć prowadzić dość bezbarwne życie [...], wykonując dopiero co wyuczony zawód telegrafisty.

Ona od owej nocy wiedziała już, że jest młodzieńcem [...] odnoszącym natychmiastowe sukcesy dzięki [...] wdziękowi, z jakim tańczył modne wówczas rytmy, i wyraźniejszej uczuciowości, z jaką grał na skrzypcach. Moja matka opowiadała mi, iż słuchając jego muzyki, nad ranem nikt nie mógł powstrzymać łez. Jego listami uwierzytelniającymi wobec miejscowego towarzystwa stał się walc pełen ścinającego z nóg romantyzmu. *Kiedy bal dobiegł końca* – utwór z jego repertuaru grano na zakończenie każdego balu, dzięki czemu młody muzyk stał się osobą najczęściej zapraszaną do zamawianych serenad¹³.

Wiele lat później, rezygnując ze studiowania prawa na uniwersytecie w Bogocie na rzecz dziennikarstwa i literatury, Márquez, jak każdy młody człowiek, nie w pełni zdawał sobie sprawę, że niweczy nadzieje rodziców, szczególnie ojca, który, sam nie ukończywszy wyższych studiów, nalegał, by choć syn do końca wywiązał się z owego obowiązku. W rozmowie z matką Gabriel przekonywał ją wówczas:

– Nie rzuciłem studiów [...]. Zmieniłem tylko kierunek.

[...] – Twój tata mówi, że to na jedno wychodzi.

Święcie przekonany, że to nieprawda, powiedziałem:

– On też je rzucił, żeby grać na skrzypcach.

– To było coś zupełnie innego – odrzekła z ożywieniem. – Na skrzypcach grał tylko na zabawach i serenadach. Jeśli rzucił studia, to dlatego, że nawet nie miał na czym jeść. Ale w niecały miesiąc nauczył się telegrafowania, a był to wtedy bardzo dobry zawód, szczególnie w Aracatace¹⁴.

Powróćmy do dzieciństwa pisarza. Muzykalność, ciekawość muzyki, a później chęć muzykowania samemu, wszystko to w sposób naturalny zrodziło się w domu rodzinnym i w pełnym magicznego uroku świecie karaibskich melodii. Luisa Santiaga i Gabriel Eligio, rodzice zaci i niezwykli, wychowali szesna-

¹³ Tamże, s. 44–45.

¹⁴ Tamże, s. 12.

ścioro dzieci, z których, o czym mowa będzie później, kilkoro z upodobaniem muzykuje. Oto, co mówi Márquez o początkach swego zamiłowania do muzyki:

Jeśli dobrze pamiętam, moje powołanie do muzyki objawiło się w tamtych latach poprzez fascynację, jaką czułem wobec akordeonistów i ich wędrownych pieśni. Niektóre z nich znałem na pamięć, te na przykład, które kobiety po kryjomu śpiewały w kuchni, ponieważ moja babcia uważała je za dziadowskie. Jednak nieodparta chęć śpiewania po to, by czuć, że naprawdę żyję, zaszczyliły mi tanga Carlosa Gardela, które zaraziły niemal połowę świata. Kazałem ubierać się jak on, w piłśniowy kapelusz i jedwabną apaszkę i nie trzeba mnie było długo prosić, żebym zaśpiewał jakieś tango pełnym głosem.

[...] śpiewałem Cuesta abajo podczas wieczoru dobroczynnego, a akompaniowały mi siostry Echeverri [...], które były prawdziwymi mistrzyniami. Śpiewałem z takim zaangażowaniem, że moja matka nie miała odwagi sprzeciwić się, kiedy jej powiedziałem, że chcę się uczyć gry na pianinie, a nie na akordeonie, pogardzanym przez babkę.

Jeszcze tego samego wieczora zaprowadzono mnie do panien Echeverri, żebym rozpoczął naukę [...].

Wpatrywałem się w fortepian z nabożeństwem, wzrokiem bezpańskiego psa, i wątpiłem, czy odległość między kciukiem a małym palcem pozwoli objąć ogromne interwały i czy będę potrafił rozszyfrować hieroglificzne pięciolinie [...].

Jednak [...] nauczycielki oświadczyły, że fortepian jest nieczynny i nie wiadomo na jak długo.[...] nikt nigdy nie wrócił więcej do sprawy. Dopiero pół życia później przypomniałem [to] mojej mamie.

Wtedy westchnęła:

– Najgorsze jest to – powiedziała – że [fortepian] wcale nie był zepsuty.

Dowiedziałem się wtedy, jak to umówiła się z nauczycielkami, żeby pod pretekstem uszkodzenia fortepianu oszczędzić mi tortur, które ona sama musiała znosić [...].

Pocieszeniem dla mnie było otwarcie w Catace w tym czasie szkoły Montessori, w której nauczycielki pobudzały wszystkie pięć zmysłów dzieci poprzez ćwiczenia praktyczne i uczyły śpiewu¹⁵.

Márquez wspomina dalej, jak mając siedem lat, boleśnie przeżył dzień, w którym jego rodzice po raz ostatni wspólnie muzykowali.

W tamtych czasach rodzice wyrządzili mi wielką uczuciową przykrość, która pozostała po sobie trudną do zagojenia bliznę. Pewnego dnia mama [...] siadła do pianina, żeby zagrać *Kiedy bal już dobiegł końca* [...], a ojcu wpadł do głowy romantyczny żart, żeby wyciągnąć zakurzone skrzypce i towarzyszyć jej.

[...] obejrzała się rozanielona przez ramię i zauważyła, że ojciec ma oczy pełne łez. „O kim myślisz?” – zapytała. [...] „O tym jak pierwszy raz graliśmy to razem” – odpowiedział. „Nie ze mną to grałeś [...] – krzyknęła [...]. Dobrze wiesz, z kim to grałeś, i za nią teraz płaczesz!” Nie wymówiła imienia, ani wtedy, ani nigdy więcej, ale jej głos sprawił, że zastygliśmy z przerażenia w najróżniejszych miejscach domu.

[...] Nic więcej nie stało się tamtego wieczora tragicznego duetu, lecz florencki stolicie zabrał pianino do sprzedaży, a skrzypce [...] zgniły w szafie¹⁶.

¹⁵ Tamże, s. 85–86.

¹⁶ Tamże, s. 112.

Na szczęście dla światowej literatury Márquez nie został pianistą, choć pewnie tylko on sam wie, jak przebiegałaby jego muzyczna edukacja. Jedno jest pewne: nigdy nie zrezygnowałby z pisania, natomiast połączenie – w znaczeniu profesjonalnym – obu tych dziedzin byłoby niezwykle trudne, prawie niemożliwe. Tak czy owak, gra na akordeonie lub pianinie pozostała w sferze niespełnionych marzeń. Los zrządził, iż rodzina pisarza przeprowadziła się z Aracataki do Barranquilli, gdzie życie było naznaczone biedą.

W tych właśnie miesiącach zrozumiałem, co znaczy w prawdziwym życiu jedno ze słów najczęściej używanych przez moich dziadków: bieda [...]. Bieda moich rodziców w Barranquilli była wyczerpująca¹⁷.

Pogrzebane nadzieje na grę na akordeonie czy pianinie nieoczekiwanie odżyły, znajdując nieco inne spełnienie:

Jedyny luksus, jakiego nam brakowało, stanowił aparat radiowy, żeby za przyciśnięciem guzika móc słuchać muzyki o każdej porze. Dziś trudno sobie wyobrazić, jak niewiele radiodbiorników było w domach biedaków. Siadaliśmy, Luis Enrique [brat pisarza – przyp. L.G.] i ja, na ławce ustawionej w kącie sklepu [...] i słuchaliśmy programów z muzyką popularną, czyli niemal wszystkich. Zналиśmy na pamięć cały repertuar Miguela Valdesa z orkiestrą Casino de la Playa, Daniela Santosa z zespołem Sonora Matancera i bolera Augustina Lary w wykonaniu Toñi la Negra [...]. Wszyscy odziedziczyliśmy po rodzicach znakomitą pamięć muzyczną i dobry słuch, zналиśmy więc piosenki już przy drugim słuchaniu. Zwłaszcza Luis Enrique, który urodził się muzykiem i sam nauczył się dobrze grać na gitarze, dzięki czemu brał udział w nocnych serenadach dla nieszczęśliwie zakochanych [...]¹⁸.

Moją ulubioną audycją była *Godzina wszystkiego po trochu* prowadzona przez kompozytora, piosenkarza i dyrygenta Angela Marię Camacho y Cano [...], w której fragmencie występowali amatorzy poniżej piętnastego roku życia [...], a nagrodą za najlepiej zaśpiewaną piosenkę [...] było pięć pesos¹⁹.

Dalej Márquez, z właściwym sobie poczuciem humoru, opisuje, jak to sam Maestro Camacho y Cano osobiście akompaniował solistom amatorom, zaś jego asystent przerywał wykonanie, dzwoniąc kościelnym dzwonkiem, jeśli występujący pomylił się choć odrobinę. Gabriela wystrojono na biało, uspokojono miksturą z bromkiem potasu i wyprawiono z domu do radia, zobowiązując naturalnie wszystkich krewnych i znajomych do słuchania audycji. Chłopiec miał zaśpiewać sentymentalną piosenkę *Łabędź*, lecz jako że próba z Maestro odbyła się naprędce, a solistę na domiar złego sparaliżowała trema, podczas konkursu okazało się, że tonacja akompaniamentu jest zbyt wysoka, głos w wyższych partiach zawiódł i – dzwonek zadźwięczał:

¹⁷ Tamże, s. 124.

¹⁸ Tamże, s. 129.

¹⁹ Tamże, s. 129–130.

Pięć pesos nagrody i wiele reklamowych prezentów trafiło do ślicznej blondynki, która zmasakrowała fragment z *Madame Butterfly*. Wróciłem do domu przygnębiony klęską i nigdy nie udało mi się pocieszyć matki po tym rozczarowaniu²⁰.

Niedługo po tym, w nieco innych okolicznościach, chęć muzykowania odżywa, choć nie przynosi żadnego dochodu.

Bardzo ważna okazała się dla mnie przypadkowa znajomość, jaką zawarłem w trzema braćmi García, synami marynarza pływającego po rzece Magdalenie, którzy zorganizowali trio i grali muzykę popularną, z czystej miłości do sztuki, ożywiając imprezy towarzyskie przyjaciół. Dołączyłem do nich i jako kwartet García wzięliśmy udział w konkursie dla amatorów w rozgłośni „Atlántico”. Wygramyśmy pierwszego dnia, przy burzliwych oklaskach; nie wypłacono nam jednak pięciu pesos nagrody, z powodu rażącego błędu podczas zapisów. Do końca roku mieliśmy próby i śpiewaliśmy za darmo na rodzinnych uroczystościach, w końcu jednak życie nas rozdzieliło²¹.

Tymczasem Gabriel García rozpoczął naukę w kolegium San José w Barranquilli, prowadzonym przez jezuitów. W swej autobiografii pisarz niezwykle sugestywnie i z właściwą sobie dozą humoru opisuje postaci zakonników – nauczycieli, między innymi ojca Manuela Hidalgo.

Stary ojciec Manuel Hidalgo, nauczyciel śpiewu, już wtedy dość sędziwy, był odkrywcą talentów na własny użytek i pozwalał sobie na wypady w muzykę pogańską, nieprzewidzianą w programie nauki²².

Gabriel przeżywa teraz namiętną, młodzieńczą miłość. Wybranką serca jest Martina, żona pilota statku pływającego po Magdalenie, zajmująca się podnoszeniem kwalifikacji nauczycieli ze szkół podstawowych. Wprowadzając chłopca w miłosne arkana, dba jednocześnie o to, by nadrobił on zaległości w nauce, w której – w przyptywie uczuć – bardzo się opuścił. Dzięki temu uzyskuje on najlepsze oceny i świadectwo z nagrodą.

Naturalnie związek z ukochaną nie może trwać długo, choć Gabriel, jak każdy młody zakochany, nie wyobraża sobie życia bez Martiny. Ona jednak myśli trzeźwo:

Najlepiej dla nas obojga byłoby, gdybyś pojechał się uczyć gdzie indziej, teraz, kiedy kompletnie oszaleliśmy. W ten sposób zdasz sobie sprawę, że nasza historia nie będzie nigdy w przyszłości niczym więcej niż tym, czym była²³.

Gabriel García udaje się więc do Sucre (tam teraz mieszka jego rodzina) na wakacje, „podejmując – jak pisze – tę rękawicę zalaną łzami” i w wyniku niełatwych domowych pertraktacji uzyskuje zgodę rodziców na kontynuowanie nauki

²⁰ Tamże, s. 130.

²¹ Tamże, s. 131.

²² Tamże, s. 141.

²³ Tamże, s. 151.

w Bogocie (lecz w rezultacie będzie uczęszczał do Liceo Nacional w Zipaquirá). Na razie jednak korzysta z wakacji, bawiąc się i muzykując z przyjaciółmi i bratem Luisem Enrique:

Luis Enrique, zapowiadający się jako natchniony gitarzysta, którym rzeczywiście został, nauczył mnie grać na mandolinie. Razem z nim i Filadelfem Velillą zostaliśmy królami serenad, a najwyższą nagrodą za naszą sztukę było, kiedy obdarowane muzyką damy ubierały się w lot, otwierały domy i budziły sąsiadki, żeby wspólnie świętować aż do śniadania. Tamtego roku zespół wzbogacił się o José Palencię, bogatego i rozrutnego wnuka właściciela ziemskiego. José był urodzonym muzykiem, zdolnym grać na każdym instrumencie, jaki wziął do ręki²⁴.

W drugim tygodniu stycznia 1944 roku Márquez, wraz z grupą studentów tworzącą – jak pisze – coś w rodzaju wspólnie podróżującej rodziny, wsiadł w Manangué na pokład „Davida Arango”, flagowego statku Żeglugi Kolumbijskiej, aby odbyć rejs rzeką Magdalena do Puerto Salgar, skąd w jeden dzień dojeżdżało się pociągiem do Bogoty.

Od pierwszego dnia zwróciłem uwagę na najmłodszego członka w naszej rodzinnej grupie, który grał na bandoneonie jak marzenie [...]. Nie potrafiłem opanować zazdrości, bo od czasu, kiedy usłyszałem pierwszych akordeonistów Francisca el Hombre na święcie narodowym 20 Lipca w Aracatace, uparłem się, żeby dziadek kupił mi harmonię, jednak sprzeciwiła się temu babcia, tą samą śpiewką co zwykle, że akordeon jest instrumentem prostaków. Jakieś trzydzieści lat później miałem wrażenie, że rozpoznaję [bandoneoniste] [...] w jednym z uczestników światowego kongresu neurologów [...].

Zapytałem go:

– A co z pana bandoneonem?

Odpowiedział zaskoczony:

– Nie wiem, o czym pan mówi.

Chciałem się zapaść pod ziemię i najgrzeczniej poprosiłem o wybaczenie, że wziąłem go za dawnego studenta, który grał na bandoneonie na pokładzie „Davida Arango” na początku stycznia 1944. Wtedy jego twarz rozjaśniło wspomnienie. Był to Salomón Hakim, Kolumbijczyk, jeden z najznakomitszych neurologów na świecie. Poczulem wielkie rozczarowanie, że zamienił bandoneon na inżynierię medyczną²⁵.

W La Glorii [...] dosiadła się grupa studentów, którzy nocami zbierali się w tria i kwartety, żeby śpiewać przepiękne serenady i miłosne bolera. Kiedy zauważyłem, że mają dodatkową mandolinę, zająłem się nią, pewnego popołudnia zrobiliśmy próbę i śpiewaliśmy do białego świtu. Znalazłem lekarstwo na nudę beczynnych godzin, które płynęło prosto z serca: kto nie śpiewa, nie może sobie wyobrazić, czym jest rozkosz śpiewania²⁶.

²⁴ Tamże, s. 153.

²⁵ Tamże, s. 154–155.

²⁶ Tamże, s. 156.

Rejs dobiegł końca w Puerto Salgar, skąd Márquez dalszą część podróży do Bogoty odbył pociągiem, w towarzystwie poznanego na statku mężczyzny, namiętnie czytającego, wręcz pochłaniającego pokaźną liczbę książek.

Na własny użytek nazwałem go „nienasyconym czytelnikiem”²⁷

[...] [W pociągu] kompletnie zapomniałem „o nienasyconym czytelniku”, który nagle pojawił się i usiadł naprzeciwko mnie, najwyraźniej w pilnej potrzebie [...]. Bardzo mi się spodobało jedno z moich boler, które śpiewaliśmy na statku, i poprosił, żebym mu je spisał. Zrobiłem nie tylko to, ale i nauczyłem go śpiewać. Zaskoczył mnie swoim świetnym słuchem i płomieniem głosu, kiedy śpiewał solo, czysto i pięknie od pierwszego razu.

– Ona umrze, jak to usłyszysz – wykrzyknął promienny.

Zrozumiałem jego zapal. Od kiedy usłyszał, jak śpiewaliśmy to bolero na statku, poczuł, że będzie to prawdziwe objawienie dla narzeczonej, która [...] tego wieczoru miała na niego czekać na dworcu. Słyszał piosenkę dwa czy trzy razy i mógłby próbować odtworzyć ją z pamięci, kiedy jednak zobaczył mnie samego w pociągu, postanowił poprosić mnie o przysługę²⁸.

Bogotę, do której wówczas przybył, wspomina Márquez w rozmowie z Plinio Apuleyo Mendoza, charakteryzując karaibskich mieszkańców wybrzeża, różniących się zasadniczo od Kolumbijczyków ze świata gór – Andów, także w sferze tradycji muzycznych:

Jako potomkowie Andaluzyjczyków, Murzynów i walecznych Indian karaibskich, mieszkańcy wybrzeża są otwarci i pogodni [...]. Lubią taniec; w ich radosnej muzyce przetrwały gorące rytmy afrykańskie.

Kolumbijczycy z terenów górskich odziedziczyli [...] skryte, nieufne usposobienie Indian Czibczów [...]. Podobnie jak andyjski pejzaż, muzyka mieszkańców tego regionu jest smutna: opowiada o porzuceniu, rozstaniu, odchodzącej miłości²⁹.

W Bogocie, po nie lada perturbacjach, decydują się dalsze losy Gabriela Garcíi. Będzie kontynuował naukę w Liceo Nacional w Zipaquirá, zanim to jednak nastąpi – musi zdać ogólny egzamin w kolegium San Bartolomé:

[...] w przeddzień egzaminu poszedłem razem z muzykami ze statku do podejrzanego knajpy w zakazanej dzielnicy Las Cruces. Śpiewaliśmy piosenki za kieliszek chicha, barbarzyńskiego trunku z fermentowanej kukurydzy, którą pijacy pędzili przy użyciu prochu³⁰.

Nietrudno domyślić się, jakie samopoczucie towarzyszyło Gabrielowi Garcíi nazajutrz. Egzamin zakończył, jak wspomina, „z poczuciem całkowitej klęski”, a jednak, ku zaskoczeniu Gabriela, sam dyrektor kolegium oznajmił mu, iż poza matematyką „przeszedł o włos, dzięki piątce z rysunku”. Za namową dyrektora

²⁷ Tamże, s. 156.

²⁸ Tamże, s. 158.

²⁹ P.A. Mendoza, G.G. Márquez, dz. cyt., s. 45–46.

³⁰ G.G. Márquez, *Życie jest opowieścią*, s. 163.

podjął, nie bez wewnętrznych oporów, decyzję o wyjeździe do Zipaquirá. Wszelkie wątpliwości rozwiały się z chwilą przybycia do Liceo Nacional:

Na szczęście owo zesłanie było kolejną łaską mojej dobrej gwiazdy [...]. Towarzystwo tuzina karaibskich rodaków, którzy przyjęli mnie jak swego od samego przyjazdu, nieodwołalnie dzieliło wszystkich na swoich i innych: miejscowych i obcych. Oczywiście ja również [...]. Pierwsze kontakty nawiązałem z osobami pochodzącymi z wybrzeża karaibskiego, bo wszyscy cieszyliśmy się tą samą zasłużoną sławą, ludzi hałaśliwych, fanatyków grupowej solidarności i hulaków uwielbiających tańce. Ja byłem wyjątkiem, ale wkrótce Antonio Martinez Sierra, tancerz rumbi z Cartageny, nauczył mnie tańczyć modne melodie [...]. Ricardo Gonzales Ripoll [...] został słynnym architektem, jednak nigdy nie przerwał tej samej, ledwo słyszalnej piosenki, którą nucił pod nosem i tańczył sam do końca swych dni. Mincho Burgos, urodzony pianista, który potem został dyrygentem narodowej orkiestry tanecznej, założył zespół szkolny dla wszystkich, którzy chcieli się uczyć grać na jakimkolwiek instrumencie. On wyjawiał mi sekret drugiego głosu w bolerach i vallenatos. Jednak jego największym osiągnięciem było wykształcenie Guillerma Lópeza Guerry, czystej krwi bogotańczyka, w karaibskiej sztuce uderzania klawiszy w rytmie trzy dwa³¹.

Pobył Márqueza w Zipaquirá był wprost przesycony muzyką:

Guillermo Granados od świtu demonstrował swoje talenty tenora w niewyczerpanym repertuarze tang. Z Ricardem Gonzalezem Ripollem, moim sąsiadem w sypialni, śpiewaliśmy w duecie karaibskie guarachas w rytm ruchów szmat, którymi polerowaliśmy buty, siedząc w głowach łóżka [...]³².

W czasach Aracataki marzyłem o pięknym życiu, w którym śpiewając, podróżowałbym od miasta do miasta z akordeonem i silnym głosem [...]. Jeśli moja matka zrezygnowała z gry na fortepianie na rzecz wychowania dzieci, a ojciec mój zawiesił na kołku skrzypce, żeby móc nas utrzymać, słuszne byłoby, aby ich syn pierworodny stworzył rodzinny precedens śmierci głodowej z miłości do muzyki. Moje doraźne występy jako śpiewaka lub mandolinisty w szkolnym zespole udowodniły, że mam dość słuchu, by nauczyć się grać na najtrudniejszym nawet instrumencie, i że potrafię śpiewać. Kiedy w liceum zapytano, kto jest chętny do uczestniczenia w zajęciach z wiedzy o muzyce, pierwszymi, którzy się zgłosili, byliśmy Guillermo López Guerra i ja. Zajęcia [...] prowadził profesor Andrés Pardo Tovar, dyrektor pierwszego programu, poświęconego muzyce klasycznej, w „La Voz de Bogota” [...]. To, co dziś mogłoby się wydawać ciekawe przez swoją staroświeckość, to fonograf na korbkę, nad którym [profesor] panował z maestrią i czułością tresera fok. Wychodził z założenia – prawdziwego w naszym przypadku – że jesteśmy całkowitymi ignorantami. Zaczął więc od *Karnawalu zwierząt* Saint-Saënsa, opisując uczonymi terminami zachowanie każdego ze zwierząt. Potem – jakżeby inaczej – puścił nam *Piotrusia i wilka* Prokofiewa. Złem, które wpoily mi te sobotnie obrzędy, było krepujące poczucie, że muzyka wielkich mistrzów jest niemal potajemnym występkiem, i potrzebowałem wielu lat, żeby przestać dzielić muzykę z góry na dobrą i złą³³.

³¹ Tamże, s. 165.

³² Tamże, s. 176.

³³ Tamże.

Po czterech latach spędzonych w Liceo Nacional Márquez postanowił – jak pisze – „zmiękczyć stanowisko rodziców i zaprzestać nauki”³⁴. Uwikłany w burzliwe wydarzenia polityczne, wstrząśnięty nagłą śmiercią jednego z licealistów, przyjeżdża na wakacje do Sucre z mocnym postanowieniem rzucenia szkoły. Natychmiast po pojawieniu się w domu dowiaduje się, że rodzice postanowili wysłać Luisa Enrique do domu poprawczego Fontidueño w Medellín:

Ostateczną decyzję podjął ojciec, kiedy wysłał nieposłusznego syna, żeby odebrał za ległą należność, a ten, zamiast oddać ojcu otrzymane osiem pesos, kupił dobrą mandolinę i nauczył się na niej grać po mistrzowsku.

Ojciec nie odezwał się słowem komentarza, kiedy odkrył instrument w domu [...], a chłopiec ciągle odpowiadał, że winna sklepikarka nie ma pieniędzy. Minęły jakieś dwa miesiące i Luis Enrique zastał w domu tatę przygrywającego sobie na mandolinie i śpiewającego [...]: „Patrzcie, ludzie, jak gram na mandolinie, całe osiem pesos za nią zapłaciłem”.

Nigdy nie dowiedzieliśmy się, skąd ojciec wiedział ani dlaczego udawał, że nie wie o podstępie syna [...]³⁵.

Luis Enrique powędrował do poprawczaka, zaś Gabriel García podczas kolejnych wakacji z upodobaniem muzykował:

Potrafiłem grać jak zawodowiec z Filadelfem Vellilą, magicznym krawcem i znakomitym mandolinistą³⁶.

Po wakacjach Gabriel García powrócił do Zipaguirá, skąd po roku nauki, jak zwykle, przybywa na wakacje do Sucre:

[...] pojechałem do rodziny na wakacje [...] i najpierw usłyszałem dobrą wiadomość, że mój brat Luis Enrique wrócił po roku i sześciu miesiącach pobytu w domu poprawczym³⁷.

Wzmianki Márqueza o muzykach zamieszkujących Sucre w owym czasie mają niekiedy posmak mrocznej sensacji:

Sucre pozostało odporne na przemoc, a tych kilka przypadków, które zapamiętano, nie miało nic wspólnego z polityką. Jednym z nich było zabójstwo Joaquina Vegi, bardzo lubianego muzyka, który grał na tubie w miejscowej orkiestrze dętej. Występowali o siódmej wieczorem przed wejściem do kina, kiedy jego wrogo nastawiony krewny zadał mu tylko jeden cios w szyję, nabrzmiałą od ciśnienia muzyki, a on wykrwawił się, leżąc na ziemi [...]. Była to sprawa honorowa³⁸.

³⁴ Tamże, s. 186.

³⁵ Tamże, s. 187–188.

³⁶ Tamże, s. 188.

³⁷ Tamże, s. 193.

³⁸ Tamże, s. 198.

Wakacje w Sucre, jak zwykle, upływały Gabrielowi Garcii na ulubionym muzykowaniu, teraz już znów z Luisem Enrique. Márquez wspomina pewien wieczór, kiedy wybierał się na zabawę:

Minęła właśnie jedenasta i słyszałem, jak matka nuci miłosne fado, żeby usnąć trzymane na rękach dziecko. Spytałem, skąd jest ta melodia, a ona odpowiedziała mi w bardzo swoim stylu:

– Z domów dziwek [...].

Nie doszedłem do domów dziwek, bo w stolarni mistrza Valdesa trafiłem na próbę zespołu, do którego dołączył Luis Enrique zaraz po powrocie z poprawczaka. Tamtego roku przystąpiłem do nich, grałem na mandolinie i śpiewałem razem z szóstką nieznanymi artystami aż po świt. Zawsze uważałem swego brata za dobrego gitarzystę, ale już pierwszego wieczora dowiedziałem się, że nawet jego najzagorzalsi rywale uznają go za wirtuoza [...].

[Valdes] rozniecał zabawę wszędzie, gdzie się pojawiał, a Luis Enrique i Filadelfo Velilla byli zgrani jak zawodowcy³⁹.

W 1946 roku, udając się do Liceo Nacional w Zipaquirá, gdzie odbędzie ostatni, szósty rok nauki, Gabriel García leci – po raz pierwszy w życiu – samolotem do Bogoty. Towarzyszy mu José Palencia, wspomniany tu wcześniej bogaty utracjusz z Sucre, multiinstrumentalista, wnuk posiadacza ziemskiego. Palencia także zamierza uzyskać maturę, po nieudanej próbie ukończenia edukacji w Sucre:

Będąc przejazdem w Bogocie, José Palencia kupił instrumenty dla całej orkiestry i nie wiem, czy zrobił to z premedytacji, czy wiedziony przecuciami, ale kiedy tylko rektor Espitia zobaczył, jak śmiało wchodzi z gitarami, bębnami, harmonijkami i marakasami, zyskałem pewność, że został przyjęty [...].

[...] był to cały rok zabawy. Internat był tylko dla stypendystów. José Palencia zamieszkał więc w hotelu przy rynku, którego jedna z jego właścicielek grała na fortepianie, i życie zmieniło się nam w niedzielę trwającą cały rok⁴⁰.

„Niedziela trwająca cały rok” zaowocowała, tuż przed ostatnim egzaminem maturalnym, młodzieńczym wybrykiem nieprzyjemnym w skutkach. Gabriela Garcii i jego kolegi, decyzją ciała pedagogicznego, nie dopuszczono bowiem do egzaminu końcowego. Wkrótce jednak los – w osobie rektora Espitii – okazał się łaskawy.

Rektor Espitia [...] na własne ryzyko [...] załatwił to tak, że mieliśmy zdać egzamin w Ministerstwie Edukacji w Bogocie. I tak też się stało⁴¹.

W 1947 roku Márquez, zgodnie z wolą rodziców, zapisał się na wydział prawa uniwersytetu w Bogocie, gdzie – jak wspomina – z trudem udawało mu

³⁹ Tamże, s. 202.

⁴⁰ Tamże, s. 208.

⁴¹ Tamże, s. 210.

się przeżyć nudę wykładów, gdyż już wówczas większość czasu poświęcał lekturze – zgoła nie prawniczej – oraz własnym próbom literackim, publikowanym w weekendowym dodatku literackim „Fin de semana” bogotańskiej gazety „El Espectador”. Właśnie wtedy skryształowało się jego umiłowanie muzyki, towarzyszące mu przez całe życie.

Lek na moje niezliczone popołudnia nudy przyniosło mi przypadkowe odkrycie sali koncertowej otwartej dla publiczności w Bibliotece Narodowej. Uczyniłem z niej mój ulubiony azyl, by spokojnie, pod osłoną wielkich kompozytorów, czytać dzieła, które zamawialiśmy na fiszkach u czarującej bibliotekarki. W gronie stałych bywalców odkrywaliśmy wszelkiego rodzaju powinowactwa co do wybranych utworów. Większość moich ulubionych autorów poznałem więc przez pryzmat obcych mi i wystarczająco zróżnicowanych upodobań i przez długie lata nie znosiłem Chopina z winy jakiegoś wielbiciela, który bezlitośnie słuchał go niemal codziennie.

Pewnego wieczoru zastałem salę pustą, bo system nagle przestał działać, ale dyrektorka pozwoliła mi usiąść i w spokoju poczytać. Na początku siedziałem, otoczony błogim spokojem, ale przez dwie godziny nie byłem zdolny się skupić z powodu ataków trwogi, które przeszkadzały mi w lekturze i sprawiały, że czułem się obco we własnej skórze.

Dopiero po wielu dniach zdałem sobie sprawę, że remedium na nękający mnie niepokój nie była cisza pustej sali, ale wypełniająca ją muzyka, muzyka, która odtąd stała się raz na zawsze moją niemal utajoną pasją⁴².

Wówczas, za sprawą studentów Karaibów, muzyka karaibska cieszy się w Bogocie coraz większym zainteresowaniem:

W tym czasie, gdy ludowe pieśni z Karaibów – których tony wyssałem z mlekiem matki – torowały sobie drogę w Bogocie, pogłębiło się moje zainteresowanie muzyką. Najbardziej słuchanym programem była *La Hora costeña*, przygotowana przez Pascuala DeIvecchio, kogoś w rodzaju muzycznego konsula wybrzeża atlantyckiego w stolicy. Nadawana w niedzielne poranki, stała się tak popularna, że studenci pochodzący z Karaibów chodzili tańczyć do studia i zostawali tam aż do późnego popołudnia. Takie były początki ogromnej popularności muzyki z naszych stron w głębi kraju, a czasem i w najodleglejszych jego zakątkach, i promocji społecznej studentów z wybrzeża w Bogocie⁴³.

W 1948 roku w Bogocie Gabriel Garcí a stał się świadkiem zawirowania politycznego, doprowadzającego do krwawych starć liberalistów z konserwatystami, którzy od lat starali się nie dopuścić do wprowadzenia rządów dwupartyjnych. Jorge Eliécer Gaitán, przywódca liberalistów, został zamordowany. Ulice Bogoty ogarnęła wojna:

Ze wszystkich stron napływały nowe rzesze biedaków gotowych do walki⁴⁴.

⁴² Tamże, s. 224–225.

⁴³ Tamże, s. 236.

⁴⁴ Tamże, s. 246.

Już wówczas trudna do ustalenia była liczba zabitych na ulicach, snajperów usadowionych na niedostępnych pozycjach i gromad ludzi oszalałych z rozpacz i wściekłości [...]. Centrum miasta było zdewastowane i nadal płonęło [...]; złupiono lub puszczono z dymem Pałac Sprawiedliwości, kancelarię rządu i wiele zabytkowych budynków. To rzeczywistość bezlitośnie ograniczała drogi pokojowego porozumienia wielu ludzi przeciwstawiających się jednemu człowiekowi, który tkwił na bezludnej wyspie prezydenckiego biura⁴⁵.

W sąsiednim departamencie Boyacá [...] gubernator José Maria Villarreal – zatwardziała konserwa [...] – wysłał najlepiej uzbrojone oddziały na odsiecz stolicy⁴⁶.

Koniec końców prawdziwą zasługą prezydenta [...] było [...] zajęcie liberałów usypiającymi cukierkami aż do północy, kiedy przybyły świeże oddziały, by ukroczyć rebelię plebsu i narzucić pokój pod wodzą konserwatystów [...]⁴⁷.

Wszelkie marzenia o dogłębnych zmianach społecznych, za które zginął Gaitán, rozwiały się w dymiących zgłiszczach miasta. Liczba śmiertelnych ofiar zająć na ulicach Bogoty i represji w czasach późniejszych przekroczyła chyba milion; ci, którzy wybrali wygnanie lub popadli w nędzę, stanowią drugie tyle⁴⁸.

W tej sytuacji, wraz z bratem Luisem Enrique, który przyjechał do Bogoty w lutym 1948 w celu podjęcia pracy, Gabriel García zdecydował się na wyjazd do Cartageny, choć ich matka nalegała, by powrócili do Sucre:

[...] matce od pierwszej nocy śniło się, że jej dwaj synowie topią się w morzu krwi w czasie zamieszek. [...] postanowiła, że żaden z nas nigdy nie wróci do Bogoty, choćbyśmy mieli siedzieć w domu i przymierać głodem⁴⁹.

Gabriel wybrał Cartagenę z uwagi na możliwość kontynuowania studiów prawniczych na tamtejszym uniwersytecie. Po zdaniu egzaminu został przyjęty na drugi rok, jak podkreśla: „[...] z nigdy nie spełnionym warunkiem, że mam zdać egzaminy poprawkowe [...], które jeszcze wisiały nade mną po pierwszym roku w Bogocie”⁵⁰.

W Cartagenie, mimo stanu wyjątkowego, młodzi nie stronili od rozrywki, urządzając copiatkowe, składkowe potańcówki:

Potańcówki organizowane były na mocy cichego porozumienia ze stróżami prawa, póki istniała godzina policyjna, a po jej zniesieniu odrodziły się, bardziej żywotne niż kiedykolwiek [...].

⁴⁵ Tamże, s. 254.

⁴⁶ Tamże, s. 255.

⁴⁷ Tamże, s. 256.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 259.

⁵⁰ Tamże, s. 272.

Wystarczyło wychylić się przez okno, by wybrać najodpowiedniejszą imprezę i za pięćdziesiąt centavos bawić się do rana przy najgorętszej karaibskiej muzyce puszczanej na cały regulator⁵¹.

W sierpniu 1948 roku przyjechał do Cartageny Emilio Razzore, którego słynny cyrk miał niebawem dotrzeć na transatlantyku „Euskera”, płynącym z Hawany. Cyrk nigdy nie dotarł, wieść o nim zaginęła, zaś Gabriel García postanowił towarzyszyć zdesperowanemu Razzore w podróży do Barranquilli, by odprowadzić go do samolotu lecącego na Florydę, gdzie zrozpaczony pogromca postanowił stworzyć swój zatopiony cyrk od nowa.

W Barranquilli Gabriel García, wraz z przyjaciółmi z redakcji „El Universal”, spędza szaloną noc w „Czarnej Eufemii”:

Niemożliwością było tam pogadać, przy karaibskiej orkiestrze grającej całą siłą płuc dziedwieć mamb Pereza Prado i cały repertuar boler [...].

Perwersyjna Zuzanna, która w marcu tego roku wygrała konkurs tańca podczas karnawału, wyciągnęła mnie na patio, do tańca [...]. Tańczyliśmy serię Mamb nr 5 Dámaso Pereza Prado. Śmiałości mi nie brakowało: tropikalnemu zespołowi porwałem leżące z boku marakasy i przez ponad godzinę śpiewałem bolera Daniela Santosa, Augustina Lary i Bienvenida Grandy⁵².

W 1949 roku, po oblaniu trzeciego roku, prawa Márquez postanowił wyjechać do Barranquilli. Zatrudniono go jako felietonistę w dzienniku „El Heraldó”, gdzie 5 stycznia 1950 roku ukazał się jego pierwszy tekst. Muzykę w Barranquilli tak wspomina:

Barranquilla stanowiła bardzo żywy ośrodek, często przyjeżdżali tu akordeoniści, których znaleźmy ze świąt w Aracatace [...]. Pieśniarzem bardzo wówczas znanym był Guilermo Buitrago [...]. Nie mniej popularny był Crescencio Salcedo, boso Indianin, występujący na rogu przy lodziarni „Americana” i śpiewający a capella pieśni z repertuaru własnego i cudzego [...]. Znaczną część mojej młodości spędziłem w pobliżu niego [...], póki nie nauczyłem się na pamięć szerokiego repertuaru jego pieśni [...]⁵³.

Niezapomnianym przeżyciem stało się dla Márqueza spotkanie z Rafaelem Escaloną, autorem pieśni śpiewanych w tej części świata do dziś:

[...] siedzieliśmy w gabinecie kawiarni „Roma” i tu zawarliśmy przyjaźń na całe życie [...]. Zacząłem naciskać Escalonę, by zaśpiewał mi swoje ostatnie pieśni: luźne wersy, niskim, dobrze wyważonym głosem, bębniąc palcami o stół. Ludowa poezja naszych stron pojawiała się w nowej kreacji z każdą strofą [...].

Sam z kolei dowiodłem, że znam na pamięć najlepsze pieśni jego ziemi, bo zaczerpnąłem je jako dziecko z szerokiej rzeki tradycji ustnej⁵⁴.

⁵¹ Tamże, s. 273.

⁵² Tamże, s. 291.

⁵³ Tamże, s. 326–327.

⁵⁴ Tamże, s. 327.

Escalona przy okazji owego spotkania wyjawiał tajemnicę popularności jednej ze swoich pieśni:

[...] Escalona jechał autobusem z Villanueva do Valledupar, układając w myślach muzykę i słowa nowej pieśni na uroczystości karnawałowe następnej niedzieli. Był to jego mistrzowski sposób, bo nie umiał pisać muzyki, ani grać na żadnym instrumencie [...]. Po drodze wsiadł do autobusu wędrowny grajek w łapciach i z akordeonem [...]. Escalona kazał mu usiąść obok siebie i zaśpiewał mu na ucho dwie jedyne ukończone zwrotki nowej pieśni. Grajek wysiadł szczęśliwy, a Escalona jechał dalej do Valledupar [...]. Trzy dni później wypadła karnawałowa niedziela i niedokończona pieśń, jaką Escalona po cichu zaśpiewał przypadkowemu znajomemu, rozbrzmiewała [...] od Valledupar po przylądek Vela. Tylko on wiedział, kto ją rozpowszechnił [...] i nadał jej tytuł *La vieja Sara* – Stara Sara⁵⁵.

W tej części świata niezliczona rzesza wędrownych grajków, najczęściej akordeonistów, przemierzała cały rejon, grając na jarmarkach, zabawach karnawałowych i innych uroczystościach i stanowiąc nieodłączny element codziennego życia:

Akordeon, który nie jest przecież rodzimym kolumbijskim instrumentem, zyskał wielką popularność w rejonie Valledupar, zapewne przywieziony z Aruby i Curaçao. Podczas II wojny światowej przerwano import akordeonów z Niemiec, a te, które już znajdowały się w Prowincji, przeżyły dzięki pielęgnowaniu przez miejscowych właścicieli. Jeden z nich, Leandro Diáz, cieśla, był nie tylko genialnym kompozytorem i mistrzem akordeonu, ale też jedynym ekspertem od reperacji instrumentu [...], mimo ślepoty od urodzenia [...]. Rafael Escalona [...] zaczął układać muzykę jeszcze jako dziecko, ku zaskoczeniu całej rodziny, przekonanej, że śpiew przy akompaniamencie akordeonu to zajęcie dla żebraków⁵⁶.

W tym czasie Gabriel García spotyka w Barranquilli swą przyszłą żonę, Mercedes Barcha, córkę aptekarza z Sucre, której – jak żartobliwie wspomina – zaproponował małżeństwo, gdy miała trzynaście lat. Pierwsze spotkanie nie trwa długo, Mercedes zgadza się na niedzielne tańce w Hotelu „Prado”:

Owego dnia rozpoczął się niezapomniany triumf mojego kumpla, Pacho Galana, sławetnego twórcy merecumbé, który tańczono przez całe lata i który dał początek nowym, żywotnym prądom w muzyce karaibskiej⁵⁷.

W kwietniu 1951 roku Gabriela nieoczekiwanie odwiedził w Baranquilli ojciec. Zatraskany, wręcz przygnębiony sytuacją, w jakiej znalazła się rodzina z powodu biedy i napiętej sytuacji politycznej, co skłoniło go do decyzji o przeprowadzce z Sucre do Cartageny. Ojciec dał wyraźnie do zrozumienia Gabrielowi, by ten przeniósł się tam, zamieszkał razem z rodziną i zajął się już zała-

⁵⁵ Tamże, s. 327

⁵⁶ Tamże, s. 327–328.

⁵⁷ Tamże, s. 329.

twioną przez ojca pracą, kontynuując studia prawnicze. Co do tych ostatnich – kłopot w tym, że Gabriel dobrze wiedział, iż nie zostanie przyjęty na wydział prawa, nie zaliczył bowiem dwóch przedmiotów z drugiego roku, a także kolejnych trzech – już zaprzepaszczonych – z trzeciego. Przy wzmożonej działalności publicystycznej i poważnym zaangażowaniu w pisanie w ogóle, studiowanie prawa powoli przestawało wchodzić w grę, co Márquez niewątpliwie przed rodziną ukrywał, nie chcąc przysparzać jej, już i tak licznych, trosk. Przerwywając współpracę z „El Heraldó”, w tydzień po odwiedzinach ojca, Gabriel przeprowadził się do Cartageny, gdzie ten załatwił mu pracę w biurze Spisu Narodowego. Ojciec spełniać miał funkcję administracyjną, na szczęście, bez odpowiedzialności politycznej, natomiast brat, Luis Enrique, został inspektorem policji. Najważniejsze jednak dla Gabriela było wznowienie pracy publicystycznej w „El Universalu”, gdzie powitano go tak życzliwie, jakby – co sam podkreśla – wrócił do domu. W swej autobiografii temu właśnie pobytowi w Cartagenie poświęca Márquez szczególną uwagę, opisując swoją niezwykle liczną rodzinę, która zamieszkała w jednym, obszernym domu w dzielnicy La Popa. Po kilkuletniej (z wyjątkiem wakacji) nieobecności w domu Márquez ma teraz okazję przyrzeć się rodzeństwu, które powoli dorasta i dorośleje. Pisarz nadzwyczaj celnie oddaje charakter, upodobania, przyzwyczajenia, zalety, a także i wady swoich bliskich. To, co szczególnie uderza, to wzajemna miłość i szacunek, przede wszystkim w stosunku do rodziców. Trudno sobie wyobrazić, jak tych dwoje ludzi zdołało wychować szesnaścioro dzieci, żyjąc prawie nieustannie w biedzie. Szczególnie pięknie rysuje się tu postać matki, zmęczonej ciężami, porodami i niełatwą codziennością, a jednak znającej troski i radości każdego swojego dziecka, znajdującej dobrą radę i pociechę w każdej sytuacji. Godna podziwu jest też solidarność tej rodziny, w której nigdy nikt nikogo nie opuścił w potrzebie.

Zainteresowania muzyczne braci Gabriela przetrwały. Wiele lat później „Luis Enrique został ekspertem w księgowości, Gustavo – topografem, a obaj przy tym nadal grali na gitarach i wyśpiewywali serenady cudzego autorstwa”⁵⁸. W końcu Gabriel, w czasie gdy ojciec czynił starania, by wpisać syna na wydział prawa, wyjawiał długo skrywaną prawdę o przerwaniu studiów. Jednak najbardziej przygnębiającym faktem była bieda, nadal nękająca rodzinę:

Na nieszczęście ani sprytu, ani odporności, ani miłości nie starczało żeby odepchnąć nędzę [...]. Sprawa spisu zakończyła się w ciągu roku i moja pensja z „El Universalu” nie rekompensowała tamtego wynagrodzenia. Nie wróciłem na wydział prawa, mimo zabiegów niektórych profesorów, którzy postanowili mnie jakoś przepchnąć, mimo że wyraźnie okazywałem brak zainteresowania ich staraniami i ich wiedzą. Wynagrodzenie

⁵⁸ Tamże, s. 340.

wszystkich zarabiających członków rodziny nie starczało na utrzymanie domu i dziura budżetowa była tak wielka, że mój wkład nigdy nie okazywał się dostateczny [...].

– Jak mamy się wszyscy potopić – rozstrzygnąłem pewnego dnia przy obiedzie – pozwólcie, żebym przynajmniej ja ocalał i spróbował przysłać wam chociaż szalupę.

I tak w pierwszym tygodniu grudnia przenieśliśmy się z powrotem do Barranquilli, zostawiając rodzinę pogodzoną z losem i przekonaną, że szalupa nadpłynie⁵⁹.

W Barranquilli Márquez na powrót siada przy maszynie do pisania w redakcji „El Heraldo”, czyniąc jednocześnie usilne starania wydania drukiem powieści *Szarańcza*. Z tego czasu w pamięci pisarza zachowało się wstrząsające przeżycie. Wspólnie z Rafaelem Escaloną postanowił odwiedzić przyjaciela, Manuela Zapatę Olivella, lekarza, pisarza, działacza politycznego i miłośnika muzyki karaibskiej, którego powołaniem zdawało się być rozwiązanie problemów całego świata. Olivella zamieszkał w La Paz i leczył tam biedotę. Na miejscu okazało się, że trzy tygodnie wcześniej tę osadę zaatakowała policja, podpalając kilkanaście domów i zabijając kogo popadło. Terror służył rzekomemu „zaprowadzeniu porządku”, zaś cenzura skwapliwie skrywała prawdę. Najlepszy muzyk tego regionu, Juan López, po tym zdarzeniu wyjechał i nigdy nie powrócił. Jego młodszy brat Pablo zapowiedział, że nigdy już nie zagra na akordeonie i nie zaśpiewa. Pograżeni w żałobie wszyscy muzycy w osadzie pozostawili w domu wszelkie instrumenty i nie zamierzali już muzykować, nie dając się przekonać ani Escalonie, ani Olivelli. Mieszkańcy czuli jednak, że żałoba nie może trwać w nieskończoność:

„To tak jakby umrzeć wraz ze zmarłymi” – powiedziała jakaś kobieta [...]. Ludzie poparli ją. Wówczas Pablo López [...] bez słowa wszedł do domu i wyszedł z akordeonem. Zaśpiewał jak nigdy, a w miarę jak śpiewał, przychodziło coraz więcej muzyków [...]. W pół godziny później śpiewała cała osada. Na wymarły rynek wyszedł pierwszy od miesiąca pijak i też zaczął śpiewać ochryłym głosem pieśń Escalony, zadedykowaną temuż Escalonie, w hołdzie dla niego za dokonanie cudu wskrzeszenia osady⁶⁰.

Niedługo po tym Márquez przyjął dodatkowo posadę komiwojażera wydawnictwa González Porto, specjalizującego się w sprzedaży ratalnej encyklopedii i książek naukowych oraz technicznych. Márquez miał oferować zakup ratalny książek w prowincji Padilla, od Valledupar do Guajiry:

Każda pora była dobra na zorganizowanie zabawy z moimi klientami i ich wesołym towarzystwem [...]. W Villanueva bawiliśmy się przy akordeonie i dwóch perkusjach. Muzycy, sądząc z wyglądu, byli wnukami kogoś, kogo słuchaliśmy jako dzieci w Aracatace. W ten sposób to, co było dla mnie ulubioną dziecinną rozrywką, objawiło mi się podczas tej podróży jako natchnione zajęcie, które odtąd miało mi stałe towarzyszyć⁶¹.

⁵⁹ Tamże, s. 345.

⁶⁰ Tamże, s. 353–354.

⁶¹ Tamże, s. 359.

W 1954 roku Márquez powraca do Bogoty, gdzie przed laty rozpoczął pracę jako dziennikarz w „El Espectadorze”:

I tak przesiedziałem – na tym samym krześle, przy tym samym biurku i przy tej samej maszynie do pisania – przez kolejnych osiemnaście miesięcy⁶².

Gabriel obejmuje posadę redaktora działu, w którym zamieszczano informacje ogólne, opinie i komentarze oraz aktualne doniesienia. Odtąd zajmuje się też krytyką filmową:

Pierwsze komentarze [...] dotyczyły świetnych filmów kina francuskiego. Między innymi *Pucciniego* – obszernej biografii wielkiego kompozytora, *Złotych szczytów*, dobrze opowiedzianej historii życia śpiewaczki Grace Moore i *Imienin Henrietty*, pacyfistycznej komedii Juliana Duvivier⁶³.

W cytowanej tu autobiografii Márqueza ostatni akcent muzyczny, jak na razie, dotyczy powstania radia bogotańskiego HJCK „Świat w Bogocie”:

Jedyną formą odpoczynku [...] były spokojne niedzielne wieczory u Alvaro Mutisa [poety – przyp. L.G.], który uczył mnie słuchać muzyki [...]. Kładliśmy się na dywanie, słuchając wielkich mistrzów [...]. Słuchałem wszystkiego [...], przede wszystkim romantycznej muzyki kameralnej, którą uważam za szczyt artystycznych osiągnięć⁶⁴.

Márquez określa też charakter swojej dawnej i aktualnej płytoteki.

W Meksyku, pisząc *Sto lat samotności*, w latach 1965–1966 miałem tylko dwie płyty: *Preludia* Claude’a Debussy’ego i *A Hard Day’s Night* Beatlesów. Potem, w Barcelonie kiedy miałem tyle płyt, ile zawsze mieć chciałem [...], ustawiłem wszystko według instrumentów: wiolonczela – mój ulubiony, od Vivaldiego do Brahmsa, następnie skrzypce od Corellego do Schönberga, potem klawesyn i fortepian od Bacha do Bartóka [...].

Moje ograniczenie polegało na tym, że nie umiałem pisać przy muzyce [...]. Z czasem jednak nauczyłem się [tego], o ile tylko współgra z tym, co tworzę. Nokturny Chopina do spokojnych fragmentów, sekstety Brahmsa na szczęśliwe popołudnia [...]; przez całe lata nie wracałem do Mozarta, od czasu, gdy zrodziła się we mnie perwersyjna myśl, że Mozart nie istnieje, bo kiedy jest dobry – to Beethoven, a kiedy zły – Haydn.

Teraz [...] żadna muzyka nie przeszkadza mi w pisaniu [...]. Największą niespodzianką sprawili mi dwaj muzycy katalońscy [...], którzy uważali, że odkryli zdumiewające podobieństwa między *Jesienią patriarchy* [...] i III Koncertem fortepianowym Béli Bartóka. Prawda, że słuchałem go bezlitośnie podczas pisania [...]. Nie wiem, jak dowiedzieli się o owej słabości członkowie szwedzkiej akademii, którzy ten właśnie utwór kazali puścić w tle podczas ceremonii wręczenia mi nagrody. Oczywiście podziękowałem im w duchu, ale gdyby mnie byli zapytali [...] – wybrałbym raczej jedną z tych naturalnych

⁶² Tamże, s. 365.

⁶³ Tamże, s. 375.

⁶⁴ Tamże, s. 388.

romanc Francisca el Hombre, które uświetniały każdą uroczystość za czasów mojego dzieciństwa⁶⁵.

Powyższe wyznanie jest – jak na razie – ostatnią refleksją dotyczącą muzyki towarzyszącej życiu i pracy Márqueza, refleksją, jaką odnajdujemy pod koniec jego autobiografii, zatrzymanej na moment i zwróconej w stronę Mercedes Barcha, którą niedługo po tym poślubi. Kilka jeszcze uwag na temat muzyki pada z ust Márqueza w rozmowie z Plinio Apuleyo Mendoza ujętej w *Zapachu owocu guawy*. Wspominając pracę nad *Jesienią patriarchy*, pisarz stwierdza, iż nigdy nie słuchał tyle muzyki, co podczas pisania tej powieści, przy czym potwierdza to, co czytamy w autobiografii, a mianowicie, że była to przede wszystkim muzyka Béli Bartóka i cała muzyka ludowa Karaibów. Owo połączenie określa wręcz jako „mieszankę wybuchową”⁶⁶.

Spytany przez Mendoza (w innym fragmencie rozmowy) o ulubionego kompozytora, Márquez zdecydowanie wymienia właśnie Bartóka. Inny klimat muzyczny, zdaniem pisarza, pobrzmiwa natomiast w *Stu latach samotności*:

Przypomina bolero [...]. Bolero, najbardziej latynoamerykańska spośród form muzycznych, jest na pozór bezgranicznie sentymentalne, lecz zawiera w sobie również porozumiewawcze mrugnięcie, pewną przesadę, którą należy traktować z humorem, na zasadzie „nie bierz tego całkiem dosłownie”, w pełni pojmowanej chyba tylko przez Latynosów [...].

Kiedy jeden z bohaterów książki ginie od kuli, strużka jego krwi płynie przez całe miasteczko, docierając do miejsca, gdzie przebywa matka zabitego. Wszystko toczy się w ten sposób, na granicy wzniosłości i dziwaczności. Jak w bolerze⁶⁷.

Osobnym tematem poruszonym w rozmowach z Mendoza jest wiara w zjawiska nadprzyrodzone oraz zabobony. Świat fantazji i magii, tak typowy dla Karaibów, wyziera nieomal z każdego utworu Márqueza. On sam przyznaje, iż ulega wielu przesądom, także w sferze muzyki:

– Wspominałeś kiedyś o chłopakach, którzy w Hiszpanii wchodzą w długich, czarnych płaszczach do restauracji, żeby tam śpiewać.

– Wiem, takie studenckie zespoły. Mało co przynosi pecha jak one [...].

– Co jeszcze ?

– Inwalidzi, którzy pomimo swojego upośledzenia grają na instrumentach muzycznych. Człowiek bezręki grający na perkusji za pomocą nóg albo na flecie za pomocą ucha. Albo niewidomi muzycy⁶⁸.

Ukazane tu wiadomości o roli i znaczeniu muzyki w życiu Márqueza obfitują w wielokrotnie przytaczane cytaty, niekiedy bardzo obszerne, zaczerpnięte

⁶⁵ Tamże, s. 388–389.

⁶⁶ P.A. Mendoza, G.G. Márquez, dz. cyt., s. 70–71.

⁶⁷ Tamże, s. 82.

⁶⁸ Tamże, s. 134–135.

z autobiografii pisarza i jego rozmów z Plinio Apuleyo Mendoza. Osobiste wy-nurzenia na temat muzyki, przedstawione niezwykle sugestywnie, zaprawione tu i ówdzie szczyptą humoru, owiane tajemniczą magią karaibskiego świata, opie-rają się dodatkowej interpretacji. Są jasne, czytelne i dlatego, na tym etapie pra-cy, zostały przytoczone w niezmienionej postaci.

Oto, co w podsumowaniu rozmów z Márquezem pisze Plinio Apuleyo Mendoza:

Gabriel większą część roku spędza w Meksyku. Ma wygodny dom w Pedregal San Angel [...]. Już nie pisze po nocach, jak w owych odległych czasach, kiedy był biedny. Co-dziennie, ubrany w roboczy kombinezon podobny do tych, jakich używają mechanicy w lotnictwie, pracuje od dziewiątej rano do trzeciej po południu. Obiad podaje się, tak jak w Hiszpanii, o trzeciej. Potem Gabriel słucha muzyki (najchętniej kameralnej, a także ludowej muzyki latinoamerykańskiej, w tym starych boler Augustina Lary, które zawsze wzruszały jego pokolenie)⁶⁹.

Skandal stulecia i inne felietony

We wstępie do *Morza utraconych opowiadań i innych felietonów* Ryszard Kapuściński pisze:

Dziennikarzem Gabriel García Márquez był zawsze. Od dziennikarstwa zaczynał, z dziennikarskiej pasji zapisywania wydarzeń powstawały jego opowieści, dziennika-rzem czuje się do dzisiaj⁷⁰.

To prawda. Granica między publicystyką Márqueza a jego prozą literacką jest płynna, często niezauważalna. W wielu jego powieściach czy opowiada-niach spotykamy typowo dziennikarskie ujęcia, i odwrotnie, felieton, reportaż, czy notka prasowa, to pasjonująca opowieść. Często zdarza się, iż jedno bywa zaczynem drugiego i nie sposób dostrzec gdzie „kończy się” Márquez dzienni-karz, a „zaczyna” Márquez prozaik. W przełożeniu na świat muzyki można fe-nomen ów porównać do nielicznych wielkich twórców, będących jednocześnie wykonawcami dzieł innych kompozytorów. Tworzenie własnej wizji i opisywa-nie cudzej, innej – poprzez swoje osobiste doznanie – to połączenie, z którego rodzi się genialny mistrz muzycznej opowieści, taki, jakim jest Gabriel García Márquez w świecie słowa.

Skandal stulecia i inne felietony to zbiór tekstów Márqueza publikowanych w kolumbijskim „El Espectadorze” w latach 1955–1960. Młody, początkujący dziennikarz poznaje w tym czasie Europę. Jako korespondent gazety odkrywa tę część świata, niejednokrotnie wprawiającą go – co zrozumiałe – w zdumienie

⁶⁹ Tamże, s. 106–107.

⁷⁰ G.G. Márquez, *Morze utraconych opowiadań...*, s. 5.

nie pozbawione wątpliwości, jak i żartobliwie przymrużonego oka. To właśnie oko i ucho, dociekliwe, czułe i cierpliwe w postrzeganiu świata i życia, sprawia, iż we wczesnej publicystyce można już dostrzec w Márquezie dziennikarza z krwi i kości. W felietonach z owych lat niewiele jest muzyki. Zazwyczaj po-brzmiewa ona w tle wielkiej polityki, czy innych doniosłych wydarzeń (poza jednym wyjątkiem, jakim jest publikacja ukazująca sylwetkę tenora kolumbijn-skiego, Rafaela Ribero Silvy). Felieton ten, zatytułowany *Artystyczny sukces w Genewie*, napisał Márquez w Rzymie w listopadzie 1955 roku, po tym, jak Silva zajął ósme miejsce w finale Międzynarodowego Konkursu Interpretacji Muzycznej, który odbył się tego roku w Genewie.

Dowiadujemy się, iż Silva – od 1949 roku mieszkający w rzymskiej dzielni-cy Parioli – stanowił dla tutejszych mieszkańców rodzaj „żywego budzika”, rozpoczynając codziennie, punktualnie o siódmej rano, ćwiczenie wokalnych wprawek, które sąsiedzi wspaniałomyślnie, choć nie bez pewnych oporów, zgo-dzili się tolerować. Silva pochodził z rodziny na wskroś muzycznej, śpiewają-cej, grającej i słuchającej muzyki ze staromodnego gramofonu z tubą. Początkowo Silva studiował inżynierię, lecz spotkawszy na swojej drodze Gila Díaza – flecistę i dyrygenta orkiestry La Voz de Antioquia, wiedział już, że jego mu-zyczny los jest przesądzony. Usunięty z Akademii Górniczej, zmuszony przez rodzinę do zawodu księgowego, wytrwał w nim jeszcze krócej. W Rzymie Silva usiłował rozpocząć naukę śpiewu u *commendatore* hrabiego Carla Calcagni. Wtedy jednak hrabia i jego żona, sopranistka, uznali, iż głos Silvy jest nic nie wart. Mimo to, Silva przez sześć lat, budząc sąsiadów o siódmej rano, codzien-nie uparcie ćwiczył. Swój sukces przypisywał później także pokaźnym ilościom soku z jabłek, który wypijał przed występami. Nie zaniedbał też kursu gry aktor-skiej. W chwili, gdy Márquez pisał o sukcesie na genewskim konkursie, Silva miał w repertuarze dziesięć oper, naturalnie znając je na pamięć. Śpiewał w Cit-tà di Roma, w Instituto de Cultura Hispánica, w Victoria Hall oraz w Genewie i w Strasburgu. Jego motto życiowe, a przede wszystkim zawodowe brzmi: „Najważniejsze to się nie załamywać”⁷¹.

Felieton ukazuje Rafaela Ribero Silvę takiego, jakim jest, bez zbytejnie prze-sady podkreślając jego zalety i dowcipnie zdradzając całkiem niewinne słabost-ki. Osoba Silvy pojawi się później w jednym z *Dwunastu opowiadań tułacznych* zatytułowanym *Święta*.

Skandal stulecia i inne felietony otwiera relacja Márqueza z konferencji Wielkiej Czwórki – Eisenhovera, Edena, Faure i Bułganina – w Genewie w 1955 roku. Muzyki tu niewiele, co zrozumiałe. Jedynie od czasu do czasu stanowi ona tło owego wydarzenia. Oto przybył na konferencję Edgar Faure z małżonką:

⁷¹ G.G. Márquez, *Skandal stulecia...*, s. 159–163.

[...] uścisk dłoni prezydenta Szwajcarii, olbrzymi bukiet róż [...] dla pani Faure [...] i akordy francuskiego hymnu, w wykonaniu orkiestry wojskowej 26 pułku. Pewna francuska gazeta donosiła wczoraj, że orkiestra otrzymała z wyprzedzeniem partytury wszystkich hymnów – z wyjątkiem radzieckiego. W ostatniej chwili muzycy musieli go w pośpiechu spisać z płyty⁷².

Drobny, muzyczny akcent towarzyszył spacerowi prezydenta Eisenhowera po Genewie w chwili, gdy znajdował się on na moście nad Rodanem. Była to zapewne niezwykła sytuacja, kiedy „po obu stronach mostu szli, również pieszo, wtopieni w obojętny tłum, mijani przez rozśpiewanych rowerzystów, potężni ochroniarze w marynarkach skrywających pistolety”⁷³.

Nie ulega wątpliwości, iż premier Wielkiej Brytanii – Anthony Eden – miał wiele wspólnego ze sztuką pianistyczną, gdyż w chwili przybycia do rezydencji Le Respoir spodziewał się tam fortepianu, lecz zamiast niego zastał... tylko maszyny do pisania. Domyślamy się, iż doznał w głębi duszy uczucia zawodu⁷⁴.

Osobne miejsce w relacji Márqueza zajmują małżonki prezydentów. Z właściwą sobie dozą humoru opisuje, jak damy przeżyły burzę na jachcie znajdującym się akurat na środku Jeziora Genewskiego, cierpiąc katusze. Ochłonawszy, przebrawszy się w eleganckie toalety, zjawily się później na przyjęciu wydawanym przez madame Petitpierre, małżonkę prezydenta Szwajcarii.

Jedyny mężczyzna obecny na damskim przyjęciu stwierdził, że specjalnie zaangażowana śpiewaczka wykonała utwór wyjątkowo pasujący do tamtego nastroju. Jeden jego wers brzmiał: „Ach Boże mój, w nieszczęściu mi dopomóż!”⁷⁵

Na koniec – akcent kolumbijski. Podczas gdy osobistości jadały w odpowiednio wytwornych miejscach, agenci ochrony wszystkich czterech krajów posilali się w jednym z tajnych lokali, takich, „które wymyślono dla potrzeb filmów kryminalnych, [...] gdzie o świcie wylewa się przez okna strumień mambo. [...] Nikt by nie uwierzył, że [...] w tej samej Genewie Kalwina znajduje się nocny przybytek, którego nazwa pochodzi z mambo Damazo Pereza Prado”⁷⁶.

Z Genewy przenieśmy się do Rzymu, ściśle mówiąc – do Castel Gandolfo, skąd w 1955 roku Márquez dwukrotnie relacjonował pobyt Jego Świątobliwości, Piusa XII, w sposób niezwykle zajmujący opisując zarówno postać papieża, jak i atmosferę towarzyszącą jego podróży z Rzymu do wakacyjnej rezydencji. W sierpniu „placyk w miasteczku pełen był flag, zaś [...] na jednej drewnianej scenie zasiadali przedstawiciele władz, a na drugiej, drewnianej scenie orkiestra. Kiedy

⁷² Tamże, s. 16–17.

⁷³ Tamże, s. 21.

⁷⁴ Tamże, s. 24.

⁷⁵ Tamże, s. 33.

⁷⁶ Tamże, s. 34.

rozeszła się wiadomość, że papież dotarł do pałacu, orkiestra – typowo wiejska kapela – zaczęła dąć co sił w płucach [...] wzruszający hymn Biały Ojciec⁷⁷.

Z kolei z grudniowego felietonu dowiadujemy się między innymi, jak spędzają czas pielgrzymi przed i po audiencjach papieskich:

Z drugiej strony pałacu, naprzeciwko głębokiego i pięknego jeziora, małe restauracyjki czekają na koniec audiencji, aby nowi klienci przyszli napić się wina i tańczyć bolera aż do świtu⁷⁸.

W swoistej przeciwwadze do wakacji Piusa XII pozostaje publikacja z sierpnia 1955 roku, w której Márquez opisał światowy kongres świadków Jehowy odbywający się w Rzymie. Oto dowcipnie ujęty muzyczny akcent towarzyszący zakończeniu kongresu:

Ważna sesja zamykająca obrady zakończyła się hymnem odegranym przez murzyńską orkiestrę, jednak zrezygnowano z chórów, albowiem kongresiści nie mieli czasu uzgodnić, jaki ma być oficjalny język. Każda grupa знаła hymn w swoim własnym języku, a doświadczenie biblijne poucza, że człowiek był bezradny wobec poplątania języków na wieży Babel⁷⁹.

Z 1955 roku pochodzi kilka felietonów poświęconych europejskim wydarzeniom filmowym. Publikację z grudnia Márquez poświęcił Sophii Loren i Ginie Lollobrigidzie, aktorkom pozostającym ze sobą w stanie „świętej rywalizacji”, podniecającej tłumy wielbicieli, szczególnie we Włoszech. 5 grudnia oczekiwali oni (na dworcu Termini w Rzymie) powrotu Loren z Oslo, gdzie odbywał się tydzień filmu włoskiego. Niestety, tym razem Włosi odnieśli się z dezaprobatą do aktorki, dotarła do nich bowiem wiadomość, iż Loren niezbyt elegancko znalazła się w Oslo, potężnie spóźniając się na kolację wydawaną na jej cześć w hotelu Bristol. Márquez pisze, że jeszcze po godzinie 23.30 Włosi, także zaproszeni na przyjęcie, stukali do jej pokoju, błagając by raczyła zejść do sal recepcyjnych. W tym na pozór błahym incydencie dopatrywano się dla Włoch poważnych konsekwencji, tak dla włoskiego przemysłu filmowego, jak i turystycznego, który w tym czasie odnotowywał każdego lata liczbę 70 000 norweskich turystów, dysponujących sporą dolarową gotówką.

Dla samej Wenecji, miasta pozbawionego przemysłu i handlu, arogancja aktorki może oznaczać katastrofę. Powszechnie wiadomo, że w Wenecji są romantyczne gondole z gondolierami śpiewającymi przy blasku księżyca, bo taką wizję rozpowszechnili turyści. A tak naprawdę teraz, po sezonie, gondole spoczywają w skrzyniach z naftaliną, a romantyczni gondolierzy zawiesili swe romantyczne głosy na gwoździu i wydają pieniądze zarobione przez poprzednie miesiące, w oczekiwaniu na powrót lata.

⁷⁷ Tamże, s. 45.

⁷⁸ Tamże, s. 166.

⁷⁹ Tamże, s. 49.

Radio Oslo zapowiada, że z powodu niewczesnego zmęczenia aktorki, być może w przyszłym roku 70 000 Norwegów nie przybędzie na przejażdżkę gondolą⁸⁰.

O tym, czy tak rzeczywiście się stało – nie wiemy. W pozostałych grudniowych felietonach Márquez przybliżył czytelnikom powody, dla których obie włoskie piękności, delikatnie mówiąc, nie okazywały sobie sympatii. Wydaje się, iż w jego opinii, dalekiej od śmiertelnej powagi, z lekka zabarwionej drwiącym uśmieszkiem, odrobinę bardziej sprzyja on Ginie, uznając oczywiście wszystkie „obfite” walory Sophii, o której nb. dowiadujemy się, że jest córką pianistki i że to właściwie matka wbiła jej do głowy pomysł kariery filmowej⁸¹.

Oto mały przykład „rozgrywki” obu pań:

Gdy Gina oznajmiła, że w filmie zaśpiewa, Sophia wzięła udział w konkursie piosenki neapolitańskiej. Gina postanowiła nagrać płyty, Sophia poszła w jej ślady z Bambo Bacan⁸².

I tak dalej, i tak dalej. Dziś wiemy, że miłośnicy filmu pokochali i cenią obie aktorki, zaś czytając o ich niegdysiejszych animozjach, można zadać pytanie, zapewne wspólnie z autorem felietonów: czy naprawdę na tym świecie nie ma większych nieszczęść?

We wrześniu 1955 roku Márquez obserwował festiwal filmowy odbywający się w Wenecji, opisując między innymi atmosferę towarzyszącą filmowi reprezentującemu Stany Zjednoczone:

Stany Zjednoczone przywiozły bombę w postaci filmu *Traper z Kentucky* (*The Kentuckian*), wyprodukowanego i wyreżyserowanego przez Burtę Lancastera, w którym on sam odtworza jedną z ról. [Z tej okazji] urządzono hałaśliwe przyjęcie w Luna Parku, na które przybyło 1200 osób [...]. Dla czterech parkietów grały dwie orkiestry: jedna muzykę rozrywkową, druga kentuckiańską muzykę ludową [...]; członkowie delegacji radzieckiej nałożyli kowbojskie kapelusze i żwawo tańczyli całą noc przy akompaniamencie typowo kentuckiańskiej muzyki. Ciekawe to było widowisko: w takt basowych uderzeń tancerze wykrzykiwali i skakali jak Kozacy znad Wołgi⁸³.

Wiele uwagi poświęcił Márquez Michelangelo Antonioniemu, którego film *Przyjaciółki*, z muzyką Giovanniego Fusco, przedstawiono na weneckim festiwalu. Przy okazji felietonista przypomniał inny, wspaniały film Antonioniego, *Damę bez kamelii* z Lucią Bosé, w którym twórcą niezapomnianej ilustracji muzycznej był również Giovanni Fusco⁸⁴.

Postaci reżysera francuskiego, René Claira, Márquez poświęcił cały wrześniowy felieton, opisując szczegółowo konferencję prasową, w trakcie której

⁸⁰ Tamże, s. 184.

⁸¹ Tamże, s. 191.

⁸² Tamże, s. 192.

⁸³ Tamże, s. 67.

⁸⁴ Tamże, s. 82.

reżyser poruszył sprawę dubbingu filmów oraz różnych wersji ich tytułów dla różnych krajów (problem ten jest dobrze znany kinomanom, szczególnie tym, którzy znają języki obce). Jako przykład podał René Clair swój film pt. *Milczenie jest złotem*. W Ameryce Północnej rozważano dwie wersje tytułu: *The Silence is Gold* i *The Golden Silence*. Wcześniej, chcąc poznać zdanie widzów, Instytut Gallupa przeprowadził ankietę, której pytanie zasadnicze brzmiało: co sugeruje tytuł *The Golden Silence*, na co ankietowani odpowiedzieli, iż jest to historia kobiety szpiega mordującej swoich kochanków zatrutym sztyletem. Prawda zaś jest taka, że *Milczenie jest złotem* to komedia muzyczna z Maurice'm Chevalierem⁸⁵.

Najdłuższą publikacją w omawianym tu tomie felietonów jest *Skandal stulecia* z 1955 roku, poświęcony głośnej w owym czasie, tajemniczej, tragicznej śmierci młodej rzymianki, Wilmy Montesi. Márquez drobiazgowo i wnikliwie przedstawił okoliczności zgonu Wilmy oraz przebieg śledztwa prowadzonego w tej sprawie. Jedyne akcent muzyczny napotykaemy przy okazji pojawienia w całej tej historii nazwiska Gian Piero Piccioniego, ministra spraw zagranicznych i znanego kompozytora muzyki rozrywkowej⁸⁶.

Relacja ta jest tak fascynująca, że czyta się ją jak świetny kryminał, który nadto mógłby posłużyć za scenariusz filmowy. To jeden z wielu przykładów wzajemnego przenikania się u Márqueza publicystyki i prozy.

Jesienią 1955 roku Márquez opisuje swój pobyt w Wiedniu, wiele miejsca poświęcając obcym językom, szczególnie niemieckiemu. Niezwykle trafnie – a i dowcipnie – dzieli się z czytelnikiem osobistymi spostrzeżeniami z różnych miejsc w Europie, gdzie osobiście przekonywał się, w jakim języku można było się bez większych trudności porozumieć (szczególnie z taksówkarzami). Lepiej czy gorzej, taksówkarze genewscy, paryscy, rzymscy na tyle znają język angielski, by – jak mówi Márquez – „móc choćby zamówić coś do jedzenia”. Jednak – kontynuuje – ci przy dworcu wiedeńskim znają jedynie niemiecki. Tak więc owej nocy 21 września, swym surowym a nieprzeniknionym niemieckim oznajmili pisarzowi, że wszystkie wiedeńskie hotele są pełne.

Przeciwnie, niż w innych europejskich miastach, na Südbanhoff nie ma ławek [...]. Włożyłem ręce do kieszeni, a potem zrobiłem coś, co zrobiłbym również, gdybym usiadł i płakał: zacząłem pogwizdywać merengue w stylu vallenato, na wiedeńskim dworcu, o pierwszej w nocy i w strumieniach deszczu!⁸⁷.

Tego roku Wiedeń przygotowywał się do uroczystego rozpoczęcia sezonu. W operze, od czasu zakończenia wojny dotąd nie otwartej, 5 listopada 1955 roku

⁸⁵ Tamże, s. 121.

⁸⁶ Tamże, s. 98.

⁸⁷ Tamże, s. 146.

miano wystawić *Fidelio* L. van Beethovena. Márquez pisze, że mimo iż jeszcze nie zlikwidowano rusztowań, biletów nie było już od dwóch lat, a zarezerwowali je Aga Khan, szach Persji, księżna Windsoru i cała międzynarodowa elita⁸⁸.

Wreszcie na koniec wiedeńskich wojaży Márquez, jak każdy turysta, postanowił zobaczyć wielki, zielony diabelski młyn.

Tam też znalazłem otwartą tancbudę [...], gdzie hałaśliwa orkiestra gra muzykę latyno-amerykańską. Po drugim solidnym drinku zagrali *La molinera* Rafaela Escalony. O świącie zagrali *Cumbia cienaguera*. Podczas półgodzinnej przerwy potrafią przerobić na wersję orkiestrową każdą kolumbijską melodię⁸⁹.

Śledząc pobyt Márqueza w Wiedniu, trzeba pamiętać, iż działo się to zaledwie kilka lat po wojnie. Dziś obraz europejskich metropolii jest już zupełnie odmieniony.

Jeden z felietonów, z października 1956 roku, poświęcony jest cesarzowej Sorai, małżonce szacha perskiego. Cały świat śledził wówczas tragedię kobiety, która zgodnie z prawem Koranu i prawem irańskim musiała pogodzić się z odrzuceniem przez męża, w ciągu pięciu lat nie urodziła bowiem szachowi potomka płci męskiej. Przed nieuchronną detronizacją Soraya spędza czas na Lazurowym Wybrzeżu, „woli chyba nocne lokale, niż nudne wieczory w pałacu w Gu-dżastanie, gdzie dla sprawienia gościom przyjemności grywa na fortepianie klasyków muzyki europejskiej”⁹⁰.

W innym felietonie rok 1957 uznał Márquez za najślawniejszy rok świata, opisując szereg wydarzeń, od wielkiej polityki do narodzin Księżniczki Monaco, Karoliny. Świat muzyki obiegrała w styczniu wiadomość o śmierci Arturo Toscaniniego, człowieka – jak pisze Márquez – obdarzonego niezwykłą siłą oddziaływania, a zarazem jednego z najbardziej majątnych. Zaraz po tym dowiadujemy się, że w lutym londyńska młodzież wykupiła milion egzemplarzy płyty *Rock Around the Clock*, ilość niewątpliwie rekordową⁹¹.

Także tego roku na Kubie zakazano prezentowania rock’n’rolla w telewizji hawańskiej, uznając, iż jest to taniec niemoralny i poniżający, a jego melodia sprzyja dziwnym ruchom, które obrażają moralność i dobre obyczaje⁹². Doniesienia muzyczne kończy jeszcze jedna smutna wiadomość – o katastrofie lotniczej, w której zginął meksykański piosenkarz, Pedro Infante⁹³.

⁸⁸ Tamże, s. 152.

⁸⁹ Tamże, s. 153.

⁹⁰ Tamże, s. 285.

⁹¹ Tamże, s. 374.

⁹² Tamże, s. 377.

⁹³ Tamże, s. 378.

Styczeniowy felieton z 1958 roku opisuje londyński Hyde Park, z całym charakterystycznym bogactwem różnorodności i – nierzadko – paradoksalnych zestawień:

[...] jakaś wojskowa orkiestra wykonywała marsz żałobny. Grupka dzieci grała w hokeja pod okiem kobiet w wielkich butach, robiących na drutach w takt muzyki⁹⁴.

Ze stycznia 1958 roku pochodzi felieton *Kelly wychodzi z mroku*, ukazujący historię zbiegłego z chilijskiego więzienia Patricia Kelly'ego, historię niemal niewiarygodną, a jednak prawdziwą. Kelly, przywódca Alianza Revolucionaria Argentina, „wielbiciel długich drinków i ludowej muzyki swego kraju”⁹⁵, zbiegł ze wspomnianego więzienia przebrany za kobietę, po czym elegancko ubrany, pewny siebie, widziany przez wszystkich, tańczył przez długie trzy godziny z damą, która towarzyszyła mu przez całą niedzielę⁹⁶. Nie można nie sympatyzować z tym pełnym fantazji śmiałkiem, wyraźnie uwielbiającym ryzyko, w myśl powiedzenia, iż pod latarnią najciemniej, grającym na nosie władzom i policji.

Trzy felietony z 1958 roku relacjonują moment obalenia reżimu Péreza Jiméneza w Wenezueli. Nastąpiło to ostatecznie 23 stycznia. Od tego momentu Wenezuelę zaczęli masowo opuszczać emigranci hiszpańscy i włoscy. Márquez drobniawo przedstawia położenie robotników, dla których dotychczasowa dyktatura Jiméneza nie wydała ani jednej chroniącej ich ustawy, przy czym dotyczyło to także pracowników krajowych. Doszło do tego nasilenie w owym czasie nastrojów ksenofobicznych. Jeśli dotąd tylko przez połowę roku emigranci mieli pracę, teraz – przy zastosowaniu ścisłych kryteriów zatrudnienia określonej liczby cudzoziemców – perspektywa znalezienia pracy stała się w pewnej mierze loterią. Cudzoziemcy wyjeżdżają. Pewnej lutowej niedzieli w porcie La Guaira panował niecodzienny ruch. Na hiszpańskim statku „Montserrat” opuściło kraj 580 emigrantów, w większości Włochów, choć najhałaśliwiej zachowywali się Hiszpanie, którzy ciesząc się z powrotu do ojczyzny, śpiewali ludowe piosenki i grali na dudach. Naturalnie Włosi także śpiewali i tańczyli w La Guaria, jak czyni to każdy, kto wyjeżdża, zdaniem Márqueza, wszędzie na świecie⁹⁷.

W tym okresie średnio 1000 Włochów miesięcznie opuszczało Wenezuelę, jako że w ciągu dziesięciu lat stanowili oni najliczniejszą grupę emigrantów – 170 tys. Pozostali emigranci to Hiszpanie (80 tys.), Portugalczycy (60 tys.) i Niemcy (16 tys.). Márquez z właściwą sobie dociekliwością przedstawił historię tych ludzi od przybycia do Wenezueli do chwili jej opuszczenia, choć ci,

⁹⁴ Tamże, s. 387.

⁹⁵ Tamże, s. 395.

⁹⁶ Tamże, s. 391.

⁹⁷ Tamże, s. 414, 416.

którzy „nie lubią przygód, mają dom i wenezuelskie dzieci”, nigdy już Wenezueli nie opuścili.

Inne trzy felietony w omawianym zbiorze, dotyczą spraw kolumbijskich, tematycznie zróżnicowanych.

Felieton z 1960 roku, zatytułowany *Kiedy kraj był młody*, ukazuje sylwetkę prezydenta Alfonso Lópeza, który na fotografii z 1935 roku, wraz ze swymi dziewięcioma ministrami, tworzy żywy wizerunek liberałów u władzy, młodych i stojących w zawadiackich pozach, wręcz nie mających oporów przed trzymaniem rąk w kieszeniach. Stąd tytuł felietonu. López marzył o rewolucji postępu, o liberalnej republice, o przeniesieniu Kolumbii w wiek XX ruchem konsekwentnym, zdecydowanym i szybkim. W ostatnim, wygłoszonym na kilka tygodni przed śmiercią, przemówieniu López pokazał kraj legendarny (niczym Misisipi Marka Twaina), kraj, w którym karawany mułów schodzą z gór obłożone kawą, a wracając, ślizgają się pod ciężarem fortepianów. To śmiała, niezwykła, piękna wizja. W felietonie, obszernie charakteryzującym postać i ideologię Lópeza, odnajdujemy jeszcze jeden akcent muzyczny: rząd prezydenta miał być rządem „wesołym, działającym w atmosferze ludowej fiesty, z muzyką, jadłem i napitkami; masową zabawą, na której ministrowie bez skrępowań włożyli ręce do kieszeni i zadrwali sobie z fotografa”⁹⁸.

Pozostałe dwa felietony „kolumbijskie” poświęcił Márquez malarzowi Obregónowi i fotografowi Guillermo Angulo. Obaj wybitni, ekscentryczni, nietuzinkowi, nieobliczalni. Przyglądając się obrazom Obregóna w jego pracowni, pewna austriacka hrabina „wyglądała jakby w tej samej chwili słuchała nadal posępnych marszów w wykonaniu orkiestry wojskowej w Hyde Parku o zmierzchu”⁹⁹. Z kolei Angulo, wybitny fotograf, na zawsze zachował swoją „dzikusowość”. We Florencji powiedział np., że „Dawid Michała Anioła jest zupełnie taki sam jak Gumersindo Oquendo, przyglądający na flecie w Sonsón”¹⁰⁰.

Obregón i Angulo to przyjaciele Márqueza, który w felietonach ukazuje, obok niewątpliwych walorów artystycznych, także dziwactwa artystów, przecież nieszkodliwe, a przydające kolorytu niejednej wybitnej (często znanej i nam, postaci).

Niezmiernie ciekawą pozycję w tym zbiorze felietonów stanowią relacje Márqueza z podróży za żelazną kurtynę, zawierające wiele osobistych, ciekawych spostrzeżeń człowieka, który przeniesiony z egzotycznego (w naszym odczuciu) świata Karaibów, obserwując bacznie socjalistyczną rzeczywistość lat 50., był często zdumiony, a i nierzadko – przerażony.

⁹⁸ Tamże, s. 570, 575.

⁹⁹ Tamże, s. 565.

¹⁰⁰ Tamże, s. 584.

W 1957 roku, wraz z międzynarodową delegacją liczącą 18 obserwatorów, Márquez odwiedził Budapeszt, w drodze do Moskwy na VI Światowy Festiwal Młodzieży. Po krwawych wydarzeniach 1956 roku delegacja ta była pierwszą, którą gościł Budapeszt, dotychczas – przez dziewięć miesięcy – miasto zakazane. Z fotograficzną dokładnością Márquez odbiera i utrwała obraz udęczonego miasta i narodu. Pozornie nieskrępowani uczestnicy delegacji są nieustannie obserwowani i pilnowani przez tzw. tłumaczy. Tym cenniejsze są wszelkie spostrzeżenia felietonisty, starannie notowane. Oprócz niego jest tam jeszcze jeden dziennikarz – Belg, Maurice Meyer. Mija pierwsza noc w hotelu przy ulicy Rákóczi. Jest rano:

[...] członkowie delegacji zjawili się zgodnie z planem o dziesiątej. Jako ostatni – Maurice Meyer. Wszedł do jadalni, [...] intonując międzynarodowy hymn młodzieży. Z przesadną wylewnością, nie przestając śpiewać, przywitał się kordialnie ze wszystkimi tłumaczami po kolei, a oni zareagowali z zakłopotaną radością. Potem usiadł obok mnie [...] i szturchnął mnie pod stołem kolaniem. Wpadłem na to już wczoraj – syknął – ci wszyscy barbarzyńcy są uzbrojeni¹⁰¹.

Odtąd – jak mówi Márquez – wiedzieli czego się trzymać. Niekiedy udawało się zmylić czujność „opiekunów” i wyjść do miasta, będąc przez nikogo nie zauważonym. Márquez zwraca uwagę na szerzącą się w tym czasie w Budapeszcie prostytucję:

[...] dziewczyny poniżej 25 lat, wszystkie z płynnym angielskim, hiszpańskim bądź francuskim. Są też i robotnice – mieszkają wraz z rodzinami i dorabiają do skromnej pensji okazjonalną prostytucją. Po północy można je znaleźć w owych hałaśliwych lokalach, gdzie orkiestra smyczkowa aż do świtu gra nostalgiczną muzykę¹⁰².

Następnym etapem pobytu na Węgrzech była wizyta w Újpest, regionie rolniczym, który początkowo w wydarzeniach październikowych zdecydowanie opowiedział się przeciwko reżimowi, lecz w obliczu walki dawnych posiadaczy ziemskich o odzyskanie odebranych przez państwo włości, chłopci z Újpest stanęli po stronie Kádára i nie stawili żadnego oporu czołgom sowieckim. Tutaj więc Kádár szukał zasadniczego poparcia i dlatego w Újpest miano obchodzić rocznicę uchwalenia konstytucji socjalistycznej. Delegacja zastała ustrojone miasteczko, gdzie kapela wiejska grała sentymentalne walce, w momencie wejścia na trybunę oficjeli, delegacji obserwatorów oraz korpusu dyplomatycznego państw socjalistycznych orkiestra wojskowa odegrała zaś hymn Węgier¹⁰³. Przebieg uroczystości zrelacjonowany przez Márqueza nie odbiega ani na jotę do podobnych, obchodzonych w tym czasie w całym bloku państw socjalistycz-

¹⁰¹ Tamże, s. 336.

¹⁰² Tamże, s. 340.

¹⁰³ Tamże, s. 341.

nych. Trudno też się dziwić, iż akurat podczas tej podróży na ślady muzyki można natrafić jedynie za sprawą wiejskiej kapeli, orkiestry wojskowej czy wreszcie knajpianej.

Osobny felieton, z czerwca 1956 roku, poświęcił Márquez w całości tragicznej postaci Imre Nagya:

[...] powstając 23 października 1956 roku, naród domagał się rządu z Nagyem na czele oraz wycofania wojsk sowieckich. A Kádár zrobił coś dokładnie przeciwnego: przy pomocy oddziałów sowieckich wytrącił Nagyowi władzę z rąk. Świadom, że naród nigdy nie wybaczy mu tego, [...] starał się przekonywać ludzi wszelkimi dostępnymi sobie sposobami, [...] że Nagy nie był bohaterem, ale zdrajcą. [...] Na brzegach Dunaju, przed zburzonym mostem Elżbiety [...], ze służbowej furgonetki przez cały dzień płynęły oskarżenia przeciw Nagyowi. [...] Co prawda, w spokojnych ogrodach na Wyspie Małgorzaty tropikalne mambo i guarachas, wygrywane przez orkiestrę smyczkową aż do północy, zagłuszały niekiedy głośniki ziejące wystąpieniami przeciwko Nagyowi. Lecz i tak nikt nie był w Budapeszcie bardziej obecny niż ten obalony premier¹⁰⁴.

Egzekucję Imre Nagya, którego według komunikatu agencji TASS „stracono wyrokiem sądu ludowego”, Márquez nazwał najzwyczajszym zabójstwem politycznym.

Powróćmy do roku 1957 i wspomnianej już obecności międzynarodowej delegacji na VI Festiwalu Młodzieży w Moskwie. Jak w Budapeszcie, tak i tu Márquez obserwował i notował wszystko, co charakterystyczne w owym czasie i miejscu. Oto pierwsze spostrzeżenie dotyczące muzyki:

W takim kraju niepojęte jest istnienie teatru kameralnego. W Operze Narodowej, w Teatrze Bolszoy wystawiano przez tydzień *Kniazia Igora* trzy razy dziennie i w każdym spektaklu grało 600 różnych aktorów. Żaden sowiecki aktor nie może grać więcej niż raz dziennie. W jednej ze scen bierze udział cały zespół, a ponadto pół tuzina najprawdziwszych żywych koni. Tego monumentalnego, trwającego cztery godziny spektaklu nie można pokazać poza granicami Związku Radzieckiego. Sam transport dekoracji wymaga podstawienia 60 wagonów kolejowych¹⁰⁵.

Dalej, pisze Márquez o muzyce zakazanej, a więc – amerykańskiej:

Młodzież oszalała na punkcie jazzu, jednakże rock'n'roll jest zakazany. Podobno jazz stanowi wyraz amerykańskiej kultury, a rock'n'roll to produkt dekadentckiego ustroju¹⁰⁶.

Studenci walczą o otwarcie wrót na Zachód. Uważają, że południowoamerykańska muzyka, coraz lepiej u nich znana, jest najwspanialsza na świecie¹⁰⁷.

Dla kontrastu opisuje Márquez muzykę, jaka króluje w lokalach na cosobotnich zabawach:

¹⁰⁴ Tamże, s. 472.

¹⁰⁵ Tamże, s. 353.

¹⁰⁶ Tamże, s. 367.

¹⁰⁷ Tamże, s. 369.

Nie mogłem ukryć zdegustowania, gdy po raz pierwszy znalazłem się na takiej imprezie w barze moskiewskiego hotelu. To drogi lokal, z wykwintnym wystrojem w stylu fin de siècle'u, gdzie orkiestra złożona z tęgich kobiet, wciśniętych w opięte czekoladowe trykoty, wygrywa niemodne szlagicry¹⁰⁸.

I wreszcie – wyjazd delegacji z Moskwy i... zrozpaczony tłumacz:

Na granicy zażyły tłumacz [...] z trudem wdrapał się do wagonu. „Przyszedłem przeprosić” – powiedział. „Za co?” – zapytaliśmy. „Za to, że nikt nie przyniósł wam kwiatów” – odparł. Prawie z płaczem tłumaczył, że odpowiada za zorganizowanie pożegnań delegacji na granicy. Dziś rano, przekonany, że już wszystkie wyjechały, polecił telefonicznie, by nie wysyłano więcej kwiatów na stację i aby dzieci, które przychodziły śpiewać hymny na widok przejeżdżających pociągów, wróciły do szkoły¹⁰⁹.

W czerwcu 1959 roku w pewnej frankfurckiej kawiarni powstał zamysł podróży za żelazną kurtynę, tym razem nie z oficjalną delegacją, lecz z dwójką przyjaciół – Jaqueline, francuską reporterką, i Franco, korespondentem czasopism mediolańskich – po to, by po prostu pojechać i dowiedzieć się, co za ową kurtyną słychać. Márquez napisał wówczas cykl bardzo ciekawych reportaży opatrzonych wspólnym tytułem *90 dni za żelazną kurtyną*.

Użyjmy tu często powtarzanego zwrotu Márqueza w *Skandalu stulecia*. „Czytelnik powinien pamiętać”, że niniejsza publikacja dotyczy zjawisk muzycznych zaobserwowanych przez pisarza w różnych okolicznościach, i że nie znajdzie tu tego wszystkiego, co trójka dziennikarzy przeżyła w ciągu 90 dni (od perypetii na punktach granicznych, do całego szeregu, często szokujących spotrzeżeń).

Pierwsze spotkanie z muzyką zanotował Márquez w Niemczech Wschodnich, na stacji benzynowej przy autostradzie prowadzącej do Berlina, a ściślej mówiąc w restauracji „Mitropa” znajdującej się tuż obok:

Na nasz widok rozmowy umilkły [...]. W zapadłej ciszy, czując na sobie baczne spojrzenie setek oczu, przeszliśmy do wolnego stolika stojącego obok wyblakłego adaptera z tych po pół marki za sztukę. Repertuar był nam bliski: mambos Pereza Prado, bolera w wykonaniu Los Panchos, a przede wszystkim płyty z jazzem¹¹⁰.

Przy okazji pobytu w Berlinie Wschodnim Márquez dokonuje przeliczeń waluty:

Za dwadzieścia dolarów wymienionych w Berlinie Zachodnim objechaliśmy Niemcy Wschodnie wzdłuż i wszerz. [...] Pełny obiad w najlepszych restauracjach [kosztował nas] 20 centów kolumbijskich, włącznie z napiwkami, posągami, lustrami i walcami Straussa¹¹¹.

¹⁰⁸ Tamże, s. 368.

¹⁰⁹ Tamże, s. 558.

¹¹⁰ Tamże, s. 490.

¹¹¹ Tamże, s. 494.

Oto następny cel podróży – Lipsk:

[W hotelu] personel recepcji mówił wyłącznie po niemiecku i rosyjsku. [...] W holu – wystawa wszystkich komunistycznych gazet z Zachodu, dostarczonych samolotem. W barze oświetlonym ciężkimi, pompatycznymi, kryształowymi żyrandolami orkiestra smyczkowa grała tęsknego walca. [...] Muzyka rozbrzmiewała wśród intensywnej woni perfum¹¹².

Trójka przyjaciół zwiedza Lipsk:

W niedzielę tłumy odwiedzają wesołe miasteczko, gdzie gra muzyka taneczna [...] i za umiarkowaną cenę można bawić się przez całe popołudnie. [...] Wieczorem [siedzieliśmy] w dworcowej restauracji [...], w dymie, zalatujących woniach i przy muzyce, która jednym uchem wpada, a drugim wypada¹¹³.

W towarzystwie Sergia, chilijskiego adwokata, stypendysty specjalizującego się w ekonomii politycznej, udają się do państwowego kabaretu „Femina”, jedyne go lokalu rozrywkowego w Lipsku czynnego do rana.

W głębi sali [...] znajdował się okrągły parkiet, a za nim podium dla orkiestry z tropikiem z papier-mâché¹¹⁴.

Ów rozrywkowy lokal Márquez opisuje raczej w ponurych barwach. Zabawa ograniczyła się do kilku tańców, po czym zaproszeni przez jedną z partnerek do stolika jej przyjaciół dziennikarze poznali herr Hermanna Wolfa, Niemca o niczym nie wyróżniającym się życiorysie, nienawidzącego reżimu. Wolf zabrał całą czwórkę do domu, gdzie usiłowano kontynuować zabawę przy radiu:

Radio nadawało muzykę taneczną, a po każdym kawałku – oficjalny serwis. Wówczas herr Wolf je gasił. [...] O trzeciej rano nadano ostatni blok wiadomości, po czym hymn narodowy zakończył program. Zaproponowałem, by poszukać jakiejś obcej stacji, żeby móc tańczyć dalej. [...] Ale na falach stacji zagranicznych słychać było jedynie szumy, świsty [...]. Zagraniczne radio było zagłuszone¹¹⁵.

Ciekawe spostrzeżenia poczynił Márquez, obserwując Niemców wywłaszczonych, przedstawicieli burżuazji z okresu Hitlera, którym skonfiskowano majątki, wypłaciwszy odszkodowania, a którzy raczej wybrali rentę niż pracę, czekając desperacko na upadek systemu. W drogich hotelach, barach i luksusowych lokalach, pobudowanych dla zagranicznych delegacji i urzędników państwowych, mogą być przede wszystkim wywłaszczeni, by „oddawać państwu

¹¹² Tamże.

¹¹³ Tamże, s. 495.

¹¹⁴ Tamże, s. 496.

¹¹⁵ Tamże, s. 499.

pieniądze w zamian za wieczór smutnych walców i szampana, jednak nienawidzą owych smutnych walców, a w szampanie jest według nich za mało alkoholu¹¹⁶.

W Niemczech Wschodnich Márquez z przyjaciółmi odwiedza jeszcze jedno miasto – Weimar:

[...] W Weimarze szliśmy nocą przez zamknięty park, skąd dochodziły nuty marsza wojskowego. Było to przyjęcie w kasynie dla sowieckich oficerów. Zaprosili nas na mięgi, byśmy weszli. [...] Parkiet z udeptanej gliny otaczały olbrzymie, kolorowe portrety sowieckich hierarchów. Orkiestra wojskowa zaczęła grać jakiś przestarzały kawałek, przypominający charlestona, a oficerowie wraz z żonami zaczęli tańczyć, podrygując. Jeden z nich [...] wyciągnął Jaqueline. Jakaś biblijna matrona [...] podeszła do Franca i [...] poprosiła go do tańca. Ja zaprosiłem żonę jakiegoś oficera. [...] Pośrodku tego nostalgicznego przypomnienia rodzinnej ziemi dwaj żołnierze tańczyli wspólnie, półprzytomni od nadmiaru alkoholu¹¹⁷.

W sierpniu 1959 roku, uzyskawszy wizę polską, Márquez wyruszył wraz z Franco z Berlina do Warszawy (w charakterze obserwatora przy Międzynarodowym Kongresie Kinematografii). Tak wspomina dwugodzinny postój na pierwszej stacji kolejowej w Czechosłowacji, jako że tę podróż dziennikarze odbyli pociągiem:

Jedyna rzecz godna odnotowania to muzyka z megafonów i kobiety wbite w mundury pracowników kolei. [...] Pod wpływem nałogu, by wszędzie wynajdywać podobieństwa między rzeczywistością europejską a kolumbijską, uznałem, że ta rozpalona, wyludniona stacyjka, gdzie jakiś człowiek drzemie przy wózku z napojami, pełnym kolorowych butelek, jest taka sama jak zakurzone stacyjki w bananowej strefie Santa Marta. Wrażenie to wzmagają dodatkowo piosenki: bolera Los Panchos, mamba i meksykańskie corridos. Bolero Perfidia powtórzyło się kilkakrotnie. Kilka minut po przyjeździe pociągu rozległo się *Miguel Canales* Rafaela Escalony w dobrym, nieznanym mi wykonaniu. Chciałem wysiąść, by obejrzeć płytę, ale wagon był zamknięty na klucz. Jakaś kobieta z obsługi pokazała mi na mięgi, że nie mogę wyjść, dopóki nie zakończy się kontrola paszportów¹¹⁸.

Nocą Márquez i Franco zwiedzali Pragę, gdzie na Placu Waclawa strumień muzyki mieszał się z gwarem tłumu wychodzącego z kin i teatrów. Odwiedzili jeden z międzynarodowych kabaretów, w którym piosenkarka, z dekoltem do pępka, śpiewała czeską wersję *Siboney*. O trzeciej nad ranem, w drodze do hotelu, [...] podśpiewywali meksykańskie *corridos*¹¹⁹.

Następnym etapem podróży była Warszawa. „Czytelnik powinien pamiętać”, iż działo się to w roku 1959:

¹¹⁶ Tamże, s. 498.

¹¹⁷ Tamże, s. 501.

¹¹⁸ Tamże, s. 505.

¹¹⁹ Tamże, s. 508.

[W Warszawie] z samochodów z megafonami płyną melodie ludowe, a szczególnie [...] południowo-amerykańskie piosenki. Tej wymuszonej, narzuconej dekretem radości nie widać po ludziach¹²⁰.

Restauracja hotelu Bristol nie jest droga dla wykwalifikowanego robotnika. W sobotnie wieczory siadają przy stolikach wraz z żonami wystrojonymi w błyszczące różowości i nie bardzo wiedzą co robić z rękami. Czasem wybijają nimi takt walca granego przez orkiestrę w wieczorowych strojach¹²¹.

Przy okazji pobytu w Polsce Márquez odwiedził Kraków (w towarzystwie Anny Kozłowskiej – przewodniczki):

Konserwatyzm w Krakowie widać gołym okiem. [...] Weszliśmy do kabaretu, gdzie od zeszłego stulecia nic się chyba nie zmieniło. Stare, pluszowe obicia, stare meble, starzy muzycy i równie stare instrumenty. [...] Na sali nie było nikogo młodego. Jakiś na oko osiemdziesięciolatek tańczył polkę z grubiotką kobietą wystrojoną w kwiecistą suknię i wszyscy ich oklaskiwali. Staralem się tańczyć i ja. Anna, która też nie umie, wymówiła się argumentem, że młodzież w Polsce potrafi tańczyć jedynie tańce nowoczesne, a zwłaszcza jazz. Muzyka grała, a ona wdała się w rozmowę z kobietą, która obserwowała mnie z nieukrywanym zainteresowaniem. [...] Zapytała czy jestem Meksykaninem, a gdy Anna przytaknęła, tamta spytała, czy nie mam przypadkiem przy sobie rewolweru.

– Uważaj – oznajmiła – powiedz mu, że w Polsce zabrania się strzelać do muzyków¹²².

Na tym kończą się muzyczne refleksje wybrane z tomu *Skandal stulecia i inne felietony*. Niektóre z nich zostały dość znacząco wyrwane z kontekstu, szczególnie w relacji z 90-dniowej podróży za żelazną kurtynę, lecz – powtórzmy to raz jeszcze – „czytelnik powinien pamiętać”, iż niniejsze rozważania dotyczą muzyki, zaś wszelkie niedopowiedzenia być może zachęcą go do bardziej szczegółowego zapoznania się z fascynującą twórczością Gabriela Garcíi Márqueza.

Morze utraconych opowiadań i inne felietony

Ten tom zawiera felietony pisane przez Márqueza w latach 1980–1984, publikowane w cotygodniowym wydaniu „El Espectadora”. W porównaniu ze *Skandalem stulecia...* tematyka poruszana tu przez Márqueza jest znacznie bardziej zróżnicowana, wynurzenia dotyczące muzyki – zdecydowanie dojrzałe, gusta muzyczne zdają się zaś być już wyraźnie ukierunkowane. Znajdujemy tu drobne wzmianki o muzyce towarzyszącej pisarzowi w różnych okolicznościach, jak też dłuższe osobiste wywody będące niejako muzycznym *credo* Már-

¹²⁰ Tamże, s. 519.

¹²¹ Tamże, s. 522.

¹²² Tamże, s. 527.

queza. Kilka felietonów w całości poświęconych wybranym zjawiskom muzycznym nosi wyraźnie cechy esejów pisanych ręką wytrawnego znawcy przedmiotu, w muzyce rozkochanego. Pierwszym takim właśnie tekstem jest felieton z 16 grudnia 1980 roku, poświęcony zespołowi The Beatles, a szczególnie Johnowi Lennonowi, w którego tragiczną śmierć ludzie na całym świecie z trudem wówczas usiłowali uwierzyć. Pisząc o swoim ulubionym zespole, Márquez przytoczył czyjąś, znaną już dawniej opinię, że najlepsi muzycy mają nazwiska zaczynające się na literę B: Bach, Beethoven, itd. Zdaniem Márqueza, do listy tej należałoby zdecydowanie dorzucić Beatlesów, bowiem od kiedy zaczęli śpiewać, sprawili, że nastąpiła era trudnych lekcji innych relacji między rodzicami a dziećmi, że był to początek owego dialogu, przez wieki całe prawie niemożliwego¹²³.

W przepięknym felietonie/eseju Márquez ukazuje ówczesną popularność Beatlesów, ich tekstów, melodii, ich samych, a szczególnie Lennona:

[...] Lennon to wizjoner lepszego świata, ktoś, dzięki komu uwierzyliśmy, że staruszkami nie są ludzie w podeszłym wieku, lecz ci, którzy nie wsiedli na czas do pociągu własnych dzieci¹²⁴.

Z grudnia 1980 roku pochodzi *Opowieść z gatunku horrorów na noworoczny wieczór*. Márquez spędził ów wieczór i noc z rodziną w Arezzo, w średnio-wiecznym zamku, w którym, święcie wierząc w zjawiska nadprzyrodzone, przeżył z żoną chwile prawdziwej grozy. Opisując miasteczko, wśród sławnych ludzi, którzy przyszedli tam na świat, wymienia „Guido d'Arezzo, któremu przypisuje się wynalezienie zapisu muzycznego”¹²⁵.

Rok 1981 zapoczątkowuje felieton *Magia Karaibów*. Márquez w trakcie podróży do Lizbony dwukrotnie ląduje w Paramaribo, stolicy Surinamu, któremu to państwu, jego dziejom i mieszkańcom ów felieton poświęca, zwracając m.in. uwagę na lotnisko i terminal, gdzie panująca atmosfera nie odbiega od wielu innych podobnych miejsc na świecie:

Terminal lotniska to [...] jasny budynek z wielkimi oszklonymi oknami, [...] z taką samą muzyką, jaka bezlitośnie rozbrzmiewa we wszystkich czekających na klienta miejscach na świecie¹²⁶.

W jednym z następnych felietonów Márquez poddaje się rozmyśleniom księżycowym, wspominając moment wylądowania człowieka na Księżycu. Oceńnia dotychczasowe zdobywanie przestrzeni kosmicznej i sceptycznie odnosi się do ewentualności istnienia życia pozaziemskiego:

¹²³ G.G. Márquez, *Morze utraconych opowiadań...*, s. 38, 39.

¹²⁴ Tamże, s. 40.

¹²⁵ Tamże, s. 44.

¹²⁶ Tamże, s. 51.

Dla tych, którzy tracą czas na rozmyślenia o rzeczach pozaziemskich istnieją zatem dwa księżycy: Księżyc astronomiczny, pisany dużą literą, o nieoszacowanej zapewne wartości naukowej, ale zupełnie pozbawiony wartości poetyckiej, i ten odwieczny księżyc zawieszony na niebie, księżyc z boler i tęsknych pieśni, na którym, na całe szczęście, nikt nigdy nie postawi stopy¹²⁷.

27 stycznia 1981 roku pisze Márquez wielce i słusznie krytyczny felieton o fatalnych nauczycielach literatury i fałszywie, cudacznie interpretowanych przez nich utworach literackich, On sam nigdy nie zastanawia się nad tym, co autor chce powiedzieć (prócz tego, co rzeczywiście mówi). Wydaje się, iż Márquez skłania nas do prostej dziecięcej wiary w latające dywany i dżiny siedzące w butelkach, nie zagłębiającej się w pytania: jakim cudem i dlaczego?

[...] wierzę, że Jozue zwałił mury Jerycha siłą owych trąb i szkoda jedynie, że nikt nie zapisał muzyki dzieła zniszczenia¹²⁸.

W innym miejscu felietonista, przyznając, że w trakcie pisania *Jesieni patriarchy* słuchał namiętnie III koncertu fortepianowego B. Bartóka (o czym już była mowa), stwierdza jednocześnie:

[...] zbulwersowali mnie dwaj krytycy z Barcelony odkryciem, że *Jesień patriarchy* ma taką samą strukturę jak III koncert fortepianowy Beli Bartóka. Mam wiele admiracji dla Bartóka, ale nie jestem w stanie odkryć analogii, jaką widzą ci dwaj krytycy. [...] Sam doszedłem wreszcie do przekonania, że mania interpretacyjna na dłuższą metę prowadzi do stworzenia fikcji, w której wyniku rodzą się kompletne bzdury¹²⁹.

Często opisuje Márquez swój lęk przed lataniem samolotem, choć przecież jednak lata. W felietonie z marca 1981 roku z właściwym sobie poczuciem humoru wyjawia nam, „jak radzić sobie z lataniem”, znajdując na to dość skuteczną receptę: muzykę. Nie tę muzykę, którą serwują w samolotowych słuchawkach, lecz tę, którą wozi ze sobą na taśmach. Jej rodzaj jest zaś ściśle dopasowany, według upodobań Márqueza, do długości lotu, trasy, pory, a nawet klasy maszyny. Na przykład dla podróży z Madrytu do Puerto Rico są to wszystkie symfonie Beethovena¹³⁰.

Zabawnie pisze Márquez o pewnej „szaleńczej niedzieli” marcowej, kiedy odwiedził go w Cartagenie pewien barceloński wydawca. Po dniu dość wyczerpującym pisarz zaprosił wydawcę do domu swoich rodziców na kawę i chwilę odpoczynku. Tam ojciec, matka i liczni członkowie rodziny zaprezentowali się gościowi jako ludzie niezwykajni, niektórzy dziwaczni, o specyficznym poczuciu humoru i równie przedziwnej fantazji:

¹²⁷ Tamże, s. 55.

¹²⁸ Tamże, s. 59.

¹²⁹ Tamże.

¹³⁰ Tamże, s. 72.

Druga z siostr grała na fortepianie serenadę z V Kwartetu Haydna. Zwróciłem jej uwagę, że gra tak szybko, że utwór brzmi jak mazurek. Po prostu grywam na fortepianie tylko wtedy, kiedy jestem podniecona – stwierdziła. – W ten sposób próbuję się uspokoić, ale udaje mi się tylko podniecić instrument¹³¹.

Przyjaciel Márqueza uznał, że dłużej nie wytrzyma wizyty w chwili, kiedy do domu wkroczyła nie widziana tam od piętnastu lat ciotka Elwira, 84-letnia dama, która oświadczyła, że przyjechała się pożegnać, gdyż jest bliska śmierci. W drodze na lotnisko, odprowadzając wydawcę, Márquez bezskutecznie usiłował mu wytłumaczyć, że takie jest codzienne życie rodziny, i że nic nie zostało specjalnie dla gościa wyreżyserowane¹³².

Niezmiernie ciekawy, szczególnie dla muzyków, jest kolejny marcowy felieton, w całości poświęcony wybitnemu pianiście austriackiemu przybyłemu właśnie do Bogoty, Paulowi Badurze Skodzie. Márquez przedstawia Skodę, jakiego nie znamy. Nazajutrz, po wieczornym koncercie, Badura Skoda spytał przy obiedzie, czy mógłby z kimś dla przyjemności zagrać w szachy. Skontaktowano się więc z nie byle kim, bo światową sławą, mistrzem Borisem de Greiffem, który zapowiedział się w hotelu na godzinę siódmą. Kiedy de Greiff znalazł się w pokoju pianisty, zastał tam niezliczoną ilość podręczników gry w szachy, wycinków z prasowych kącików szachowych oraz – naturalnie – przenośną szachownicę, którą – jak się okazuje – Badura wszędzie ze sobą woził. Rozgrywka odbyła się w prywatnym domu, gdzie z czystej kurtuazji Badura Skoda zasiadł do fortepianu i bez namysłu zagrał III Partitę Jana Sebastiana Bacha. Zgodnie ze zwyczajem panującym na olimpiadzie szachowej w Lipsku, nastawiono jako sygnał dla rozpoczęcia gry *Arię na strunie G* z III Suitę na orkiestrę Bacha. Jednak gdy zaczął się *Gawot*, świadkowie widzieli, jak Badurze Skodzie zjeżył się włos na głowie. Bardzo lubię i Bacha i szachy, ale oddzielnie, nie razem – zauważył elegancko, po czym zapadła wprost nienaturalna cisza. Rozgrywka trwała sześć godzin. Badura Skoda przegrał. O trzeciej nad ranem, uparł się, żeby z de Greiffem przeanalizować rozgrywki:

Rozmawiali o szachach jeszcze wtedy, gdy w oknach zarysowały się kontury miasta. Wszystkim naocznym świadkom tej jedynej i niezapomnianej nocy pozostało wrażenie, że Badura Skoda – jeden z najznakomitszych pianistów naszych czasów – w rzeczywistości jest mistrzem szachowym, który gra na fortepianie tylko po to, żeby żyć¹³³.

W felietonie *Rzeka życia* niespodziewanie wraca Márquez wspomnieniami do lat nauki w gimnazjum oraz studiów, kiedy to dwa razy każdego roku odbywał rejs parowcem po rzece Magdalenie, do domu rodzinnego i z powrotem.

¹³¹ Tamże, s. 78.

¹³² Tamże, s. 79.

¹³³ Tamże, s. 80–82.

Jeszcze raz pojawia się tu postać majątnego młodzieńca José Palencii „urodzonego muzyka”, który podczas jednej z tych podróży „zaplątał się na konkurs bębniarzy w Tenerifie i wygrał krowę, którą zaraz odsprzedał za 50 pesos – w owych czasach fortunę”¹³⁴.

Inny felieton, *Psie żywoty*, ukazuje nie tyle świat czworonogów, co ich właścicieli. Márquez, nie przepadający za psami, wydaje się znacznie bardziej nie przepadać za ich opiekunami, cudacznymi, zwariowanymi na punkcie swych pupili, za to mniej zwariowanymi, jeśli idzie o czystość miejskich skwerów i chodników. Po wizycie w pewnym domu, w którym rządzi pies Dundy, pisarz podkreśla: „[...] nadchodzi szczęśliwa chwila, że mogę wrócić do domu, gdzie są tylko żółwie przynoszące szczęście, papuga śpiewająca cudowne arie Pucciniego i ukochane róże, które napełniają zapachem cały dom, nie szczekają, nie gryzą i nie opierają się na nikim łapę; nie trzeba ich też co wieczór wyprowadzać na spacer, tylko po to, by zapaskudziły ulice swymi wonnościami”¹³⁵.

W felietonie *Jak pokutujące dusze*, z maja 1981 roku, Márquez opisuje najbardziej nieprawdopodobne, niektóre być może nie do końca prawdziwe, historie tu i ówdzie zasłyszane. Jedną z nich to prawdziwa humoreska:

Kolejna historyjka, równie prawdziwa co poprzednie, zdarzyła się orkiestrze symfonicznej w Paryżu, która jakieś dziesięć lat temu o mało nie uległa rozwiązaniu z powodu, jaki nie przyszedłby do głowy samemu Franzowi Kafce: budynek, który oddano jej na próby, miał tylko jedną czteroosobową windę, tak więc osiemdziesięciu muzyków zaczynało wjeżdżać o ósmej rano, a cztery godziny później, kiedy właśnie wszyscy już wjechali, musieli znowu zacząć zjeżdżać, by wyjść na obiad¹³⁶.

26 maja Márquez relacjonuje moment objęcia prezydentury przez François Mitteranda. Do Paryża zjeżdżają goście, wybitne osobistości z wielu stron świata, w tle uroczystości rozbrzmiewa zaś muzyka, od *Marsylianki* pod Łukiem Triumfalnym, poprzez *Odę do radości* z IX Symfonii Beethovena wykonanej na placu przed Panteonem przez chór i orkiestrę symfoniczną pod dyrekcją Daniela Barenboima, aż do prawdziwej eksplozji muzyki i szalonych tańców na ulicach całego miasta, które tej nocy było „jedną wielką rumbą”¹³⁷.

Wzruszający felieton – wspomnienie o Georges’u Brassensie – powstał w tydzień po jego śmierci, w listopadzie 1981 roku. Brassens, poeta i pieśniarz, urodzony w 1921 roku w rodzinie ubogiego murarza, w 1955 roku zdobył bez reszty Paryż swoimi piosenkami. Jego nienawiść do władzy i wszelkich narzucanych norm zakiełkowała w dzieciństwie, w chwili, kiedy zamknięto go na kilka godzin na klucz w szatni szkolnej za jakieś przewinienie. Nie było dla

¹³⁴ Tamże, s. 84.

¹³⁵ Tamże, s. 120.

¹³⁶ Tamże, s. 110.

¹³⁷ Tamże, s. 116, 117.

niego – pisze Márquez – jaśniejszego światła w ciemności niż niezależność osobista i miłość. Żył i tworzył w niesławnej epoce wojny algierskiej, komponując i zarazem wykonując wiele pięknych piosenek. Najbardziej znana to *Śmierć za idee*, śpiewany testament, jeden z najlepszych jego wierszy. Jak utrzymuje Márquez, Brassens był całkowicie pozbawiony instynktu stadnego. Zmarł w wieku sześćdziesięciu lat nad brzegiem morza, w Sète, gdzie miał dom pełen kwiatów i kotów. Ale nie umarł w tym domu, lecz pojechał do przyjaciół, pragnąc dokończyć żywota tak, by nikt się nie dowiedział.

Prowadził życie bardzo skryte, nikt nie wie, jakim cudem René Clair namówił go do zagrania w filmie (Brassens zagrał fatalnie, przytłoczony faktem, że znajduje się w centrum uwagi). Za to zaśpiewał szereg piosenek zapadających głęboko w pamięć. W paryskiej Olimpii śpiewał, konając z wrodzonego strachu przed publicznymi występami. Samotność tego człowieka, pisze Márquez, była nie z tego świata i nie z tej epoki, a ludzie płakali porwani pięknem jego piosenek. Georges Brassens nie żyje i ktoś powinien powiesić na drzwiach jego domu, zgodnie z tym, o co prosił w testamencie, tabliczkę: „zamknięte z powodu pogrzebu”¹³⁸.

Z grudnia 1981 roku pochodzi przepiękny, niezwykle felieton zatytułowany *Jak cierpimy my, kwiaty*. „Kwiaty też są ludźmi” – usłyszałem kiedyś od siedmiolatka, który na pewno dobrze wiedział, co chce wyrazić – pisze autor, który, dopatruje się prawdziwej duszy w roślinach, szczególnie w kwiatach. Wtajemniczonym czytelnikom znana jest absolutna wiara Márqueza w przynoszące szczęście żółte kwiaty, które zawsze są obecne w jego domu.

Felieton opisuje serie badań przeprowadzonych na roślinach, które na szereg najróżniejszych bodźców reagowały podobnie jak ludzie. Nie pominięto wpływu muzyki.

Dowiedziano chyba także, iż muzyka wpływa na wzrost roślin. W najwcześniejszym okresie rozwoju najbardziej lubią Jana Sebastiana Bacha i w ogóle muzykę barokową. Można z czasem wyrobić im gust, dzięki czemu odczuwać będą prawdziwą ekstazę, słuchając Bartóka albo Schönberga. Wydaje się natomiast, że współczesne rośliny nie cierpią acid rocka i że brzmienie tej muzyki wywołuje zmniejszenie powierzchni liści¹³⁹.

Swą tęsknotę za Hiszpanią wyjawia Márquez w felietonie *Hiszpania: tęsknota za tęsknotą ze stycznia 1982 roku*:

Dwadzieścia lat temu w Meksyku obejrzałem kilka razy film *El último cuplé*, tęskniłem bowiem za piosenkami, które śpiewała mi babka przez cały okres dzieciństwa. Natomiast w ubiegłym tygodniu w Barcelonie poszedłem wraz z grupą przyjaciół na recital Sary Montiel, nie tyle po to, by raz jeszcze posłuchać babcinych piosenek, ile gnany tęsknotą

¹³⁸ Tamże, s. 188–190.

¹³⁹ Tamże, s. 200, 202.

za tamtym meksykańskim okresem mojego życia. Trzydzieści lat później, w *El último cuplé*, brzmiały dla mnie jeszcze smutniej, a teraz, w Barcelonie, miałem wrażenie, że bije z nich smutek tak bezbrzeżny, iż prawie nie do zniesienia dla tak niepoprawnego melancholika jak ja¹⁴⁰.

Oto opowieść, dokładnie powtórzona – to felieton z maja 1982 roku, podbarwiony nutką kryminalną, opisujący historię porwania synka włoskiego potentata finansowego Carla di Lucci:

[Carlo di Lucca] prócz tego, że był błyskotliwym rozmówcą, i to w pięciu językach, grał na fortepianie, na gitarze i na saksofonie, z talentem zawodowca śpiewał i tańczył, jakby nic innego w życiu nie robił [...] ¹⁴¹.

Porywacz – Silvio Peñalver – zafundował małemu zakładnikowi dzień pełen od dawna nie zaznanej samodzielności i wolności, tak, że chłopiec, kiedy policyjny radiowóz wiozł już ujętego kidnapera, „wyrwał się i biegł za samochodem, krzycząc, by nie zabierano człowieka, który podarował mu jedyną szczęśliwą niedzielę w życiu”¹⁴².

W dwóch felietonach z czerwca 1982 roku relacjonuje Márquez XXXV Festiwal Filmowy w Cannes. Oczekiwano nagrody dla 85-letniej Lilian Gish grającej rolę matki w słynnym obrazie Davida Warka Griffitha *Nietolerancja* (z 1916 roku), którym to filmem zainaugurowano festiwal.

Jednakże laury te otrzymał Stanley Kilburn, osiemdziesięcioletni pianista, który przy tym filmie grał swoją oryginalną muzykę, jak to było w zwyczaju w epoce kina niemego. Grał przez trzy bite godziny w czasie pokazu popołudniowego i następne trzy godziny w czasie nocnego, bez przerwy, bez chwili wytchnienia, jak tyle razy przedtem, począwszy od pierwszej projekcji, gdy sam miał lat szesnaście¹⁴³.

Márquez, który zasiadł wówczas w jury festiwalu, dopatrywał się w *Fitzcarraldo* Wernera Herzoga scen żywcem zapożyczonych ze *Stu lat samotności*. Mimo to uważał, że film ten powinien zostać uhonorowany nagrodą specjalną, co jednak nie nastąpiło:

Jeśli Herzog nie zdobył pierwszej nagrody, stało się to moim zdaniem dlatego, że popadł w czysty konformizm, tworząc finał w stylu Rossiniego, zamiast wagnerowskiej apokalipsy, a na takie zakończenie wszyscy czekaliśmy [...] ¹⁴⁴.

Po długiej nieobecności w Rzymie Márquez, tuż po festiwalu w Cannes, przybył do wiecznego miasta. W felietonie *Rzym latem* opisał uroki tego miasta, m.in. moment, w którym po popołudniowej sjeście „wszystkie okna otwierały

¹⁴⁰ Tamże, s. 223.

¹⁴¹ Tamże, s. 277.

¹⁴² Tamże, s. 279.

¹⁴³ Tamże, s. 285.

¹⁴⁴ Tamże, s. 290.

się jednocześnie [...] i wesoły tłum wylegał na ulicę, wypełnioną pykaniem vesp, pokrzykiwaniem sprzedawców arbuzów i miłosnymi canzonami dobiegającymi z ukwieconych tarasów [...]¹⁴⁵.

W sierpniowym felietonie, poświęconym *Gorzkiemu urokowi pisania na maszynie*, znajdujemy zdanie dowodzące analogii owej umiejętności z wirtuozerią pianisty:

Pisarze posługujący się maszyną rzadko znają zasady maszynopisania, sztuki równie trudnej, co gra na fortepianie¹⁴⁶.

Pisząca te słowa spotkała się z pracą magisterską absolwentki akademii muzycznej, w której to pracy udowodniono, iż dobry słuch muzyczny i łatwość manualna są wprost proporcjonalne do swobodnego opanowania umiejętności pisania na maszynie wszystkimi palcami, bez patrzenia na klawiaturę.

Niewielki akcent muzyczny znajdujemy w innym felietonie z sierpnia 1982 roku. Autor, z właściwym sobie poczuciem sarkastycznego humoru, opisuje koszmarną noc spędzoną w amsterdamskim hotelu, w czasie trwającej w Holandii dawno nie spotykanej kanikuly. Koszmar polegał na tym, że w tym straszliwym upale wszystkie urządzenia, nawet komputery, poczęły zawodzić i między innymi „tuż przed świtem [w pokoju hotelowym] zapaliły się wszystkie światła i pokój zalał płynny miód fortepianowych standardów Richarda Claydermana. [...] Na zewnątrz warczały motory i rozbrzmiewała muzyka – nie kończący się szum spokojnego i pięknego miasta, które nagle odzyskuje światło dnia”¹⁴⁷. Komputery do tego stopnia zawiodły, że rano zamiast dla dwóch osób wyfraczeni kelnerzy zaserwowali śniadanie dla osób jedenastu, na co kompletnie zalamany pracownik hotelu zwrócił się do Márqueza z błagalną prośbą, by tego nie opisywał, czego jednak, jak widać, nie udało się przemilczeć.

Niedługo po tym powstaje arcyciekawy felieton pt. *Zdania z życia wzięte*. Autor przytacza w nim najróżniejsze powiedzonka używane niemalże od zawsze, dla każdej nacji bardziej lub mniej charakterystyczne, także w świecie muzyki:

Jest w Meksyku takie powiedzonko, równie śliczne, co enigmatyczne: „Kto je i podśpiewuje, kiedyś we śnie zwariuje”, [prawdopodobnie] przekształcenie hiszpańskiego „Kto je i podśpiewuje – temu piątej klepki brakuje”.

Śpiewać przy jedzeniu stanowiło jedno z wielkich marzeń mego dzieciństwa, [...] nie do spełnienia, bo ciągle nam powtarzano, że śpiewem przy stole wystraszymy krasnoludki.

Ramon Gómez de la Serna [...] tworzył cudowne skojarzenia zwane *GREGUERIAS*: „Flet śpiewa przez nos” albo: „Powiesił na sznurze tyle upranych rękawiczek, że wygła-

¹⁴⁵ Tamże, s. 292, 293.

¹⁴⁶ Tamże, s. 304.

¹⁴⁷ Tamże, s. 308, 309.

dało to, jakby dostał huczne brawa”. A mnie kiedyś, w upalne rzymskie lato, trafiły się lody, co do których nie miałem najmniejszych wątpliwości: „smakowały jak Mozart”¹⁴⁸.

Datowany na 1 grudnia 1982 roku felieton *Porozmawiajmy lepiej o muzyce* jest tak naprawdę esejem, stanowiącym niejako muzyczne credo Márqueza. Na bezludną wyspę zabrałby ze sobą bez wahania Suitę na wiolonczele solo J.S. Bacha, szczególnie Suitę nr 1 w wykonaniu Maurice’a Gendrona¹⁴⁹, choć ceni też znakomite wykonanie owego utworu przez Pablo Casalsa. Muzykę zawsze lubił bardziej niż literaturę. Nie może wręcz pisać przy muzyce, bo większą uwagę zwraca na nią, niż na to, co pisze. Nic nie sprawia mu większej przyjemności niż rozmowa o muzyce w gronie przyjaciół.

Jomi García Ascot, zagorzały meloman, w jednej ze swych książek napisał: „Lepsza od muzyki może być tylko rozmowa na jej temat”. Opinię tę Márquez absolutnie podziela. Dalej pisarz snuje rozważania na temat odwiecznie ustalającego określenia „muzyka poważna”, twierdząc, że „nawet banalna muzyka komercyjna, która nie zawsze jest taka zła, jak utrzymują salonowi mędracy, ma prawo do określenia *poważna*, choć nie jest to wytwór tej samej kultury, co muzyka Mozarta”. Márquez zgadza się z wielkimi mistrzami wszech czasów, którzy dobrze wiedzieli, że w muzyce ludowej kryje się najbogatsze źródło inspiracji. Jako przykład przytacza fotografię Beli Bartóka nagrywającego śpiewającą wieśniaczkę przy użyciu mikrofonu, dziś już niemal archaicznego. Kolekcja płyt Márqueza, skatalogowana alfabetycznie, nie kończy się na Vivaldim. Spora część płytoteki to muzyka karaibska, która zdecydowanie i bez wyjątku najbardziej go interesuje. Przyznaje, że najpiękniejszą pieśń, jaką kiedykolwiek słyszał w tej części świata, śpiewała mała Indianka na jednej z należących do Panamy wysp San Blas. Dziewczynka akompaniowała sobie grzechotką maraca, huśtając się w hamaku, w którym spało niemowlę. Była to kołysanka Indian Cuna. Pisarz żałuje, że nie mógł jej wówczas nagrać, nic zaś nie napawa go większą goryczą, jak to, że nigdy więcej tamtej pieśni nie usłyszy. Jego przyjaciel, Ruben Blades, zaproponował, iż zaśpiewa kilka opowiadań Márqueza, na co pisarz odparł, że zachwycił go ten pomysł, choćby z samej ciekawości, jaka też diabelska transpozycja może powstać z podobnego pomysłu. Wreszcie, obszerny fragment końcowy felietonu poświęca autor zjawisku, które jego zdaniem nigdy nie będzie miało końca. To bolero, które wraca do łask, i które młodzież w Kolumbii pragnie tańczyć na sobotnich imprezach, składając zasłużony hołd niezapomnianej Toni la Negra.

¹⁴⁸ Tamże, s. 324–326.

¹⁴⁹ Maurice Gendron, ur. 26 XII 1920, francuski wiolonczelista i dyrygent, absolwent konserwatorium w Nicei i Paryżu. P. Hindemith zadedykował mu II Koncert wiolonczelowy. *Encyklopedia muzyki*, Warszawa 1995, s. 302.

Ostatnie zdanie dotyczy jednak Jana Sebastiana Bacha:

[...] moja odpowiedź na wciąż zadawane pytanie była przemyślana i szczerą: na bezludną wyspę zabrałbym ze sobą płytę z Suitą nr 1 na wiolonczelę solo J.S. Bacha. Z całą pewnością z Suitą nr 1¹⁵⁰.

W bezpośrednim związku z powyższymi refleksjami pozostaje następny felieton, w którym odnajdujemy takie oto wyznanie dotyczące potrzeby wspólnego odczuwania wrażeń artystycznych:

Kiedy ktoś poczuje się olśniony słuchaną płytą albo czytaną książką, w naturalnym odruchu pragnie się ze swoimi wrażeniami z kimś podzielić. Zdarzyło mi się to kiedyś, gdy przypadkiem odkryłem Kwintet fortepianowy [z kwartetem smyczkowym] Beli Bartóka, [...] a drugi raz, gdy usłyszałem [...] Koncert Gregoriański na skrzypce i orkiestrę Ottorina Respighiego. Oba utwory ogromnie trudno było znaleźć; [...] zwiedziłem pół świata, zanim je wreszcie znalazłem, bo nade wszystko pragnąłem posłuchać ich w czymś towarzystwie¹⁵¹.

Zajrzyjmy do felietonu z 1983 roku, zatytułowanego *Co czytasz?*, który dotyczy podobnego problemu:

Nawyk czytania jest dziedziczny. Podobnie jak upodobanie do muzyki, choć w obu przypadkach zbyt naciski dorosłych mogą wywrzeć odwrotne skutki: awersję do muzyki i do czytania. Pewien wielki profesor muzyki powiedział, że dzieci nie należy zmuszać do gry na fortepianie codziennymi ćwiczeniami, które naprawdę przypominają seanse tortur. Proponował coś daleko bardziej przyjemnego: mieć w domu fortepian, by dziecko na nim grało dla zabawy¹⁵².

Felieton *Valledupar, impreza stulecia*, z czerwca 1983 roku, w całości poświęcił Márquez XVI Festiwalowi Legendy Vallenato, który właśnie zorganizowano w Aracatace, jego rodzinnej miejscowości. W Valledupar w 1967 roku odbył się pierwszy taki festiwal, jako że owo miasto jest naturalną kolebką vallenato, pieśni-ballady wykonywanej w Kolumbii, jak pisze Márquez, niemalże od czasów prehistorycznych przez niezliczoną ilość muzyków wędrownych, najczęściej akordeonistów, a tak naprawdę znanej i śpiewanej w każdym kolumbijskim domu, w każdej rodzinie. Europejczykowi, być może za wyjątkiem rodowitych Hiszpanów, z pewnością trudno jest zagłębić się w klimat tej muzyki, zrozumieć jej przesłanie, odczuć ją tak, jak odczuwa i przeżywa rodowity Kolumbijczyk. Márquez wymienia szereg nazwisk związanych z historią vallenato. Są to: Rafaelo Escalona, Colacho Mendoza, Armando Zabaleta, Alejo Duran, Paco Rada, Guillermo Buitrago de Ciénaga, tancerz Alejo Durán el Grande i naturalnie – nieśmiertelny, legendarny Francisco Moscote, znany jako Franci-

¹⁵⁰ G.G. Márquez, *Morze utraconych opowiadań...*, s. 367–369.

¹⁵¹ Tamże, s. 370.

¹⁵² Tamże, s. 467.

sco el Hombre (nazwany tak, ponieważ zwyciężył diabła w turnieju śpiewaczym, poza tym nikt nie znał jego prawdziwego nazwiska, el Hombre zniknął z Macondo podczas plagi bezsenności, o której czytamy w *Stu latach samotności*). XVI Festiwal w Aracatace uświetniły takie nazwiska, jak: Leandro Díaz, Emiliano Zuleta, Chico Bolaño, Tono Salas, Lorenzo Morales, Julito Rosas i inni. Márquez pisze, iż festiwal przebiegał w nieomal mistycznej atmosferze, i że ekipa telewizji holenderskiej, wyjeżdżając, nie mogła pojąć, że w tym potwornym świecie istnieje jeszcze takie miejsce, gdzie domu nigdy się nie zamyka i każdy, kto ma ochotę może wejść i najeść się, gdzie chce, o każdej porze dnia i nocy; kto poczuje się głodny – zawsze znajdzie nakryty stół, a kto jest senny – prześpi się o dowolnej porze, gdzie zechce, bo zawsze gdzieś znajdzie zawieszony hamak. I wszystko to bez minuty, bez ułamka sekundy ciszy, w przestrzeni wibrującej bez wytchnienia muzyką¹⁵³.

Chwała zapomnianym to felieton z października 1983 roku. Márquez ubolewa tu nad niesprawiedliwością, z jaką na przestrzeni dziejów ocenia się pisarzy. Albo ktoś jest pisarzem pierwszoliniowym, albo nie wiadomo, gdzie go umieścić. Zdaniem pisarza, zupełnie inaczej sprawa się ma w świecie muzyki i malarstwa:

Niesprawiedliwość literatury polega między innymi na tym, że nie istnieje jakaś stopniowa klasyfikacja pisarzy pod względem ich jakości. W muzyce wiadomo, że w raju najwyższym zasiadają po wsze czasy Bach, Mozart, Beethoven i Bartók – a może również Beatlesi – a obok znajduje się cały Olimp kompozytorów drugiej, a nawet trzeciej kategorii, których podziwiamy i słuchamy, mimo świadomości, że nie są wieczni. To samo obserwujemy w malarstwie¹⁵⁴.

Także w październiku powstaje felieton *Wiliam Golding w oczach swoich sąsiadów*. Autor *Władcy much*, *Boga Skorpiona* i *Widzialnej ciemności* otrzymał właśnie literacką nagrodę Nobla, a Márquez ukazuje nam siwowłosego i siwobrodego pana mającego żonę Ann i dwójkę dzieci, mieszkającego w pobliżu Salisbury w Anglii. Poza pisaniem jego drugą pasją jest muzyka, ale nie ogranicza się wyłącznie do jej słuchania: gra na skrzypcach, altówce, fortepianie i oboju. Inne jego pasje to: żeglarstwo, jazda konna, egiptologia. Márquez, który sam otrzymał nagrodę Nobla, wspomina swoje jedyne konkretne uczucie towarzyszące mu w trakcie przygotowywania przemówienia w sali Szwedzkiej Akademii, uczucie przerażenia, że trzeba będzie owo słowo wygłosić przed tak szacownym gremium. Wiedząc o tym, że Golding to człowiek nieśmiały i trzymający się na uboczu, Márquez próbuje wyobrazić sobie i doskonale zrozumieć ten

¹⁵³ Tamże, s. 453–456.

¹⁵⁴ Tamże, s. 502.

sam stan ducha pisarza, przerażonego perspektywą przemówienia, jakie musi wygłosić w Sztokholmie za sześćdziesiąt wolno płynących dni¹⁵⁵.

Następny październikowy felieton poświęcony jest laureatowi nagrody Nobla z 1958 roku, Borysowi Pasternakowi. Márquez przedstawia biedne, niełatwe życie pisarza, z goryczą zauważając, iż jego grób w Pieriedielkinie to jedyna mogiła bez portretu i bez obrazka ilustrującego przyczynę śmierci. Może dlatego, że – jak pięknie pisze Márquez – nie znalazł się we wsi artysta, który wiedziałby, jak namalować zgryzotę. Co wówczas, w 1983 roku, wiedział o Pasternaku Zachód?

[...] wśród licznych nieszczęść, jakie się Pasternakowi przytrafiły, wcale nie miałem jest to, że na zachodzie znany jest wyłącznie jako autor *Doktora Żywago*, książki, którą większość ludzi zna jedynie przez pryzmat filmu Davida Leana, a pamięta nie tyle ze względu na treść, ile na przesłodzoną, komercyjną muzykę Maurice'a Jarre'a¹⁵⁶.

W 1984 roku powstaje jeszcze jeden felieton, w całości poświęcony muzyce, a zatytułowany *Wariacje*. Píše w nim Márquez o różnych gustach muzycznych swoich znajomych, nie omijając też siebie, człowieka po karaibsku przesadnego, a także odczuwającego zawsze lęk przed lataniem samolotem. Wydaje się, iż te właśnie cechy pisarza niewiele mają wspólnego z tematem felietonu, a jednak podczas któregoś lotu z Barcelony do Nowego Jorku po zaaplikowaniu pasażerom *Harolda w Italii* Berlioza, utworu będącego programem muzycznym lotu, nastąpiły nieznośne komplikacje związane z wylądowaniem, spowodowane nagłym pogorszeniem się pogody. Márquez wysłuchał utworu, nie wiedząc, że to Berlioz, którego – z racji, jak twierdzi, przeładowanej i hałaśliwej instrumentacji np. w *Requiem* – niezbyt lubił. Jednak *Harold w Italii* wysłuchany w samolocie zachwycił go. Później Márquez uznał, iż niepojęte załamanie pogody zawdzięczano właśnie Berliozowi, choć musiał prawdopodobnie nieco wyłagodzić swój niezbyt chętny stosunek do Berlioza po wysłuchaniu *Harolda...*, tej upajającej muzyki rozbrzmiewającej w słuchawkach w czasie lotu. Márquez weryfikuje następnie własną opinię o Haydnie. Mówi, że o ile uwielbiał jego muzykę kameralną, o tyle nie znosił pewnych sztuczek, które Haydn stosuje w niektórych symfoniach: nagłe walenie w kotły, muzyka napisana na instrumenty – zabawki, czy kolejno opuszczający estradę muzycy w *Symfonii pożegnalnej*. Dla tych sztuczek miał pisarz wenezuelskie określenie *cosas pavorosas*, czyli rzeczy w najgorszym guście, tak fatalne, że przynoszące nieszczęście. Co nie koliduje z faktem, że przypadkowe odkrycie *Stworzenia świata* w salonie płytowym w Los Angeles sprawiło, iż utwór podobny zapewne tym, jakie w niedzielę rozbrzmiewają w niebiosach, doszczętnie zmiotł jakiegokolwiek uprzedzenia Már-

¹⁵⁵ Tamże, s. 505–507.

¹⁵⁶ Tamże, s. 509, 510.

queza do muzyki Haydna. Na koniec przytacza pisarz różne, czasem przekonujące, opinie znanych sobie osób na temat muzyki lub samych kompozytorów, nie oszczędzając nawet tych największych. Przytoczmy dwa ostatnie zdania felietonu:

Mam przyjaciela, fanatycznego wielbiciela Beli Bartóka, który prawie gotów był zabić człowieka, bo ten stwierdził, że I Koncert skrzypcowy tegoż kompozytora – obecnie uznawany za koncert II – to, w rzeczywistości koncert na kota i orkiestrę. A z kolei Ernest Chansson porusza naszą najgłębszą wrażliwość nie tyle liryzmem swej muzyki, ile przykrą świadomością, że znalazł śmierć pod kołami roweru¹⁵⁷.

Cóż, *de gustibus non est disputandum*, także (a może i przede wszystkim) w świecie muzyki. W *Morzu utraconych opowiadań...* zwróćmy uwagę na jeszcze jeden felieton, w którym – jakby dla dopełnienia rozważań muzycznych – kreśli Márquez sylwetkę Julio Cortázara, pisarza argentyńskiego, wielkiego znawcy jazzu.

[W pociągu z Paryża do Pragi] już prawie zasypiając, Carlos Fuentes zapytał nagle Cortázara jak, kiedy dokładnie i z czyjej inicjatywy wprowadzono do muzyki jazzowej fortepian. Pytanie było przypadkowe i Fuentesowi chodziło zaledwie o datę i nazwisko, ale odpowiedź przerodziła się w olśniewający wykład trwający aż do świtu [...]. Cortázar, wielki znawca wartości słowa, przedstawił nam analizę z historycznej i estetycznej perspektywy [...], posługując się nie tylko głębokim basem brzmiącym jak organy z przedłużonym r, ale także dłońmi o wielkich kościach, wyrazistymi jak żadne inne. Ani Carlos Fuentes, ani ja nigdy nie mieliśmy zapomnieć atmosfery tej niepowtarzalnej nocy¹⁵⁸.

Nie ma cienia przesady w słowach Márqueza. Jazz wtopiony jest organicznie choćby w przedziwną narrację *Gry w klasy* znakomitego Argentyńczyka.

Tyle o muzyce w felietonach Gabriela Garcíi Márqueza, wydanych w tłumaczeniu polskim w dwóch omówionych tu tomach. Uderza w nich znakomita znajomość historii muzyki, jej gatunków, form, problemów wykonawczych, jak również wielu szczegółów z życia sławnych muzyków, szczegółów nierzadko smakowitych, czy wręcz dowcipnych. Ponad wszystkim góruje wielka miłość do muzyki kolumbijskiej, do tej, którą śpiewał i grał na akordeonie legendarny Francisco el Hombre, nazwany tak, ponieważ zwyciężył diabła w turnieju śpiewaczym, a nikt nie znał jego prawdziwego nazwiska, i który zniknął z Macondo podczas plagi bezsenności.

¹⁵⁷ Tamże, s. 539–541.

¹⁵⁸ Tamże, s. 548.

Summary

Music in life and journalistic creation of Gabriel Garci Marque

In life and creation of Gabriel García Márquez music plays a very special role. Musicality, curiosity for music and the willingness to musiquer originate at family home which is filled with the magical charm of the Caribbean melodies.

When looking closely at Márquez's creation, it can be effortlessly noticed that music accompanies almost all his works. Both sounds of the legendary Francisco el Hombre's accordion, as well as Johann Sebastian Bach's cello suites echo in Márquez's works. The hereby article presents the role and meaning of music in Márquez's life and emphasizes its presence in the journalistic creation of the writer. The following deliberations are based on the Polish translations of Gabriel Garcia Márquez's works, i.e. autobiography and collection of columns, in which the author establishes himself as a refined music lover and a tasteful expert on Augustin Lara's boleros and Béla Bartók's chamber music.