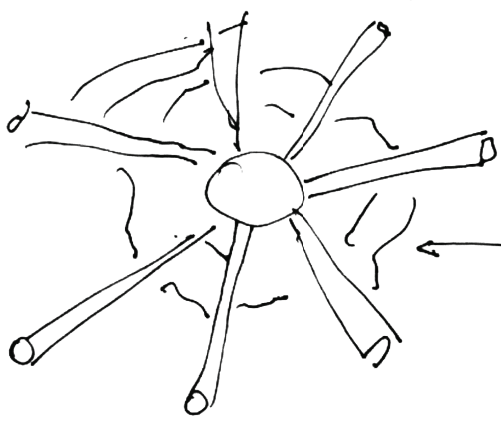


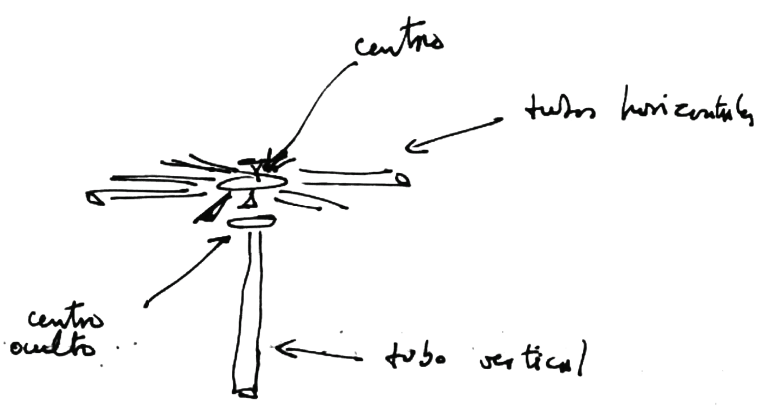
# Katedra Bolaño

Estructura tubular



## Szkice krytyczne

Plano por comunicantes  
tubos entre si



Katedra Bolaño

# SŁOWA I MIEJSCA

„Literatury mniejsze” Europy romańskiej

RED. MIROSLAW LOBA, BARBARA ŁUCZAK I ALFONS GREGORI

Powinowactwa Pessoa

RED. JOANNA ROSZAK I ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI

Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości

RED. MAGDA POTOK I JUDYTA WACHOWSKA

Świat powieści José Saramago

RED. WOJCIECH CHARCHALIS

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
SERIA FILOLOGIA ROMAŃSKA NR 52

# **Katedra Bolaño**

## **Szkice krytyczne**

Pod redakcją

WOJCIECHA CHARCHALISA  
I ARKADIUSZA ŻYCHLIŃSKIEGO



POZNAŃ 2015

ABSTRACT. Charchalis Wojciech, Żychliński Arkadiusz (eds). *Katedra Bolaño. Szkice krytyczne* [Bolaño's Chair: Critical Essays]. Poznań 2015. Adam Mickiewicz University Press. Seria Filologia Romańska nr 52. Pp. 192. ISBN 978-83-232-2834-9. ISSN 0554-8187. Polish texts with a summary in English.

The book titled *Katedra Bolaño* [*Bolaño's Chair*] is a collection of selected articles and interpretive papers which can serve as a useful introduction for beginning readers of Roberto Bolaño and an enlightening outline for "older and intermediate" readers of works by this writer, who created one of the most distinctive literary projects of the last decades. This is the first book of this kind that has been written in Polish. The authors of the ten articles that constitute this volume (philologists, comparatists, cultural experts and philosophers) present certain contexts in which these works can be read that are worth considering. In each case – be it an attempt at capturing the "inner workings" of Bolaño's works, the elaboration of the tangles of topics and relations that intertwine with one another in these works, analysis of literary connections and affinities, commentaries about commentaries, or a fragmentary poetical portrait – it is about expanding space for reflection as well as delineating boundaries and challenging these boundaries which are slowly being established.

Wojciech Charchalis, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Romańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

Arkadiusz Żychliński, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Neofilologii, Instytut Filologii Germańskiej, al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań, Poland.

Recenzent: dr hab. Bogdan Trocha, prof. UZ

Publikacja dofinansowana  
przez Wydział Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu  
oraz Instytut Filologii Romańskiej UAM

© Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015

Projekt okładki: Michał Loba

Na okładce wykorzystano fragment wywiadu:  
Uwe Stolzmann, *Entrevista a Roberto Bolaño* (2001), w: *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, ed. de A. López Bernasocchi, J.M. López de Abiada, Madrid 2012, s. 374 (przeł. A. Żychliński)  
oraz szkic struktury powieści *2666* pióra pisarza (udostępniony w katalogu wystawy zorganizowanej przez Centre de Cultura Contemporània de Barcelona: *Archivo Bolaño, 1977-2003*, Barcelona 2013, s. 104)

ISBN 978-83-232-2834-9

ISSN 0554-8187

## Spis treści

Wstęp ( <i>Wojciech Charchalis, Arkadiusz Żychliński</i> ) .....	7
NINA PLUTA, Kto dziś jest klasykiem? Roberto Bolaño, czyli krok w ciemność .....	15
ZOFIA GRZESIAK, Przygodny fokus w <i>Gwieździe dalekiej</i> Roberta Bolaño: Bruno Schulz jako punkt wyjścia teorii przenośnej ...	33
ŁUKASZ MUSIAŁ, O zerwanej ciągłości między życiem a literaturą. <i>Gwiazda daleka</i> Roberta Bolaño .....	55
ANNA TOPCZEWSKA, <i>Testament geometryczny</i> . „Nieszczęśliwy ready made” jako klucz do interpretacji <i>2666</i> .....	69
PIOTR JAKUBOWSKI, $2 \times 6 - 6 = 6$ . Na tropie zbrodni istnienia ...	85
MARCIN RYCHTER, Prawda za plecami .....	105
JOANNA ROSZAK, Bolaño. Poema naiwne .....	121
PAWEŁ KACZMARSKI, Śniadanie w barze Trejo's. Groteska u Bo- laño .....	135
JUDYTA WACHOWSKA, Cercas na tropach Bolaño, czyli o poszu- kiwaniu bohatera .....	149
ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI, <i>Minima lecturalia</i> . Rozprawka o meto- dzie .....	169
Noty o autorach .....	189
Bolaño's Chair: Critical Essays (S u m m a r y) .....	191



## Wstęp

1. Odpowiadając na prośbę organizatorów przyznanej mi w 1999 roku Premio Rómulo Gallegos, konsekrującej współczesnych klasyków języka hiszpańskiego, Roberto Bolaño\* przygotował lapidarny autoreferat. Warto go przypomnieć, ponieważ jest nie tylko znakomitym odautorskim wprowadzeniem, lecz stanowi zarazem doskonałą próbkę stylu.

Urodziłem się w roku 1953, kiedy zmarł Stalin i Dylan Thomas. W 1973 zostałem zatrzymany na osiem dni przez wojsko, które dokonało zamachu stanu w moim kraju, i w sali gimnastycznej, gdzie przetrzymywano więźniów politycznych, znalazłem angielski magazyn ze zdjęciami walijskiego domu Dylana Thomasa. Sądziłem wcześniej, że Dylan Thomas umarł w biedzie, tymczasem dom wyglądał cudownie, niemal jak bajkowa chatka w lesie. O Stalinie nic tam nie było. Ale owej nocy śnili mi się Stalin i Dylan Thomas: obydwa siedzieli w barze w mieście Meksyk przy małym okrągłym stoliku, takim do siłowania się na rękę, ale zamiast się siłować, rywalizowali w picciu. Walijski poeta pił whiskey, a sowiecki dyktator wódkę. Im dalej w sen, tym, bez wątpienia, to mnie robiło się coraz bardziej niedobrze, byłem coraz bliżej nudności. Oto historia moich narodzin. Co do moich książek, muszę powiedzieć, że opublikowałem pięć tomików poezji, jeden zbiór opowiadań i siedem powieści. Moich wierszy nie zna prawie nikt, być może dobrze. Moje książki prozatorskie mają kilku oddanych czytelników, być może niezasłużenie. W książce *Consejos*

---

\* W dalszej części pracy zgodnie z decyzją redaktorów naukowych publikacji zastosowano nieodmienioną formę nazwiska Bolaño – przyp. red.

*de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (Rady zwolennika Morrisona dla fanatyka Joyce'a) (1984), napisanej wspólnie z Antonim Garcíą Porta, mówię o przemocy. W *Lodowisku* (1993) mówię o pięknie, które jest ulotne i zazwyczaj kończy się katastrofą. W *Literaturze nazistowskiej w obu Amerykach* (1996) mówię o nędzy i wzniosłości kariery literackiej. W *Gwieździe dalekiej* (1996) podejmuje bardzo skromną próbę zbliżenia się do zła absolutnego. W *Dzikich detektywach* (1998) mówię o przygodzie, która jest zawsze nieoczekiwana. W *Amulecie* (1999) próbuję przekazać czytelnikowi żarliwy głos urugwajskiej kobiety, która powinna była urodzić się w starożytnej Grecji. Pomijam moją trzecią powieść, *Monsieur Pain*, której fabuła jest niezgłębiona. Mimo że mieszkam w Europie ponad dwadzieścia lat, moją jedyną narodowością jest chilijska, co w żadnym stopniu nie jest przeszkodą w moim głębokim poczuciu bycia Hiszpanem i Latynosem. W swoim życiu mieszkałem w trzech krajach: Chile, Meksyku i Hiszpanii. Wykonywałem wszystkie prace świata, z wyjątkiem trzech czy czterech, które odrzuciłby każdy mający odrobinę dumy. Moja żona nazywa się Carolina López, a mój syn Lautaro Bolaño. Oboje są Katalończykami. W Katalonii nauczyłem się trudnej sztuki tolerancji. Jestem szczęśliwszy, czytając, niż pisząc<sup>1</sup>.

Kiedy wygłaszał przywołane słowa, miał przed sobą jeszcze zaledwie cztery – niezwykle wypełnione – lata życia, w czasie których urodziła się jego córka<sup>2</sup>, a on sam związał się z inną kobietą, wydał dwie książki i ukończył powieść, która wydaje się dziś, na ile jesteśmy w stanie to ocenić, *longsellerem* długiego trwania, kanoniczną pozycją literatury współczesnej.

**2.** Na czym polega swoistość i oryginalność autora, o którym entuzjastycznie (owszem, to właściwe słowo) pisali unisono nie tylko Mario Vargas Llosa (1936), Enrique Vila-Matas (1948), Alan Pauls (1959), Martín Kohan (1967) i Alejandro Zambra (1975), lecz także... Patti Smith? Na to pytanie starają się odpowiedzieć w rozmaity sposób również autorzy szkiców pomieszczonych w tym tomie – pierwszym zbiorczym opracowaniu twórczości tego autora

---

<sup>1</sup> R. Bolaño, *Preliminar. Autorretrato*, w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, ed. de I. Echevarría, Barcelona 2009, s. 19 n. (Jeśli nie zaznaczono inaczej – przekład A.Ż.).

<sup>2</sup> W 2001 roku urodziła się Alexandra, córka pisarza.

w języku polskim<sup>3</sup> – niemal wszyscy profesjonalni *aficionados* zgodnie wskazują wszakże na trudną do precyzyjnego dookreślenia „rewolucyjność” tego pisarstwa. Na czym miałyby ona polegać? Nie wnikając w tych wstępnych uwagach głębiej w kwestie, które w rozwinięciu zainteresowany czytelnik znajdzie na kolejnych stronach<sup>4</sup>, powiedzmy, że być może sam autor – znowu – oferuje jeden z odlegle trafnych opisów owego wrażenia, które staje się udziałem tak wielu czytelników. W jednym z opowiadań z tomu *Sekret zła* nieokreślony narrator mówi o opisywanym przez siebie (na niemal dwudziestu stronach) filmie *Syn pułkownika* – który „był moją biografią albo moją autobiografią, albo streszczeniem moich dni na tej cholernej planecie (*un resumen de mis días en el puto planeta Tierra*)”<sup>5</sup> – że był to „film prawdziwie rewolucyjny, nie żeby jako taki cokolwiek zrewolucjonizował, bynajmniej, biedaczek pelen był oklepanych chwytów i wyświechtanych frazesów, karykaturalnych uprzedzeń i postaci, zarazem jednak każda klatka tchnęła rewolucyjną atmosferą, czy też, powiedzmy, atmosferą

---

<sup>3</sup> Spośród opracowań w języku hiszpańskim na uwagę zasługują zwłaszcza następujące tomy: *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, ed. de C. Manzoni, Buenos Aires 2002 (pierwszy zbiór szkiców krytycznych poświęconych autorowi; drugie wydanie 2006); *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, ed. de P. Espinoza, Santiago de Chile 2003; *Bolaño salvaje*, ed. de E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau, Barcelona 2008 (rozszerzone wznowienie 2013); *Roberto Bolaño. La experiencia del abismo*, ed. de F. Moreno, Santiago de Chile 2011; *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, ed. de A. López Bernasocchi, J.M. López de Abiada, Madrid 2012. Jeśli chodzi o innojęzyczne zbiory krytyczne, dostępny jest jak dotąd jedynie tom w języku francuskim: *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, ed. de K. Benmiloud, R. Estève, Bordeaux 2007. W języku angielskim ukazała się natomiast niedawno pierwsza kompleksowa monografia pisarza (autorstwa, rzecz nie bez znaczenia, jednego z jego anglojęzycznych tłumaczy), por. Ch. Andrews, *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*, New York 2014.

<sup>4</sup> Obszerniej i systematyczniej na temat autora por. także A. Żychliński, *Gwiazda daleka. Planeta Roberta Bolaño*, w: idem, *Wielkie nadzieje i dalsze rozważania*, Poznań 2013, s. 122-154.

<sup>5</sup> Ostatnie zachody słońca na ziemi to z kolei tytuł otwarcie autobiograficznego opowiadania z tomu *Dziwki morderczynie*, na tyle dla Bolaño istotnego, że sam zaproponował go jako tytuł pierwszego anglojęzycznego wyboru swoich opowiadań (*Last Evenings on Earth*, trans. by Ch. Andrews, New York 2006).

dającą poczucie rewolucji, nie całościowej, żebyśmy się dobrze zrozumieli, lecz drobnego, mikroskopijnego kawałka rewolucji, coś jakby oglądać na przykład *Park Jurajski*, tyle tylko, że bez dinozaurów albo jak gdyby w *Parku Jurajskim* nikt nigdy nie wspomniał nawet żadnego cholernego gada, lecz ich obecność była nieodparta i nieznośna”<sup>6</sup>.

**3.** Sam pisarz byłby chyba mocno zdziwiony – tym wszystkim, co wydarzyło się po jego śmierci. W żartach (Javier Cercas wspomina, że „choć nie uśmiechał się prawie nigdy, nigdy nie sprawiał wrażenia człowieka mówiącego całkiem poważnie”<sup>7</sup>) mówił wprawdzie o 2666 jako klasyku roku 2300<sup>8</sup>; czy mogłby jednak przypuszczać, że rok czy dwa po swojej śmierci rozpoczną się procesy instytucjonalizacji, oficjalnie potwierdzające przyspieszoną kanonizację, że już niebawem będą odbywać się pierwsze międzynarodowe konferencje poświęcone jego twórczości, że już dziesięć lat później będziemy zastanawiać się – w Polsce – czy można mówić o nim jako o „klasyku”? Chociaż... właściwie dlaczego nie właśnie w Polsce? Ostatecznie gdyby nie Jerzy Andrzejewski (ale kto dziś w Polsce czyta jeszcze Jerzego Andrzejewskiego?), nie byłoby może *Dzikich detektywów*... Duch literatury wieje, kędy chce.

**4.** Mogliśmy przyglądać się temu wszystkiemu z bliska, oglądać cały proces niejako pod lupą. Dla jednego z niżej podpisanych redaktorów niniejszego tomu było to wręcz bodaj jak dotąd najciekawsze doświadczenie oddziaływania podpowierzchniowych procesów literaturotwórczych w czasie rzeczywistym, obserwacja meteorytowego nabierania realnego (nie zaś, jak to często bywa, sztucznie wykreowanego i nader nietrwałego) znaczenia – niemal z dnia na dzień – całkiem niedawno jeszcze niszowego pisarza.

---

<sup>6</sup> R. Bolaño, *El hijo del coronel*, w: idem, *El secreto del mal*, ed. de I. Echevarría, Barcelona 2013, s. 31 i 32.

<sup>7</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, przeł. E. Zaleska, Warszawa 2005, s. 177.

<sup>8</sup> U. Stolzmann, *Entrevista a Roberto Bolaño*, w: *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, ed. de A. López Bernasocchi, J.M. López de Abiada, Madrid 2012, s. 376.

Co nie oznacza oczywiście, że wszędzie dokonano się już aż tak wiele. W Polsce, dajmy na to, sytuacja jest stabilna, nie ma się czego obawiać; szczęśliwie udało się uniknąć niepożądanego rozgorączkowania. Opublikowano dotychczas jedenaście książek, czyli dziewięć spośród dwunastu powieści i dwa spośród czterech zbiorów opowiadań. Nie wydano żadnego zbioru poezji ani żadnych krótszych bądź dłuższych interwencji krytycznoliterackich, niedostępne są też liczne rozmowy<sup>9</sup>. Po niespełna dekadzie wzmózonego wydawniczego wysiłku zapewne pozostanie tak przez dłuższy czas. Niemniej jednak, trawestując samego pisarza, można by przecież zasadnie twierdzić, że przez minione dziewięć lat

---

<sup>9</sup> Pierwsze próbki Bolaño w języku polskim znaleźć można w „Literaturze na Świecie” 2004, nr 9-10, gdzie opublikowano drobny fragment powieści *Los detectives salvajes* (*Dzicy detektywi*, przeł. N. Pluta), a także dwa eseje: *Skąd wziął się Bayly?* (przeł. T. Pindel; obecnie w tomie *Entre paréntesis*) i *Mity z Chtulhu* (przeł. N. Pluta; z tomu *El gaucho insufrible*). W kolejnych latach nakładem wydawnictwa Muza wydane zostały następujące przekłady (w porządku chronologicznym, w nawiasie daty oryginalnych wydań): *Gwiazda daleka* (1996), przeł. C. Marrodán Casas, Warszawa 2006; *Chilijski nokturn* (2000), przeł. A. Topczewska, Warszawa 2006; *Monsieur Pain* (1999), przeł. A. Topczewska, Warszawa 2007; *Dzicy detektywi* (1998), przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010; *Amulet* (1999), przeł. T. Pindel, Warszawa 2011; *Trzecia Rzesza* (2010), przeł. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2011; *Literatura faszystowska w obu Amerykach* (1996), przeł. T. Pindel, Warszawa 2012; *2666* (2004), przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012; *Rozmowy telefoniczne* (1997), przeł. T. Pindel, Warszawa 2013; *Lodowisko* (1993), przeł. K. Okrasko, Warszawa 2013; *Dziwki morderczynie* (2001), przeł. T. Pindel, Warszawa 2013. Niewydane dotąd książki to wzmiankowany w szkicu autobiograficznym powieściowy debiut (napisany w duecie) *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984) (Rady zwolennika Morrisona dla fanatyka Joyce’a) oraz kilka dojrzałych utworów: mikropowieść *Una novelita lumpen* (2002) (Powieśćka lumpenproletariacka), ostatni zaakceptowany przez autora zbiór opowiadań *El gaucho insufrible* (2003) (Nieznosny gaucho) i kolejny, wydany już pośmiertnie zbiór *El secreto del mal* (2007) (Sekret zła) oraz opublikowana także pośmiertnie powieść *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) (Strapienia prawdziwego policjanta). Większość przeznaczonych do druku wierszy i prozy poetyckiej znajduje się w wydany ze spuścizny potężnym zbiorze *La Universidad Desconocida* (2007) (Nieznany Uniwersytet), najważniejsze szkice literackie pomieszczono w tomie *Entre paréntesis* (2004) (W nawiasie), wywiady zaś w wyborze *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas* (2006/2011) (O sobie. Wywiady wybrane) pod redakcją A. Braithwaite’a.

udało się zrobić sporo, że Bolaño ma się w Polsce bardzo dobrze. Wprost świetnie. Że gdyby było lepiej, trzeba by zacząć się obawiać. Ale nie ma powodu do niepokoju. Ma się dobrze, ale nikt nie musi się martwić o zawał. Nic nie wskazuje na to, żeby coś nadzwyczajnego miało nami wstrząsnąć. Chociaż...

**5.** W szkicu na temat „prywatności pisarza” Bolaño w trzech podejściach charakteryzuje swoją „kuchnię literacką”. Jest to, pisze, „często puste pomieszczenie, nawet bez okien. Oczywiście wolałbym, żeby coś w nim było, lampa, jakieś książki, ulotna woń odwagi, ale po prawdzie nic tam nie ma”<sup>10</sup>. Czasem, czytamy dalej, „śnię niekiedy nocami o mojej kuchni literackiej. Jest ogromna, jak trzy stadiony piłkarskie, ze sklepionymi stropami i nieskończenie długimi stołami, przy których tłoczą się wszystkie ziemskie istoty żywe, zarówno wymarłe, jak i mające niebawem wymrzeć, nierówno oświetlona, w niektórych miejscach reflektorami przeciwlotniczymi, w innych pochodniami, i oczywiście nie brak w niej licznych ciemnych miejsc, gdzie dostrzec można jedynie niewyraźne tęskne czy groźne cienie, i wielkie ekrany, na których, kątem oka, oglądać można nieme filmy albo pokazy slajdów, i we śnie albo w koszmarze wędruję po mojej kuchni literackiej i od czasu do czasu palę w piecu i smażę sobie jajko, niekiedy nawet robię grzanekę. A później budzę się kompletnie wycieńczony”. I w końcu: „w mojej idealnej kuchni literackiej mieszka wojownik, którego pewne głosy (bezcielesne głosy, głosy nierzucające cienia) nazywają pisarzem. Wojownik wciąż walczy. Wie, że koniec końców niezależnie od tego, co robi, zostanie pokonany. Wciąż jednak przemierza ową zbudowaną z cementu kuchnię literacką i mierzy się z przeciwnikami, nie żądając ani nie okazując łaski”.

A skoro jesteśmy już przy literackiej kuchni... Przepis, jaki znaleźć można u pewnego Jugosłowianina zagubionego we Francji

---

<sup>10</sup> R. Bolaño, *Un narrador en la intimidad*, w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, ed. de I. Echevarría, Barcelona 2009, s. 321. Kolejne przytoczenia s. 322 n. i 333.

(Danilo Kiš twierdzi, że właśnie według niego przyrządza swoje prozatorskie potrawy), wydaje się wisieć także na ścianie kuchni Bolaño: „dużo zieleni życia, spory kawałek surowego mięsa rzeczywistości (ze złamaną kością), soli na czubek noża, szczypta cukru trzcinowego (sacharyna wykluczona!), spora miarka przyprawy zwanej ironią (może zastąpić liście laurowe). «Wszystko to wymieszać w pierwszym lepszym nocniku». Gotować na małym ogniu miesiącami. Latami, jeśli trzeba. Podawać świeże lub nadpsute. I wycofać się na palcach”<sup>11</sup>. Na kartach niniejszego tomu spotykają się ekscentryczni degustatorzy tego wyrafinowanego dania, aby wymieniać się szczegółowymi uwagami na temat jego konsystencji. A dokładniej, cóż znajdzie tu zainteresowany autorem czytelnik? Między rozprawą o klasycyzmie (Nina Pluta) a rozprawką o metodzie (Arkadiusz Żychliński) znajdują się dwa szkice z różnych perspektyw przyglądające się konstelacji *Gwiazdy dalekiej* (Zofia Grzesiak tropi intertekstualne powinowactwa, a Łukasz Musiał łączy zgubione wątki), trzy artykuły proponujące oryginalne lektury 2666 (Anna Topczewska bada kluczowe tropy metaliterackie, Piotr Jakubowski rozważa „sekret zła”, a Marcin Rychter wskazuje na istotność ekonomii), a ponadto przybliżenie poetyckiej (w wąskim sensie) przestrzeni twórczości autora (Joanna Roszak), sondowanie jednej z głównych kategorii estetycznych pisarza (Paweł Kaczmarski) oraz analiza literackich konsekwencji pewnej przyjaźni (Judyta Wachowska). W każdym przypadku – czy będzie to próba uchwycenia „wewnętrznych mechanizmów” tego pisarstwa, rozwinięcie splotów przenikających je tematów i relacji, analiza literackich powinowactw, komentarz do komentarzy, czy też fragmentaryczny portret poetologiczny – idzie o poszerzenie pola namysłu, zakreślanie i kwestionowanie powoli wytyczanych granic.

**6. A „katedra Bolaño”?** Czyżbyśmy chcieli już zmaterializować – na początek w tekście – konsekwencje wspomnianej wcześ-

---

<sup>11</sup> D. Kiš, *Homo poeticus, mimo wszystko*, wybór, przekład i posłowie D. Cirlić-Straszyńska, Izabelin 1998, s. 233.

niej „kanonizacji”<sup>12</sup>? Owszem, także, aczkolwiek w bardzo niewielkim stopniu. Tytuł tomu nawiązuje raczej do pojawiającej się u naszego autora tu i ówdzie idei „nieznanego uniwersytetu”<sup>13</sup> – wspólnego dla wszystkich, lecz często nie(roz)poznanego, uniwersytetu bezimiennego, nieposiadającego stałej siedziby i niewydającego dyplomów – który istnieje, jak pisał, w edukacji każdego pisarza oraz każdego czytelnika, dodajmy; kieruje on ich krokami, nawet jeśli kroki te zdają się znaczyć ślad bez niczyjego wpływu. Pośród rozmaitych jednostek organizacyjnych owego uniwersytetu powszechnego osobne miejsce zajmuje fakultet fikcji – i ponad dziesięć lat po śmierci Roberta Bolaño nie ulega wątpliwości, że dawno już objął na nim jedną z jego ważniejszych katedr. Z tego właśnie zamierzaliśmy – także tytułem – zdać sprawę.

Poznań, 2014

Wojciech Charchalis  
Arkadiusz Żychliński

---

<sup>12</sup> Jeden z najbliższych przyjaciół autora, wpływowi krytyk literacki Ignacio Echevarria, mówi w rozmowie, że opublikowane za życia dzieło Bolaño tworzy w całości „katedrę (*la catedral*)”, do której książki wydane pośmiertnie dodają jedynie „kaplice, ołtarze i inne ozdobniki” (por. M. Maristain, *El hijo de Mister Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Oaxaca de Juárez 2012, s. 195). Czym byłyby w takim przypadku teksty krytyczne? Odgromnikami, gargulcami, rodzajem stałego serwisu technicznego?

<sup>13</sup> Por. zwłaszcza znaną (dziś bardzo) wypowiedź przywoływaną na czwartej stronie okładki tomu *La Universidad Desconocida*, Barcelona 2007.

## **Kto dziś jest klasykiem? Roberto Bolaño, czyli krok w ciemność**

**C**hilijszyk Roberto Bolaño (1953–2003) uchodzi dziś za nowego mistrza literatury hispanoamerykańskiej. Dziś pisze o nim niemal każdy, kto zawodowo interesuje się prozą hispanojęzyczną, a w ciągu parunastu lat, które upłynęły od jego przedwczesnej śmierci, można było zaobserwować geometryczny wręcz przyrost publikacji na jego temat: od najbliższych dacie śmierci wspomnień i hołdów przyjaciół<sup>1</sup>, przez coraz liczniejsze artykuły, doktoraty, tomy zbiorowe w Chile, Argentynie, Hiszpanii i Francji, aż po Katedrę Roberta Bolaño, powołaną w 2006 na Uniwersytecie Diego Portalesa w Chile<sup>2</sup>. Dzięki przekładom na najważniejsze języki światowe Bolaño jest już w wielu krajach czytany jako pisarz „kultowy”. Jednocześnie na skutek charakterystycznego dla naszych czasów przyspieszenia wszelkich procesów już teraz nazywa się go klasykiem. Ignacio Echeverría, prywatnie bliski przyjaciel pisarza, niemniej krytyk wnikliwy, nie boi się tego wielkiego słowa: „Bolaño zajmuje centralne i wybitne miejsce we współ-

---

<sup>1</sup> Bolaño, mimo że okresami pisał jak wyrobnik, miał jednak również duże grono przyjaciół. Są wśród nich znani hiszpańscy i hispanoamerykańscy literaci, krytycy, wydawcy, m.in. Jorge Herralde, Ignacio Echevarría, Javier Cercas, Enrique Vila-Matas, Horacio Castellanos Moya, Rodrigo Fresán.

<sup>2</sup> Ta inicjatywa ma formę cyklicznych wykładów otwartych, na które zaprasza się pisarzy, krytyków i specjalistów z literatury hispanojęzycznej, w tym wielu przyjaciół Bolaño. Roczniki dokumentujące te wykłady publikowane są w Internecie.

czesnym kanonie. Jak w przypadku każdego klasyka, dawnego lub nowoczesnego, jego dzieło będzie, wraz z upływem czasu, podatne na wiele odczytań”<sup>3</sup>. Bolaño objawił się wydawcom i czytelnikom hiszpańskim w połowie lat 90. XX wieku (mieszkał wtedy pod Barceloną) i choć wcześniej był mało znany poza alternatywnymi kręgami literackimi, w krótkim czasie awansował z przysłowiowego pucybuta do grona autorów prestiżowych.

Poniższe uwagi są próbą dopasowania kilku znanych definicji „klasyczności” do pisarstwa Bolaño. Na jego prywatne opinie w tej materii nie możemy zbyt liczyć; oto bowiem, co pisze:

kiedy słucham, jak pisarz mówi o nieśmiertelności tych czy innych dzieł literackich, mam ochotę go spoliczkować. Nie tak, żeby od razu spuścić mu lanie, ale żeby tak raz a dobrze uderzyć w twarz, a potem, najprawdopodobniej, objąć i pocieszyć. Wiele osób z zasady nieuciekających się do przemocy nie zgodzi się ze mną. Ja też nie popieram przemocy. Kiedy mówię spoliczkować, to bardziej myślę o leczniczym charakterze pewnych policzków, jak te, które wymierza się w filmach, gdy bohater lub bohaterka histeryzuje, po to, żeby się otrząsnęli, przestali krzyczeć i ratowali swoje życie<sup>4</sup>.

Zanim jednak o klasykach, przypomnijmy kilka faktów wyjaśniających, skąd wokół Bolaño wzięła się otoczka kultu i mitu. Umarł w wieku pięćdziesięciu lat, czyli jak na dzisiejsze standardy młodo. Przyczyniło się to do utrwalenia mitu, który zaczął kształtować się jeszcze za życia pisarza, po tym, jak nagle doceniono go w połowie lat 90. XX wieku. Ponadto jego życie obfitowało w epizody pasujące do wizerunku outsidera, buntownika, poety przekłętogo: trzymał się zawsze na uboczu literackiej komercji, kontestował zgryźliwie oficjalną kulturę, cierpiał na nieuleczalną chorobę itd. I pisał prozę nonszalancką w tonie

---

<sup>3</sup> I. Echevarría, *Es inevitable que Bolaño suscite suspicacias y rechazos*, wywiad z Juanem Carlosem Ramirezem, „La Segunda”, 3 września 2013, <<http://www.lasegunda.com/Noticias/Impreso/2013/09/876230/iignacio-echevarria-es-inevitable-que-bolano-suscite-suspicias-y-rechazos>> (22.02.2014) (przeł. N.P.).

<sup>4</sup> Cyt. za R. Fresán, *Roberto Bolaño (1953–2003)*, <<http://www.letraslibres.com/revista/entrevista/roberto-bolano-1953-2003>> (24.01.2014) (przeł. N.P.).

i poruszającą się na skali od potoczności do poezji. Rodzący się mit podchwycili ochoczo obserwatorzy literatury hispanoamerykańskiej, ponieważ od czasów, gdy przygasło poruszenie wokół *boomu*, żaden nośny slogan nie pomagał uprościć wizji literatury z tamtej części świata; tym bardziej że jej twórcy zaczęli świadomie buntować się przeciwko stereotypom i reagować alergicznie na oczekiwania światowego konsumenta literatury, spragnionego egzotyizmu, magii i brodatych partyzantów.

Bolaño urodził się w Chile w 1953 roku. W 1968 przeniósł się z rodzicami do miasta Meksyk, w którym na przełomie lat 60. i 70. ciągle wyczuwalna była atmosfera światowych rewolucji kulturowych. Dopełniał swojego wykształcenia żarłocznie, czytając: poetów rzymskich i greckich, Kafkę i Faulknera, Nową Falę francuską, hispanoamerykańskich oryginałów, jak Roberto Arlt czy biegunowo różny J.L. Borges, poprzedników z *boomu* i wielu, wielu innych<sup>5</sup>. Na początku lat 70. założył w mieście Meksyk postawangardowy ruch poetycki infrealistów (w *Dzikich detektywach* nadaje mu nazwę „los real visceralistas”, „bebechorealisci” w tłumaczeniu T. Pindla), który wślawił się purnonsensowym szykanowaniem artystów zbliżonych do meksykańskiego establishmentu. Tuż przed upadkiem rządu Salvadora Allende Bolaño pojechał nielegalnie do rodzinnego Chile, wiedziony, jak wówczas wielu, poczuciem solidarności wobec chilijskiej lewicy. Zatrzymano go tam i wsadzono do więzienia. Może skończyłoby się to tragicznie, gdyby nie fakt, że pomogli mu policjanci, którzy okazali się... dawnymi kolegami szkolnymi. *Nota bene*, autor był uczciwy i później nie robił z tego nigdy przyczynku do kombatanckiej martyrologii; za to skrupulatnie wykorzystał jako materię literacką w opowiadaniu *Dos policías* (z tomu *Rozmowy telefoniczne*, 1997).

---

<sup>5</sup> W grudniu 2013 roku Biblioteka Narodowa w Madrycie zorganizowała cykl spotkań pod hasłem „Bolaño-czytelnik”. Czytanie i pisanie było u niego dwoma nierozłącznymi rodzajami działalności, którym poświęcał większość życia. Określono go słowami, którymi sam kiedyś odniósł się do podziwianego Borgesa: „dzielny bibliotekarz”.

Pod koniec lat 70. wyjechał do Hiszpanii. Początkowo mieszkał w Barcelonie, później osiedlił się w Blanes na wybrzeżu katalońskim. Zanim nadeszła późna sława, przez wiele lat żył na granicy biedy, mając się różnych prac, m.in. jako stróż na kempingu. Do bardziej nietypowych sposobów na przeżycie należało zdobywanie nagród i wyróżnień – pieniężnych – w konkursach literackich organizowanych w wielu miastach hiszpańskich („nagrody-bizony”, jak je nazywał, zdobywane podstępem przez autora-Indianina zapuszczającego się na obrzeża wrogiego terenu oficjalnej literatury<sup>6</sup>).

Od wczesnej młodości pisał wiersze, prozę natomiast zaczął tworzyć systematycznie dopiero w drugiej połowie życia, podobno głównym motywem była konieczność wyżywienia rodziny (w 1985 roku ożenił się z Caroliną López, mieli dwójkę dzieci). Wyrażna poprawa bytu materialnego przyszła jednak dopiero z końcem wieku. W 1996 roku w Hiszpanii dostał pochlebne recenzje za *Literaturę faszystowską w obu Amerykach*, kolekcję tragicomicznych sylwetek fikcyjnych pisarzy, którzy zachłysłeni się nazistowską apoteozą przemocy i rasizmu. Niedługo później, w 1998, wydaje *Dzikich detektywów* (*Los detectives salvajes*, wyd. polskie 2010), powieść, która zdobywa nagrodę hiszpańskiego wydawnictwa Herralde, a w 1999 przyznawaną w Wenezueli Międzynarodową Nagrodę Literacką im. Rómulo Gallegosa. Książka zostaje okrzyknięta kolejną latynoamerykańską „powieścią totalną”, rozgałęzioną i „rozwichrzoną” („despeinada”, określenie Elvia Gandolfa), porównywaną do słynnych poprzedniczek, takich jak *Gra w klasy* Cortáзара.

Wiele wątków tej powieści odsyła do życia autora: tytułowi „dzicy detektywi”, Ulises Lima i Arturo Belano (ten drugi to *alter ego* pisarza) zakładają grupę „bebehorealistów”, którzy bardziej niż pisaniem zajmują się rozmowami o sztuce, prowokacjami i uprzykrzaniem życia uznanym twórcom<sup>7</sup>. Powieść ma ramę pseu-

<sup>6</sup> J. Herralde, *Para Roberto Bolaño*, Barcelona 2005.

<sup>7</sup> Krytyka oportunistycznego literackiego, niestroniąca od malowniczej, a często i obscenicznego inwektywy, jest zresztą stałym motywem esejów i wywiadów Bolaño.

dokryminalną, a głównym wątkiem fabularnym są poszukiwania zapomnianej poetki z czasów pierwszych awangard, Cesárei Tinajero, kończące się zresztą bardzo nietypowo. Ale to tylko pretekst, ponieważ centralną część powieści wypełniają krótkie, ustne relacje kilkudziesięciu epizodycznych bohaterów, których anonimowy narrator nagrywa na taśmę magnetofonową. Typy ludzkie najróżniejszego autoramentu – nadęci politycy, stojąca twardo na ziemi kulturystka, słynny reporter, szukający śmierci w Afryce, austriacki osilek-półgłówek i inni – wspominają historie z ostatnich dwudziestu lat (akcja dociera do lat 90. XX wieku) i swoje spotkania, krótsze czy dłuższe, z tytułowymi „dzikimi detektywami”. Pełne resentymentu albo, przeciwnie, miłości czy sympatii opowieści są mistrzowskim pokazem „brzuchomówczego” talentu autora. W tej swoistej postmodernistycznej powieści łotrzykowskiej Bolaño przywołuje między innymi ideały sympatyków lewicy i miłośników postawangard sprzed paru dekad, którzy wraz z upływem lat, u schyłku XX wieku, gubią jasny kierunek w labiryncie migracji, kłopotów materialnych i światowych przemian. Widzimy, jak wyczerpuje się nieuchronnie potencjał kontestacji i mija pewna epoka.

Hołd dla poezji (choć, *nota bene*, jak zauważa jeden z krytyków, nie zacytowano tu ani jednego wiersza), parodia konwencji kryminalnej, obraz okresu wrzenia w polityce i kulturze – *Dzicy detektywi* są tym wszystkim po trochu, a luźna budowa powieści – akumulacyjna, parodystyczna, nawiązująca do Bildungsroman – nie sprzyja gatunkowemu zaszeregowaniu. W polifonii głosów pobrzmiwa i czarny humor, i melancholia po utracie ideałów, i autokrytyka wyrażana przez kogoś (Latynosa?), kto z innego już miejsca i w innym czasie patrzy na szaleństwa młodości.

Właściwa rasowym opowiadaczom zdolność do zespalandia okrucichów rzeczywistości w fikcję była szczególnie atutem autora. Edmundo Paz Soldán, Boliwijczyk, wspomina:

dla Bolaño wszystko było literaturą, reszta mało go obchodziła. Pewnego wieczoru siedzieliśmy na hotelowym tarasie i opowiadaliśmy sobie dowcipy; Bolaño opowiedział dwadzieścia wersji tego samego

dowcipu: jedną w dialogu, drugą z narratorem trzecioosobowym, jeszcze jedną w monologu joyce'owskim... Prosiłiśmy, żeby już przestał, ciągle jednak czekając na następne<sup>8</sup>.

Z kolei Carla Rippey, przyjaciółka z czasów infrarealizmu, nawiązuje do jego specyficznego oglądu rzeczywistości:

Miał dar przydawania każdej sytuacji dramatyzmu, przez co stawała się fascynująca. Tak więc naturalnie w obecności Roberta nie można się było nudzić. Reagował na wszystko. Żył niezwykle intensywnie, a to się udzielało i w za dużych dawkach mogło z pewnością być wyczerpujące<sup>9</sup>.

Choć sława Bolaño nadal rośnie, podbudowywana nie tylko anegdotami, ale i pokaźną liczbą opracowań, doktoratów i prac krytycznych, słychać jednocześnie obawy, aby ton buntu, który zabrzmiał u niego znowu świeżo i przekonująco, nie został zniekształcony na skutek działań komercyjnych, a podobizna autora nie wylądowała na T-shirtcie. Amerykańska krytyka ma bowiem skłonność do odkurzania wytartego mitu latynoamerykańskiego bojownika<sup>10</sup>; a inni, „którzy dotąd w rozmowach towarzyskich wyciągali z kieszeni wyświechtaną kartę Márqueza, chcąc zabłysnąć znajomością literatury iberoamerykańskiej, teraz zamienili ją na równie zmiętą kartę Bolaño”<sup>11</sup>.

Jednakże mnożą się, jak wspominałam, pochlebne określenia, wręcz superlatywy: genialny pisarz, następca Cortáзара, mit, nowy klasyk XXI wieku itd.<sup>12</sup> Wiadomo, że rynek jest żądny sław, choćby i jednosezonowych; jako entuzjastka Bolaño, zachowam jednak dobrą wiarę i zastanowię się tutaj, co w jego pisarstwie wzbudza tak wielki podziw.

---

<sup>8</sup> E. Paz Soldán, *La leyenda de Roberto Bolaño*, „Quimera” 2004, nr 241, s. 11 (przeł. N.P.).

<sup>9</sup> Cyt. za J. Herralde, *Para Roberto Bolaño*, s. 32 (przeł. N.P.).

<sup>10</sup> Cf. A. Żychliński, *Gwiazda daleka. Planeta Roberto Bolaño*, „Przegląd Polityczny” 2010, nr 99, s. 38.

<sup>11</sup> H. Castellanos Moya, cyt. za A. Żychliński, *Gwiazda daleka...*

<sup>12</sup> J. Herralde, *Para Roberto Bolaño*, s. 47.

W eseju *O klasykach* (1965) Jorge Luis Borges, z gestem eleganckiego znużenia, które tyle uroku przydaje jego pismom, odsuwa na bok znane definicje i decyduje oprzeć się na własnych przemyśleniach. Ja zacznę przewrotnie, odwrotnie, sięgając właśnie po te definicje, którymi Borges wzgardził.

Według Thomasa S. Eliota klasyk „to pisarz, u którego, myśl, obyczaj, język, i co ważne, styl pospolity osiągają dojrzałość. Tę dojrzałość należy rozumieć jako najowocniejsze spełnienie możliwości danego języka artystycznego na określonym etapie kultury”<sup>13</sup>. Styl pospolity, czyli, jak rozumiem, wartki styl opowiadania, z użyciem słownictwa, które zrozumie przeciętnie wykształcony czytelnik, jest u Bolaño zaiste giętki i zdolny wyrazić rozterki epoki głosem ludzi skrajnie zróżnicowanych (patrz *Dzicy detektywi*<sup>14</sup>). Bolaño nie ma sobie równych w snuciu opowieści w monologu wypowiedzianym, kolokwialnym, pełnym niedomówień i autokorekt. A jednocześnie ta pozornie luźna narracja rejestruje najnieznaczniesze poruszenia rzeczywistości i, wychodząc od nich, nabiera niezwykłego rozpędu, osiąga moc wizji, poetyckiego olśnienia. Choćby i była to wizja nieskończoności po nocy spędzonej na dyskusji o sztuce i polityce, przepojona tanim alkoholem, o piątej nad ranem, u wylotu meksykańskiego metra.

Sainte-Beuve (drugi krytyk wspomniany i odrzucony przez Borgesa) także mówi o maestrii stylistycznej klasyka, którego własny język jest jednocześnie językiem wszystkich czytających<sup>15</sup>. Jednak dla niego klasyk to nie tylko stylist, lecz także odkrywca nowych obszarów myśli. W swych dziełach przywołuje tradycję (w najstarszym rozumieniu terminu klasyk mowa o pisarzu, który, wzorując się na starożytnym ideale harmonii, powściąga

---

<sup>13</sup> Th.S. Eliot, *Kto to jest klasyk (1944)*, w: idem, *Kto to jest klasyk i inne eseje*, przeł. H. Pręczkowska, Kraków 1998, s. 66-72.

<sup>14</sup> Oczywiście u każdej postaci wyczuwa się owo lunatyczne zdziwienie rzeczywistością, jakie wytwarza niezawodnie styl Bolaño, co nie odejmuje jednak żadnej z nich indywidualności.

<sup>15</sup> A. Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique*, w: idem, *Causeries du lundi*, t. 3, Paris 1860, s. 39-55.

uczucia rozumem), ale wprowadza również element wolności i postępu; w ten sposób tradycja zostaje przekuta w oryginalną jakość i dzieło wzbogaca ducha ludzkości, czyniąc wkład w uniwersalny skarbiec wartości<sup>16</sup>. O czymś podobnym mówi współczesny krytyk: klasyk to ktoś, kogo „wartości, wizje, opowiadania i metafory ukształtowały naszą kulturę i nasze rozumienie samych siebie na nieprzeliczone sposoby”<sup>17</sup>. Jego język zdaje się (bo to oczywiście wypracowany efekt) naszym wspólnym, a treścią jego utworów są sprawy, które zdają się na krawędzi naszej świadomości, tylko nie tak udatnie wyartykułowane.

Jakie wartości, metafory i wizje kształtujące naszą kulturę znajdziemy zatem u Bolaño, naszego kandydata na klasyka? Wiele jego historii opowiada o tym, jak Latynoamerykanie wypróbują nowy model egzystencji kształtujący się od końca lat 70. XX wieku. Chodzi o model życia, w którym możemy przewozić nasz bagaż nadziei, smutków i samotności z jednego kraju do kolejnego, szukając nowych form bezpieczeństwa i tożsamości w ruchu. Pod koniec wieku Latynoamerykanie zaczęli podróżować intensywniej niż poprzednio, między innymi z powodu przymusowych emigracji politycznych z krajów objętych dyktaturą. Ale pod koniec lat 80. zbiegło się to z okresem przemian w geopolityce, a co za tym idzie w mentalności zbiorowej: od zimnej wojny do neoliberalizmu, od zaangażowania do wychłodzenia. Dawne plany naprawy świata przeżywały się, a stojące za nimi ideologie upadały. Było tak w przypadku lewicy latynoamerykańskiej i jej projektów reform, zniweczonych falą ostrych represji i dyktatur w latach 70. Kryzysy polityczne rozmiękczyły z kolei granice międzypaństwowe oraz międzykontynentalne i wraz z nowymi wersjami kapitalizmu skłoniły ludzi do coraz większej ruchliwości.

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> R. Lundin, *The “Classics” are not the “Canon”*, w: *Invitation to the Classics*, ed. de L. Cowan, O. Guinness, Grand Rapids 1998, s. 25. Cyt. za P. Wilczek, *Kanon jako problem kultury współczesnej*, 2004, <<http://gu.us.edu.pl/node/223361>> (30.07.2013).

Bolaño – „klasykiem” płynnej rzeczywistości? Ale faktem jest też, że jego fabuły pozostają w sposób silnie sentymentalny związane z doświadczeniem pokoleń dorastających w Ameryce Łacińskiej w latach 60. i 70. XX wieku. Dlatego w przemówieniu w Caracas, które autor wygłosił w 1999 roku, odbierając Nagrodę im. Rómulo Gallegosa, znalazły się takie słowa:

W dużej mierze wszystko to, co napisałem, jest listem miłym albo pożegnaniem do mojego własnego pokolenia, do tych, którzyśmy urodzili się w latach 50. i wybrali w pewnej chwili wojaczkę, w tym wypadku może lepiej byłoby powiedzieć zaangażowanie, i oddaliśmy to, co mieliśmy, wiele i niewiele, czyli naszą młodość, dla sprawy, o której myśleliśmy, że jest najbardziej szlachetna ze szlachetnych, a która w pewnym sensie taka była, ale faktycznie nie była [...] mieliśmy skorumpowanych przywódców, tchórzliwych liderów, aparat propagandowy wstrętniejszy niż leprozorium [...] całą naszą hojność poświęciliśmy dla ideału, który już od pięćdziesięciu lat był martwy<sup>18</sup>.

Widzimy u Bolaño, jak stopniowo zmieniają się motywy nieustających podróży po kontynencie południowoamerykańskim, a także między Ameryką Południową a Europą i innymi częściami świata. Przyczyny migracji przestają być *stricte* polityczne. Dobrym przykładem jest ewolucja Amalfitana, marzydzielskiego nauczyciela filozofii występującego w powieściach *2666* (2004, wyd. polskie 2012) i *Los sinsabores del verdadero policía* (Zgryzoty dobrego policjanta, 2011). W młodości Amalfitano ucieka wraz z rodziną do Hiszpanii z Chile rządzonego przez juntę. W latach 90. emigruje jeszcze raz, ale wówczas powody są inne, zostaje mianowicie uznany za *persona non grata* na Uniwersytecie w Barcelonie po tym, jak wychodzi na jaw jego romans ze studentem. Traci pracę i po latach przemierza Atlantyk w przeciwnym kierunku, nie wraca jednak do kraju rodzinnego, tylko do Meksyku.

---

<sup>18</sup> R. Bolaño, *Discurso de Caracas*, „Letras Libres” 1999, nr 10, <<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/discurso-de-caracas-venezuela>> (5.08.2013) (przeł. N.P.).

Niby subtelna, ale jednak decydująca zmiana: przymus polityczny w latach 70., a nie do końca przetrawione zmiany obyczajowe dwadzieścia lat później; czy, zapożyczając określenia od Gracieli Speranzy, „strategiczne wykorzenienie” *versus* „planetarny nomadyzm”<sup>19</sup>.

Borges, sceptyk i relatywista, twierdzi, że prawdopodobnie nie ma takich klasyków, którzy będą nimi zawsze: „wzruszenia, jakie wywołuje literatura, są być może wieczne, ale środki muszą zmieniać się ciągle, choćby w sposób nieznaczny, aby nie stracić mocy”<sup>20</sup>. O błędzeniu i wędrówkach można więc opowiadać na różne sposoby. Z często pojawiającym się u Bolaño motywem migracji i nowej, kosmopolitycznej kondycji ludzkiej współgrają oryginalne techniki narracyjne. Zwracają uwagę charakterystyczne niedomknięcia sekwencji narracyjnej, zarówno wewnątrz, jak i na końcu utworów. Czytelnika pozostawia się jakby porzuczonego – pozbawionego konkluzji, wyjaśnienia, antyklamaksu – na krawędzi przepaści, by posłużyć się jednym ze znamienych w twórczości Chilijczyka symboli. Oto jedno z zakończeń sceny groteskowego pojedynku między krytykiem i autorem w *Dzikich detektywach*:

a Iñaki poszedł naprzód i wałnął go płazem w ramię, myślę, że z zęmosty za strach, jakiego się najadł, a Quima odetchnęła i ja odetchnąłem, i wypuściłem parę spirali dymu w mętne powietrze tej strasznej plaży, a wiatr porwał je natychmiast, nie dając czasu na nic, a Iñaki i jego przeciwnik dalej bawili się w a masz, a masz, jak dwoje niemądrych dzieciaków<sup>21</sup>.

I jeszcze jeden przykład: zakończenie opowiadania *Życie Anne Moore* (z tomu *Rozmowy telefoniczne*). Narrator i jego rozmówca

---

<sup>19</sup> G. Speranza, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona 2012, s. 42 (przeł. N.P.).

<sup>20</sup> J.L. Borges, *O klasykach*, w: idem, *Nowa antologia osobista*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Kraków 2006, s. 277.

<sup>21</sup> R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010, s. 489.

usiłują ustalić miejsce pobytu wiecznie znikającej tytułowej bohaterki:

Druga kartka była z Seattle [...] Widok portu z lotu ptaka. [...] Trzecia kartka była z Berkeley [...] Spotykam się ze starymi znajomymi i poznaję nowych, pisała swoim wyraźnym pismem Anne Moore. I kończyła tak samo jak pierwszą, zalecając kochanemu Aleksiejowi, żeby o siebie dbał i żeby nie zapominał o tym, żeby codziennie jeść, choćby tylko trochę.

Spojrzałem na Rosjanina ze smutkiem i zdziwieniem. On odpowiedział spojrzeniem z sympatią. Zastosował się pan do jej rad?, zapytałem. Oczywiście, zawsze stosuję się do rad damy, odpowiedział<sup>22</sup>.

Jeden z krytyków dowodzi, że brak ciągłości narracyjnej opowiada tu poczuciu wykorzenienia i destabilizacji w życiu bohaterów. Co ciekawe, jedni są typowymi emigrantami, z przeszłością polityczną, a inni prowadzą po prostu „epizodyczną egzystencję”<sup>23</sup>. Tytułowa Anne Moore zmienia cyklicznie miejsce zamieszkania i partnerów, w jej życiu występują naprzemiennie okresy doświadczeń granicznych (jest napastowana, pracuje jako prostytutka) i stabilizacji (próbuję być przykładną żoną). W każdej fazie wyczerpuje się w końcu jej motywacja i rusza znów w drogę. Może Anne jest wzorcową posthippiską, rozbitkiem z czasów rewolucji kulturowych? Narrator (*alter ego* Bolaño) mówi o niej: „Ja wołałem myśleć, że na swój sposób ona i ja przemierzaliśmy tę samą mapę, te same kwietne wojny, wspólną szkołę uczuć”<sup>24</sup>.

Stabilizacja nie jest już dominującym wzorem społecznym. Bolaño opowiada o współczesnych nomadach: Latynosach, rozpierzchających się po świecie, jak on sam, ale także o północno-amerykańskich stypendystach zakochanych w egzotyce Południa, o europejskich trzecioliigowych pisarzach, o zadowolonych z siebie przedstawicielach kulturowego establishmentu, porzuconych

<sup>22</sup> Idem, *Rozmowy telefoniczne*, przeł. T. Pindel, Warszawa 2013, s. 205.

<sup>23</sup> Cf. Ch. Andrews, *La experiencia episódica y la narrativa de Roberto Bolaño*, w: *Bolaño salvaje*, ed. de P. Soldán, G. Faverón Patriau, Barcelona 2008, s. 53-71.

<sup>24</sup> R. Bolaño, *Rozmowy telefoniczne*, s. 200.

kochankach i wielu innych duszach, błakających się już nie po bezdrożach, lecz w głównym nurcie mobilnego i globalnego świata.

Jest jeszcze inny obraz, wizja czy temat, który nadaje temu pisarstwu rys żarliwości i intensywności (choć co najmniej od romantyzmu miał on już w kulturze Zachodu liczne odmiany): literatura jako życiowe powołanie, zajęcie niebezpieczne i wymagające hartu ducha; doprowadzające do przepaści. Bolaño, który stara się literaturę uprawiać w swoim mniemaniu uczciwie, zawsze jest skory – zarówno w fikcji, jak esejach i wywiadach – do bezpardonowej krytyki wszelkich działań paraliterackich i marketingowych, gestów podszytych fałszem. Czasem robi to w kwiecistych inwektywach, kiedy indziej poprzez komicznie przerysowane sytuacje fikcjonalne. Przykładem epizod z *Dzikich detektywów*, kiedy to obiektem prowokacji bebechorealistów staje się sam Octavio Paz, noblista, „święta krowa” meksykańskiej kultury. Serią dziwnych listów „Dzicy” skłaniają Paza do absurdalnych, potajemnych spotkań w parku Hundido, a całość jest opowiedziana ustami płochliwej sekretarki w pewnym wieku, zakochanej w Don Octawiu<sup>25</sup>.

Nie ma więc litości dla tych, którzy, nie daj Boże, traktują literaturę jako narzędzie finansowego awansu i manipulują epi-gońskimi kliszami („Trwałość została zastąpiona szybkością przesuających się pustych obrazów. Panteon wybitnych, jak odkryliśmy w osłupieniu, okazał się budą dla psa w płonącym wariatkowie”<sup>26</sup>).

Na temat rzetelności w swoim zawodzie pisze:

A zatem co jest pisarstwem wysokiej próby? No to, co zawsze nim było: umieć wsadzić głowę w ciemność, umieć skoczyć w pustkę, wiedzieć, że literatura to zawód zasadniczo niebezpieczny. Biegać na

---

<sup>25</sup> Przedstawia tu z niezrównaną ironią obraz codziennych „obowiązków” sławnego literata (odpowiadanie na listy, przyjmowanie zaproszeń, opiniowanie), uginającego się pod naporem rosnącego prestiżu i czci, jaką darzy się laureatów Wielkiej Nagrody.

<sup>26</sup> R. Bolaño, *Mity z Chtulhu*, przeł. N. Pluta, „Literatura na Świecie” 2004, nr 9-10, s. 114.

krawędzi przepaści: po jednej stronie bezdenna otchłań, po drugiej kochane twarze, uśmiechnięte twarze, które kochamy, i książki, i przyjaciele, i jedzenie<sup>27</sup>.

Półtora wieku temu Sainte-Beuve podsunął następujący obraz: klasyk popycha ludzkość o jeden krok do przodu. Otóż Bolaño robi taki krok – w ciemność, ciągnąc nas za sobą. Czasem udaje mu się oświetlić na chwilę jakiś jej wycinek, na przykład wysypisko śmieci na obrzeżach Santa Teresy w powieści *2666*, gdzie przez kilka lat mieszkańcy znajdują regularnie zwłoki gwałconych i torturowanych dziewczyn (opis opiera się na autentycznych wydarzeniach w meksykańskim Ciudad Juárez na przełomie tysiącleci).

Otchłań może też czaić się po drugiej stronie drzwi barowej toalety, w ciemnym kącie zapuszczonego parku w mieście Meksyk, w rozpadlinie w górach Galicji, do której wpadło dziecko, na pustym placu w afrykańskiej wiosce ogarniętej wojną domową. Bohaterowie krążą po takich miejscach, ładując raz po jednej, raz po drugiej stronie w odwiecznej wojnie między czarnymi i białymi mocami; doznając od czasu do czasu „ponadpospolitych przebłysków”.

W pseudokryminalnych fabułach temat zbrodni i zła spleta się perwersyjnie z wątkami literackimi (w tym sensie większość prozy Bolaño jest autotematyczna i pseudoautobiograficzna). We wspomnianej powieści *2666* wykładowcy literatury z Europy poszukują genialnego, acz nieuchwytnego niemieckiego pisarza, a trop wiedzie do Santa Teresy, fikcyjnego odpowiednika Ciudad Juárez na granicy między Meksykiem a Stanami Zjednoczonymi. Ktoś określił to miejsce jako wcieloną w konkretną geografię otchłań zła, które nazaczyło historię XX wieku i nieprzerwanie naznacza współczesną. Jedna z postaci mówi, że nikt nie zwraca należytej uwagi na te zbrodnie (morderstwa kobiet), a przecież to w nich kryje się tajemnica świata.

---

<sup>27</sup> Idem, *Discurso de Caracas* (przeł. N.P.).

Symptomatycznie, że ze złem mierzą się, ale też igrają właśnie literaci. W *Gwieździe dalekiej* i *Chilijskim nokturnie* pisarze i krytycy ulegają „sile wyższej”, czyli dyktaturom i wspierającym je ideologiom przemocy. Z kolei w *Literaturze faszystowskiej w obu Amerykach* (tym leksykonie fikcyjnych pronazistowskich pisarzy) zarodki zła pokazane zostały w chmurnych i durnych snach o potędze sympatyków faszyzmu. Nawiązując do historycznych tragedii naszych czasów, rozgrywających się przeważnie, choć nie wyłącznie, w Ameryce Południowej, pisarz pogłębia i zaczernia tło za plecami swych bohaterów. A w obliczu tego, co obezwładnia i wykracza poza powszednią miarę zła, bohaterom nie pozostaje nic innego jak działania na granicy happeningu, purnonsensu czy transu. Otwiera się przepaść, a Bolaño (i jego czytelnicy) stara się nie zamykać oczu. Odwagi dodaje Cervantes, patron odważnej literatury, który wprawdzie przyznawał pierwszeństwo wojaczce nad pisarstwem, ale, oczywiście, podobnie jak chilijski autor, rzadko przestawał pisać.

Wyliczywszy tych parę racji, dla których Bolaño prawdopodobnie utrzyma na długo miejsce wśród najlepszych pisarzy XX i XXI wieku, dodam jeszcze, że jego prozę można też rozpatrywać z perspektywy dyscyplin, które zajmują się przemianami związków między kulturami różnych części globu. Myślę o studiach postkolonialnych, latynoamerykańskich i transatlantyckich. Czerpiąc z utworów Bolaño, można by zająć się, na przykład, formami przetrwania nazizmu w kulturze literackiej i popularnej Hispanoameryki (*Literatura faszystowska w obu Amerykach*); albo nawiązaniem do surrealizmu u poetów hispanoamerykańskich z drugiej połowy XX wieku; czy też odmianami rewolucji kulturowych w krajach Ameryki Łacińskiej w latach 60. i 70. (patrz snobowanie się lokalnych środowisk latynoamerykańskich na europejskie postawangardy w *Dzikich detektywach* czy *Gwieździe dalekiej*).

Ponad wszelkimi tropami porównawczymi Bolaño, prawdziwy artysta, narzuca jednak swoje nadrzędne, latynoskie, ale *de facto*

uniwersalne spojrzenie na życie: ryzykowna przygoda, w której pisarstwo jest przeznaczeniem i etycznym zobowiązaniem. Użykuje on w prozie – można to lubić albo nie – efekt zaangażowania i autentyczności; powołując, jak u Cortáзара, jak u Stachury, bohaterów mniej przystosowanych do społecznych gier, z pozoru cynicznych, którzy podążają intuicyjnie za którąś z kolejnych, bo kulturowo zmiennych (paradoks) form absolutu; przykładem „dzicy” poeci szukający po pustyniach na północy Meksyku zamkniętej przez Boga i ludzi poetki z lat 30. XX wieku.

Twórczość Bolaño, a także poglądy i postawa, przedłużają nam na czas nieokreślony nadzieję, że literatura jest także nośnikiem wartości etycznych.

Na koniec dotknijmy kwestii bardzo aktualnej w badaniach literackich, a mianowicie tego, czy jest sens mówienia dziś o literaturze w kategoriach narodowych i regionalnych. Czy Bolaño jest przede wszystkim pisarzem chilijskim, hispanoamerykańskim czy też światowym?<sup>28</sup> Pisarzowi, jak mówi Graciela Speranza, trudno dziś reprezentować swoją kulturę, nie wpadając w płytki multi-kulturalizm. Jednakże narratorzy Bolaño to nie tylko anonimowe, ruchome punkty widzenia w chaotycznym świecie (bo tak widzi wcielenie dzisiejszego artysty argentyńska krytyczka<sup>29</sup>). Bolaño jest z jednej strony tradycyjny, lokalny, latynoamerykański, na przykład w nostalgicznej ewokacji walki politycznej swojego pokolenia; z drugiej strony jest nowoczesny i uniwersalny, w roli świadka rzeczywistości, która rekonfiguruje się po obu stronach Atlantyku oraz gdy tworzy historie o miłości do ludzi i literatury, i o buncie przed banałem, zaniechaniem i zbrodnią.

---

<sup>28</sup> „Choć prawdą jest też, że ojczyzną pisarza nie jest jego język, a raczej nie tylko jego język, lecz ludzie, których kocha. A czasem ojczyzną pisarza nie są ludzie, których kocha, lecz jego pamięć. A innymi razy jedyną ojczyzną pisarza jest jego lojalność i odwaga. W rzeczywistości wiele może być ojczyzn, a czasem tożsamość tej ojczyzny zależy w największej mierze od tego, który właśnie pisze. Wiele może być ojczyzn, tak teraz myślę, ale tylko jeden paszport, a tym paszportem jest niewątpliwie jakość pisarstwa. To nie znaczy pisać dobrze, bo to może każdy, lecz pisać wspaniale, a i nawet nie to”. Ibidem (przeł. N.P.).

<sup>29</sup> G. Speranza, *Atlas portátil de América Latina...*, s. 85-86.

Argentyński socjolog García Canclini mówi o sobie i innych Latinoamerykanach: nie jesteśmy ani z McOndo, ani z McDonalda<sup>30</sup>. A zatem skąd? Według Bolaño, impertynenta i szyderycy:

Ameryka Łacińska jest dla Europy niczym dom wariatów. Być może kiedyś myślano, że to szpital Europy albo spichlerz Europy. Ale teraz to dom wariatów. Dom wariatów dziki, uboższy, pełen przemocy, w którym, mimo chaosu i korupcji, jak dobrze otworzyć oczy, to można dojrzeć cień Luwru<sup>31</sup>.

Ironicznie przerabiając stereotypy, pisząc z sarkazmem, ale i z czułością o przywarach swoich ziomeków, wychwytuje on, jak wspomniałam, proces przechodzenia od etapu ostatnich projektów reformistycznych lewicy do płynnej nowoczesności XXI wieku. Obok wątków osadzonych w dzisiejszych przemianach społeczno-politycznych umieścił również, przerobiony na swój sposób, mit poety nomady i kontestatora, a także mit literatury zaglądnącej w przepaść nieznanego, jakkolwiek by je rozumieć: biała kartka do zapisania, nieczyste sumienie, czarny lej zbrodni, bagno polityki.

Klasyk utrwala poczucie ciągłości w dziejach pewnej sztuki, włączając przeszłe dokonania w ożywczą, polemiczną, współczesną debatę. Twórczość Bolaño jest stara, bo wskrzesza tradycję romantyczną, cervantesowską, rimbaudiańską, ale zarazem nowa, wściekle aktualna, latynoamerykańska i globalna. Zobaczymy, czy kolejne pokolenia ludzi będą czytały go „ze z góry założonym zapalem i tajemniczą lojalnością”<sup>32</sup>. Jedno pokolenie już to w każdym razie robi.

---

<sup>30</sup> Cyt. za J. Montoya Juárez, Á. Esteban, *A modo de introducción: ¿narrativa latinoamericana más allá del aeropuerto?*, w: *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio del siglo (1990–2006)*, ed. de J. Montoya Juárez, Á. Esteban, Madrid–Frankfurt/M. 2009, s. 10.

<sup>31</sup> Cyt. za I. Echevarría, *Bolaño internacional. Algunas reflexiones en torno al éxito de internacional de Roberto Bolaño*, „Estudios Públicos” 2013, nr 130, s. 189 (przeł. N.P.).

<sup>32</sup> J.L. Borges, *O klasykach*, s. 278.

## Aneks

Fragment *Dzikich detektywów*,  
wyd. pol. 2010, przeł. N. Pluta, s. 496-497.

**Marco Antonio Palacios, Targi Książki, Madryt, lipiec 1994.** Mam tu coś dla was o honorze poetów. Miałem siedemnaście lat i niepowstrzymaną chęć, by zostać pisarzem. Postanowiłem się przygotować. Ale nie siedziałem cicho w trakcie przygotowań, bo zrozumiałem, że siedząc cicho, nigdy nie osiągnę sukcesu. Dyscyplina i pewien elastyczny wdzięk są kluczowe, by dojść tam, gdzie się chce. Dyscyplina: pisać każdego ranka przez co najmniej sześć godzin. Pisać rano, poprawiać po południu, a w nocy czytać jak szalony. Wdzięk czy też elastyczny wdzięk: odwiedzać pisarzy w ich rezydencjach albo zbliżać się do nich na prezentacjach książek i mówić każdemu z nich dokładnie to, co chce usłyszeć. To, co rozpaczliwie chce usłyszeć. I być cierpliwym, bo to nie zawsze działa. Są tacy skurwiele, co to klepną cię po ramieniu, a potem udają, że cię nie znają. Są skurwiele twardzi, okrutni i podli. Ale nie wszyscy są tacy. Trzeba mieć cierpliwość i szukać. Najlepsi są homoseksualiści, ale uwaga, trzeba wiedzieć, kiedy się zatrzymać, trzeba wiedzieć bardzo dokładnie, czego się chce, bo jak nie, to ani się obejrzysz, jak wyrucha cię stary, lewicowy pedał. Z kobietami w trzech czwartych przypadków jest podobnie: pisarki hiszpańskie, które mogą wyciągnąć do ciebie rękę zazwyczaj są stare i brzydkie, i czasem to poświęcenie nie jest warte świeczki. Najlepsi są heteroseksualni pięćdziesięciolatekowie albo tacy na progu starości. W każdym razie zbliżenie się do nich jest nieuniknione. Nieuniknione jest uprawianie swojego ogródka w cieniu ich żalów i resentymentów. Oczywiście trzeba przebrnąć przez ich dzieła zebrane. Trzeba cytować ich ze dwa, trzy razy w każdej rozmowie. Cytować ich bez wytchnienia! Dobra rada: nie krytykować nigdy przyjaciół mistrza. Przyjaciele mistrza są święci i jedna uwaga nie w porę może zmienić kurs naszego losu. Dobra rada: wskazane jest nienawidzić i wyzywać się do woli na pisarzach zagranicznych, szczególnie na Amerykanach, Francuzach czy Anglikach. Pisarze hiszpańscy nienawidzą swoich współczesnych piszących w innych językach i negatywna recenzja o jednym z nich zawsze będzie dobrze przyjęta. I milczeć, i trwać na czatach. I oddzielić obszary pracy. Rano pisać, po południu poprawiać, nocami czytać, a w wolnych godzinach wprawiać się w dyplomacji, grze pozorów i elastycznym wdziękku. Mając siedemnaście lat, chciałem być pisarzem. Mając dwadzieścia, wydałem pierwszą książkę. Teraz mam dwadzieścia cztery i kiedy patrzę wstecz, mój mózg ulega czemuś w ro-

dzaju oszołomienia. Przeszedłem długą drogę, wydałem cztery książki i żyję swobodnie z literatury (choć, mówiąc szczerze, nigdy nie potrzebowałem wiele, żeby przeżyć, komputer i książki). Raz na tydzień piszę artykuł do prawicowego, madryckiego tygodnika. I teraz grzmie i bluźnię i pouczam (ale bez przesady) niektórych polityków. Młodzi, którzy chcą zrobić karierę pisarza, widzą we mnie wzór. Niektórzy mówią, że jestem ulepszoną wersją Aurelia Baki. No nie wiem (obu nas boli Hiszpania, choć zdaje mi się, że chwilowo jego boli bardziej). Może mówią to szczerze, ale może mówią po to, żebym stał się ufnym i stracił czujność. Wiedźcie, że nie zrobię wam tej przyjemności: pracuję tak wytrwale jak dawniej, dalej produkuję, dalej pielęgnuję swoje przyjaźnie. Jeszcze nie mam trzydziestki, a przyszłość otwiera się jak róża, róża doskonała, pachnąca, jedyna. To, co zaczyna się jak komedia, kończy się jak marsz triumfalny, no nie?

## Przygodny fokus w *Gwieździe dalekiej* Roberta Bolaño: Bruno Schulz jako punkt wyjścia teorii przerośnej

Powieść *Gwiazda daleka* Roberta Bolaño, mimo swego niewielkiego rozmiaru, doczekała się licznych recenzji i opracowań. Niejednokrotnie użyto jej wręcz jako prymarnej podstawy teorii zgłębiających tajniki twórczości chilijskiego pisarza<sup>1</sup>. Mimo aktywnej eksploatacji, a może dzięki niej (wyobraźmy sobie obrastające metatekstami dzieło jako realizację bachtinowskiej koncepcji żyjącego tekstu), utwór ten pozostaje dla czytelnika nieprzecenionym partnerem do dyskusji. Z jednej strony przedstawia wiele zagadkowych problemów, nadal, mimo licznych prób rozprawienia się z nimi, kuszących obietnicą rozwiązania; z drugiej gotowy jest na niewyczerpany zasób pytań, jakie powieści może zadać jej odbiorca.

Zbyt długi i przesycony znaczeniami tytuł tej wypowiedzi znajduje się pewnie na granicy bezsensowności, jednak zawiera w sobie „emblematy” różnych idei, które wpłynęły na proces stawiania pytań i szukania wyjaśnień dotyczących zjawienia się Brunona Schulza w ostatnim rozdziale *Gwiazdy dalekiej*. Innymi

---

<sup>1</sup> Cf. *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, ed. de C. Manzoni, Buenos Aires 2002; *Bolaño Salvaje*, ed. de E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau, Barcelona 2010; J. Macías, *Fractal: paradigma en la novela Estrella distante de Roberto Bolaño*, Saarbrücken 2012.

słowy, jest to hasłowy zapis doświadczenia czytelnika w konfrontacji z powieścią Bolaño. Następujący tekst rozwinie zamieszczone w tytule zagadnienia, starając się owo doświadczenie odtworzyć. Opis aktywności czytelnika, uzyskany dzięki konfrontacji tekstów Bolaño z ideami Schulza, doskonale nadaje się ponadto do analizy taktyk lekturowych autora *Gwiazdy dalekiej*.

### Przygodność

Meandryczny sposób rozwijania się historii przedstawionych w utworach Bolaño sprawia, że na drodze czytelnika pojawiają się wątki, których nie potrafi automatycznie włączyć do swego spójnego, lekturowego doświadczenia. Richard Rorty, którego hasło przygodność oczywiście musi wywołać, nazywa próby rozwiązania problemu funkcji poszczególnych fragmentów i scen „łączeniem kropek”<sup>2</sup>. Sposób, w jaki to robimy, czyli nasze perypetie lekturowe, opisał zaś jako „skutki uboczne spotkań z książkami, które przypadkiem wpadły nam w ręce”<sup>3</sup>.

Traktowanie lektury jako doświadczenia to również nieprzypadkowe nawiązanie do pragmatystów. Bolaño, wypełniając swe książki zwodniczymi, nieoczywistymi „kropkami”, prowokuje czytelnika do przejścia inicjatywy sensotwórczej. Co więcej, odbiorca mający już za sobą spotkania z chilijskim pisarzem traktować będzie wszystkie „kropki” podejrzliwie: Bolaño może przecież w każdej chwili, jak na przykład w eseju *Sevilla me mata*<sup>4</sup> (gdzie osiąga prawdziwe mistrzostwo zwodniczego procederu), odwołać to, co przed chwilą powiedział i stwierdzić, że był to tylko żart. Również w *Gwieździe dalekiej* narrator przyznaje, że czasami łączy własne „kropki” drogą przypadkowych asocjacji, których sam nie potrafi

<sup>2</sup> R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, Kraków 1996, s. 96.

<sup>3</sup> Ibidem, s. 91.

<sup>4</sup> R. Bolaño, *Sevilla me mata*, w: idem, *Entre paréntesis*, Barcelona 2013, s. 311-314.

wyjaśnić<sup>5</sup>. Dzięki utożsamieniu znaczenia z doświadczeniem, jakim jest lektura, pojawia się szansa wytworzenia użytecznego sensu na podstawie czytanej powieści.

## Fokus

Fokus to uwydatniona część rematu, „lokalne Centrum Uwagi” wprowadzające nową informację<sup>6</sup>. Pozostając w zasięgu wpływu Rorty’ego, możemy nazwać go „zaostrzonym bodźcem”, który bardziej niż inne elementy powieści (będącej w całości zbiorem bodźców) przykuwa uwagę czytelnika. Skupienie na konkretnych „kropkach” to właśnie efekt uboczny wcześniejszych spotkań z książkami i autorami, dlatego też zainteresowanie polskiego czytelnika pojawieniem się Schulza w powieści Bolaño, choć należy do zjawisk przygodnych, trudno uznać za przypadkowe.

Ponadto, słowo „fokus” przywołuje na myśl pojęcie fokalizacji Gerarda Génette’a, przez co mieści w sobie pytania o to, dlaczego pewne konkretne dane są uwydatnione i czyja uwaga – autora, narratora czy bohatera – zdaje się na nich skupiać. Podnoszenie tego typu kwestii oznacza również zastanowienie nad potencjalną instancją nadawczą lub jakąkolwiek obecnością autora empirycznego w jego dziele.

Przygodny fokus rozumieć można nie tylko jako ograniczenie pola widzenia lub „skoncentrowanie światła na wybranym obiekcie”<sup>7</sup> przez czytelnika. Możemy uznać go za cechę charakterystyczną dyskursu Roberta Bolaño, pełnego dygresji, wtrąceń, nawiązań i odwołań, gromadzącego ogromne ilości informacji, których łącze-

---

<sup>5</sup> Dzieje się tak między innymi w przypadku złączonych historii Diega Soto, Juana Steina i Lorenza-Petry.

<sup>6</sup> R. Huszcza, *Wykładniki uwydatnionego rematu zdania w języku polskim, japońskim, angielskim i wietnamskim*, „Prace Filologiczne” 1986, nr XXXIII, s. 325-336.

<sup>7</sup> Hasło: *fokus*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <<http://sjp.pwn.pl/szukaj/fokus>> (23.03.2014).

nie okazuje się często wysoce problematyczne. Zjawisko to Myrna Solotorevski nazwała *espesor escritural*<sup>8</sup>, co można przetłumaczyć dość swobodnie jako „gęstość tekstu” i wykorzystać do opisu ogólnej charakterystyki spotkania z Bolaño.

Przygodny fokus w rękach czytelnika, uznany za pożyteczne zjawisko, któremu można nadać pozory celowości (a nie za niezależną od nas i wymykającą się całościowym opisom zasadę funkcjonowania tekstu), pozwala wydostać się z gęstwiny „kropek”. Rozpoczęcie analizy naszej lektury (nie samego tekstu, skoro jego doświadczenia nie oddzielamy od jego opisu i znaczenia) w dowolnie<sup>9</sup> wybranym miejscu przypomina o związkach pragmatyzmu z hermeneutyką. W *Karierze pragmatysty* Rorty stwierdza, że „tekst posiada tyle spójności, ile zdarzyło mu się uzyskać podczas ostatniego obrotu koła hermeneutycznego”<sup>10</sup>, w którym przedmioty wytwarzane są przez mówienie o nich. Spotkanie z tekstem, z pisarzem, okazuje się więc rozmową.

Koncepcja lektury jako konwersacji pochodzi od Hansa-Georga Gadamera, którego zdaniem czytelnik wsłuchuje się w tekst, aby usłyszeć prawdziwy głos poety, zapraszającego go do dyskusji<sup>11</sup>. Idea ta jest o tyle dla nas istotna, że *Gwiazda daleka* dzieje się jako rozmowa. Narrator zdaje się stale prowadzić dialog z innym, z przyjacielem<sup>12</sup>, nawet kiedy monologuje. Co ważniejsze jednak,

---

<sup>8</sup> M. Solotorevski, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, „Mitologías hoy” 2013, nr 7, s. 163-171.

<sup>9</sup> Z towarzyszącymi temu terminowi oskarżeniami o relatywizm rozprawia się regularnie Stanley Fish (cf. S. Fish, *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków 2008). Warto jednak zauważyć, że zapewniony przez warunki kulturowe brak rzeczywistej dowolności z punktu widzenia czytelnika nie przedstawia się jako ograniczenie. W trakcie lektury czujemy, że możemy podejmować suwerenne decyzje (a fakt, że wszystkie one mogą się i tak mieścić w ograniczeniach, którymi, zdaniem Fisha, jest interpretacja, nie powinien nas zajmować, jeśli zgadzamy się, że niemożliwe jest wydostanie się poza dyskurs).

<sup>10</sup> R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, s. 96.

<sup>11</sup> H.-G. Gadamer, *Wiersz i rozmowa*, w: idem, *Poetica. Wybrane eseje*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2001, s. 135.

<sup>12</sup> E. Gandolfo, *La apretada red oculta*, w: *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, ed. de C. Manzoni, Buenos Aires 2002, s. 118.

powieść ta zostaje w prologu eksplicytnie przedstawiona jako dialog między autorem, jego przyjacielem, Arturem B. oraz duchem Pierre'a Menarda.

Należy jednak zauważyć, że śledząc rozmowę tych trzech postaci i starając się w nią włączyć, nie podążamy za Gadamerem w stronę autorskiej prawdy. Skoro sama powieść okazuje się konwersacją, tym bardziej zasadne wydaje się szukanie znaczenia w doświadczeniu, jakim jest dialog z utworem. Musimy porzucić tradycyjne „koło hermeneutyczne”, żeby nie ulec pokusie łamania kodów, przed którą ostrzega Rorty, a którą niewątpliwie prowokuje Bolaño.

### ***Gwiazda daleka* Roberta Bolaño**

*Gwiazda daleka* opowiada historię poety, pilota, żołnierza i mordercy: Carlosa Wiedera, a raczej historię śledztwa zmierzającego do odnalezienia tej postaci. W momencie identyfikowania Wiedera narrator czyta dzieła zebrane Schulza i czuje, że polski pisarz go obserwuje. Zdarzenie to balansuje na granicy Todorovskiej fantastyczności i przelotnie niemal każe, postmodernistycznie, zastanowić się nad statusem ontologicznym świata przedstawionego, co implikuje również pojawienie się metafizycznego niepokoju w samym czytelniku i w jego świecie.

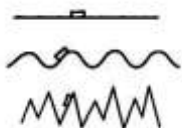
*Gwiazda daleka* stanowi jedno z ciekawszych ogniw w sieci pułapek (których podstawą jest gęstość tekstu) zastawianych przez Bolaño na potencjalnych odkrywców sekretnej wiadomości zawartych w jego utworach. Pokusa odkrycia tajemnicy, którą tekst „chce” przekazać, jest w tej powieści zwielokrotniona. Po pierwsze, opowiadana historia to dosłowna zagadka kryminalna i literacko-rzeczywiste śledztwo, które obrazują *modus operandi* charakterystyczny dla całej twórczości Bolaño (poszukiwanie zaginionych pisarzy to jej najbardziej charakterystyczny leitmotiv). Po drugie, jeden z bohaterów epizodycznych proklamuje wiarę w sekretne znaczenia literatury, co można uznać za znak. Po trzecie, wiele

fragmentów zostaje przez narratora opatrzonych komentarzem podkreślającym ich niewyjaśnioną naturę<sup>13</sup>. Po czwarte, powieść posiada zagadkowe tytuł i epigraf. Po piąte, *Gwiazda daleka*, jako hipertekst *Literatury nazistowskiej w obu Amerykach*, odkrywa podstawowy mechanizm konstrukcji tekstowego świata Bolaño, jego metaforycznych Macondo i Yoknapatawphy, gdzie zamieszkują powracające w różnych utworach postacie i wątki. Ścieżki łączące je ze sobą można by uznać za najważniejszy, podstawowy kod zawarty w dziełach Chilijczyka.

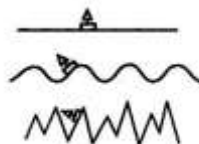
Znaki te uważamy za pułapki, a nie fragmenty drogi prowadzącej do odkrycia tajemnicy, dlatego że za ślepe zaułki uznaliby je bohaterowie, którzy najbardziej pasują do roli *porte-parole* autora.

Najlepiej zilustrować to zjawisko może przykład zaczerpnięty z *Dzikich detektywów*. Bohaterowie powieści starają się rozszyfrować jedyny zachowany wiersz zaginionej poetki Cesárei Tinajero. Przechowujący go od pięćdziesięciu lat Amadeo wciąż nie może rozwikłać jego zagadki, odkryć tajemniczego znaczenia. Wtedy na scenę wkraczają Arturo Belano i Ulises Lima. Dorysowują do trzech linii, z których składa się wiersz, trójkąt (żagiel) i informują Amadeo, że żadnej tajemnicy nie ma, a rozwiązanie jest „prościutkie”: utwór to żart, metafora żeglugi<sup>14</sup>.

Syjon Cesárei Tinajero<sup>15</sup>:



Interpretacja Belano i Limy:



<sup>13</sup> Wymienić można między innymi: fotografię Williama Carlosa Williamsa, znaczenie nazwiska „Wieder”, poszukiwanie śladów pilota-mordercy w tekstach literackich, sny narratora.

<sup>14</sup> R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010, s. 407.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 383.

*Syjon* zyskał znaczenie dopiero, gdy Lima i Belano dorysowali rzekomo brakującą część. Innymi słowy, przed interpretacją go nie posiadał. Nie był zagadką do rozwiązania, tylko do wymyślenia.

Rozpoczynając od pierwotnie wybranego (przez przygodny fokus) punktu wyjścia: hasła „Bruno Schulz”, będziemy wylawiać z tekstu fragmenty konwersacji dotyczącej drohobyckiego pisarza, sygnalizowane słowami-hasłami, które same w sobie stanowią kolejne punkty wyjścia; przede wszystkim jednak dopełniają główny temat naszej rozmowy z tekstem.

Nieprzypadkowo pojawia się propozycja „łowienia” na Schulzowską przynętę kolejnych „kropek” w celu tworzenia spójnej konstrukcji sensu. Bolaño zaleca krytykom, by byli przede wszystkim czytelnikami<sup>16</sup>, co jeden z nich komentuje następującymi słowy:

Bolaño (...) nie przedstawia literatury jako uczonego i fałszywie światłego świata pisarza, krytyka lub znawcy, który dostrzega tylko powierzchnię oceanu, ale jako świat ryby, która w tym oceanie pływa: jako czytelnika, konsumenta, jednego z niezliczonych pracowników sektora kulturalnego<sup>17</sup>.

Metafory „morskie” obfitują również w twórczości autora *Gwiazdy dalekiej*, składając się razem na obraz literatury-oceanu (lub innego zbiornika wodnego)<sup>18</sup>. Okazuje się on bardzo przydatny w pragmatycznym podejściu do tekstu, wywołując skojarzenia z materialnym aspektem nazwiska Stanleya Fisha. Wzorem Ja-

---

<sup>16</sup> R. Bolaño, *The last interview and other conversations*, trans. by S. Perez, New York 2009, s. 144.

<sup>17</sup> E. Gandolfo, *La apretada...*, s. 117. (Przekład z hiszpańskiego pochodzi od autorki szkicu).

<sup>18</sup> Morzem jest, w interpretacji E. Gandolfo, poprzez powtarzanie *Literatury nazistowskiej*, sama *Gwiazda daleka*: „W tym morzu, zamieszkanym przez biedne, pełne nadziei zwinniki, chcące się wyrwać z głębi, odbić od tła, którego część tymczasem stanowią, grasuje rekin Ruiz-Tagle, uwodzicielski i zabójczy” (s. 118). Inny przykład: „Metafory to nasz sposób, by zatracić się w ułudzie albo trwać w bezruchu w morzu pozorów. W tym sensie metafora jest czymś w rodzaju koła ratunkowego”. R. Bolaño, *2666*, przeł. L. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012, s. 289-290. M. Solotorevski wskazuje ponadto rozróżnienie Bolaño na „powieści ulewne” i „powieści rzeki” (s. 170).

cques'a Derridy, zapośredniczonym, a tym samym złagodzonym przez Richarda Rorty'ego<sup>19</sup>, nie chcemy odrzucać gier językowych, prywatnych asocjacji, metaforycznego dorysowywania żagli stanowiącego podstawę zabawy z tekstem, na rzecz naukowej interpretacji. W związku z tym nasze prawdopodobnie kulawe koło hermeneutyczne możemy nazwać „fishingiem”: lekturą inspirowaną teoriami i nazwiskiem Fisha oraz meandrycznym torem poruszania się ryby-Bolaño.

„Fishing”, łowienie „kropek” rozszerzających nasz punkt wyjścia (stanowiący zarazem przynętę), prowadzi do stworzenia intencjonalnej, aczkolwiek otwartej (znajdującej się pomiędzy rozróżnionymi przez Rorty'ego krytykami metodyczną i natchnioną) konstrukcji doświadczenia czytelnika przez niego samego. Starając się zachować samokrytyczny stosunek do swych metod i świadomość znajdowania się na granicy epifanii z apofenią, w nieustannej grze z nieobecnym autorem, z tekstem, czytelnik uznaje „meta-stabilność”<sup>20</sup> swojej pozycji. Pozostaje otwarty na to, co w rozmowie z tekstem może się przydarzyć, aby nie przegapić potencjalnie natchnionej drogi do kolejnego tekstu.

## Bruno Schulz

Umożliwiające zastawianie pułapek stężenie opisu łączy Bolaño z Brunonem Schulzem, dzięki któremu styl autora *Dzikich detektywów* zyskuje głębszy, dodatkowy wymiar, nowy opis. Proces twórczy Schulza polega na wielokrotnej, rozbudowanej metaforyzacji jednego przedmiotu lub zjawiska, na piętrzeniu metafor stanowiących kolejne próby zaktualizowania nieskończonego potencjału rzeczywistości<sup>21</sup>. Nagromadzenie elementów opisu przypomina obecną u Bolaño saturację tekstu informacjami, niejed-

---

<sup>19</sup> Cf. R. Rorty, *Filozofia jako rodzaj pisarstwa: esej o Derridzie*, w: idem, *Konsekwencje pragmatyzmu*, przeł. C. Karkowski, Warszawa 1998, s. 139.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 122.

<sup>21</sup> Ź. Nalewajk, *W stronę perspektywizmu*, Gdańsk 2010, s. 165.

nokrotnie dalece odbiegającymi od teoretycznie głównego wątku. Czytelnik, zarówno podczas lektury Schulza, jak i Bolaño, zмага się z entropią spowodowaną zatrważającą liczbą znaczeń zakodowanych w pojedynczym znaku („kropce”).

Zjawiska opisywane przez Schulza przyjmują monstrialne wymiary, wymykają się spod kontroli i rosną, podobnie jak w *Gwieździe dalekiej* etymologia nazwiska Wieder i splątane ze sobą w niewyjaśniony dla samego narratora sposób historii. Nawet gdy autor *Księgi* zakłada „abstynencję” opisu, nie może uciec od „fermentacji”, mnożenia się słów:

Nazywam ją po prostu Księgą, bez żadnych określeń i epitetów, i jest w tej abstynencji i ograniczeniu bezradne westchnienie, cicha kapitulacja przed nieobojętnością transcendentu, gdyż żadne słowo, żadna aluzja nie potrafi załsnąć, zapachnieć, spłynąć tym dreszczem przestachu, przecuciem tej rzeczy bez nazwy, której sam pierwszy posmak na końcu języka przekracza pojemność naszego zachwytu. Cóż pomógłby patos przymiotników i napuszystość epitetów wobec tej rzeczy bez miary, wobec tej świetności bez rachuby<sup>22</sup>.

Opis spotkania bohatera *Gwiazdy dalekiej* z Schulzem z pewnością można określić jako „sfermentowany”. Zajmuje kilka stron i pełen jest redundancji, co sugeruje ponadto, że pada nań fokus nie tylko czytelnika. Postawić można pytanie, dlaczego w powieści pojawia się Schulz, po co jest jej potrzebny i jak to możliwe, że obserwuje bohatera. Warto też zastanowić się nad tym, którzy z rozmówców tworzących tekst są czytelnikami Schulza i w jakich celach każdy z nich go używa.

## Punkt wyjścia

Bruno Schulz rozumiany jako punkt wyjścia odczytania *Gwiazdy dalekiej* to nie tylko postać historyczna, tak samo jak

---

<sup>22</sup> B. Schulz, *Księga*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 105-120. Ż. Nalewajk proponuje przykład opisu zapadającego zmierzchu w opowiadaniu *Noc wielkiego sezonu*.

nazwa „Roberto Bolaño” nie oznacza dla nas fizycznej osoby. To, co jako krytyk-czytelnik o pragmatycznych inklinacjach widzimy pod hasłami „Bruno Schulz” i „Roberto Bolaño”, to, podobnie jak w przypadku tytułu niniejszego artykułu, emblematy pewnych słowników<sup>23</sup>.

Słownik to pojęcie bardzo adekwatne do opisu zarówno praktyki Schulza, jak i jego obecności w powieści Bolaño. Przywoływane uprzednio nagromadzenie metafor zaczyna się bowiem już na poziomie pojedynczych słów, z których każde jest „synekdochą, fasadą ukrywającą polifonię zjawisk, punktem wyjścia filozoficznej mitologii”<sup>24</sup>. Każdy obiekt opisywany przez Schulza przechodzi przez wiele metaforycznych inkarnacji, stanowiących próby przymiarek do rzeczywistości. Czytelnik ma do czynienia z ciągłą przemianą, a zarazem z ciągłym powtórzeniem, ponieważ materia, którą obserwuje, jawi się wciąż w nowych odsłonach, pozostając jednak tym samym.

Fermentacja to z pewnością jedno z ważniejszych Schulzowskich hasel w lekturze *Gwiazdy dalekiej*, ponieważ pozwala dostrzec mnożenie się sensów w słowniku „Bolaño” na poziomie najmniejszych „kropek”. Wyławianie fermentujących słów<sup>25</sup>, które uznać można za hasła (kolejne punkty wyjścia) odnoszące do słownika „Schulz”<sup>26</sup> w powieści Bolaño, stanowi doskonale narzędzie pobudzające do refleksji nad *Gwiazdą daleką*.

Schulz pojawia się w ostatnim rozdziale powieści, lecz jego wtargnięcie w tekst w najbardziej emocjonującym momencie każe się zastanowić, dlaczego to właśnie on został przywołany. Mamy tu do czynienia z potencjalnym punktem zwrotnym w lekturze:

---

<sup>23</sup> R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009, s. 131.

<sup>24</sup> Z. Nalewajk, *W stronę...*, s. 165.

<sup>25</sup> Czyli śladów pozostawionych przez drohobyckiego autora w chilijskiej powieści, a raczej tego, co wskutek natchnionej, niemethodycznej krytyki w stylu Rorty’ego za takowe uznamy.

<sup>26</sup> Hasło „słownik” rozumiem w sposób nie tylko pragmatyczny, ale i potoczny: wówczas jego elementy można znaleźć np. w *Słowniku schulzowskim* (red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2006).

czytelnik może postanowić „odnaleźć”, czyli złowić tudzież dorysować, wcześniejsze ślady drohobyckiego pisarza w powieści.

Przedsięwzięta analiza „jest rezultatem spotkania z autorem, postacią, fabułą, strofą, werselem lub starym popiersiem, które wpłynęło na pojęcie krytyka o tym, kim jest, w czym jest dobry, co zamierza ze sobą zrobić: spotkania, które poskutkowało zmianą uszeregowania jego priorytetów i celów”<sup>27</sup>. Konfrontacja z takim zjawiskiem powoduje zderzenie słowników (Bolaño, Schulza i ich odbiorcy) i chaos (twórczy) w „prywatnym słowniku namysłu moralnego”<sup>28</sup> czytelnika, dowodząc tym samym użyteczności literatury.

### **Fokus na pierwszy złowiony punkt wyjścia: niebieskie oczy**

Pierwsze potencjalne hasło, które zwraca na siebie uwagę, pochodzi z fragmentu opisującego lekturę dzieł zebranych Schulza:

Poczułem, jak zgaszone oczy Wiedera przyglądają mi się badawczo, a zarazem na stronicach, które przerzucałem (zbyt szybko może), skarabeusze, którymi przedtem były litery, przeistaczały się w oczy, oczy Brunona Schulza, i otwierały, i zamykały się raz i drugi, oczy jasne jak niebo, błyszczące jak grzbiet morza, otwierały się i mrugały, raz po raz, pośród całkowitej ciemności. Nie, nie całkowitej, pośród ciemności mlecznej, jakby w samym środku czarnej chmury<sup>29</sup>.

Poza fermentującym stylem Bolaño z Schulzem łączy stanowiąca problem dla czytelnika podwójna tożsamość: może on dopatrywać się „autorów” w tekstach, ma jednak świadomość, że ich empiryczne odpowiedniki nie są z nimi jednakowe. Używanie biografii artystów w analizie literackiej wydawać się więc może

---

<sup>27</sup> R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, s. 105-106.

<sup>28</sup> Idem, *Przygodność...*, s. 64.

<sup>29</sup> R. Bolaño, *Gwiazda daleka*, przeł. C. Marrodán Casas, Warszawa 2010, s. 151.

nieuzasadnione, ale z drugiej strony, jak twierdzi znów Rorty, dlaczego mielibyśmy nie użyć takiej wiedzy, jeśli nią dysponujemy? Należy ona do szeroko rozumianego słownika tych autorów<sup>30</sup>. W przypadku pojawienia się Schulza w powieści Bolaño wykorzystanie danych biograficznych prowadzi do ciekawego wniosku: *Gwiazdę daleką* można uznać za literacką zemstę. Tragiczna śmierć Schulza i związane z nią prywatne porachunki nazistowskich oficerów, świętujących zabicie Żydów „należących” do ich wrogów, stanowi poniekąd odwrócenie sytuacji z powieści Bolaño. Narrator, który lada moment ma zidentyfikować Wiedera, zbrodniarza o neofaszystowskich inklinacjach, czyta opowiadania Schulza i czuje się przez niego obserwowany. W ten sposób przywołuje autora *Sklepow cynamonych* na świadka wydarzenia, które doprowadzi do zamordowania pilota-mordercy, reinkarnacji prześladowców Schulza.

Zdeterminowany czytelnik wyłowi jednak z cytowanego fragmentu więcej fermentujących „kropek”. Jasne oczy pisarza opisywane przez Bolaño, w kolorze nieba i błyszczącego morza, wywołują skojarzenie z niebieskimi oczami reżysera z *Republiki marzeń*: miejsca, w którym można ukryć się przed wszystkimi czyhającymi na nas lub ścigającymi nas niebezpieczeństwami. Narrator *Gwiazdy dalekiej*, czytając opowiadanie Schulza, wykorzystuje je jako schronienie przed spojrzeniem Wiedera, ucieka do niezależnego królestwa poezji. O ile jednak twórcy Schulzowskiej republiki młodych marzyli o tym, „by okolica była zagrożona nieokreślonym niebezpieczeństwem, przesiana tajemniczą grozą”<sup>31</sup>, przed którą w swojej fortecy znajdowałiby bezpieczny azyl, o tyle niebezpieczeństwo zagrażające bohaterowi Bolaño jest niechciane i, na domiar złego, rzeczywiste, ma swoje źródło poza jego wyobraźnią.

Spotkanie z Błękitnookim, odnowicielem republiki, dla bohaterów opowiadania Schulza oznacza wielką radość i powrót mło-

<sup>30</sup> R. Rorty, *Kariera pragmatysty*, s. 93.

<sup>31</sup> B. Schulz, *Republika marzeń*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 330.

dzieńcych zapału i idealizmu. „Błękitnooki zaprasza wszystkich do kontynuacji, do budowania, do współtwórczości – jesteście jednak wszyscy z natury marzycielami, braćmi spod znaku kielni, jesteście z natury budowniczymi...”<sup>32</sup> lub, jak Lima i Belano, kontynuatorami niedokończonych rysunków.

Dla narratora *Gwiazdy dalekiej* myśl, że Wiedera mógłby coś „dorysować” do jego tekstów oraz idea braterskiej więzi między nimi muszą być przerażające, zwłaszcza że nie są bezpodstawne<sup>33</sup>. Dlatego też w powieści tej ryzyko zostania dostrzeżonym przez pilota-mordercę budzi ogromny lęk wszystkich bohaterów, podczas gdy w twórczości Schulza mrugnięcie okiem i znaczące spojrzenia najczęściej służą jako sekretne próby porozumienia z czytelnikiem<sup>34</sup>. Wzrok Błękitnookiego ukazuje bohaterom samych siebie w zapomnianym, bajecznym świetle. Spojrzenie Wiedera przeraża narratora, jak gdyby lękał się tego, jak może zmienić się jego własny opis siebie pod naporem obcych, wrogich oczu.

Na poziomie metatekstualnym zjawisko obserwacji, powtarzające się wielokrotnie na przestrzeni powieści, zyskuje ciekawe konotacje. Pozwala, między innymi, zapytać o relację między piszącym a patrzącym. Przypomnienie prologu powieści pozwala ustalić, że piszący go podmiot opowiada powtórnie historię już raz mu opowiedzianą, którą teraz znów przedstawia mu jego przyjaciel, Arturo B. Choć powszechnie badacze Bolaño przyjęli utożsamianie tej postaci z Arturem Belano, protagonistą *Dzikich detektywów*, a tym samym z (w różnych stopniach) pisarzem,

---

<sup>32</sup> Ibidem, s. 333.

<sup>33</sup> W kolejnej morskiej metaforze, tym razem w *Gwieździe dalekiej*, narrator wyznaje: „Śniło mi się, że płynę ogromnym, drewnianym statkiem, galeonem może, i że pokonujemy Ocean Wielki. [...] galeon zaczynał tonać, a ci, którzy przeżyli, stawali się rozbitkami. Widziałem Carlosa Wiedera uchwyconego na wodzie beczki z wódką. Ja trzymałem się zbutwiałego drewnianego masztu. I w tym właśnie momencie, gdy fale oddalały się od siebie, docierało do mnie, że płynęliśmy z Carlosem Wiedera tym samym statkiem, tyle że on przyłożył się do tego, by statek zatopić, a ja niewiele lub nic nie zrobiłem, by temu przeciwdziałać” (s. 129-130).

<sup>34</sup> Cf. opowiadania *Emeryt* lub *Księża*.

warto zauważyć, że autor empiryczny<sup>35</sup> *Gwiazdy dalekiej* dystansuje się dzięki tej postaci jeszcze bardziej od treści powieści niż w jej pierwowzorze, *Literaturze nazistowskiej w obu Amerykach* (tam pojawia się bohater o nazwisku Bolaño). „Ja” tekstowe zostaje w prologu zdefiniowane jako przyjaciel autora, a nie on sam. Bolaño ukrywa się przed Wiederm, a także przed każdym obcym spojrzeniem, nie tylko w wymiarze fabularnym. Przenosi na bohaterów<sup>36</sup> odpowiedzialność za bycie „instancją nadawczą”, wykluczając się z poziomu diegetycznego i tym samym igrając z czytelnikiem, skorym do przypisania mówiącemu „ja” fizycznej tożsamości.

Zauważywszy ten *modus operandi*, czytelnik musi uznać, że „autor” to mistyfikador, świadomy wielości ról, jakie może przybrać oraz różnych strategii interpretacyjnych i lekturowych, jakie mogą stosować jego odbiorcy. Próby konkretyzacji (która nieodzwrotnie będzie redukcją) jego pozycji w relacji do tekstów, a także ustalania jego tekstowej tożsamości podejmowane przez krytyków muszą skończyć się klęską, ponieważ wiadomo, jaki rezultat przynoszą poszukiwania zaginionych autorów, które śmiało można nazwać tradycją Bolaño. Morderstwo odnalezionego Wiedera w *Gwieździe dalekiej*, przypadkowa śmierć Cesárei Tinajero przy pierwszym z nią spotkaniu w *Dzikich detektywach*, klęska meksykańskiej ekspedycji krytyków w 2666. Można wręcz podejrzewać, że autor ukrywa się w obawie o swoje życie<sup>37</sup>.

Przyjęcie założenia, że hasło „Bolaño” (cokolwiek i ktokolwiek się pod nim ukrywa) można opisać jako słownik (z którym należy dyskutować, dialogować, którego elementy zostały złowione przez

---

<sup>35</sup> Stanowi on dla nas część słownika „Bolaño”, może więc okazać się punktem wyjścia do stworzenia kolejnego znaczenia.

<sup>36</sup> Liczba mnoga jest tutaj bardzo ważna. W powieści Bolaño można odkryć różne *alter ego* autora. Jak w podstawowym pytaniu focalizacji, nie wiadomo, które z nich mówi, a które patrzy. Rozszczepiony na wiele postaci autor pozostaje nieuchwytny, choć niewątpliwie jest obecny.

<sup>37</sup> Życie, czyli możliwość samostanowienia, niedopuszczenia, by ktoś potrafił zamknąć w opisie nasze bycie.

czytającego), okazuje się nie tylko pożytecznym eksperymentem, ale i jedynym ratunkiem dla czytelnika szukającego spójności i sensu. W swych utworach Bolaño nie opowiada „prawdy o sobie”, lecz raczej o „akcie własnej lektury”<sup>38</sup>, będącym dla łowiącego czytelnika-krytyka najbardziej inspirującym zjawiskiem: można z niego wybrane elementy zaczerpnąć i włączyć do własnego doświadczenia lekturowego, usprawnić swój kunszt „rybacki”, sposób łączenia „kropek”.

### Drugi złowiony punkt wyjścia: barbarzyńca

W *Mityzacji rzeczywistości* Schulz stwierdza, że operując potocznym słowem, „zapominamy o tym [...] że są to fragmenty dawnych i wiecznych historyj, że budujemy, jak barbarzyńcy, nasze domy z ułamków rzeźb i posągów bogów”. Esej ten wyraża wiarę w siłę poezji i możliwość odkrycia, za jej pośrednictwem, choćby fragmentów mitycznego prasensu. Ludzie chcą postrzegać rzeczywistość jako zjawisko sensowne, starają się więc nadać jej zrozumiałe dla siebie znaczenie. Posługują się w tym celu słowami, które „już były raz użyte” i, niczym w teorii Bachtina<sup>39</sup>, kumulują w sobie mnogie sensory, niejednokrotnie zapomniane. Przypomnieć je może poezja, czyli „krótkie spięcia sensu między słowami”, ożywcze spotkanie w dialogu, fermentacja.

Czytana w takim kontekście zawarta w dziewiątym rozdziale *Gwiazdy dalekiej* historia pisarzy barbarzyńców staje się jeszcze bardziej rażąca i przejmująca niż sama w sobie, a warto nadmienić, że była tak okropna, że bohater po zetknięciu z nią postanowił porzucić pisanie. Patchworkowa konstrukcja utworów Bolaño zdradza znamiona „barbarzyńskiego rusztowania” w ro-

---

<sup>38</sup> D. Ulicka, *Ja czytam moje czytanie*, w: *Narracja i tożsamość (II). Antropologiczne problemy literatury*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004, s. 164.

<sup>39</sup> M. Bachtin, *Problemy twórczości Dostojewskiego*, przeł. W. Grajewski, w: *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*, red. D. Ulicka, t. 1, Warszawa 2009, s. 231.

zumieniu Schulza, natomiast zetknięcie go z barbarzyństwem z innego słownika prowadzi do skalania całego literackiego świata, tak jak spotkanie z Wiederem podkreśla wątpliwą jakość natury ludzkiej.

Chociaż bohater nie chce już publikować swoich utworów, by uniknąć niebezpieczeństwa zanurzenia w „morzu gówna”<sup>40</sup>, jakim okazuje się literatura, nie zamierza zrezygnować z pisania wierszy. Bolaño, tak jak Schulz, zdaje się przynależeć do kultury upatrującej archetypu człowieka w silnym poecie rewolucjonistycznym<sup>41</sup>, dla którego twórczość i szukanie nowych opisów jest podstawowym działaniem życiowym.

Miejsce barbarzyńcy, zbeczeszczonego symbolicznymi i fizjologicznymi wydzielinami *escritores bárbaros*, w twórczości Bolaño zajmuje nowy „łobuz”: dziki detektyw (spadkobierca barbarzyńcy Schulzowskiego). Nie szuka on już sensu rzeczywistości, choć odczuwa czasem za nim nostalgię. Wydaje się wybierać proponowaną przez Rorty’ego drogę prywatnej teorii ironicznej, inspirowanej tym samym „fishing” – sposób lektury czytelnika.

### Kolejne złowione hasło: manekiny

Podczas przerażającej wystawy w Santiago, na której Carlos Wieder zaprezentował fotografie zamordowanych przez siebie kobiet, jeden z uczestników porównał bohaterki zdjęć do manekinów, w niektórych przypadkach manekinów rozczłonkowanych i zmasakrowanych<sup>42</sup>. Słowo „manekiny” wyłowione przez czytelnika rozmawiającego z Bolaño o Schulzu przywołuje *Traktat o manekinach albo Wtórą Księżę Rodzaju*. Heretycka wykładnia zasad nowego rodzaju tworzenia przedstawiona w nim przez Jakuba zakłada „podobną” do morderczej fragmentację materiału: „Jeśli będą to ludzie, to damy im na przykład tylko jedną stronę twarzy,

<sup>40</sup> Można uznać to sformułowanie za kolejną morską metaforę.

<sup>41</sup> Kategoria Harolda Blooma w interpretacji R. Rorty’ego, cf. *Przygodność...*

<sup>42</sup> R. Bolaño, *Gwiazda daleka*, s. 97.

jedną rękę, jedną nogę, tę mianowicie, która im będzie w ich roli potrzebna”<sup>43</sup>.

W powieści Bolaño hasła zaczerpnięte z opowiadania Schulza zyskują wymiar boleśnie dosłowny, zostają pozbawione swej mityczności, nośności teorii twórczej, jak gdyby Wiedera używał ich<sup>44</sup> na swoje usprawiedliwienie i na pogńebienie schulzowskich marzycieli. Wydaje się, że *Traktat* opisuje zasady twórczości Wiedera, ponieważ ogłasza istnienie metod „illegalnych”, „heretyckich i występnych”, którymi mogą posługiwać się artyści nieposiadający dostępu do narzędzi Demiurga. Jakub twierdzi ponadto, że

Zabójstwo nie jest grzechem. Jest ono nieraz koniecznym gwałtem wobec opornych i skostniałych form bytu, które przestały być zajmujące. W interesie ciekawego i ważnego eksperymentu może ono nawet stanowić zasługę. Tu jest punkt wyjścia dla nowej apologii sadyzmu<sup>45</sup>.

Bunt bohatera *Traktatu* wobec Boga-Twórcy, mimo zakusów Wiedera, by go sobie przywłaszczyć, przebiega inaczej niż rebelia poety-mordercy. Demiurgia powszechna, proklamowana przez Jakuba, nie konkuruje ze stworzeniem Boskim, chce panować w niższej sferze, w której ludzi tworzy się na obraz i podobieństwo manekinów. Materiał twórczy chilijskiego artysty to natomiast nie człowiek stworzony na obraz manekina, tylko człowiek potraktowany jak manekin. Aby zbić argumenty interpretacyjne Wiedera, należy zwrócić uwagę na przeoczenie przez niego akapitu mówiącego o tym, że z materią nie ma żartów, gdyż cierpi ona, kiedy powoła się ją do złej formy.

Zdaniem Jerzego Jarzębskiego, manekin w prozie Schulza symbolizuje demiurgię drugiego stopnia, czyli wytwory ludzkie. To każdy obiekt nazwany, zdefiniowany i umieszczony w pew-

---

<sup>43</sup> B. Schulz, *Traktat o manekinach albo Wtóra Księga Rodzaju*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 35.

<sup>44</sup> Gdyby przypisać również Wiederowi lekturę Schulza.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 33-34.

nym porządku rzeczy przez człowieka<sup>46</sup>. Należałoby do tej definicji dodać, że manekin jest też symbolem kłębki, „ponieważ niemożliwy jest do zniesienia dystans między tym, co ktoś tworzy, a tym, do czego zmierza”<sup>47</sup>. Możliwe, że dlatego Schulz i Bolaño „zagaśszczają” swe utwory, szukają określonej drogi do nietradycyjnej prawdy<sup>48</sup>, powtarzając swoje własne teksty, rozdziały, akapity, zdania.

Uwidaczniająca się w *Traktacie* powszechna potrzeba tworzenia połączona z zabójstwem form, mimo towarzyszącej jej opisiowości ironii, obudzić może w czytelniku lęk aksjologiczny, sięgający bezpośrednio do jego słownika finalnego<sup>49</sup>. Zestawienie faktycznego mordercy z fantazującym o uśmiercaniu i ponownym tworzeniu Jakubem razi swą powierzchnią gładkością, łatwą możliwością połączenia „kropek”.

### Złowione strzępy ksiąg

Pytanie o twórczość ludzką i boską wydaje się jedną z kluczowych kwestii w dialogu Bolaño z Schulzem. Jego ślady widoczne są również w drugim rozdziale *Gwiazdy dalekiej*, w którym Wieder wypisuje na niebie wersy z *Księgi Rodzaju*. Powietrzny wiersz tematyzuje twórczość (opisuje stworzenie świata, oddzielenie światła od ciemności) i stawia Biblię w dwuznaczej pozycji. Poprzez zestawienie świętej Księgi z apokryfem własnego autorstwa Wieder nadaje jej wymiar ludzkiej groźby w miejsce Boskiego przymierza.

W utworach Schulza i Bolaño relacje między oryginałami i apokryfami nie są nigdy łatwe. Rozrastające się wewnętrznie i zewnętrznie utwory, niczym opisany przez Schulza w *Księdze Autentyk*, gnieźdzą w sobie różnorakie dyskursy, cytaty, elementy słowników innych osób i dzieł, zarówno faktycznych, jak i fik-

---

<sup>46</sup> J. Jarzębski, *Wstęp*, w: B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. LXIII.

<sup>47</sup> Ż. Nalewajk, *W stronę...*, s. 171.

<sup>48</sup> R. Rorty, *Filozofia...*, s. 135.

<sup>49</sup> Którego podstawą jest właśnie twórczość, kreatywna odpowiedź na bodźce.

cyjnych, skrywając złożoną tożsamość i zamazując granicę między literaturą a rzeczywistością. Obecność „obcych” elementów w *Gwieździe dalekiej* jest niezwykle istotna z uwagi na tematyzację lektury i śledztwo w sprawie Wiedera, które należałoby raczej nazwać analizą literacką. Istotniejsze wydaje się jednak zauważenie w „obiektach pożyczonych” kolejnych punktów wyjścia, ostrych bodźców, „kropek” do złowienia.

„Bruno Schulz” to tylko jedna z wielu dróg wiodących z *Gwiazdy dalekiej* do innych tekstów i teorii. W powieści tej z imienia i nazwiska przywołuje się bowiem 83 pisarzy, nie licząc ukrytych aluzji i cytatów. Oczy, barbarzyńcy, manekiny i księga to prawdopodobnie nie wszystkie z Schulzowskich haseł, które można złowić w powieści Bolaño. Na przykład historiozofia zawarta w opowiadaniu *Wiosna* rzuca nowe światło na powrót drugiej wojny światowej do Chile, a przedstawiona w niej koncepcja podziemia, gnieźdzącego wszystkie możliwe fabuły, z pewnością zostałaby przywołana w rozmowie Schulza z Bolańem dotyczącej powtarzania swych własnych tekstów.

## Teoria przenośna

Skupiamy się (umieszczamy fokus) na haśle „Bruno Schulz” po spotkaniu polskiego autora na ostatnich stronach powieści. Następnie, cofając się do jej początku, łowiąc po drodze strzępki potencjalnej konwersacji między pisarzami, wystawiamy słownik Schulza (i nasz) na niebezpieczeństwo redukcji i redefinicji. Docierając jednak znów do końcówki utworu, ponownie odkrywamy autora *Księgi* jako tarczę obronną przed Wiederm i odtrutkę na ohydę literatury b a r b a r z y ŋ c ó w .

Jeśli użyteczność literatury mierzymy jej mocą wzburzenia naszego słownika finalnego, to pod nazwą „teoria” ukrywamy fakt, że uciekamy od pojęcia (i obowiązku zrealizowania) interpretacji<sup>50</sup>. W trakcie lektury teoretyzujemy, rozważając możliwe zderzenia

---

<sup>50</sup> Proponuję „teorie”, oglądanie i badanie (wzorem Rorty’ego z *Przygodności...*), a nie interpretację, kojarzącą się z egzegezą, wykładnią i rozumieniem.

różnych tekstów i ich efekty, jednak ze świadomością, że wszystkie nasze wnioski naznaczone są przygodnością, w szerokim rozumieniu angielskiego pierwowzoru: *contingency*, oznaczającej nie tylko przypadkowość i czasowość, ale też warunkowość, niepewność, zarazem prawdę i kłamstwo, a także niekonieczną egzystencję. W takiej sytuacji niemożliwe jest inne niż ironiczne podejście do teoretyzowania, które prowadzi do uprzywatnienia swojego myślenia (wzorem dzikich detektywów) i ostatecznie do „puszczenia wodzy szeregom skojarzeń”<sup>51</sup>, nie tylko na modłę pragmatystów, ale przede wszystkim Schulza<sup>52</sup> i Bolaño<sup>53</sup>. Tylko w takim przypadku nasz słownik pozostanie otwarty na wzburzenia.

Stosowanie fałszywych, doraźnych teorii, to oświetlanie schulzowskich sensotwórczych spięć między słowami „błyskawicami bezczelności”<sup>54</sup>, które towarzyszą przenośności. Termin ten, stworzony przez Enrique’a Vila-Matasa w *Krótkiej historii literatury przenośnej*, określa literaturę będącą doświadczeniem podstawowym, sprzeciwiającym się wszelkiej ciężkości. Przenośność, niczym ironia Rorty’ego, działa przeciwko zdrowemu rozsądkowi, na bazie nieuzasadnionych asocjacji, na granicy szaleństwa, w imię sztuki, z bezczelnością, która przypomina igranie autora *Gwiazdy dalekiej* z czytelnikiem: ukrywanie się, mistyfikacje, oferowanie mnóstwa dróg interpretacji, które nie mają określonego punktu dojścia.

Teoria przenośna, nasza rybacka teoria lektury, jest efemeryczna, ukazuje się tylko na moment (jak każda myśl o znalezieniu satysfakcjonującej odpowiedzi na dręczące nas pytania), by z zawrotną prędkością zniknąć. Rozkłada się na części (przygodność, fokus, *Gwiazda daleka*, Roberto Bolaño, Bruno Schulz, punkt wyjścia, teoria, przenośność), które można łatwo przenieść

<sup>51</sup> R. Rorty, *Przygodność...*, s. 196.

<sup>52</sup> O skojarzeniach Bolaño była już mowa, natomiast o świecie Schulza „budowanym często drogą przypadkowych asocjacji” pisze np. Ż. Nalewajk, *W stronę...*, s. 105.

<sup>53</sup> Zdaniem chilijskiego autora, krytyk powinien opatrzyć każdą kolejną lekturę tego samego utworu nową interpretacją. R. Bolaño, *The last interview...*, s. 144.

<sup>54</sup> E. Vila-Matas, *Krótką historia literatury przenośnej*, Warszawa 2007, s. 11.

w inne miejsce i wykorzystać do innych celów, doklejając nowe elementy, czytać od nowa.

„Pragnący poznania podejmują ciągle te same wątki, czerpią je ze śmietniska zużytych idei, wysypiska odpadów, które z punktu widzenia ludzkich potrzeb jawi się jako trudne do przecenienia znalezisko, niewyczerpane źródło inspiracji”<sup>55</sup>. Doświadczenie czytelnika, szukającego na wysypisku kolejnych fragmentów do swych kolekcji (słownika i teorii) łączy się z działaniem Bolaño i Schulza, kolekcjonerów skojarzeń, elementów przyszłej *Księgi* – słownika finalnego, którego budowa nie zakończy się nigdy. Dzięki temu jednak słyszane i dorysowywane w książkach dyskusje nigdy nie ustają<sup>56</sup>.

Potrzebę i mechanizm działania w tekście schulzowskiej fermentacji, której podlega także nasza teoria, idealnie obrazuje *Gwiazda daleka*, stanowiąca zapis powtórnie wysłuchiwanej i spisywanej historii. Belano i autor są niczym Quentin Compson i Shreve McCannon, bohaterowie *Absalomie Absalomie*, przywołanego epigrafem Faulknera, próbujący rozwiązać, czyli wymyślić od nowa, zagadkę z przeszłości. Postulowany przez Schulza człowiek mieszka w świecie Bolaño, skazany „na twórczą odpowiedź na rozpościerającą się przed nim perspektywę życia w rzeczywistości pełnej ambiwalencji, pozbawionej zabezpieczenia, gwarancji ładu”<sup>57</sup>.

Dzięki doświadczeniu powieści jako konwersacji *Gwiazda daleka* zbliża się, z punktu widzenia czytelnika, do Schulzowskiego rozumienia doskonałości, gdyż osiąga niemal „nieskończoną perspektywiczność zewnętrzną – przez złudzenie zanikania ku peryferiom i wewnętrzną – przez nieskończony szereg zwierciedleń i możliwych interpretacji, którymi polaryzuje się i gubi na granicy swej problematyki”<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Ż. Nalewajk, *W stronę...*, s. 292.

<sup>56</sup> R. Rorty, *Przygodność...*, s. 153.

<sup>57</sup> Ż. Nalewajk, *W stronę...*, s. 171.

<sup>58</sup> B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 406-407.



## O zerwanej ciągłości między życiem a literaturą. *Gwiazda daleka* Roberta Bolaño

### 1.

Jeśli przyznać rację Robertowi Bolaño, który twierdził, że *Gwiazda daleka* to historia pilota personifikującego czyste zło, a w pewnej mierze i los całego południowoamerykańskiego kontynentu<sup>1</sup>, moglibyśmy bez żadnych skrupułów oszczędzić sobie lektury tej szczupłej powieści. Po pierwsze dlatego, że przy całym szacunku dla skomplikowanych dziejów Ameryki Południowej, zwłaszcza Chile, trudno byłoby wykrzesać z siebie autentyczną fascynację akurat tym, geograficznie, kulturowo i mentalnie tak odległym od Polski zakątkiem świata, za całą wiedzę mając wyłącznie garść nieświeżych stereotypów na temat tzw. południowoamerykańskości – stereotypów, które autointerpretacja Bolaño mimowolnie powieli, nawet nie próbując wziąć ich w ironiczny nawias. Ale jest jeszcze inny powód, dla którego nie warto iść ścieżką zasugerowaną przez autora, jeśli jego powieść chce się przeczytać z czymś więcej niż ciekawością li tylko zawodową: *Gwiazda daleka* traktowana jako rzecz o personifikacji zła to utwór do gruntu banalny, bez śladu finezji reprodukujący najbardziej spłowia-

---

<sup>1</sup> R. Bolaño, *Discurso de Caracas*, w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, ed. de I. Echevarría, Barcelona 2009, s. 31.

łe motywy literatury nowoczesnej, przede wszystkim topos poety „złego”, immoralisty. Przypomnijmy: główny bohater to Alberto Ruiz-Tagle *alias* Carlos Wieder, słuchacz warsztatów poetyckich, enigmatyczny, elegancki, szarmancki. Po wojskowym zamachu stanu generała Pinocheta objawi swoją tożsamość jako pilot zafascynowany przekraczaniem granic między życiem a literaturą, ale i jako człowiek opętany projektem przekroczenia „najświętszych” granic estetyki i etyki, niewahający się popełniać w ich imieniu najbardziej odrażających zbrodni. Jak czytamy na okładce polskiego wydania powieści: „Byli koledzy z warsztatów poetyckich podejmują się próby zrekonstruowania historii życia i twórczości tego dandysa horroru, fotografa strachu, artysty barbarzyńskiego, piewcy nowej awangardy nowego – ewidentnie faszystowskiego – świata”. Jednak w tej materii Bolaño oferuje jako pisarz w istocie niewiele nowego. Jego bohater to istny zlepek modernistycznych klisz: artysta, jakże by inaczej; tajemniczy i małomówny, rzecz jasna; rysy twarzy zimne, mimo to pociągające; dobrze ubrany, lecz bez przesady, jak ktoś, kto nie chce się zbyt rzucić w oczy, ma jednak wysokie poczucie własnej wartości; genialny, choć długo nie wiadomo, na czym ta genialność polega; odważny – śmiało patrzy śmierci w oczy. Na koniec jeszcze to nazwisko, Wieder – to nic, że pseudonim. Przecież od dawna wiadomo, że najbardziej *cool* są w literaturze właśnie nazwiska niemieckie. Dajmy jednak spokój ironii, nie chodzi przecież o to, by się naigrywać z *Gwiazdy dalekiej* – to byłoby zbyt łatwe – lecz by pokazać, że grzybnia tej opowieści znajduje się być może w innym miejscu niż z początku skłonni bylibyśmy przyznać, idąc za – celowo wywodzącą nas w pole? – sugestią autora.

## 2.

W roku 1988 niemiecki teoretyk literatury Karl Heinz Bohrer zapytywał w eseju *Die permanente Theodizee (Permanente theodizea)*, czy istnieje „zła” literatura, zła w tym sensie, że jakkol-

wiek wybitna czy wręcz genialna ma udział w moralnym złu, które ukazuje. Innymi słowy: czy może się zdarzyć, że literatura nie tylko obrazuje zło (w postaci fikcjonalnej), ale też – przez sposób, w jaki to robi – prowadzi do jego pomnożenia w świecie rzeczywistym, w przestrzeni pozaliterackiej (niefikcjonalnej). I że w związku z tym należy zachować wobec niej szczególną ostrożność, ba, w pewnych przypadkach ograniczać zasięg jej oddziaływania lub wręcz zakazywać jej rozpowszechniania. De Sade, E.T.A. Hoffmann, Poe, Flaubert, Baudelaire, Lautrémont, Gide, Genet, Klossowski, Jünger, Gombrowicz, Littell – długa jest lista twórców podejrzanych o chęć zniesienia różnicy między literaturą a życiem przy użyciu tego, co specjaliści od moralności – a jak wiadomo, każda epoka oferuje ich w nadmiarze – zważ immoralizmem czy nawet amoralnością. W wojnie podjazdowej między fikcją, która zazwyczaj chce zdjąć z siebie odium fikcyjności, a prawdą, która nie dopuszcza do siebie myśli, że ostatecznie nie jest prawdą, a tylko przelotnym wrażeniem, złu przypadała rola szczególnie przynajmniej od Milтона *Raju utraconego* (1667), bodaj pierwszej tak wyraźnej próby wprowadzenia do literatury zła jako fenomenu tyleż odstręczającego moralnie, co pociągającego estetycznie. Później motyw ten rozwiną w pełni niektóre odmiany europejskiego romantyzmu, w tym tzw. czarny romantyzm niemiecki (*schwarze Romantik*). A zwłaszcza europejski modernizm XIX i XX stulecia – to właśnie ten okres miał głównie na myśli Bataille, pisząc, że literatura nie jest niewinna; że nie jest tylko zbiorem tekstów czytanych dla rozrywki przez „kulturalnych” ludzi, lecz doświadczeniem; podróżą do kresu ludzkich możliwości, do kresu tego, co dobre, ale i do kresu tego, co złe, niezależnie od wszystkiego, co sądzi o tym nasz zmysł moralny<sup>2</sup>.

W tych okolicznościach etyka i estetyka zawiązują ze sobą nowy pakt, równocześnie rozszerzając swoje pole znaczeniowe. Etyka przestaje być utożsamiana z dobrem, a estetyka z klasycznym

---

<sup>2</sup> G. Bataille, *Literatura a zło*, przeł. M. Wodzińska-Walicka, Kraków 1992, s. 17.

ideałem piękna. Okazuje się, że w przestrzeni sztuki piękna – czyli estetycznie pociągająca – może być także ohyda, zbrodnia, przemoc, eksces. Oczywiście *common sense* akceptuje ów stan rzeczy pod jednym warunkiem: ukazywanie zła ma pełnić w sztuce funkcję wyłącznie higieniczną. Bez tej funkcji zło jest zawsze moralnie podejrzane, a w konsekwencji niedopuszczalne. Stąd liczne oskarżenia, jakie formułowano wobec twórców tej miary co Poe, Baudelaire, Flaubert, Lautrémont, Littell, w których twórczości nie dostrzegano dostatecznie wyraźnego elementu umoralniającego, mogącego usprawiedliwić uprawianą przez nich odmianę estetyki literackiej. Do tej listy spokojnie można by też dopisać bohatera Bolaño – jego styl jest morderczy w znaczeniu dosłownym: w ramach zamysłu twórczego Carlosa Wiedera, ukazującego agonię swych ofiar jako nowy rodzaj sztuki, znajduje się miejsce dla zła prawdziwego, a nie tylko fikcjonalnego. Jak gdyby ten młody poeta za wszelką cenę usiłował dowieść, że „zła” sztuka jest nie tylko wymysłem akademickich teoretyków w rodzaju Bohrera, lecz realnym doświadczeniem zdolnym przemienić ludzkie życie; jak gdyby za nic miał opinie swojej koleżanki po piórze, równie fikcyjnej Elizabeth Costello, postaci stworzonej przez J.M. Coetzego, która w eseju *Problem zła* rozważa, czy zło nie powinno „pozostawać na zawsze ukryte w trzewiach ziemi, razem z tym, co dzieje się w ubojniach świata [...], ponieważ [...] to, co piszemy, może się stać zagrożeniem dla nas samych. Bo skoro to, co piszemy, może uczynić nas lepszymi, to z pewnością może nas też uczynić gorszymi”<sup>3</sup>. Bohater *Gwiazdy dalekiej* zapewne skomentowałby tę opinię dyskretnym, choć łatwo zauważalnym uśmiechem.

### 3.

Wieder to hiperbolizacja w stanie czystym. Poeta, lotnik, morderca – trudno sobie wyobrazić mniej realny zestaw umiejętności, cech, postaw, mimo to czytelnik ma nieodparte wrażenie,

<sup>3</sup> J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, przeł. Z. Batko, Kraków 2006, s. 193-200.

że Wieder, nawet jeśli jest tylko projekcją Roberta Bolaño, pachnie realnością. Skąd to wrażenie, skoro nie znajduje ono oparcia ani w faktach, ani w mało prawdopodobnej fabule powieści, ani w słowach samego Bolaño? Jest tak być może dlatego, że Wieder z ogromnym zaangażowaniem szuka czegoś, co pozwoliłoby mu wyrazić nie tyle sens życia, ile jego autentyczność. Albo, jakby znów powiedział Bohrer, ewidentność (*Evidenz*). I właśnie to zaangażowanie, i ta ewidentność przydają jego poszukiwaniom zapachu realności, nawet jeśli jest to przede wszystkim realność zła. 19 listopada 1913 roku Kafka, twórca przecież nie tak znów odległy od Bolaño, pisze w swoim dzienniku: „Jestem niepewny więcej niż kiedykolwiek przedtem, czuję tylko przemoc życia”<sup>4</sup>. W ten sposób wyraźnie oddziela od siebie tzw. nagie życie, życie prawdziwe i pełne, od artystycznego prze-życia, owej, jakże często żalostnej, formy niby-egzystencji, na którą – tak sądzi – on sam się nieopatrznie skazał, on, Kafka, wiecznie głodny życia i niepotrafiący go jeść; jeśli mistrz w czymkolwiek, to właśnie w sztuce głodowania. Nie należy tych deklaracji traktować jako jeszcze jednej metafory *élan vital*, wariacji na temat irracjonalnego witalizmu, tak rozpowszechnionego wśród literatów przełomu XIX i XX wieku. Nie, w tym wypadku to coś więcej niż idea, ideologia, koncept. To poszukiwanie „jawności” życia, życia niezapośredniczonego w żadnym z obiegowych dyskursów filozoficznych, literackich czy światopoglądowych, modnych wśród intelektualistów, filozofów, pisarzy, poetów. Skąd to marzenie o życiu niezapośredniczonym i dlaczego drogę ku niemu miałyby niekiedy wyznaczać przemoc, makabra, zbrodnia, zło?

Pierwszy powód jest w *Gwieździe dalekiej* natury tyleż egzystencjalno-literackiej, co towarzyskiej. Zauważmy, że bohaterowie zaskakująco wielu utworów Bolaño – podkreślmy: pozytywni bohaterowie – to literaci odznaczający się wyraźnie sprofilowanym habitusem: bez reszty zanurzeni w literaturze, zamieszkujący intertekstualne uniwersum Borgesowskiej Biblioteki Babel, cho-

---

<sup>4</sup> F. Kafka, *Dzienniki*, t. 1, przeł. J. Werter, Londyn 1993, s. 335.

dzące magazyny cytatów, kryptocytatów, odniesień, aluzji do dzieł literatury, głównie południowoamerykańskiej, głównie poezji. Jeśli tworzący literaturę, to prawie bez wyjątku z literatury. Pisać „jak” Neruda albo Octavio Paz; „w stylu” Enrique Lihna lub Nicanora Parry; „kontynuując” dziedzictwo Jorgego Cáceresa itd. Oto ich marzenia, oto ich aspiracje. Prawdziwym wirtuozem takiej formy literackości, w której steżenie literatury w literaturze osiąga nieprawdopodobne, a często i niebezpieczne rozmiary, jest zresztą sam Roberto Bolaño. Nie wystarczają mu już prawdziwi autorzy i prawdziwe dzieła, z którymi mógłby prowadzić intertekstualne gry i zaspokajać swój gargantuiczny głód literackości, toteż powołuje do życia galerię tekstów i autorów fikcyjnych, których na równych prawach wprowadza w swoje utwory (*vide* najslawniejszy z nich Benno von Archimboldi, bohater powieści *2666*) – ich analiza już staje się odrębną częścią bolañologii. Krótko mówiąc, nie zawsze wiadomo dokładnie, czy bohaterowie Bolaño dużo przeżyli, na pewno jednak bardzo dużo przeczytali, co nie zawsze jest tym samym. Wieder prezentuje się w tym towarzystwie – ukazany tak ujmująco, że czytelnik nieomal nabiera ochoty, by porzucić swoje prozaiczne życie i bez reszty poświęcić się praktykowaniu poezji, oczywiście w jej odmianie chilijskiej – dość egzotycznie. Sprawia wrażenie, jak gdyby przybył znikąd. A ponieważ, jak sam twierdzi, jest „w trakcie poszukiwań”<sup>5</sup>, sprawia wrażenie, jak gdyby także donikąd zmierzał. Nie stoi za nim żadna tradycja, najwyraźniej niespecjalnie mu zależy również na tym, by uznano go za kontynuatora jakiegoś określonego nurtu poezji – podczas gdy właśnie ta kwestia jest dla pozostałych bohaterów *Gwiazdy dalekiej* kluczowa. „Powiedz mi, jakiego poety naśladujesz, a powiem ci, kim jesteś”, zdają się nieustannie powtarzać, jak gdyby opowiedzenie się za tą bądź inną formą literatury było warunkiem *sine qua non* istnienia jako takiego. Jest jasne, że Wieder zachowuje ostentacyjny dystans wobec takich praktyk,

---

<sup>5</sup> R. Bolaño, *Gwiazda daleka*, przeł. C. Marrodán Casas, Warszawa 2010, s. 19.

czyli wobec... literatury o zbyt wysokim stężeniu literatury. Co więcej, jest takim rodzajem uprawiania sztuki najwyraźniej zmęczony, w głębi duszy pozostając przekonany, że sztuki tak naprawdę się nie „uprawia”, lecz się nią żyje. Brzmi jak komunał, ale tylko dlatego, że wskutek procesów instytucjonalizacji zachodzących we wszystkich sferach kultury zachodniej ostatnich dwustu lat, doszło do powszechnej fetyszyzacji wiedzy kosztem doświadczenia, co w obszarze literatury spowodowało m.in., że pisarze i czytelnicy, wcześniej traktujący pisanie i czytanie książek dość naturalnie po prostu jako jeszcze jedną formę doświadczenia, zaczęli je uznawać przede wszystkim za klucz do wiedzy, co mimo pewnych naskórkowych podobieństw nie jest przecież tym samym. W konsekwencji doświadczenie zaczęło trącić prowincjonalizmem, a czerpanie z niego było dla wielu równoznaczne z brakiem literackiego profesjonalizmu i zdradą wyobraźni twórczej. Chcę przez to powiedzieć rzecz następującą: jeśli dzieje literatury powszechnej, której strukturę w mikroskali oddaje, jak sądzę, *Gwiazda daleka* Bolaño, można ujmować wedle różnorodnych strategii opisowych, to jedną z najciekawszych będzie ta, która za punkt wyjścia przyjmie stopień oddalenia literatury od doświadczenia. A dokładniej – mówiąc znów za Bohrerem – od ewidentności życia. Pod koniec XVIII wieku, a nawet nieco później, ewidentność doświadczenia w literaturze była wciąż na tyle duża, że Goethe musiał opatrywać kolejne wydania *Cierpień młodego Wertera* przedmowami osłabiającymi wymowę powieści, słusznie obawiając się epidemii samobójstw wśród jej czytelników. Czy dziś jesteśmy w stanie wyobrazić sobie, że ktoś popełnia samobójstwo pod wpływem przeczytanej powieści? Nie bardzo, m.in. dlatego, że nie traktujemy już literatury jako magazynu doświadczeń, tylko w głównej mierze jako magazyn „profesjonalnej” wiedzy zarządzanej przez „specjalistów” od literatury, czyli literaturoznawców, krytyków i nauczycieli. Co innego filmy i gry komputerowe – jak pokazuje wiele tragicznych wydarzeń z ostatnich lat, rzeczywistość wykreowana przez obraz zachowała w sobie ów rodzaj „ewidentności”, która prowokuje do najbardziej skrajnych

postaw prezentowanych w realnym życiu, a którą chyba już nieodwołalnie straciła rzeczywistość wykreowana przez słowo.

Literatura nie posiada – na szczęście! – czegoś takiego jak istota. Literatury po prostu się używa – raz do tego, raz do czegoś innego. Z tego właśnie powstała, z potrzeby użycia. Nie ma dla niej nic uwłaczającego w tym, że jest wyłącznie narzędziem. Dobre narzędzia zawsze są na wagę złota. Bo pomagają człowiekowi – często pomagają! – uporać się z tym, co przynosi doświadczenie. Niekoniecznie je zrozumieć (w końcu tylko niewiele spraw udaje nam się w życiu naprawdę zrozumieć), ale właśnie się uporać, dać sobie z czymś radę, z czymś sobie poradzić. Czy Odyseusz Homera rozumie, co mu się przytrafia? Niekoniecznie, raczej chce się uporać z kolejnymi przeciwnościami, jakie pojawiają się na jego drodze do domu. Czy Antygona Sofoklesa rozumie, dlaczego coś jej każe pogrzebać martwego brata? Nie, ona po prostu czuje, że musi to zrobić – bo w ten sposób być może uda się jej uporać ze śmiercią najbliższej jej osoby. To samo, choć zupełnie innymi sposobami, chcą zrobić bohaterowie Boccaccia – to ludzie, którzy radzą sobie z doświadczeniem wszechobecności śmierci, zanurzając się bez reszty w opowieściach o życiu. Karol ze *Zbójców* Schillera nie pojmuje, dlaczego został odrzucony przez ojca i społeczeństwo – jednak na swój sposób próbuje się z tym doświadczeniem uporać, z różnym skutkiem. Faust nie rozumie, czym jest życie dopóty, dopóki o nim czyta. Z chwilą, gdy się w życie zanurza, nie rozumie wprawdzie dużo więcej, lecz przynajmniej żyje – i czuje, że żyje. A wtedy rozumienie, czym jest życie, okazuje się sprawą drugorzędną. A pani Bovary? Naczytawszy się sporo romansów, nie najwyższych zresztą lotów, chce wreszcie poczuć, czym jest ewidentność doświadczenia, czuje bowiem, że tego jej w życiu najbardziej brakuje. Co prawda płaci za to cenę, której zapłacić się nie spodziewała, być może dlatego, że literackie narzędzia, po które sięgnęła, akurat w jej przypadku okazały się niewiele warte.

Podobnie – jako narzędzia właśnie – powinni traktować książki czytelnicy. Bodaj jeszcze do połowy XIX wieku uznawano czytanie

i pisanie literatury przede wszystkim za element doświadczenia, nawet jeśli sam zakres pojęcia doświadczenia ulegał nieustannym zmianom. Dopiero profesjonalizacja krytyki literackiej, badań literackich i zawodu literata w wieku XIX oraz systematyczny nacisk na przeniesienie lektury ze sfery doświadczenia do sfery wiedzy, czyli do obszaru kultury, nauki, akademii – uznawanych teraz za właściwą przestrzeń tworzenia i recepcji literatury – zakłóciła wśród wielu jej twórców, nawet tych najznamienitszych, równowagę między postawą aktywną a refleksyjną na korzyść tej drugiej. A w rezultacie doprowadziła do zakłócenia równowagi między technicznymi i formalnymi aspektami literatury a jej jądrem, by tak rzec, egzystencjalnym, czyli odnoszącym się do sfery doświadczenia. Odtąd można było ze znanstwem i polotem rozprawiać o literaturze także wtedy, kiedy siedziło się wygodnie w czterech ścianach uniwersyteckiego gabinetu, nie mając żadnego związku z „brudem” doświadczenia. Oczywiście dość szybko dostrzeżono ten problem i próbowano mu przeciwdziałać, stąd popularność m.in. pisarstwa Jacka Londona, Ernesta Hemingwaya czy André Malraux, którzy materię swych opowieści czerpali w znacznej mierze z osobiście poznanych i przeżytych realiów epoki, nawet jeśli realia te okazywały się czasem, jak w przypadku Hemingwaya, zręczną mistyfikacją. Jednak główny nurt literatury nowoczesnej, zwłaszcza tej cenionej przez krytykę i badaczy, których głos zyskiwał coraz większe znaczenie w kwestiach literackich, płynął w inną stronę. Nieprzypadkowo najbardziej podziwianym utworem literatury XX wieku stanie się *Ulysses* Joyce’a, ów wirtuozerski collage cytatów i kryptocytatów z kultury zachodniej. A mówiąc odrobinę złośliwie: bezprecedensowy akt masturbacji literackiej. Stężenie literatury w literaturze przekracza tu wszelkie dotychczasowe miary, a sama powieść staje się nieomal wzorcem literackiego metra z Sèvres, miarą doskonałości i punktem odniesienia dla dokonań wielu, by nie rzec większości znaczących pisarzy ostatniego stulecia. W rezultacie następuje ostateczny rozbrat między taką literaturą, która buduje na fundamencie doświadczenia a taką, dla której punktem oparcia są

teksty innych literatów, czyli intertekstualna wiedza o literaturze (kulturze); między taką, która, odnosząc się do słów narratora *Gwiazdy dalekiej*, nie waha się czerpać z gówna życia, a taką, która co najwyżej babrze się w „gównie literatury”<sup>6</sup> – co mimo naskórkowych podobieństw nie jest tym samym. Podczas gdy tę pierwszą można wciąż używać, tę drugą już tylko się „uprawia” – na potrzeby kolejnych artykułów, rozpraw, książek, dyskusji w gronie mniej lub bardziej hermetycznych (by nie rzec mniej lub bardziej sekciarskich!) towarzystw adoracji literatury. Poezję proces ten już zdołał doprowadzić do uwiądu, obecnie poeci piszą przecież w zdecydowanej większości wyłącznie dla innych poetów, ewentualnie dla krytyków i badaczy literatury, zasiadających w gremiach przyznających tymże poetom nagrody literackie, które to nagrody uzasadniają egzystencję i poetów, i krytyków, i samych nagród, stanowiąc jedyny znany mi w dziejach udany przykład skonstruowania *perpetuum mobile*. Powieść nadal trzyma się mocno, być może dlatego, że jej żywołem jest fabuła, a ta, choćby nie wiadomo jak zintertekstualizowana, na jakich subtelnym aluzjach niezbudowana, na jakie czynniki pierwsze nierozkładana i do jakich innych autorów erudycyjnie się nieodwołująca, ciągle potrafi uwieść czytelnika po prostu dobrze opowiedzianą historią.

#### 4.

Bolaño nie tylko nie lubi swojego bohatera, jednego z najniezwyklejszych, jakich stworzył, lecz i go nie docenia. Zbudował go z klisz, kalek i hiperbolizacji, oczywiście także z odrazy, z ekskrementów, mimo to nie całkiem udało mu się stłamsić drzemiący w nim potencjał. Potencjał literatury, która wszelkimi – podkreślam: wszelkimi – dostępnymi środkami próbuje być dla nas, tak by powiedział Franz Kafka, jak bolesne nieszczęście, jak śmierć kogoś droższego nam od nas samych, jak samobójstwo.

---

<sup>6</sup> Ibidem, s. 19.

Literatury, która jest jak siekiera na zamrożonym morzu<sup>7</sup>. Zabawne, na okładce polskiego wydania powieści Bolaño czytamy o „przekraczaniu granic literatury”, jakiego rzekomo ma się dopuszczać Carlos Wieder, bohater utworu. Jak gdyby naturalnie uznawaną granicą literatury była ta, która ją oddziela od życia, tak iż jej przekroczenie wydaje się niebezpiecznym, by nie powiedzieć obłąkanym aktem transgresji, choć jest to przecież, na odwrót, próba przywrócenia pierwotnego doświadczenia związku między życiem a literaturą. A ponieważ naturalnym elementem życia jest także zło, przemoc i śmierć – jest to próba przywrócenia naturalnego związku między literaturą, złem, przemocą i śmiercią.

Carlos Wieder składa ofiary z ludzi na ołtarzu sztuki i czyni to z prostego powodu: bo wierzy w sztukę tak jak się wierzy w Boga. Dodajmy: Boga przedchrześcijańskiego, takiego, któremu nie wystarcza, że wierni wnoszą piękne katedry, piszą erudycyjne traktaty teologiczne czy anielskimi głosami wyśpiewują kunsztowne wersy poezji religijnej. To Bóg, który okłada nas batem, do krwi. Podobną perspektywę, nazwijmy ją religijno-literacką – przyjmuje Carlos Wieder, który – tak czytamy w pewnym miejscu – „patrzył na świat jakby ze szczytu wulkanu, [...] widział wszystkich i siebie z bardzo daleka, i wszyscy [...] wydawali mu się jakimiś nędznymi robakami”<sup>8</sup>. Jasne jest, że bohater Bolaño, i to czyni tę postać tak odrażającą, robi to, co robi, przede wszystkim kosztem innych. Na początku, kiedy wykonuje powietrzne akrobacje, w imię literatury rzeczywiście ryzykując życie („walcząc z żywiołami natury”<sup>9</sup>) stoi wciąż po stronie ludzi i ludzkiego doświadczenia świata. W imię utopii niezapośredniczenia. W imię słowa, które powinno się okazać czymś więcej niż słowem – życiem. Jednak ogłosiwszy nowy kult, bardzo szybko wycofuje się na bezpieczne pozycje celebrycy. Kogoś, kto zajmuje najwyższą

<sup>7</sup> F. Kafka, *Listy do rodziny, przyjaciół, wydawców*, wybrał, przełożył i opatrzył komentarzem R. Urbański, Warszawa 2012, s. 27.

<sup>8</sup> R. Bolaño, *Gwiazda daleka*, s. 117 n.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 91.

dostępną człowiekowi pozycję w hierarchii władzy religijnej, sam jednak nie musi się obawiać surowości Boga, bo on jest przecież tym, który wybiera ofiary; kto ćwiczy swoje „zimne spojrzenie” w obliczu najwyższych form okrucieństwa, w przekonaniu, że właśnie w ten sposób daje świadectwo ewidentności życia. W efekcie nie zauważa, lub udaje, że nie zauważa, kiedy to spojrzenie staje się spojrzeniem patologa. Tak oto głód doświadczenia wyradza się w efekt autentyczności, li tylko efekt.

Gdzie Carlos Wieder popełnia błąd? Bo że go popełnia, i to potworny, co do tego nie ma najmniejszych wątpliwości. Czy wtedy, kiedy zachowuje dystans wobec swoich przeintelektualizowanych, przepolitykowanych i przepoezjowanych kolegów? Nie. Wtedy, kiedy za dobrze się ubiera jak na poetę? Nie. A może wtedy, kiedy mówi po hiszpańsku, zamiast, jak jego koledzy, posługiwać się slangiem „marksistowsko-mandrakowskim”? Także nie, jeszcze nie. A więc pewnie wtedy, kiedy tworzy swoją podniebną poezję? I to nie. Popełnia ten błąd być może wtedy, kiedy żąda od innych niemożliwego. To znaczy, próbując naprawić zerwaną ciągłość między życiem a literaturą, stawia wszystkich nad skrajem przepaści i mówi mniej więcej coś takiego: „Muszę was uratować, czy tego chcecie, czy nie. Ale jeśli mam to zrobić, będziecie musieli popatrzeć tam w dół, nie odwracając głów”. Tyle że właśnie tego od ludzi żądając, Wieder tym bardziej potwierdza rozpad związku między życiem a literaturą. Życiem a sztuką. Czy już tylko to nam zostało, jeśli chcemy uratować życie dla sztuki – unicestwić życie i kazać patrzeć na to innym?

\*\*\*

Jest taka kategoria książek – na swój prywatny użytek nazywam je książkami, z których się nie wraca. To są właśnie te, o których pisał Kafka: jak bolesne nieszczęście, jak samobójstwo. Książki, będące jak siekiera na zamarznięte w nas morze. To opowieści, które w żaden sposób nie oswajają nas ze światem – jak to się niekiedy ładnie mówi na użytek uczniów i studentów,

których chce się przekonać do lektury – tylko, przeciwnie, wyrzucają poza jego nawias. W zależności od okresu historycznego, kontekstu kulturowego, klimatu epoki i nastawienia czytelnika taką książką będzie np. *Iliada* Homera, *Hamlet* Szekspira, *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, *Sonata Kreutzerowska* i *Śmierć Iwana Iljicza* Tolstoja, *Przemiana* Kafki, *Muzyka* Ericha Zanna Lovecrafta, niektóre rzeczy Becketta, Coetzeego, Houellebecqa, Murakamiego, wreszcie samego Bolaño. Do tych autorów chce dołączyć także Wiedera, jednak do działania pcha go, w odróżnieniu od nich, aroganckie przekonanie, że on jako pierwszy zdoła wrócić stamtąd, gdzie inni przepadli. Zdoła napisać – i to cudzą krwią – książkę, której zło uda mu się przechytryć i z której on sam wyjdzie cało. Jak wiemy, myli się. Nie możemy powiedzieć, że myli się „na szczęście”, bo szczęście nie jest kategorią, która w tym przypadku cokolwiek nam da. Szczęśliwy w zakończeniu tej powieści nie jest przecież nikt. Być może dlatego, że wszyscy ostatecznie dowiadują się tego samego: że „[...] nie ma ratunku, żadnego”<sup>10</sup>. A oprócz tego wiedzą – nie, nie wiedzą, oni doświadczają, że gwiazdy są coraz bardziej dalekie. I nie ma o nich komu pisać.

---

<sup>10</sup> Ibidem, s. 155.



## *Testament geometryczny.* **„Nieszczęśliwy ready made” jako klucz do interpretacji 2666**

W drugiej części 2666 Amalfitano wychodzi do ogrodu za swoim domem i wiesza *Testament geometryczny* Rafaela Diestego na sznurze do bielizny. Jest to świadoma transpozycja *Le ready made malheureux* Marcela Duchampa, co w powieści zostaje natchmiaszt wyjaśnione. Instalacja Amalfitana wymaga głębokiej lektury ze względu na swoją złożoność oraz istotną funkcję, jaką pełni w powieści. W niniejszym artykule skupiam się na dwóch zagadnieniach kluczowych do interpretacji 2666, które stają się szczególnie widoczne w świetle relacji między odwołaniem do *Le ready made malheureux* a „Częścią Archimboldiego”. Są to mianowicie temat geometrii i rozmytego autorstwa.

Nie bez kozery do realizacji swojego dzieła Duchamp wybiera traktat geometryczny, a nie jakąkolwiek inną książkę. Duchamp, jak pisze Hans Belting, pracując nad tym dziełem, chciał symbolicznie raz na zawsze odciąć się od tradycyjnej geometrii i, co za tym idzie, od klasycznej perspektywy<sup>1</sup>.

Czas, jako czwarty wymiar przestrzeni, zauważa Belting, miał odcisnąć swoje piętno na książce. Kiedy kartki, oderwane od grzbietu, odlatywały z wiatrem, pochłaniała je niewidzialna prze-

---

<sup>1</sup> H. Belting, *Looking through Duchamp's Door. Art and Perspective in the Work of Duchamp*. Sugimoto. Jeff Wall, trans. by S. Lindberg, Köln 2009, s. 51.

strzeń, w której przestawały być stronami książki. Zamiast rzutem przestrzeni na płaszczyznę, perspektywa jest tutaj wynikiem działania czasu w przestrzeni<sup>2</sup>.

Podkreślając czwarty wymiar przestrzeni, Duchamp zrywa z niewzruszoną koncepcją statycznego przedstawienia wizualnego, otwierając tym samym drogę do sztuki dokonującej się poprzez proces, która z definicji nigdy nie może zostać utrwalona i dopuszcza nieskończoną liczbę perspektyw w obrębie tak zwanej duchampowskiej „przestrzeni przedstawienia”.

*Ready made* – według definicji Andrégo Bretona, „obiekt użytku codziennego wyniesiony do godności obiektu artystycznego mocą samej tylko decyzji artysty”<sup>3</sup> – stawia pod znakiem zapytania podstawową ideę zarówno dzieła sztuki, jak i autorstwa. Produkcja przemysłowa obiektu całkowicie wyklucza pojęcie kunsztu i oryginalności, tradycyjnie uznawane za nieodzowne dla twórczości artystycznej. Ponadto możliwość reprodukcji „obiektów znalezionych”, praktycznie między sobą identycznych, oznacza także reprodukowalność samego dzieła, które, zamiast mieć postać fizycznego przedmiotu, polega na geście i performatywnym akcie słownym artysty (nadawanie tytułu). Zerwanie trwałej relacji między konkretnym artefaktem a jego kondycją dzieła sztuki przenosi istotę twórczości artystycznej na obszar *wydarzenia*, co umożliwia dokonujące się na oczach widowni konstytutywne dla *ready made’u* przelotne spotkanie fizycznego przedmiotu i idei.

W *ready made’ach* Duchampa, podporządkowanych logice wydarzenia, a nie konceptu, nie chodzi, jak twierdzi Catherine Perret<sup>4</sup>, o symboliczne i instytucjonalne podniesienie konkretnego przedmiotu do rangi dzieła sztuki. Nie chodzi tu także o doszukiwanie się potwierdzonej zdjęciami z wystawy wyjątkowości obiektu wykorzystanego przez artystę, ponieważ tenże obiekt musi charakteryzować się abstrakcyjną ogólnością tego, co reprodukowalne. Tym, co w istocie ma miejsce, jest „obraz,” obraz,

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> M. Duchamp, *Duchamp du Signe*, Paris 1994, s. 49.

<sup>4</sup> C. Perret, *Les porteurs d'ombre. Mimesis et modernité*, Paris 2001, s. 167.

który Perret nazywa, za Benjaminem, *Denkbild*, obraz-mysł, żeby odróżnić go zarówno od znaku, zbyt łatwo stającego się symbolem, jak i od „powtarzalnej lustrzanej iluzji”, którą jest obraz niebenjaminowski. Innymi słowy, w przypadku *ready made’u*, dzieło sztuki dokonuje się w przestrzeni pomiędzy obiektem, tytułem i oficjalnym kontekstem instytucji, w której jest wystawione, nie będąc przy tym sztywno związane z konkretnym przedmiotem fizycznym. Zarówno obiekt znaleziony – wymienialny i bynajmniej nie wyjątkowy, a mimo to mający tu centralne znaczenie – jak i jego istnienie poprzez proces (wybór przedmiotu, wybór tytułu, wystawienie publiczne oraz, w niektórych przypadkach, stopniowe zniszczenie) są konstytutywne dla *ready made’u*. Jako dzieło sztuki procesualnej, *ready made* odrywa się od swego twórcy, aby dokonać się samodzielnie. Nie koniec na tym: *ready made* w istocie nigdy nie należy do swojego twórcy, który jedynie wybiera przedmiot, aby nadać mu brzemienisty znaczeniem kierunek. Kwestia autorstwa jest szczególnie wyraźnie widoczna w przypadku *Le ready made malheureux*.

Co jest, w gruncie rzeczy, dziełem Duchampa? Artysta ograniczył się do wysłania swojej siostrze listu z instrukcjami, kwestionując tym samym zarówno własne autorstwo, jak i granice samego dzieła. Ten konkretny *ready made* jako obiekt fizyczny został zmontowany przez Suzanne i Jeana. Jedyny ewidentny łącznik między nim a ideą artysty stanowi obraz, który Suzanne namalowała kilka miesięcy po zainstalowaniu *ready made’u*, przedstawiający traktat geometryczny zniszczony przez niepogodę, zatytułowany *Nieszczęśliwy ready made Marcela*. Według Hansa Beltinga obraz ten „tylnymi drzwiami wprowadza dzieło sztuki, którego brat [Suzanne] unikał równie systematycznie, jak unikał własnej tożsamości artysty”<sup>5</sup>.

Pod względem autorstwa *Nieszczęśliwy ready made* można zatem uznać za przypadek skrajny, ponieważ – poza tym, że nie istnieje – jest to jedyna praca Duchampa, która nigdy nie została

---

<sup>5</sup> H. Belting, *Looking through Duchamp’s Door...*, s. 52.

przez niego w żaden sposób sygnowana. Jeśli więc instalacja zrealizowana przez Suzanne i Jeana pozostaje dziełem Duchampa, jaki byłby status instalacji opisanej w 2666? Czy, zamiast mówić o odwołaniu lub powtórce, można rozważać ideę realizacji?

Jeśli tak, to podręcznik do geometrii wiszący na sznurze do bielizny, uznawany przez różne postaci z pierwszych trzech części 2666 za symptom szaleństwa Amalfitana, byłby *de facto* *Nieszczęśliwym ready madem* Duchampa. Nie można powiedzieć, że opisane w powieści dzieło jest nierozpoznawalne ze względu na brak kontekstu, ponieważ Amalfitano wyjaśnia go dokładnie swojej córce – ona jednak nie potrafi odczuć benjaminowskiej aury *hic et nunc* wydarzenia artystycznego<sup>6</sup>. Jediną oznaką, że zarówno Rosa, jak i krytycy „coś” zauważają, jest fakt, iż żadne z nich nie ma odwagi dotknąć *Testamentu geometrycznego* (postać, która robi to bez zastanowienia, jest Fate, I o s, co samo w sobie stanowi kwestię godną rozwinięcia przy innej okazji). Sytuacja komplikuje się jeszcze bardziej, gdy przypomnimy sobie, że według Duchampa to widz „wprawia *ready made* w ruch” czy też, innymi słowy, to spojrzenie widza ostatecznie deklaruje obiekt dziełem sztuki. Niemniej jednak niewytłumaczalny lęk oraz poczucie dyskomfortu, jakie instalacja w ogrodzie Amalfitana wzbudza w kolejnych oglądających ją postaciach, również należy uznać za reakcje wobec dzieła sztuki, z którym się stykają, chociaż same nie są tego świadome.

## Rozmyte autorstwo w 2666

Krytycy w 2666 podejmują pielgrzymkę w poszukiwaniu swego ubóstwianego autora – postaci niedosiętej, mglistej i nieco

---

<sup>6</sup> Inną kwestią pozostaje, czy w przypadku *ready made’u*, który świadomie rozmywa pojęcie dzieła sztuki jako rzeczy świętej i wyjątkowej, nadal można mówić o a u r z e. Mimo jednak powtarzalności przedmiotu o niepewnych granicach, *ready made* pociąga za sobą „tu i teraz” wydarzenia artystycznego. Wybierając własną zmienną perspektywę konfrontacji z obiektem, widz faktycznie może uchwycić to, co dokonuje się w obrębie „przestrzeni przedstawienia”.

fantasmagorycznej, która pozostawia po sobie jedynie ślady, znaki indeksalne swojego istnienia, zawsze już jednak będąc gdzie indziej, przemieniona w pustkę, nieobecność.

„Współczesn[y] skrypto[r] [...] rodzi się wraz ze swym tekstem; nie jest on obdarzony istnieniem, które wyprzedzałoby pisanie, nie jest też podmiotem, którego predykatem byłaby książka” – brzmia słowa Rolanda Barthes’a<sup>7</sup>, które, można by odnieść wrażenie, w 2666 zostały wzięte dosłownie i wykorzystane jako model do kreacji świata przedstawionego. To znaczy: pisarz może zaistnieć wyłącznie poprzez tekst, trwa tylko w nim. Z jednej strony krytycy, owładnięci obsesją Archimboldiego, mają dostęp jedynie do jego dzieł, nijak nie mogąc dotrzeć do kryjącej się za nimi o s o b y . Z drugiej strony czytelnikowi 2666, któremu dane jest poznać losy Hansa Reitera, nie zostaje objawiona twórczość przesławnego pisarza. Tak więc rozdział osadzonej w czasie historycznym osoby, która fizycznie pisze książki, od autora istniejącego wyłącznie w swoich tekstach i poprzez nie dokonuje się tutaj nie tylko na poziomie rzeczywistości fikcyjnej oraz teorii literackiej, lecz także na poziomie struktury, co podkreśla nieprzystawalność poszczególnych wszechświatów literackich oraz perspektyw, jakie one implikują.

Na początku „Części Archimboldiego” tekst wyraźnie różni się od reszty 2666: rytm, styl i perspektywa narracji poświęconej dzieciństwu Hansa Reitera sprawiają wrażenie, jakby właściwie pochodziły spoza powieści Bolaño. Charakterystyczna dla 2666 mnogość konkretnych szczegółów ustępuje tutaj ogólnym i jednocześnie skondensowanym opisom, z których wyłania się niemal mityczny świat chłopca-wodorostu wraz z jego nierealnymi wioskami zamieszkałymi przez Grubasów i Gadatliwe Dziewczęta. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że kiedy Lotte po wieloletniej rozłące spotyka brata, wypomina Archimboldiemu, iż ten w swojej książce ojca nazywa „kulawym”, a matkę „jednooką” – epitetami

---

<sup>7</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1-2, s. 249.

więc, którymi narrator „Części Archimboldiego” konsekwentnie się posługuje na przestrzeni kilkudziesięciu stron. Zabieg ten sieje wątpliwości co do autorstwa omawianego fragmentu: to, co czytamy w 2666, mogłoby *de facto* stanowić część (lub całość?) *Króla lasu* Archimboldiego, który to tekst – istniejący dla nas po hiszpańsku, a nie po niemiecku<sup>8</sup> – został być może jedynie zacytowany, wykorzystany w „Części Archimboldiego”.

Gdyby rzeczywiście tak było, mielibyśmy oto dostęp do twórczości nieuchwytnego pisarza, chociaż bez cienia pewności w tej kwestii – również dlatego, że domniemany *Król lasu* całkiem niezauważalnie przemienia się w 2666, kiedy mityczny czas dzieciństwa chłopca-wodorostu zbiega się z chronologią, w której istnieje Hans Reiter. Co do granicy między jedną narracją a drugą możemy jedynie spekulować: czy to w chwili, gdy czyta pierwszą w swoim życiu książkę („dobrą książkę literacką”<sup>9</sup>), Parsifala Wolframa von Eschenbacha, chłopiec-wodorost porzuca dziki świat, aby ruszyć drogą wiodącą do pisarstwa, co oznaczałoby koniec dzieciństwa i – o ile to właśnie jemu jest poświęcony – *Króla lasu*? A może przeprowadzka do Berlina domyka tę pierwszą całość narracyjną? Obydwie hipotezy wydają się równie prawdopodobne, opis następujących później lat utrzymany jest w dość neutralnym tonie, całkowicie pozbawionym tego charakteru, który powyżej został nazwany „mitycznym”.

Niemniej w okolicach strony 966, około czterdzieści stron przed końcem książki, streszczając losy Lotte, narrator wszechwiedzący po raz kolejny z uporem nazywa jej rodziców „kulawym”

---

<sup>8</sup> Pomimo wagi, jaką przypisuje się kwestii przekładów na różne języki, całość dorobku Archimboldiego w 2666 występuje wyłącznie po hiszpańsku, ani jeden tytuł nie pojawia się po niemiecku. Twórczość niedosiętego pisarza faktycznie istnieje tylko w tekście i poprzez tekst; wylania się z tekstu 2666 i w nim pozostaje zamknięta. Ten tekst ją u s t a n a w i a i dlatego powieści Archimboldiego, w świecie możliwym 2666, nie istnieją po niemiecku, ponieważ nie istnieją poza nim. Z tego samego powodu, gdyby początek „Części Archimboldiego” rzeczywiście odczytywać jako *Króla lasu*, byłaby to jedyna wersja tej książki, jako że tak powieść Archimboldiego, jak i jej autor utkani są ze słów 2666.

<sup>9</sup> R. Bolaño, 2666, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012, s. 735.

i „jednooka.” Niemożliwe, żeby Archimboldi włączył ten fragment tekstu do *Króla lasu*, ponieważ powieść ta została opublikowana na długo, zanim opisywane tu wydarzenia miały miejsce – o ile Lotte (i, co za tym idzie, „jednooka”, i „kulawy”, i Klaus Haas razem z całą awanturą, w jaką wdał się w Santa Teresie) nie jest jedynie tworem wyobraźni Archimboldiego. Takie przypuszczenie kusi brawurą, oznacza ono bowiem, że 2666 w całości, usiane odniesieniami do „Części Archimboldiego”, byłoby zależne od *Króla lasu*, stanowiąc część albo całość tej albo innej powieści nieuchwytnego niemieckiego pisarza. Fakt, iż tak trudno wskazać granice jego domniemanego dzieła w „Części Archimboldiego,” nie wyklucza obecności *Króla lasu* w 2666: tekst ten jest tu stopniowo tworzony, anektowany, wykorzystywany. „[T]ekst jest tkanką cytatów [...] pisarz może jedynie naśladować gest uprzedni, pozbawiony początku; jego władza polega wyłącznie na mieszaniu charakterów pisma, nastawianiu ich przeciwko sobie, tak by nigdy nie można było oprzeć się na którymś z nich z osobna” – pisze Barthes<sup>10</sup>. Tekst 2666, konstytutywny dla tego wszechświata literackiego, igra, w obrębie jednej i tej samej części powieści, z odniesieniami do własnego wytworu, co prowadzi do zatarcia granic nie tylko pomiędzy poszczególnymi tekstami, lecz także pomiędzy różnymi poziomami kreacji. Podobnie jak dzieło Duchampa w ogrodzie Amalfitana, nierozpoznane, a więc niewidoczne dla tych, którzy je oglądają, mielibyśmy oto przed oczami dzieło Archimboldiego, ukryte przed czytelnikami 2666, których spojrzenie nie jest gotowe go dostrzec.

Sama postać Archimboldiego stanowi subtelną metaforę tej problematyki. Przemiana osoby (Hansa Reitera) w autora (Benna von Archimboldiego) jest procesem stopniowym i pełnym symboliki. Najpierw Hans Reiter, który parął się nie lekturą, lecz kradzieżą książek (fakt to znaczący, biorąc pod uwagę, iż literatura to pastisz i złodziejstwo), musi utracić głos – głos, *nota bene* także nie do końca własny, przypomnijmy, gdyż chłopiec-wodorost nie

<sup>10</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.

umiał porządnie mówić, głos, rzecz by można, zapożyczony, aby dostosować się do obcego świata na powierzchni wody. Niemy i ponownie na obcej ziemi (w ukraińskiej wiosce) Reiter znajduje zapiski Żyda Borysa Abramowicza Anskiego, z którymi, pogrążony w lekturze, spędza długie godziny w heterotopicznej kryjówce w piecu w owej chacie, która „ma w sobie coś jakby kobiecego”<sup>11</sup>. Piec staje się swoistym rodzajem macicy owego domu-kobiety, gdzie formuje się nowy pisarz ([raiter] = *writer*), karmiony słowami Anskiego – pisarza także nieobecnego, który wylania się ze swoich zapisków w miarę, jak są odczytywane. Z jego tekstu Hans Reiter, powtórzmy, dosłownie i w przenośni niemy, symbolicznie zaczynając od językowego zera, jak dziecko, które czyta elementarz, uczy się nowego języka, języka literackiego, który niebawem stanie się jego nowym głosem.

Warto wspomnieć na marginesie, że czytelnik 2666 nie ma dostępu do właściwego tekstu Anskiego, ponieważ, między innymi, narracja toczy się w trzeciej osobie – nie zaś w pierwszej, jak to zwykle bywa w przypadku dzienników i wspomnień. Ponadto już w pierwszym zdaniu poświęconym zapiskom Żyda dystans do ich fikcyjnego czytelnika dowodzi, że „Cześć Archimboldiego” nie oddaje także wrażeń Hansa Reitera: „Borys Abramowicz Anski urodził się w roku 1909, w Kostekinie, w tym samym domu, który zajmował teraz żołnierz Reiter”<sup>12</sup>. Nie na tym koniec: tekst, który czytamy, w istocie nawet nie mógłby zmieścić się w notesie Anskiego, co ilustruje choćby następujący fragment:

I wówczas Anski z prędkością światła niemal wyobraził sobie Werbickiego i Korolenkę, ujrzał Korolenkę wyśmiewającego się z Werbickiego, usłyszał słowa wypowiedane przez Korolenkę za plecami Werbickiego, wkradł się w nocne myśli Werbickiego, w pragnienia Korolenki, w niejasne i zmienne nadzieje obu, w ich przekonania i ich szarżę bojowe, w lasy za sobą pozostawione i zalewane przez nich ziemie, w odgłosy nocy pod gołym niebem i w niewyraźne roz-

---

<sup>11</sup> R. Bolaño, 2666, s. 789.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 791.

mowy żołnierzy nad ranem, przed wyruszeniem w dalszą drogę i komendą na koń. Zobaczył wioski i pola uprawne, zobaczył kościoły i niewyraźne kłęby dymu unoszące się za widnokregiem, docierając aż do dnia, w którym obaj, Werbickij i Korolenko, zginęli, dnia najzwyczajniej szarego, całkowicie szarego, doskonale szarego, jakby chmura o długości tysiąca kilometrów przechodziła nad tymi ziemiami, nie zatrzymując się, bez końca<sup>13</sup>.

W zacytowanym fragmencie widać, jak tekst 2666 przywłaszcza sobie materiał literacki z notesu Anskiego, aby go rozwinąć, rozdać, obdarzyć niezależnym istnieniem. Charakterystyczny jest ów niekończący się łańcuch szczegółów, które – jedne z drugich wynikając – prowokują pojawianie się kolejnych, jak gdyby tekst faktycznie nosił się z ambitnym zamiarem stworzenia całego wszechświata, wiecznie niezadowolony z tego, co dotychczas zostało powiedziane. Każde słowo odkrywa nowe miejsce w tym możliwym świecie, skąd roztacza się szersza perspektywa, która kusi, aby pójść jeszcze dalej. Nie ma sposobu, żeby ta niezaspokojona ciekawość twórcza rzeczywiście pomieściła się w notesie Anskiego. Ponadto obfite powtórzenia („doskonale szary, całkowicie szary, absolutnie szary”), jakby w poszukiwaniu najwłaściwszego określenia, dowodzą dynamicznego, niegotowego charakteru tego tekstu, w którym splatają się narracja pierwszo- i trzecioosobowa, wrażenia Hansa Reitera z lektury zapisków Anskiego, ogólnikowe streszczenia długich partii życiorysu Żyda oraz szczegóły bezsprzecznie nienależące do jego domniemanego notesu. Zapiski Anskiego wyłaniają się z tekstu „Części Archimboldiego” i poprzez niego wyłania się także Anski, utkany ze słów pisarz nieobecny, prefiguracja Archimboldiego.

Zeszyty Anskiego nie tylko opowiadają jego losy, lecz także zawierają sporą dozę refleksji na temat literatury i autorstwa. Anski pisze o życiu literackim w sowieckiej Rosji w okresie międzywojennym, skupiając się zwłaszcza na twórczości swojego bliskiego przyjaciela Efraima Iwanowa. W notesie Anskiego znaj-

<sup>13</sup> Ibidem, s. 792 n.

duje się szczegółowe streszczenie *Zmierzchu*, najważniejszej powieści Iwanowa. Sława w sowieckiej Rosji jednak pociąga za sobą ryzyko ideologicznej niepoprawności, co w przypadku Iwanowa kończy się tym, że na nieuniknionych przesłuchaniach wydaje wszystkich swoich przyjaciół; wszystkich oprócz jednego. Anski opisuje to następująco: „nie wydał mnie, kiedy najłatwiej byłoby mnie wydać, najłatwiej byłoby powiedzieć, że to nie on jest autorem tych trzech powieści [...] a mimo to nie zrobił tego”<sup>14</sup>. Innymi słowy: prawdziwym autorem dzieł Iwanowa jest Anski. To rozdzielenie autorstwa opiera się na świadomej grze pozorów, którą Anski kontynuuje na stronach swojego notesu, jakby jedyną rzeczywistością była rzeczywistość tekstu. Zgodnie z tą wyższą rzeczywistością konstytutywną, komentując powieści Iwanowa, Anski mówi o nich jak o powieściach Iwanowa, prawda zaś wychodzi na jaw dopiero pod postacią refleksji nad postawą tego jego „wspólnika w szalberstwie”<sup>15</sup>.

Anski staje się obsesją Hansa Reitera. Również z jego zapisków Reiter dowiaduje się o istnieniu dzieł Giuseppego Arcimbolda, którego nazwisko posłuży mu później do stworzenia pseudonimu artystycznego. Metamorfoza Reitera w Archimboldiego nie dopełnia się jednak wraz z lekturą notesu Żyda. Opuściwszy ukraińską wioskę, Reiter wraca na front. Ma sen, w którym boi się, że zabił Anskiego, lecz okazuje się, iż osobą, którą zamordował, jest on sam. Po przebudzeniu Hans Reiter odzyskuje głos czy też, symbolicznie, przejmuje głos Anskiego, pisarza tajnego, który, zgodnie z logiką snu, pozostaje przy życiu. Później, znowu w ukraińskiej wiosce, w nowym śnie – tym razem wodnym i usianym trupami – Reiter spostrzega, na brzegu Morza Czarnego, że z notesu Anskiego została jedynie „papierowa masa”<sup>16</sup>. Tak oto koło się domknęło, chłopiec-wodorost ponownie trafił nad brzeg morza i teraz już gotów jest porzucić didaskalia, za które w dro-

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 817.

<sup>15</sup> Cf. ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 830.

dze do przemiany w pisarza służyły mu zapiski Żyda. Obudziwszy się, Reiter chowa notes z powrotem w piecu i w pośpiechu opuszcza wioskę.

Reiter staje się Archimboldim nieco później. Ukończywszy swoją pierwszą powieść, idzie pożyczyć maszynę do pisania i, zapytany o nazwisko, przedstawia się jako Benno von Archimboldi. Nie jest to zwykły wymyślony na poczekaniu pseudonim artystyczny: zmiana tożsamości jest znacznie głębsza, ponieważ zostaje ustanowiona przez najwyższą instancję twórczą świata, w którym istnieje Archimboldi – tekst 2666. Od chwili, gdy Hans Reiter wypowiada słowa „nazywam się Benno von Archimboldi”<sup>17</sup> i, chrzcząc się, dokonuje aktu samostworzenia jako pisarz, tekst ani razu więcej nie nazywa go Hansem Reiterem. Innymi słowy: Archimboldi istnieje całkowicie i wyłącznie w tekście, poprzez swoje teksty (jedynymi dowodami jego istnienia, jakie docierają do większości śmiertelników, są książki i listy) i dzięki tekstowi Anskiego, jego „wspólnika w uzurpacji” literackiej. Wszystko to mocniej ugruntowuje hipotezę co do podwójnego autorstwa „Części Archimboldiego”, co z kolei odsyła nas z powrotem do *Nieszczęśliwego ready made’u* w ogrodzie Amalfitana – dzieła, powtórzmy raz jeszcze, tak samo nierozpoznanego przez widzów i tak samo niesygnowanego przez autora.

## Książki w centrum, oś przestrzeni

Jeszcze jedno łączy instalację Amalfitana i przemianę Reitera w Archimboldiego. Zapiski Anskiego służą w pewnym sensie za podręcznik niezbędny, aby żołnierz stał się pisarzem, podobnie jak list Duchampa zawiera wskazówki, jak Suzanne ma zmontować *Nieszczęśliwy ready made*. Archimboldi przejmuje i odtwarza literacki głos Anskiego, Suzanne zaś staje się realizatorem dzieła Duchampa.

---

<sup>17</sup> Ibidem, s. 875.

Jądro obu tekstów instruktarzowych stanowią książki: traktat geometryczny i *Zmierzch* Iwanowa/Anskiego. Elementem wspólnym dla tych dwóch jest z kolei, jak niebawem zobaczymy, przeszczerzeń. *Zmierzch* podejmuje dialog z wszystkim tym, co implikuje anty-geometryczna instalacja Duchampa/Amalfitana, pogłębiając metakomentarz do 2666. W *Zmierzchu*, będącym powieścią science fiction, pojawia się „chuda i nadzwyczaj wysoka istota, podobna bardziej do wodorostu niż do ludzkiej istoty”<sup>18</sup>, której sobowtóra w 2666 nie trzeba długo szukać, co, w tej nieogarnionej grze podwójności i pastiszów, sprawia, iż powieść Iwanowa można odczytywać jako alternatywną wersję „Części Archimboldiego”, historii Hansa Reitera. Zbiegają się w niej liczne motywy powracające w 2666, takie jak science fiction, hipnoza i telepatia, choroba i gwiazdy. Wszystkie one, pozornie nijak się ze sobą niełączące, znajdują wspólny mianownik w typowym dla prozy Bolaño kluczowym bohaterze *Zmierzchu* – a zatem godnym szczególnej uwagi – meksykańskim detektywie, który „wyznaje dziwną teorię: wierzy w istnienie wielu Ziemi w paralelnych wszechświatach”<sup>19</sup>.

Wszechświaty równoległe, które wymykają się geometrii euklidesowej, stanowią podstawę struktury wszechświata literackiego 2666. Otwierają się w najmniej oczekiwanych miejscach: w przełożonych snach, w mimowolnych wizjach, w telepatii i w wizytach z zaświatów. Nie szukając daleko, wystarczy wspomnieć, że do świata Amalfitana najpierw wdziera się przedmiot niewyjaśnionego pochodzenia (*Testament geometryczny*), potem zaś głos ducha i nierozszyfrowane wiadomości (skąd? od kogo?), które objawiają się pod postacią neodpartego imperatywu, by rysować figury geometryczne ilustrujące bynajmniej nie oczywiste zależności między różnymi systemami filozoficznymi. W kreślonych nieświadomie wielokątach Amalfitano usiłuje odnaleźć jakiś przekaz, nawykły odczytywać struktury geometryczne jako diagramy

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 803.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 804.

przestawiające relacje między ich elementami. Bezskutecznie. Geometria symbolizuje tutaj ludzką potrzebę porządkowania rzeczywistości w ramach systemu albo struktury zrozumiałej, spójnej i pełnej racjonalnego sensu.

Wieszając książkę-przybysza-z-kosmosu na sznurze do bieliźnicy, Amalfitano inicjuje niekontrolowany proces obejmujący nie tylko samą instalację, lecz także jego własną percepcję rzeczywistości. Treść podręcznika Diestego odrywa się od swojego nośnika, aby rozlać się po świadomości Amalfitana i zaanektować tekst, który tego ostatniego ustanawia – strony 2666. Tam po raz kolejny dochodzi do przecięcia się różnych poziomów ontologicznych: świata przedstawionego, w którym istnieje Amalfitano, równoległego wszechświata, z którego docierają „wiadomości” oraz świata, w którym czytelnik 2666 natrafia na niezrozumiałe wielokąty.

### Wszechświaty równoległe

W 2666 wszechświaty równoległe można jednak dostrzec nie tylko w tym, co fantastyczne. Według teorii światów możliwych, jak ją przedstawia Lubomír Doležel, wszechświaty równoległe „nie trwają gdzieś, czekając, abyśmy je odkryli: są stwarzane przez twórcze działania ludzkich umysłów i rąk”<sup>20</sup>, nie wykluczając się wzajemnie. Tak więc Amalfitano jednocześnie jest i nie jest szalony, instalacja w jego ogrodzie jest i nie jest dziełem Duchampa<sup>21</sup>, a początek „Części Archimboldiego” jest i nie jest *Królem lasu*. Podobnie Fate wyjeżdża i nie wyjeżdża z Rosą z Santa Teresy – jeśli przypomnimy sobie rozdwojenie czasu pod koniec trzeciej części 2666, gdzie szczęśliwa ucieczka tych dwojga rów-

<sup>20</sup> L. Doležel, *Heterocosmica: fiction and possible worlds*, Baltimore 1998, s. 14.

<sup>21</sup> Skoro według Duchampa to widz „uruchamia” dzieło sztuki, w 2666, z charakterystycznym dla tego tekstu przenikaniem się równoległych wszechświatów i różnych poziomów ontologicznych, widzem jest czytelnik i to on deklaruje instalację Amalfitana dziełem sztuki.

nie dobrze może dokonywać się we śnie Fate'a. Również niepozbawiony wagi jest fakt, że traktatem geometrycznym wykorzystanym w instalacji Amalfitana jest właśnie *Testament geometryczny* Rafaela Diestego – poety, który w tej publikacji porzuca język poetycki, by opisać świat w innym systemie semantycznym – tu także więc po raz kolejny jeden autor przemienia się w drugiego, jeden głos ustępuje drugiemu.

W niewytłumaczalnej strefie przecięcia się różnych wszechświatów, rządzonych każdy swoją logiką i swoimi prawami, są także idee-zabawy Amalfitana dotyczące względności czasu i przestrzeni, tam znajduje się również rumuński matematyk wspomniany w „Części Archimboldiego”, który

ostatnie dwadzieścia lat życia poświęcił poszukiwaniom „tajemniczych liczb”, ukrytych gdzieś w rozległym i widzialnym dla człowieka pejzażu, ale które nie są widzialne i które może żyją między skałami albo między jednym pokojem a drugim, a nawet między jedną liczbą a drugą, rzec by można: matematyka alternatywna zakamuflowana między siódemką a ósemką w oczekiwaniu, aż ktoś zdolny będzie ją ujrzeć i rozszyfrować<sup>22</sup>.

Matematykowi udaje się dostrzec i rozszyfrować tę alternatywną matematykę, po czym natychmiast popada w szaleństwo, bo to, co zdołał zrozumieć, wykracza poza granice tak zwanego zdrowego rozsądku, poza granice ogarnialne rozumem, który, aby nie runąć w otchłań chaosu rzeczywistości, potrzebuje godnej zaufania struktury konwencjonalnego porządku pozwalającego odnaleźć w niej sens. Na podobnej zasadzie nasze spojrzenie chętnie daje się prowadzić stabilnej strukturze klasycznej perspektywy geometrycznej. A jednak i Duchamp w swojej grze z perspektywą, i Arcimboldo w swoich odwracalnych portretach rzucają nam wyzwanie, abyśmy wyrzekli się wytresowanego konwencjami spojrzenia i przestali nieustannie poszukiwać nie-

---

<sup>22</sup> R. Bolaño, 2666, s. 768.

zmiennego sensu. Pijaczek Amalfitana<sup>23</sup> jest i nie jest w więzieniu, kiedy tak „śmieje się z naszej łatwowierności, to znaczy śmieje się z naszych oczu”<sup>24</sup>.

„Gdy odsuniemy Autora, «rozszyfrowywanie» tekstu stanie się kompletnie bezużyteczne. Przydać Autorowi tekst to zaopatrzyć ten tekst w hamulec bezpieczeństwa, to obdarzyć go ostatecznym znaczeniem, czyli położyć kres pisaniu”, pisze Barthes<sup>25</sup>. Jeśli przyjmiemy Barthes’owski rozpad Autora i dzieła jako model do odczytania 2666, jeśli przy tym oswobodzimy nasze spojrzenie z oczekiwań dyktowanych rozumem, nawet tytuł tej powieści, który zazwyczaj interpretuje się w kontekście reszty twórczości Bolaño, zacznie oznaczać więcej niż to, co do tej pory ustaliła krytyka. 2666 odczytuje się zwykle jako apokaliptyczną datę z monologu mającej Auxilio Lacouture w *Amulecie*. Dzięki temu obyty czytelnik może czterem cyfrom wydrukowanym na okładce książki nadać dość stabilne znaczenie: liczba zostaje zinterpretowana nie tylko jako data, lecz w dodatku jako data istniejąca już w twórczości Autora. Gdybyśmy jednak, jak sugeruje nam *Nieszczęśliwy ready made*, odrzucili konwencjonalne nawyki, kierując naszą uwagę na alternatywną matematykę i geometrię, zobaczylibyśmy, że „2666” to także wielkość arytmetyczna o znaczeniu abstrakcyjnym, czyli niekoniecznie mającym odnośnik w fizycznej rzeczywistości, którą zwykliśmy opisywać liczbami. Taka interpretacja – bynajmniej niewykluczająca tej już przyjętej przez krytykę – zwraca uwagę na szeroki obszar tematyczny w tekstach Bolaño: wymiar tego, co niepojęte, jedynie przeczuwane, co jednak nieraz

---

<sup>23</sup> Pod koniec „Części Fate’a” opisane jest spotkanie Amalfitana z Charlym Cruzem. Ojciec Rosy, przepytawszy młodego człowieka z ruchu pozornego, przedstawia przykład z pijackiem. Po jednej stronie kartonika narysowany jest uśmiechnięty pijaczek, na drugiej zaś – kraty celi więziennej. Kiedy wprawi się kartonik w ruch wirujący, widać, że pijaczek jest za kratami, szczęśliwy – przyjmujemy bez wahania – bo nie zdaje sobie sprawy, że jest w więzieniu. A jednak, mówi Amalfitano, to my dajemy się oszukać złudzeniu optycznemu, ponieważ między dwiema stronami kartonika nie ma żadnego związku.

<sup>24</sup> R. Bolaño, *2666*, s. 380.

<sup>25</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, s. 250.

można dostrzec jakby kątem oka. W szkicu *O zdolności mimetycznej* Walter Benjamin mówi o ludzkiej potrzebie odnajdywania podobieństw i spójnych struktur pozwalających dostrzec sens w tym, co może nie być intencjonalne<sup>26</sup>. Tak jak w opowiadaniu *Pismo Boga* Borgesa, w przypadkowości na pewno tkwi jakiś sens, a w zbrodniach dokonywanych w okolicach Santa Teresy musi być zaszyfrowane przeznaczenie.

Biorąc pod uwagę wszystko, co dotychczas zostało powiedziane, fakt, iż *2666* zaczyna się aktem lektury („Jean-Claude Pelletier po raz pierwszy przeczytał Benna von Archimboldiego, mając lat dziewiętnaście, w święta Bożego Narodzenia 1980 r. w Paryżu”<sup>27</sup>), nabiera szczególnego znaczenia. W zgodzie z Barthes’em, który główną rolę w dziele literackim chce przyznać czytelnikowi, w zgodzie również z Duchampem, który chce obudzić widza, by ten dopełnił kreacji artystycznej – tu także akt lektury rozpoczyna opętańcze poszukiwanie, toczone się zarówno w obrębie diegezy, jak i poza nią. Podążając więc za sugestią Duchampa, odrzucimy racjonalne oczekiwania, jakie wykształciły w nas lata obcowania z twórczością przeróżnych autorów, by dostrzec *2666* wielostronne, sprzeczne, nieskończone.

---

<sup>26</sup> W. Benjamin, *O zdolności mimetycznej*, przeł. A. Lipszyc, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5-6, s. 288-292.

<sup>27</sup> R. Bolaño, *2666*, s. 13.

## 2 x 6 – 6 = 6. Na tropie zbrodni istnienia

*Zmieniały chaos w porządek, choćby nawet za cenę czegoś,  
co powszechnie określa się mianem poczytalności<sup>1</sup>.*

### 1.

Jak pisał Umberto Eco w *Notatkach na marginesie „Imienia róży”*: „podstawowe pytanie filozofii (i psychoanalizy) brzmi tak samo jak [podstawowe pytanie – P.J.] powieści kryminalnej: kto zawinił?”<sup>2</sup>. W *Sześciu przechadzkach po lesie fikcji* Eco, przywołując swe wcześniejsze słowa, dołożył do filozofii i psychoanalizy jeszcze religię<sup>3</sup>, zwiększając dodatkowo – by tak rzec – ciężar gatunkowy powieści kryminalnej. Metaforę śledztwa – opartą na „logice domysłów” bazującej na, z jednej strony, rozumowaniu indukcyjnym, z drugiej, na abdukcji, czyli wnioskowaniu *a posteriori* ze skutków o możliwych przyczynach – przełożyć można ponadto chociażby na diagnostykę lekarską (co zdążyła już wykorzystać popkultura), historię odkryć naukowych, porządek dociekań filozoficznych<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> R. Bolaño, *2666*, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012, s. 218. Dalej w tekście jako *2666* z numerem strony.

<sup>2</sup> U. Eco, *Notatki na marginesie „Imienia róży”*, przeł. A. Szymanowski, w: idem, *Imię róży*, Warszawa 2007, s. 732.

<sup>3</sup> U. Eco, *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 130.

<sup>4</sup> Przywołać tu można znany postulat Gilles’a Deleuze’a, by książka filozoficzna była po części bardzo szczególnym gatunkiem powieści kryminalnej.

poznanie historyczne<sup>5</sup>, jak i mechanizmy pamięci kulturowej<sup>6</sup>. Zgodnie z taką optyką to jakby sama natura rzeczywistości czylna z nas, ludzi, mimowolnych detektywów (by skorzystać z niezwykle trafnego określenia Jerzego Jarniewicza<sup>7</sup>).

Odnoszenie do nomenklatury detektywistycznej – przede wszystkim poprzez kategorię śladu, ale też, wkraczając już na rewiry poetyki, synonimicznie czasem traktowanego tropu – charakterystyczne dla myśli poststrukturalistycznej spod znaku Derridiańskiej dekonstrukcji nie zakłada już jednak dłużej dotarcia, po śladach, do żadnego celu, rozwiązania, które można by było – doprowadzając analogię do końca – odnieść do ostatecznego triumfu detektywa; triumfu – by zacytować Eco – „końcowego ładu (intelektualnego, społecznego, prawnego, moralnego) nad nieładem przestępstwa”<sup>8</sup>. Zamiast hierarchicznej opozycji ładu i nieładu na scenę wkracza bezwład. Paradygmatem i ostatecznością śladu – stwierdzi Derrida – jest popiół<sup>9</sup>. U Roberta Bolaño zaś, można powiedzieć, będą to piasek i kamienie pustyni Sonora, fantasmagorycznej przestrzeni, ku której, poczawszy od *Dzikich detektywów*, grawitować będą powieści chi-

---

<sup>5</sup> „Podjmując wysiłki w celu nadania sensu źródłom historycznym, które okazują się fragmentaryczne i zawsze niekompletne, historycy zmuszeni są uciekać się do tego, co [Collingwood – P.J.] nazywał «wyobraźnią konstruktywną», podpowiadającą im – podobnie jak wytrawnym detektywom – co «przypuszczalnie miało miejsce», zważywszy na osiągalny materiał do w o d o w y” (H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, przeł. M. Wilczyński, w: idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańska, M. Wilczyński, Kraków 2000, s. 82; wyróżnienie – P.J.).

<sup>6</sup> Jak pisał Pierre Nora we wstępie do *Les lieux de mémoire*: wraz z przyspieszeniem cywilizacyjnym przeszłości „już nie zamieszkujemy, przemawia ona do nas tylko za pośrednictwem pozostałych śladów, które zresztą stały się tajemnicze i którym musimy zadawać pytania, ponieważ przechowują one właśnie tajemnicę tego, czym jesteśmy” (P. Nora, *Czas pamięci*, przeł. W. Dłuski, „Res Publica Nowa” 2001, nr 7, s. 40; wyróżnienie – P.J.).

<sup>7</sup> J. Jarniewicz, *Świat mimowolnych detektywów*, w: idem, *Znaki firmowe. Szkice o współczesnej prozie amerykańskiej i kanadyjskiej*, Kraków 2007.

<sup>8</sup> U. Eco, *Notatki...*, s. 732.

<sup>9</sup> J. Derrida, *Feu la cendre*, Paris 1987, s. 57.

lijskiego pisarza. W tym ostatecznym kroku nawet efemeryczne „ślady na piasku” rozwieją się, zatra; zostanie już tylko piasek jako ślad.

## 2.

Kolejną jednocześnie detektywistyczną i filozoficzną figurą, do której można się odwołać, jest świadek. Analogia ta szybko się jednak wyczerpuje: produktem jednego jest zeznanie, drugiego – świadectwo. Figura świadka u chociażby Emmanuela Levinasa, Paula Ricoeura, Prima Leviego czy Giorgia Agambena pojawia się – tak jak zacytowana powyżej uwaga Derridy o popiele – przy okazji rozważań nad Zagładą i złem. Problem zła, metodycznego, przypadkowego, bezcelowego, tak jak i problem masowej śmierci, mimo iż niezwykle istotne w twórczości Bolaño, nie będą mnie tu interesować. Tym samym – jeśli uznamy, że to tematyka zła jest w pisarstwie chilijskiego prozaika kluczowa, a podstawowym kontekstem interpretacyjnym winna być tu myśl Hannah Arendt czy Paula Ricoeura – świadomie nadaję swoim rozważaniom charakter marginaliów.

## 3.

Dla porządku przywołajmy rozróżnienie na, z jednej strony, klasyczną, popularną wersję kryminału, którą S.S. van Dine próbował ograniczyć dwudziestoma zasadami, a której realizacje, gdyby znalazły się w czasopiśmie, nie wylądowałyby raczej w dziale literackim (mowa tu o czasach, kiedy, jeśli wierzyć Xosému Lendoiro, nawet „Kolegium Adwokackie” prowadziło taki dział, i to na wysokim poziomie), lecz szpalta w szpalte z wszelakiego rodzaju łamigłówkami i źródłami rozrywki, czyli w obrębie tzw. *variétés*. Oraz, z drugiej strony – tej, która będzie mnie tu interesować – kryminały *à rebours* (określenie Rafała Koschanego), a więc te „samoświadome, podejmujące grę z kon-

wencją, przełamujące schematy fabularne czy – przede wszystkim – pretendujące do stania się analogonem jakiejś koncepcji poznawczej<sup>10</sup> (najczęściej pojawiającymi się, w różnych tekstach, w różnych konstelacjach, przykładami są tu: *Kosmos* Witolda Gombrowicza, *Katar* Stanisława Lema, *Trylogia nowojorska*, a przede wszystkim pierwsza jej część – *Szklane miasto*, Paula Austera czy *Imię róży* Umberta Eco). Są to powieści – jak to określił Stefan Morawski, poddając lekturze inne znane dzieło Eco – o „substrukturze filozoficznej”<sup>11</sup>, a konkretnie, w tym wypadku – epistemologicznej.

Jednakże nie tylko albo nawet nie przede wszystkim, gdyż ponadto – i tu pojawia się naczelna myśl przyświecająca mojej próbie włączenia twórczości Bolaño w ten nurt literatury – odnieść je można i do innej tradycji filozoficznej, operującej, jako podstawowymi, kategoriami absurdu i buntu, które chilijski pisarz streszcza w określeniu „dzikość” (*salvajismo*). Mówiąc wprost, chciałbym odczytać Bolańowskie śledztwo, śledztwo jednocześnie pełne pasji i rozpaczliwe, namiętne i nonszalanckie, nie tylko jako metaforę egzystencji, ale i strategiczną, egzystencjalną odpowiedź na nią.

Dodam, że ów dalszy ciąg – przeniesienie refleksji epistemologicznej na obszar egzystencjalny – w pewien sposób antycypowany jest w tekście Koschanego, który pisze, iż przypadek „jako kategoria artystyczna jest budulcem powieści kryminalnej *à rebours*, jako kategoria egzystencjalna natomiast – charakteryzuje rzeczywistość człowieka”<sup>12</sup>. Jednakże to nie kontyngentna natura świata i egzystencji ani też nie literatura jako narzędzie jej ujawniania będzie mnie tu interesować. Tę metafizyczną obserwację przyjmijmy jako *constans*, punkt wyjścia. Jak mówi Amadeo Salvatierra, jeden z bohaterów drugiej części *Dzikich detek-*

---

<sup>10</sup> R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 184.

<sup>11</sup> Cf. S. Morawski, *O filozoficznej substrukturze „Wahadla Foucaulta”*, „Konteksty” 1994, nr 1/2.

<sup>12</sup> R. Koschany, *Przypadek...*, s. 203.

tywów: „Zrozumiałem [...], z pokorą, ze zdumieniem, w przyпыlywie absolutnej meksykańskości, że rządzi nami przypadek i że w tym sztormie wszyscy się potopimy, i zrozumiałem, że tylko ci najsprytniejsi, z pewnością nie ja, zdołają utrzymać się chwilę dłużej na powierzchni”<sup>13</sup>. Mowa więc będzie o tych najsprytniejszych.

#### 4.

Wcześniej należałoby jednak dookreślić i ów punkt przejściowy, wyznaczający usankcjonowanie władania przypadku.

Panie Belano – mówi Abel Romero, jeden z rozmówców bohatera *Dzikich detektywów*, który pojawi się też w *Gwieździe dalekiej* (ale o tym za chwilę) – sęk w tym, by wiedzieć, czy zło (albo przestępstwo, albo zbrodnia, albo jak tam pan chce to nazwać) jest przypadkowe, czy celowe. Jeśli celowe, to możemy z nim walczyć, ciężko je pokonać, ale istnieje taka możliwość [...]. Jeśli jest przypadkowe, to wręcz przeciwnie, mamy przekichane [DD, s. 405].

Detektywi-krytycy z ostatniej powieści Bolaño próbują pokonać przypadek – przypadkiem. Gdy wszystkie sposoby, które mogłyby naprowadzić ich na ślad Benna von Archimboldiego, tajemniczego pisarza, którego „nikt nie widział”, zawodzą, krytycy „objechali samochodem całe miasto [Santa Teresa – P.J.], pozwalając, by o ich trasie decydował przypadek, bez najmniejszego pośpiechu, jakby naprawdę mieli nadzieję, że zobaczą na którejś z ulic starego Niemca olbrzymiej postury” [2666, s. 153]. Nie zobaczą.

Mamy przekichane – tak właśnie, zdaje się, brzmi diagnoza; wypowiedziana, jako przerażająca możliwość, jako artykulacja lęku, przez detektywa. Wyłożona w stwierdzeniu, w którym – na zasadzie dysjunkcji dwóch implikacji – wizja świata przekłada się na kondycję mieszkańca tego świata.

---

<sup>13</sup> R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010, s. 390. Dalej w tekście jako DD z numerem strony.

Brian McHale zobrazował różnicę między powieścią modernistyczną a postmodernistyczną, a zarazem przejście między nimi jako zmianę dominanty z epistemologicznej na ontologiczną (zmianę tę należy przy tym rozumieć jako przesunięcie akcentów, nie zaś wyparcie jednej przez drugą). Pytania epistemologiczne, wyznaczające główny obszar zainteresowania powieści modernistycznych, to pytania o naturę i warunki możliwości poznania, takie jak: „co pozostaje do poznania? Kto poznaje? Jak oni to poznają i z jaką dozą pewności? Jak przekazywana jest wiedza od jednego poznającego do drugiego i do jakiego stopnia jest ona wiarygodna? Na ile zmienia się przedmiot poznania w trakcie przejścia od jednego poznającego do drugiego? Jakie są granice poznania?”. Wraz ze zmianą dominanty prym wieść zaczynają pytania ontologiczne: „czym jest świat? Z jakimi światami mamy do czynienia? Jak są one zbudowane i czym się między sobą różnią? [...] W jaki sposób istnieje tekst i w jaki sposób istnieje świat (lub światy) przezeń projektowany?”<sup>14</sup>. Innymi słowy – logika dowodów (kolejne detektywistyczne określenie) ustępuje miejsca logikom modalnym i logice światów możliwych<sup>15</sup>. Przejście między nimi jest skądinąd absolutnie logiczne: „nie-możliwa do uchwycenia epistemologiczna niepewność – pisze McHale – staje się w pewnym punkcie ontologiczną wielością: doprowadź pytania epistemologiczne wystarczająco daleko, a za-

---

<sup>14</sup> B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M.P. Markowski, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 347-350.

<sup>15</sup> Oto przykład tego typu „śledztwa” – opartego na konstrukcji światów możliwych przy braku materiału dowodowego – w wykonaniu krytyków z pierwszej części 2666: „Pytanie brzmi, po co Archimboldi przyjechał do tego miasta [...]. Po chwili dyskusji krytycy doszli do wniosku [...], że pisarz mógł przyjechać do Santa Teresa tylko po to, by odwiedzić przyjaciela albo żeby zebrać materiał potrzebny do planowanej powieści, albo i jedno, i drugie. Pelletier skłaniał się ku wersji z przyjacielem. – Jakiś stary przyjaciel – snuł domysły – to znaczy stary Niemiec, tak jak on. [...] – Z przyjacielem albo przyjaciółką – rzuciła Norton. – Ja przychyliam się raczej do hipotezy z przyjacielem niż przyjaciółką – powiedział Pelletier. – Chyba że nie chodzi ani o przyjaciela, ani o przyjaciółkę i wszyscy błądzimy po omacku – powiedział Espinoza” [2666, s. 143-144].

czną się one «przechylać» na stronę ontologii»<sup>16</sup>. I mimo iż McHale zakłada w tym wypadku dwukierunkowość czy cykliczność tej reakcji, możliwość sprzężenia zwrotnego, optowałbym raczej za schematem linearnym i wprowadzeniem kolejnej dominanty: doprowadź pytania ontologiczne wystarczająco daleko, a zaczną się one „przechylać” na stronę egzystencji. Inaczej mówiąc, jeśli niepewność poznawcza prowadzi do ontologicznej labilności, ta ostatnia ewokuje pytania o egzystencjalne strategie nie tylko możliwości przetrwania, ale i sensu.

## 5.

W mikropowieści *Gwiazda daleka*, będącej rozszerzeniem ostatniego rozdziału *Literatury faszystowskiej w obu Amerykach*, Bolaño przedstawia, a dwie strony później rozwiązuje, klasyczną historię kryminalną:

Ofiarę odnaleziono z kulą w czole, drzwi od pokoju były zamknięte od środka na haczyk i zablokowane krzesłem. Okna zamknięte od środka; każdy zresztą, kto wyszedłby przez okno, zostałby natychmiast zauważony z ulicy. Narzędzie zbrodni odnaleziono przy zabitym, wskutek czego stwierdzono początkowo, że bez wątplenia było to samobójstwo<sup>17</sup>.

Ogłędziny miejsca zbrodni wykluczyły jednak tę hipotezę, wskazując na udział osoby trzeciej – mordercy<sup>18</sup>. Tu pojawiają się klasyczne problemy – wszystko zaś jako żywo, gdyby nie liczyć trupa, przypomina *Zabójstwo przy Rue Morgue* Edgara Ala-

---

<sup>16</sup> B. McHale, *Od powieści modernistycznej...*, s. 350.

<sup>17</sup> R. Bolaño, *Gwiazda daleka*, przeł. C.M. Casas, Warszawa 2010, s. 120. Dalej w tekście jako *GD* z numerem strony.

<sup>18</sup> W tym miejscu z pewnością każdy „szanujący się” autor powieści detektywistycznych zaserwowałby czytelnikowi kilka poszlak-przesłanek, które niechybnie wykluczałyby hipotezę samobójstwa. Bolaño zaś zadawała się stwierdzeniem, że „po pierwszych ogłędzinach wydział śledczy stwierdził, że ofiara w ogóle nie strzelała” [*GD*, s. 120].

na Poego. „Zamknięcie pokoju od zewnątrz, na zasuwkę [...] było prawie niemożliwe”, a:

Zablokowanie drzwi poprzez zaczepienie krzesła na klamce całkiem niemożliwe. Dokładnie przebadano okna: co dziesiąty raz, ale i tak pod warunkiem, że zamykano je z zewnątrz zdecydowanie i precyzyjnie, zatrzaskiwały się skutecznie. Ale z kolei żeby tamtędy uciec, trzeba było być ekwilibrystą, na dodatek zaś liczyć na to, że nikt z przechodniów [...] nie spojrzy akurat w górę i cię nie nakryje. W rezultacie, wobec braku innych możliwych hipotez, policja doszła do wniosku, że morderca istotnie uciekł przez okno, prasa krajowa zaś ochrzciła go jako ekwilibrystę [GD, s. 121].

Tak też – by skorzystać z tytułu słynnego eseju Rogera Caillois – „społeczeństwo wprowadziło z powrotem swe problemy w igraszki umysłu”.

Tu jednak na scenę wkroczył detektyw, wspomniany już Abel Romero; detektyw z prawdziwego zdarzenia – nie zaś jeden ze zblazowanych śledczych przedstawionych przez Bolaño w opowiadaniu *Detektywi* – będący, jak w klasycznej opowieści kryminalnej, strukturalną antytezą sztamkowo, proceduralnie działającej policji. Jego podstawową cechą, a zarazem warunkiem koniecznym myślenia wbrew konwencjom, jest niepokojąca skądinąd umiejętność wcielenia się w umysł mordercy – na tym jednak polegała przewaga Dupina, Holmesa, Poirota czy Miss Marple nad funkcjonariuszami policji; z kolei ich przewaga nad zdemistyfikowanymi sprawcami zbrodni nie była bynajmniej przewagą intelektualną (tu możemy mówić o partnerstwie graczy), ale wynikała ze społecznego prymatu prawości nad nieprawością, w którym mieszkańcy *civitas humana* pragnęliby odzwierciedlić boski prymat dobra nad złem.

Romero rozwiązuje zagadkę w dwadzieścia cztery godziny. Mordercą okazuje się syn właścicielki pensjonatu, niejaki Henryczek, który wskutek pewnych finansowych malwersacji próbował zastraszyć przyszłą ofiarę, mierząc do niej z pistoletu, a pistolet – wierny czytelnik Czechowa, który nie wzgardzi wszak też *Pulp*

*Fiction* – wziął był i wypalił. Zmiarkowawszy swą sytuację, Henryczek „w przeblysku geniuszu” zamyka okna, rygluje drzwi od wewnątrz, sam zaś chowa się w szafie, czekając, aż jego matka i goście pensjonatu, zwabieni wystrzałem, sforsują drzwi do pokoju, by następnie – mowa już o mordercy – niepostrzeżenie wyjść i przyłączyć się do nich.

„Sprawa była banalnie prosta” [GD, s. 122] – stwierdza Romero. „Nie spodziewałem się, że to wszystko tak łatwo pójdzie” [GD, s. 143] – powie Arturo B., gdy razem z Romerem namierzą Carlosa Wiedera, poetę-mordercę. „Wszystko okazało się znacznie prostsze, niż mogłem sobie wyobrażać” [DD, s. 607] – notuje w dzienniku García Madero, gdy wraz z Arturem Belano i Ulissem Limą odnajdują legendarną założycielkę ruchu bebehorealistów Cesáreę Tinajero. Być może nieodległa od powyższych byłaby też reakcja Pelletiera i Espinozy z pierwszej części 2666, gdyby odnaleźli Archimboldiego – byli wszak, o czym czytelnik dowiaduje się z ostatniej części książki, blisko. Ich śledztwo kończy się jednak w miejscu, w którym czują, czują tak mocno, że aż wiedzą, iż „Archimboldi tu jest [...] i my tu jesteśmy, i nigdy bliżej niego nie byliśmy i nie będziemy” [2666, s. 186].

## 6.

Można więc zaryzykować stwierdzenie, iż Bolaño z równą dezynwolturą podchodzi do klasycznej zagadki detektywistycznej (historię morderstwa w pensjonacie wszak spokojnie można by było przekuć na solidny kryminał), jak i do śledztw prowadzonych przez swoich bohaterów – a utrzymanych raczej we właściwej kryminałom *à rebours* poetyce tajemnicy – stanowiących osnowę *Dzikich detektywów* i pierwszej części 2666, tzw. części krytyków. Wrażenie takie jest efektem, po pierwsze, całkowitej rezygnacji z właściwego klasycznym kryminałom atmosfery końcowego triumfu (zamiast tego następuje ciąg rozczarowań, kwitowanych przez „dzikich detektywów” coraz dłuższymi okresami

milczenia). Po drugie zaś, wynika ono z faktu, że czytelnik w najmniejszym praktycznie stopniu nie zostaje w śledztwo zaangażowany. W przeciwieństwie do klasycznych kryminalów, które przeobrażały czytelnika w detektywa, dając mu szansę, by równoległe z nim rozwiązał zagadkę, a zarazem sprawiając – na tym polegała cała finezja – by tego nie uczynił, we wspomnianych powieściach Bolaño mamy do czynienia raczej z raportem, sprawozdaniem. Skłonny byłbym nawet twierdzić, że same te śledztwa – poszukiwanie zaginionej poetki i rozpracowywanie tożsamości tajemniczego pisarza – pełnią raczej strukturalną funkcję markerów czasu niż elementów fabularnej akcji. Nie chodzi tu o to, że są one tylko „jednym z” wątków, raczej wcale lub nieszczególnie uprzywilejowanym, ale o to, że ich funkcja polega na organizowaniu (powieściowego) czasu, co odzwierciedla ich funkcję organizowania (egzystencjalnego) czasu bohaterów-detektywów. W odniesieniu do tego pierwszego rozpoznania powiedzieć można, że śledztwa te przynależą raczej do formy niż treści dzieła, a właściwie – zgodnie z przekonującą krytyką tej sztucznej opozycji<sup>19</sup> – rzecz by należało, że jako elementy treściwej formy konstytuują one *modus* doświadczenia powieści Bolaño.

Inne kluczowe elementy tej Bolańowskiej poetyki tajemnicy – oprócz idiosynkratycznych motywów okna, szyby (i najczęściej deszczu za nimi) czy lustra, obrazującego różnicę/zmianę<sup>20</sup> – to:

---

<sup>19</sup> Cf. S. Sontag, *O stylu*, przeł. A. Skucińska, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012; R. Barthes, *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Warszawa 2009.

<sup>20</sup> Espinoza: „kiedy szedł do łazienki i patrzył w lustro, myślał, że rysy twarzy mu się zmieniają. [...] Wyglądam, jakbym całkiem się zmienił” [2666, s. 176]. Norton: „nagle [...] zdała sobie sprawę, że kobieta w lustrze to nie jej odbicie. Poczula, że ogarnia ją strach i ciekawość zarazem, i nie ruszając się, spróbowała w miarę możliwości baczniej przyjrzeć się postaci w lustrze” [2666, s. 139]. Belano: „powiedział, że to przebiegło tak spokojnie, żaden tam szok, wiesz. Szedł w szeregu w stronę łazienki i mijając lusterko, spojrzał sobie nagle w twarz i zobaczył inną osobę. Ale nie przestraszył się ani nie zaczął dygotać, ani nie dostał ataku hysterii. [...] W łazience spokojnie załatwił swoje potrzeby, myślał

po pierwsze, chwyt literacki, który Sianne Ngai określiła jako emocjonalna nieczytelność (*emotional illigibility*)<sup>21</sup> (bohaterowie u Bolaño często płaczą lub zbiera się im na płacz, ekscytują się lub przerażają, podczas gdy pisarz jedynie konstatuje ten fakt, nie dając czytelnikowi dostępu do źródeł tych emocji); po drugie, topos labiryntu: do labiryntu porównane zostają cmentarz w Agua Prieta, Santa Teresa, Londyn, Paryż (właściwie *Monsieur Paina* można odczytać jako wprawkę w budowaniu emocjonalno-topograficznej aury towarzyszącej śledztwom z *Dzikich detektywów* i 2666); wreszcie labiryntem, być może najstraszniejszym z możliwych, bo pozbawionym korytarzy i ślepych uliczek, nadających mimo wszystko jakąś strukturę błędzeniu, jest sama pułstynia Sonora.

## 7.

Amadeo Salvatierra, chilijski pisarz średniego pokolenia, po wizycie u którego Belano i Lima podejmują swoje śledztwo w poszukiwaniu legendarnej założycielki ruchu bebecorealistów, stwierdza, że „Cesárea jest nieobecnością” [DD, s. 361]<sup>22</sup>.

---

sobie o tym człowieku, którego zobaczył, cały czas myślał, ale nie jakoś tam strasznie poważnie. I jak wracali na salę, znów na siebie spojrzal w lustrze i rzeczywiście [...] to nie był on, to była inna osoba” (R. Bolaño, *Detektywi*, w: idem, *Rozmowy telefoniczne*, przeł. T. Pindel, Warszawa 2013, s. 131 n.). Bolaño: „Tak, wierzę, że zło istnieje. Nie wiem, jak wygląda. Pewnie nosi wiele masek. [...] Kiedy mówię o zlu, nie mam na myśli zwyczajnego zła – konsekwencji określonego wychowania, określonej małostkowości albo zawiści, lecz absolutne zło, które nieodwołalnie niszczy wszystkie nasze moralne wartości. To znaczy: zło, które najpierw pojawia się w lustrze” (cyt. za: A. Żychliński, *Gwiazda daleka. Planeta Roberto Bolaño*, „Przegląd Polityczny” 2010, nr 99, s. 50).

<sup>21</sup> Cf. S. Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge 2005. Zabieg ten dodatkowo utrudnia (uniemożliwia?) czytelnikowi empatyczne zaangażowanie w śledztwo, o którym wcześniej wspomniałem.

<sup>22</sup> Cf. uwagi o Wiedera z *Gwiazdy dalekiej*: „Czytają go [Wiedera – P.J.] niektórzy młodzi, idą w jego ślady, ale jak tu iść w ślady kogoś, kto się nie rusza, kogoś, kto usiłuje, i to z powodzeniem, jak się zdaje, stać się niewidzialnym. W końcu Wiedera opuszcza Chile [...], by wreszcie całkiem zniknąć, choć jego fizyczna nieobecność (bo w rzeczy samej z a w s z e był postacią nieobecną) nie

Scena, w której młodzi poeci decydują się wyruszyć na pustynię Sonora, niejako antycypuje jednocześnie niepokojący i leniwy, opieszawy, na poły oniryczny charakter samego „śledztwa”. Relacjonuje Salvatierra:

Ten, który spał [mowa o Belano – P.J.], wydał jakiś odgłos z gardła, który można było wziąć za śmiech, gulgotanie albo pomruk, albo może się trochę zadławił i powiedział: nie robimy tego dla ciebie, Amadeo, robimy to dla Meksyku, dla Ameryki Łacińskiej, dla Trzeciego Świata, dla naszych dziewczyn, bo mamy ochotę to zrobić.

I choć w trakcie samego śledztwa częstokroć pada informacja, że Lima czy Belano spędzają długie godziny w archiwum czy bibliotece, wierząc, że – to słowa Garcii Madero – „poetka zawsze zostawia po sobie ślady na piśmie” [DD, s. 589]<sup>23</sup>, to, jak już wspomniałem, ton relacji pozostaje beznamiętny, równoważnie traktując poszukiwania (element kryminalny), uczucie rodzące się między Madero a eksprostytutką Lupe (element romansu), pogoń gangstera za tą ostatnią (element sensacyjny z domieszką horroru) oraz leniwe godziny spędzane po kawiarniach, hotelach, na plaży czy podczas podróży (wypełniane poetyckimi i rysunkowymi „zgadywankami” Garcii Madero). Dodam, że dzikim detektywom obca jest także – forsowana przez narrację – wizja śledztwa jako li tylko sposobu, by tak rzec, czasowania egzystencji. Ich motywy, gdy podejmują poszukiwania, są konkretne

---

kładzie kresu spekulacjom, lekturom odnajdywanym i wzbudzającym emocje, jak całe jego dzieło” [GD, s. 111-112].

<sup>23</sup> „Detektywi” z powieści Bolaño traktują książki jak miejsca zbrodni: miejsca wydania, pojawiające się nazwy geograficzne, nazwiska (odsyłające być może do realnych osób), *exlibrisy* biblioteczne, pieczętki księgarni – wszystko to w jakiś sposób może poprowadzić ich śledztwa dalej. Podobnie zresztą postępuje Amalfitano – profesor filozofii z uniwersytetu w Santa Teresa, główny bohater drugiej części 2666 – z *Testamentem geometrycznym* Diestego: jak to się stało, że wszedłem w posiadanie tej książki?, jak to się stało, że nie pamiętam, że pakowałem ją wraz z innymi podczas przeprowadzki z Barcelony do Santa Teresa? – odpowiedź na te pytania mogą przynieść jedynie ślady na książce. Podobnemu „śledztwu” – opisanemu w iście borgesowski sposób – Amalfitano poddaje następnie książkę *O’Higgins jest Araukańczykiem* Leonko Kiplana.

i ambitne (i znacznie bardziej przekonujące niż motywy krytyków z 2666<sup>24</sup>). Zatem choć śledztwo wiedzie śladami przeszłości – w poszukiwaniu, tak jak w cytowanym w początkowym przypisie fragmencie z Pierre’a Nory, własnej tożsamości – jego celem jest przyszłość<sup>25</sup>: nowoczesność (taki zresztą był też cel młodego Salvatierry<sup>26</sup>), rewolucja poezji meksykańskiej, latynoamerykańskiej, poezji w ogóle. Poruszają się więc „rakiem” lub ruchem Kleeowskiego nowego anioła w interpretacji Waltera Benjamina. Tyle tylko, że zamiast „stosu ruin” piętrzą się przed nimi monotonne pejzaże identycznych pustynnych miast i suchy przestwór niczego.

Scenerię, w której śpiący-nieśpiący, wydający nieidentyfikowalne lub dające się sprzecznie interpretować odgłosy młodzieńiec wygłasza ni to górnolotne, ni to błazeńskie zobowiązania –

---

<sup>24</sup> Amalfitano zadał krytykom elementarne, zdawałoby się, pytanie, dlaczego pragną odnaleźć niemieckiego pisarza, „skoro jasne jest, że Archimboldi nie chce, by ktokolwiek go odnajdywał. Bo jesteśmy badaczami jego dzieła, odrzekli krytycy. Bo umiera, i to niesprawiedliwe, by najlepszy pisarz niemiecki dwudziestego wieku umarł, nie porozmawiawszy wcześniej z najlepszymi czytelnikami swoich powieści. Bo chcemy go przekonać, by wrócił do Europy, powiedzieli” [2666, s. 142]. Pytanie Amalfitana można zadać krytykom w ogóle: dlaczego chcą zrozumieć książki, które najwyraźniej nie chcą, by ktokolwiek je rozumiał? Jak to sformułował J.M. Coetzee w inauguracyjnym wykładzie jako profesor kapsztadzkiego uniwersytetu: „Być może krytyka literacka nie może pozwolić sobie na to, by zapytać, dlaczego chce, by tekst literacki istniał, w całej swej niewiedzy, ramię w ramię z dostarczaną przez krytykę promieniującą prawdą o nim, tak, by ta ostatnia nie zajmowała jego miejsca” (J.M. Coetzee, *Truth in Autobiography*, Cape Town 1984, s. 6).

<sup>25</sup> Teoria narracji operuje pojęciami *foreshadowing* i *backshadowing*. Konkretny przedmiot, miejsce, zdarzenie, może niejako „zawierać w sobie” przeszłość lub przyszłość (np. widok ruin, w których „odbija się” dawny blask imperium [*backshadowing*], czy powabna dziewczyna z wiersza Baudelaire’a, w której ciele tkwią już załążki przyszłego truchła [*foreshadowing*]). Te chwyt literackie – znacznie bardziej wyrafinowane niż *flashback* i *flashforward* – są jednak w przypadku dzikich detektywów tym, czego oczekują oni od samej rzeczywistości, czego w niej wypatrują. Tym samym stare toposy świata jako książki i książki jako świata odnajdują tu swój maksymalistyczny, zwrotny i zawrotny wymiar: świat – którego częścią są książki jako światy – jako książka.

<sup>26</sup> Pisarz wspomina rozmowę z Cesárea: „A dokąd chcemy dotrzeć?, zapytała. Do nowoczesności, Cesáreo, odpowiedziałem, do tej cholernej nowoczesności” [DD, s. 468].

ten dysonans między „co” a „jak” wypowiedzi jest jednym z naczelných elementów aury powieści – dopełnia jeszcze charakterystyczny dla chilijskiego pisarza motyw szyby.

Amadeo notuje: „[Lima] popatrzył na mnie, jakbym był za jakimś oknem albo jakby on stał po drugiej stronie okna” [DD, s. 557]; następnie zaś: „a potem popatrzyłem na nich i ujrzałem ich, jakby stali po drugiej stronie okna, jeden z zamkniętymi oczami, drugi z otwartymi, ale obaj patrzyli, patrzyli do środka?”; i dalej: „wtedy powiedziałem: chłopaki, warto to?, warto?, naprawdę warto?” – mowa o wyruszeniu na poszukiwanie Cesarei – „a ten, który spał, powiedział: jasne. Wtedy wstałem [...] i podszedłem do okna mieszczącego się przy stole w jadalni, otworzyłem je, potem podszedłem do okna we właściwym salonie i otworzyłem je, a potem doczołgałem się do wyłącznika i zgasilem światło” [DD, s. 558]. Co jest za oknem?

I jeszcze Szwab z 2666 z wyobrażenia-hipotezy Pelletiera i Espinozy: „masujący plecy wdowy po byłym kapitanie, podczas gdy za szybami okien deszcz zaczynał, deszcz fryzyski, deszcz smutny, od którego chciało się płakać” – płacz w deszczu, twarz morka od płaczu lub deszczu to kolejne toposy poetyki Bolaño –

i choć Szwaba akurat nie doprowadzał do płaczu, to przyprowadził o bladeść i popychał do najbliższego okna, gdzie stawał, gapiąc się na to, co znajdowało się za kurtyną oszalałego deszczu, dopóki nie usłyszał ponagląjącego nawoływania pani, i Szwab odwracał się plecami do okna, nie wiedząc, po co właściwie do niego podchodził, nie wiedząc, czego właściwie tam szukał, a co w tej właśnie chwili, kiedy już nikogo w oknie nie było [...], się pojawiała [2666, s. 54].

Co jest za oknem?

Cokolwiek tam jest, posiada swoistego rodzaju anti-Berkeleyowską naturę – pojawia się tylko wtedy, gdy nie patrzysz. Chyba że, w akcie absurdałnego buntu, w męskiej próbie dania odporu grozie, przejdziesz na drugą stronę, na „stronę hieroglify” – jak powiedział Witold z *Kosmosu* Gombrowicza. Co jest za oknem? – *Testament geometryczny* Rafaela Diestego. Wisi na sznurze do prania. Wisi tam i wisi.

## 8.

Do śledztwa Belano i Limy – śledztwa, będącego, jak wspominałem, ciągiem rozczarowań – inskrypcja poetki na grobie kochanka-torreadora okaże się konwencjonalną formułą, tajemnicze zeszyty w czarnych okładkach wypełnione będą chaotycznymi uwagami o reformie edukacji, sama poetka zaś okaże się wprawdzie nauczycielką, następnie otyłą i niezbyt dbającą o higienę handlarzką ziołami, w końcu zaś monstrualnie spasioną praczką (cóż za groteskowa gradacja) – do śledztwa tego odnieść można wcześniejsze zdarzenie z długiego wieczoru u Salvatierry, a mianowicie „interpretację” jednego znanego wiersza Cesárei Tinajero opublikowanego w jedynym wydanym numerze czasopisma „Caborca” (nazwa ta, dodajmy, to kolejny trop prowadzący donikąd, puste słowo wyznaczające cel podróży, organizujące czas). Wiersz ten, zatytułowany *Syjon*, tworzą trzy poziome linie – pierwsza prosta, druga falowana, trzecia łamana – umieszczone jedna pod drugą. Do każdej z nich przylega, od góry, niewielki prostokąt.

„Rozczarowujące, co?” [DD, s. 382] – zagaja gospodarz, prezentując ów „utwór” poetom. Dzicy detektywi po stosunkowo długiej naradzie poddają ten wiersz, na który Salvatierra „od czterdziestu lat patrzy i nigdy nic za cholere nie zrozumiał” [DD, s. 383] i o którym „od pięćdziesięciu lat [...] śni” [DD, s. 405], chyba najbardziej redukcyjnemu z możliwych odczytań. Słowo „Syjon” sprowadzają do hiszpańskiej końcówki *-ción*, a spośród wielu rzeczowników, w których ona występuje, wybierają *navegación*, co – po dorysowaniu do prostokątów żagli – czyni ów wiersz-żart zupełnie zrozumiałym<sup>27</sup>. „I to wszystko, Amadeo, prościutkie, nie ma żadnej tajemnicy” [DD, s. 407] – mówią detektywi<sup>28</sup>. („Kamień

<sup>27</sup> Równanie matematyczne z tytułu niniejszego tekstu było próbą utrzymanego w analogicznym duchu rozprawienia się z zagadkowym tytułem ostatniej powieści Bolaño. *Rozczarowujące, co?*

<sup>28</sup> Przypominam tu o wcześniej wymienionych formułach puentujących „rozwiązanie” śledztw: „Sprawa była banalnie prosta”; „Nie spodziewałem się, że to wszystko tak łatwo pójdzie”; „Wszystko okazało się znacznie prostsze, niż mogłem sobie wyobrazić”.

spadł mi z serca” – myśli gospodarz. Następnie zaś: „to wszystko, co zostało po Cesárei [...], stateczek na spokojnym morzu, stateczek na falującym morzu, stateczek na sztormie” [DD, s. 408]. „Zanim zostaniemy zapomniani – mógłby dodać – przemieni się nas w kicz”).

„Nie ma żadnej tajemnicy” [DD, s. 384, 407]. „Ta tajemnica jest niczym – i ta tajemnica musi być dobrze strzeżona”<sup>29</sup>. Co jest za oknem? – za oknem stoi strażnik.

Co tam stoi w migdale?  
 Nic  
 Nic stoi w migdale  
 Stoi tam i stoi<sup>30</sup>.

I choć można przypuszczać, że młodzi poeci zażartowali sobie z poety starego i pijanego, bowiem podczas gdy ten ostatni, by tak rzec, odpływa – „przez chwilę moja głowa [...] była jak rozszałałe morze” [DD, s. 409] – ci pierwsi rzucają wiele ciekawych tropów interpretacyjnych, głównie intertekstualnych, to chciałbym odczytać ten akt – trochę błazeński, trochę naiwny akt dorysowania żagla – symbolicznie: jako wprowadzenie w ruch, jako nadanie kierunku życiu, jako – właśnie – egzystencjalną nawigację<sup>31</sup>.

W ostatniej powieści Bolaño, w miejsce szalonych pojawiają się „naćpani detektywi” [2666, s. 88] – tak przynajmniej narrator określa stan ducha Espinozy i Pelletiera podczas jednego z naukowych kongresów, kiedy umysł ich zajmuje nie postać uwielbianego pisarza, nie ogniste dysputy o literaturze, ale buńczuczny Pritchard, konkurent do względów jedynej kobiety spośród tytułowych krytyków – Liz Norton. Wcześniej bowiem obaj uświa-

<sup>29</sup> J. Derrida, *Przed prawem*, przeł. J. Gutorow, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 431.

<sup>30</sup> P. Celan, *Mandorla*, przeł. S. Barańczak, w: idem, *Utwory wybrane*, wybór i oprac. R. Krynicki, Kraków 2003, s. 300.

<sup>31</sup> Amalfitano: „Płynące na wodzie zwierciadło, którego żaglami był ból” [2666, s. 237].

domili sobie – jakby równocześnie, w momentalnym przeblysku, jakby „umysłły mieli połączone” (to akurat słowa Salvatierry o Belano i Limie [DD, s. 146]), że:

Poszukiwanie Archimboldiego nigdy nie wypełni im życia. Mogli go czytać, mogli go badać, mogli go dzielić na czynniki pierwsze, ale nie mogli umierać z nim ze śmiechu ani popadać w depresję, po części dlatego, że Archimboldi był daleko, a po części z tego powodu, iż jego twórczość, w miarę zagłębiania się w nią, pożerała swoich eksploratorów [2666, s. 42].

W powyższym cytacie chciałbym zwrócić uwagę na dwa elementy. Po pierwsze, na sformułowanie „wypełnianie życia”, sugerujące tegoż życia istotową pustotę, której zagospodarowanie znajduje się w gestii żyjącego. Po drugie, na kontrast między nagłym wtargnięciem sygnałów prostego, zwyczajnego, dobrego życia (również spolaryzowanego: „umierać ze śmiechu”, „popadać w depresję”), a jego antytezą sformułowaną w końcowym fragmencie mówiącym o „pożeraniu eksploratorów”. Te pierwsze pojawiają się też w rozmowie „naćpanych detektywów” z Norton, podczas której „Pelletier i Espinoza [ponownie razem – P.J.] odpowiedzieli [...]: Tak naprawdę to każdy z nas chce się z tobą ożenić, żyć z tobą, mieć z tobą dzieci, zestarzeć się z tobą” [2666, s. 85-86]. Te dwa scenariusze przedstawić można jako opozycję miłego egzystencjalnego banału (utożsamionego przez Pelletiera-Espinozę z postacią Norton) i egzystencjalnego wchłonięcia, rozbicia czy pęknięcia, gdyż do tego typu metaforyki najczęściej odwołuje się Bolaño: „Był to dziwny dzień, jakby coś pękło mu w środku” [2666, s. 104] – tak przedstawia narrator stan ducha Espinozy po nocy z meksykańską prostytutką. Kiedy Norton opuściła Santa Teresa i zostawiła detektywów samopas, „rzeczywistość dla Pelletiera i Espinozy podarła się jak scenografia z papieru, która opadłszy, ukazała, co się za nią kryło: dymiący pejzaż” [2666, s. 160].

Dzicy detektywi, po spokojnym morzu pustyni Sonora, falującym morzu uprawiających seks na tylnym siedzeniu impali

Lupe i Garcii Madero, wreszcie po sztormie ścigających ich gangstera-alfonsa Alberta i jego zakapiorów z policji, docierają do celu. Tu cała czwórka rozdziela się, tworząc dwie pary: poetę i eksprostitutkę (uciekających w stronę życia) i wiecznych, wiecznie szalonych detektywów, błądzących – co relacjonują opowieści zebrane w środkowej części książki – dokoła rezygnacji, dokoła świata, dokoła ławeczki w parku Hundido, dokoła niczego. Analogiczny rozłam następuje w gronie krytyków z pierwszej części 2666, choć zamiast do celu, docierają oni – co ostatecznie stwierdzają – najbliżej jak to tylko możliwe. Norton i Morini przechodzą na stronę dobrego życia: „Kochamy się i jesteśmy szczęśliwi” [2666, s. 186], Pelletier-Espinoza w stan wiecznie odwlekanego („jeszcze nie” – lęk, że to, co jest za oknem, pojawi się, gdy się tylko odwrócisz) wyjazdu z Santa Teresa: w liście do Moriniego „i jeden, i drugi zapowiadali, że jeśli nic się nie zmieni, bardzo szybko, w ciągu paru dni góra, wrócą do Europy” [2666, s. 150]; kiedy Norton decyduje się na wyjazd (jutro – i spełnia swą prośbę), zapewniają ją, że „jeśli nic się nie wydarzy, wyjadą stąd za trzy dni” [2666, s. 159]. „Kiedyś będę musiał wyjechać” [2666, s. 181] – mówi Espinoza Rebecce, handlarce dywanami, swej kochance. Pelletier zaś, nie wychodząc z hotelu, a potem nawet ze swego pokoju, stopniowo przeobraża się w personifikację tezy Pierre’a Bayarda o zasadniczym związku między *lire* (czytać) a *délire* (majaczenie, szaleństwo).

## 9.

Koniec niech wyznaczy paralela. Najpierw słowa Quima, bohatera Austerowskiego *Szklanego miasta*, odnoszące się do powieści detektywistycznych: „Wszystko ma zasadniczą wagę; centrum książki przesuwa się wraz z każdym zdarzeniem, które popycha akcję. A zatem centrum jest wszędzie i nie sposób zakreślić koła, póki fabuła nie dobiegnie końca”<sup>32</sup>. Następnie zaś

---

<sup>32</sup> P. Auster, *Szklane miasto*, w: *Trylogia nowojorska*, przeł. M. Kłobukowski, Poznań 2006, s. 13 (wyróżnienie – P.J.).

słowa Jacques'a Derridy, wypowiedziane siedem wieków przed 2666 rokiem, a dotyczące „pęknięcia” (*disruption*), momentu, w którym „trzeba było zacząć myśleć o tym”, że: „centrum nie jest centrum [...], że nie ma centrum, że nie można wyobrazić sobie centrum w formie obecnego bytu, że centrum nie miało naturalnego *locus*, że nie było stałym *locus*, lecz funkcją, czymś w rodzaju *non-locus*, w którym rozgrywała się nieskończona liczba podstawień znaków”<sup>33</sup>.

Centrum jako obecność – zdekonstruowane/zdekonspirowane jako miejsce nieuświadomionych, ideologicznych podstawień – nadawało znaczenie każdemu posunięciu zgodnie z dialektyką zbliżania się i oddalania (przeważnie odwrotną do zwykłej bliskości przestrzennej). Centrum jako miejsce uświadomionego, dzikiego, przypadkowo-arbitralnego<sup>34</sup> podstawienia, wymaga dodatkowych nakładów woli i ironicznych strategii przetrwania. Mówiąc dość patetycznie: świat od zawsze był labiryntem, a zmieniło się tylko to, że labirynty Dedala okazały się, koniec końców, labiryntami manierystycznymi. I tak jak Richard Rorty sugerował, że konsekwencją przyjęcia niemetafizycznej wykładni języka winno być nie zamilknięcie, a solidarna konieczność ironicznego mówienia/pisania<sup>35</sup>, tak z powieści Bolaño wypływa imperatyw ruchu, wprowadzenia swego życia w stan śledztwa, jakby tylko takie warte było tego, by je przeżyć, jakby tylko w ten sposób rozwijać się mogła literatura – żarłoczna, pustynna przestrzeń, która pożera swoich eksploratorów, nadając ich porażkom aureę wielkości.

---

<sup>33</sup> J. Derrida, *Struktura, znak i gra w dyskursie nauk humanistycznych*, przeł. M. Adamczyk, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 2, s. 252-253.

<sup>34</sup> Echem odbija się tu Nietzscheański postulat przemiany „tak było” w „tak chciałem”; cf. F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, przeł. W. Berent, Kraków 2012, s. 138 n.

<sup>35</sup> Cf. R. Rorty, *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, Warszawa 2009.



## Prawda za plecami

**O***pus magnum* wieńczące twórczość Roberta Bolaño<sup>1</sup> przywo-  
dzi na myśl kategorię powieści encyklopedycznej. Termin  
ten stosowano przy interpretacji *Tęczy grawitacji*, aby wpisać  
trzecią książkę Pynchona w tradycję, do której można zaliczyć  
również *Dekameron*, *Don Kichota*, *Gargantuę i Pantagruela*, *Tri-  
strama Shandy*, *Wojnę i pokój*, *Szkołę uczuć*, *Moby Dicka*, *Człó-  
wieka bez właściwości* i *Ulissesa*. Gdyby poszukać wśród rodzi-  
mych, za powieść taką można by uznać zapewne *Rękopis zna-  
leziony w Saragossie*, a z dzieł dwudziestowiecznych być może  
również *Wolną Trybunę* Christiana Skrzyposzka. Powieść ency-  
klopedyczna to niezwykle pojemna forma, która aspiruje do pewnej  
kompletności – jest (w przeciwieństwie do diachronicznego epo-  
su) próbą synchronicznego przekroju świata, a przynajmniej ję-  
zyków, w jakich manifestuje się rzeczywistość i spojrzenia na  
świat ze wszystkich możliwych punktów widzenia, dialogiem  
wszelkich dyskursów. Dobrze, choć zarazem skrajne przykłady  
mogą tu stanowić *Bouvard i Pecuchet* albo *Finnegan's Wake*. Po-  
wieść encyklopedyczna ma być w jakimś sensie ostatecznym dzie-  
łem sztuki, spełnieniem i kresem literatury. Można jej też przypisać  
dodatkowe, nieco bardziej konkretne atrybuty. Po pierwsze, chęt-  
nie posługuje się „paciorkową” narracją, jest raczej serią wypo-  
wiedzi i wątków niż linearną opowieścią. Po drugie, co poniekąd

---

<sup>1</sup> R. Bolaño, 2666, przeł. K. Okrasko, J.W. Reiter, Warszawa 2012.

wynika z poprzedniego, jest zawsze w jakiś sposób autoteliczna – problem języka, narracji, reprezentacji wysuwa się w niej na pierwszy plan. Pojawia się w niej też często „encyklopedyczny chaos” – do tekstu zostaje wprowadzona ogromna liczba szczegółów, których nie da się podporządkować żadnemu „centrum” i sprowadzić do „wspólnego mianownika”. Wszystkie te właściwości można odnaleźć w *2666* Roberta Bolaño. Jest to dzieło o wielkim wręcz rozmachu, zaludnione przez tłum bohaterów, operujące wieloma perspektywami, nawiązujące do niezliczonych toposów, konwencji literackich, a także konkretnych pisarzy, malarzy i ich utworów. Jest hołdem, złożonym u kresu życia literaturze i sztuce przez zachłannego czytelnika, jakim był Bolaño, a sama literatura jest tu jednym z kluczowych tematów.

Kategorię powieści encyklopedycznej wprowadzono poniekąd dla uzasadnienia „postmodernistycznej” diagnozy stanu literatury, w myśl której język nie odnosi się do żadnej zewnętrznej rzeczywistości, a wszystkie odmiany dyskursu są zasadniczo równorzędne jako „produkcja symulaków”, czy też maszyny do wytwarzania fikcji odnoszących się wyłącznie do siebie nawzajem. Tymczasem fenomen Bolaño polega właśnie na tym, że choć stosuje on cały wachlarz postmodernistycznych technik, nie stroni od intertekstualności ani od gier w ukrytego lub nieistniejącego autora, wprowadza encyklopedyczny chaos, to jednak mamy wrażenie, że niektóre z rozwidlających się ścieżek tego ogrodu prowadzą na zewnątrz i że to właśnie ich powinniśmy szukać. Spróbuję pokazać, że Bolaño – choć jego powieść może sprawiać wrażenie postmodernistycznego metatekstu – w istocie polemizuje z postmodernistycznym rozpoznaniem, powracając do swego rodzaju realizmu, a wręcz platonizmu, usiłuje bowiem obronić dystynkcję między „prawdą” a „fikcją” czy „pozorem”, a także postawić pewną diagnozę o charakterze etyczno-społecznym.

Towarzyszą mi liczne wątpliwości i świadomość, że popełniam wiele ciężkich grzechów hermeneutycznych. *2666* to pułapka. Monumentalny rozmiar powieści, encyklopedyczne bogactwo postaci, wątków i kontekstów, poziom skomplikowania związków

między nimi, rozpiętość tonacji stylistycznych i emocjonalnych, a także intencjonalne zacieranie śladów przez narratora, który gra z nami w kotka i myszkę niczym w powieści kryminalnej, rodzą w czytelniku dwa przeciwstawne dążenia. Z jednej strony pojawia się onieśmienie wobec tak ogromnej ilości materiału, z drugiej zaś – pragnienie interpretacji totalnej, która łączyłaby bądź obejmowała wszystkie lub przynajmniej najważniejsze znaczenia obecne w tekście, choć interpretacja taka jest przedsięwzięciem absurdalnym i w zasadzie niepotrzebnym, skoro musiałyby zajmować tom znacznie przekraczający rozmiarami samą powieść, tom nieskończony niczym Borgesowska biblioteka. Dlatego skupiam się na jednym tylko zagadnieniu. Problem, który mnie interesuje – a mianowicie sposób obecności prawdy w fikcji – jest wprawdzie bardzo szeroki, bo obejmuje całe mnóstwo klasycznych pytań filozoficznych. Jednakże podjęcie go tutaj wydaje się rzeczą dość oczywistą, bo można odnieść wrażenie, że jest wpisany w samą strukturę powieści. 2666 na wielu poziomach stylizuje się na kryminał: mamy liczne trupy, ślady, poszlaki, nie dowiadujemy się jednak wprost, kto zabił, pragniemy więc dociec prawdy ukrytej za migoczącymi pozorami. Nie sposób jednak oprzeć się poczuciu, że tego rodzaju redukcja złożoności, rozpiętości, erudycyjnego, zmysłowego i emocjonalnego bogactwa książki do abstrakcyjnej kwestii filozoficznej, czy nawet do zupełnie konkretnej zagadki kryminalnej, wydaje się gorsza od rozbierania smartfona na części za pomocą młotka. Autor miejscami zdaje się zniechęcać nas do takich działań, przemycając w tekście wiele ironicznych uwag na temat krytyki literackiej, która usiłuje poszukiwać „ostatecznego sensu” literackich dzieł i nazywać go. Jeżeli mimo wszystko warto podjąć próbę, to z dwóch powodów: po pierwsze, jest to fascynująca i frapująca książka, która stanowi zupełnie nową jakość w prozie artystycznej ostatnich lat. Drugi powód wynika ze wspomnianej już zachęty danej przez autora, który sugeruje na wiele sposobów, że 2666 jest swego rodzaju kryminałem, lecz takim kryminałem, który stawia czytelnika w roli detektywa – zmusza go więc do odróżnienia prawdy od pozorów.

Streszczę rozwój głównych wątków powieści. Będzie to o tyle użyteczne, że sama kompozycja, podział tekstu na części i ich kolejność, ma tu kluczowe znaczenie. Na początek przyjrzymy się więc powieści z lotu ptaka. Tysiącstronicowa (w polskim wydaniu) książka składa się z pięciu części, które autor początkowo planował wydawać w osobnych tomach. Plan ten – podyktowany prawdopodobnie bardziej względami ekonomicznymi niż artystycznymi – został jednak po śmierci Bolaño porzucony przez rodzinę i przyjaciół zajmujących się spuścizną. Była to dobra decyzja – właśnie dlatego, że w jednotomowej edycji wyraźniejszy staje się kompozycyjny zamiar autora. Część pierwsza opowiada o czwórce przyjaciół, młodych zachodnioeuropejskich krytyków literackich – Francuza, Włocha, Hiszpana i Angielki – których połączyła fascynacja tajemniczym, ukrywającym się przed publicznością, dwudziestowiecznym pisarzem niemieckim Bennem von Archimboldim. Bohaterowie „Części krytyków” „mają dobrą pracę i zadowalające zarobki” (19), spędzają czas na lekturach, w salach uniwersyteckich, na konferencjach, prowadzą erudycyjne dyskusje w eleganckich restauracjach i tworzą skomplikowany trójkąt miłosny, w którym nie uczestniczy jednak Włoch Morini poruszający się na wózku. Sensem ich życia jest poszukiwanie „nieobecnego autora”, Archimboldiego, który zaciera po sobie wszelkie ślady. Bolaño wprowadza jednak do tej sielanki zachodnioeuropejskich akademików niepokojące dysonanse, przyjaciele odwiedzają w szpitalu psychiatrycznym malarza, którego ostatnie działania artystyczne polegało na odcięciu sobie dłoni, innym zaś razem prowadzona przez nich w londyńskiej taksówce rozmowa o Borgesie i jego mapie Londynu przekształca się znienacka w brutalny samosąd na pakistańskim kierowcy. Ostatecznie w poszukiwaniu swojego autora krytycy wyjeżdżają do meksykańskiego miasta Santa Teresa, lecz ślady okazują się mylne i nie znajdują niczego. Część ta kończy się nieoczekiwanym triumfem niepełnosprawnego Włocha, który nie uczestniczy w wyprawie, lecz zdobywa ostatecznie serce Angielki, żyjącej wcześniej w trójkącie z Hiszpanem i Francuzem. Tu zaczyna się

„Część Amalfitana”. Amalfitano jest profesorem filozofii na uniwersytecie w Santa Teresa i pojawia się już w części pierwszej. Styl narracji zmienia się na bardziej osobisty i bardziej abstrakcyjny zarazem. Tu również mamy do czynienia z miłosnymi wielołąkami – żona Amalfitana opuszcza go, by wraz ze swoją przyjaciółką, lesbijką, odnaleźć poetę, z którym wcześniej miała romans, a który obecnie przebywa w szpitalu psychiatrycznym w Hiszpanii. Głównym tematem tej części jest właśnie szaleństwo – żona Amalfitana w obłąkanym akcie desperacji poszukuje szalonego poety, w czym towarzyszy jej szaleńczo zakochana w niej przyjaciółka, gdy tymczasem Amalfitano po odejściu żony też traci rozum, zaczyna słyszeć głos swojego dziadka i nieświadomie rysuje schematy geometryczne łączące nazwiska rozmaitych filozofów. W świecie Amalfitana pojawia się jednak też całkiem konkretne zagrożenie – w Santa Teresa masowo giną kobiety i młode dziewczyny, a samotny profesor ma dorastającą córkę. Trzecia z kolei „Część Fate’a” przenosi nas nieoczekiwanie do Nowego Jorku. Poznajemy Quincy Williamsa – dziennikarza, który pod pseudonimem Oscar Fate pisze reportaże społeczne do prowadzonej przez radykalnych Afroamerykanów gazety „Czarny Świt” – w chwili, gdy umiera mu matka. Wspominam o tym nieistotnym z pozoru szczegółzie, by zwrócić uwagę na umiejętnie podsycaną atmosferę grozy i koszmaru. Wkrótce pojawia się następny trup – redaktor sportowy „Czarnego Świtu” zostaje zastrzelony przez zazdrosnego męża dziewczyny, z którą sypiał. W związku z tym morderstwem Fate, wysłany przez redakcję do Detroit, aby przeprowadzić wywiad z jednym z legendarnych założycieli Czarnych Panter, dostaje zlecenie dodatkowe: ma pojechać do Santa Teresa, by zrelacjonować pojedynek bokserski między lokalnym pięściarzem a gościem ze Stanów Zjednoczonych. W ten sposób wracamy do miasta znanego nam już z dwóch poprzednich części, które okazuje się „czarną dziurą” powieści, miejscem, gdzie zbiegają się nieuchronnie wszystkie wątki. „Część Fate’a”, zawierająca wiele aluzji do emancypacyjnej kultury Afroamerykanów, choćby do *black movies* popularnych w latach 70., przynosi kolejną zmianę

poetyki. Melancholijne wspomnienia Amalfitana i jego szalone, erudycyjne dywagacje ustępują miejsca narracji znacznie bardziej dynamicznej, bogatej w językowe żarty, nieoczekiwane spotkania i zwroty akcji. Reporter od razu po przybyciu do Santa Teresa zdaje sobie sprawę, że znacznie ciekawszym tematem od meczu bokserskiego są niewyjaśnione morderstwa na kobietach, wciąż popełniane w Santa Teresa. Temat okazuje się jednak nie tylko trudny, ale i niebezpieczny, co uświadamia Fate'owi poznana przez niego meksykańska dziennikarka zajmująca się zabójstwami, lękająca się o swoje życie, a także profesor Amalfitano, który prosi dziennikarza o wywiezienie jego córki z przekłętego miasta, a na pytanie o to, kto jest zamieszany w morderstwa, udziela zagadkowej odpowiedzi „Wszyscy są wmieszani” (389). Ostatecznie Fate ucieka z Santa Teresa przed bliżej niesprecyzowanym zagrożeniem wraz z Rosą, córką Amalfitana. W zakończeniu tej części odwiedzają jeszcze prowincjonalne więzienie, aby przeprowadzić rozmowę z tajemniczym Niemcem osadzonym tam pod zarzutem mordowania kobiet w Santa Teresa. Czwarta część powieści, zatytułowana „Część zbrodni”, zasługuje na szczególną uwagę choćby dlatego, że jest znacznie dłuższa od pozostałych. Jak zwykle przynosi ona zaskakującą zmianę sposobu narracji. Akcja znów rozgrywa się w Santa Teresa, lecz nie śledzimy już poczynań żadnego głównego bohatera, narracyjna perspektywa przenosi się swobodnie między różnorodnymi wątkami, które łączy jedynie miejsce i czas akcji oraz związek z morderstwami dziewczyn. Bolaño kreśli szeroką panoramę Santa Teresa, miasta na pograniczu Meksyku i Stanów Zjednoczonych, gdzie ostentacyjne bogactwo miesza się ze skrajną nędzą. Poznajemy policjantów badających zagadkę morderstw, popularnego dziennikarza telewizyjnego, biedne robotnice pracujące w przygranicznych *maquiladoras*, płatnych zabójców, szefa kartelu narkotykowego, odważną posłankę, pragnącą przeciwstawić się zмовie milczenia panującej wokół morderstw, i całą paletę innych postaci. Narrację przetykają utrzymane w gazetowym stylu makabryczne opisy znajdujących co chwila ciał nowych ofiar, można więc

domniemywać, że cała czwarta część powieści jest reportażem, którego nie udało się stworzyć Fate'owi. Oto jeden z kilkunastu podobnych opisów:

Cztery dni po znalezieniu zwłok małej Guadalupe Guzmán Prieto natrafiono na wschodnim zboczcu wzgórza Estrella na ciało Jazmín Torres Dorantes, również jedenastoletniej. Przyczyną śmierci był wstrząs hipowolemiczny będący następstwem piętnastu pchnięć nożem zadanych jej przez napastnika lub napastników. Wymaz z pochwy i odbytu wykazał, że została ona wielokrotnie zgwałcona. Martwa dziewczynka była całkowicie ubrana: bluza khaki, niebieskie dżinsy i tanie tenisówki. Dziewczynka mieszkała we wschodniej części miasta, w kolonii Morelos (612-613).

Choć pod koniec czwartej części powraca wątek demonicznego Niemca, który trafia do więzienia podejrzany o zabójstwa, czytelnik ma wrażenie, że jest to trop fałszywy, tym bardziej że pojawiają się niepokojące ślady, które pozostają wprawdzie niedopowiedziane, lecz są na tyle liczne, że trudno nam uwierzyć w winę osadzonego. Piąta, ostatnia już „Część Archimboldiego” ponownie zbija z tropu czytelnika, nawet jeśli przyzwyczał się on do zmian stylu i technik narracji. Oto bowiem znajdujemy się znienacka w Niemczech tuż po pierwszej wojnie światowej i styl nieoczekiwanie nabiera znamion stylizacji na poetykę ludowej baśni lub jej ekspresjonistyczną trawestację w stylu wczesnego Jüngera. Hans Reiter, introwertyczny i wyobcowany syn byłego żołnierza (Kuternogi) i pewnej służącej w posiadłości lokalnego barona (Jednookiej), dorasta w dziwnej, na poły mitologicznej krainie, wędrując po miejscach o takich nazwach, jak Osada Niebieskich Kobiet, Wieś Grubasów, Osada Czerwonych Mężczyzn, Wieś Gadatliwych Dziewcząt, Osada Jajo czy Osada Świnia. Dużo czyta, zwłaszcza eposy rycerskie, interesuje się przyrodą, uwielbia nurkowanie. Długie przebywanie pod wodą wywołuje w nim stany katatoniczne, co kilka razy nieomal przypląca życiem. Niepozbawiona podskórnego niepokoju, jak wszystko u Bolaño, sielankowo-baśniowa atmosfera zostaje przerwana przez wybuch wojny.

Reiter trafia w sam środek piekielnego chaosu na froncie południowo-wschodnim, a przełomem w jego życiu staje się odnalezienie w opuszczonym ukraińskim sztetlu pamiętnika żydowskiego literata Borysa Abramowicza Anskiego. Ten z kolei przyjaźnił się z radzieckim pisarzem fantastycznonaukowym Iwanowem i przytacza w dzienniku obszernie streszczenia jego utworów. Reiter nie rozstaje się z dziennikiem i po zakończeniu wojny, koczując w okupowanym Berlinie, postanawia sam zostać pisarzem. Robi dobre wrażenie na zamożnym żydowskim wydawcy wspierającym pisarzy lewicowych i awangardowych, zostaje też faworytem jego pięknej, arystokratycznej żony – okazuje się nią córka barona, u którego swego czasu służyła jego matka. Przybiera pseudonim Benno von Archimboldi – i w ten sposób zamyka się wielka klamra spinająca powieść: od nieobecnego Archimboldiego, poszukiwanego przez krytyków, do prawdziwego Archimboldiego-Reitera, o którego prozie dowiadujemy się jednak zadziwiająco niewiele. Wydaje się tu działać zasada: obecny autor – nieobecne dzieło. I na odwrót – poznajemy bowiem dość dobrze notes Anskiego, choć o nim samym wiemy niewiele więcej ponad to, że został zapewne zamordowany przez hitlerowców. W zakończeniu powieści powraca miasto Santa Teresa z lat 90. XX wieku, owa „czarna dziura” wsysająca wszystkie wątki. Miejsce to zakrzywia nie tylko przestrzeń, ale i czas świata powieści, bowiem tajemniczy Niemiec odsiadujący wyrok w Meksyku okazuje się siostrzeńcem Archimboldiego, do którego w zakończeniu książki przyjeżdża w odwiedziny matka, siostra pisarza. Kompozycja powieści wskazuje więc niedwuznacznie na miasto Santa Teresa jako jej centrum.

Po tym przydługim choć niezbędnym dla dalszych rozważań streszczeniu wrócmy do „detektywistycznego” czy też „kryminalnego” aspektu, który tu uwypuklam. Sam Bolaño daje nam wiele powodów, by przyglądać się uważnie właśnie tym tropom. W jednym z wywiadów powiedział, że uważa Jamesa Ellroya za jednego z najwybitniejszych pisarzy anglojęzycznych (w czwartej części 2666 można znaleźć wspaniałą, długi opis kilkunastosekundo-

wej ulicznej strzelaniny, stanowiący niewątpliwy hołd złożony amerykańskiemu mistrzowi czarnego kryminału, s. 444-446). Innym razem Bolaño powiedział, że gdyby nie był pisarzem, chciałby być detektywem pracującym w wydziale zabójstw. Praca detektywa polega przecież na odróżnianiu rzeczywistości od pozorów oraz na poszukiwaniu właściwych śladów w gąszczu fałszywych poszlak. Pierwsze cztery części powieści możemy potraktować jako mozolną drogę docierania do prawdy. Są one swoistą wariacją na temat Platońskiego mitu o jaskini opisującego czterostopniowy proces zdobywania prawdziwej wiedzy lub – innymi słowy – stanowią traktat o pozorze i rzeczywistości. Tą rzeczywistością są rzecz jasna niewyjaśnione, bestialskie morderstwa młodych kobiet, o które ocierają się wszyscy bohaterowie pierwszych czterech części. Najdalej od prawdy znajdują się krytycy żyjący wygodnym życiem zachodnich akademików i pograżeni w oparach teoretycznoliterackiej fikcji. Nawet gdy przyjeżdżają do Santa Teresa, interesuje ich wyłącznie obsesyjne poszukiwanie nieobecnego Archimboldiego i nie zwracają uwagi na makabryczne opowieści krążące po mieście. Kiedy jeden ze studentów opowiada im o rozmiarach zbrodni, Hiszpan Espinoza odnotowuje, „że chłopak mówił, iż było ich [ofiarn] ponad dwieście i że musiał powtórzyć to dwu- czy też trzykrotnie, bo ani on, ani [Francuz] Pelletier nie chcieli dać wiary jego słowom” (162). Reakcją Hiszpana na opowieść o zabójstwach są górnolotne, estetyzujące przemyślenia na temat niedawania wiary, które „jest pewną formą przesady”, co prowadzi go do refleksji, że „przesada jest formą dobrze wychowanego podziwu”. Znacznie bliżej prawdy znajduje się Amalfitano, który jest całkowicie świadomy tego, co dzieje się w jego mieście i boi się o dorastającą córkę. Melancholia, szaleństwo i słabość charakteru nie pozwalają mu jednak aktywnie zająć się zagadką, choć prawdopodobnie rozumie on z tych okoliczności więcej, niż nam się z początku wydaje, o czym świadczą choćby jego przytoczone wyżej słowa skierowane do Fate’a. To właśnie czarny reporter z Nowego Jorku jest pierwszym bohaterem, który zdaje sobie sprawę z całej makabry i wy-

jątkowości zbrodni popełnianych w Santa Teresa oraz ma przy tym dość wigoru i zawodowych kompetencji, by podjąć dziennikarskie śledztwo. Niestety nieznamość miejscowych realiów sprawia, że wkrótce pakuje się w kłopoty i musi uciekać z miasta w obawie o własne życie. Dopiero w części czwartej stajemy oko w oko z prawdą rzeczywistości. Otwierające tę część dziesięć stron to suchy opis ciał kilkunastu pierwszych ofiar tajemniczego mordercy i okoliczności, w jakich je znaleziono. Co znamienne, styl Bolaño traci tu cechy „literackości”, przypomina bardziej sprawozdanie prasowe czy nawet język policyjnych protokołów. Czy świadczy to o braku zaufania do przedstawieniowych możliwości prozy? Czy literatura jest zbyt słaba, by zmierzyć się z rzeczywistością? Na razie pozostajemy jeszcze przy wątku kryminalnym. Znamy już zbrodnię w jej bezsensie i okrucieństwie, wciąż jednak nie wiemy, kto zabił. Nad pytaniem tym głowią się liczni bohaterowie „Części zbrodni”: uczciwy detektyw Juan Martín de Dios, reporter Sergio González, który przyjechał specjalnie ze stolicy, święta staruszka-wizjonerka Florita, skorumpowany policjant Epifanio, dziennikarka Mary-Sue Bravo oraz ustosunkowana deputowana Partii Wolności Azucena Esquivel Plata. Żadne z nich jednak nie rozwiązuje zagadki. Poznajemy za to z różnych perspektyw życie w przygranicznym mieście Santa Teresa i jego zdumiewające kontrasty. Większość mieszkańców stanowi biedna ludność napływowa przybyła z południa kraju w poszukiwaniu pracy w *maquiladoras*, czyli fabrykach zachodnich kapitalistów wykorzystujących tanią i pozbawioną praw meksykańską siłę roboczą. Są to owi „najbiedniejsi z biednych, napływający dzień po dniu z południa republiki, ludzie traktujący osadę jak zwykłą sypialnię, choć czasem nawet przychodziło im tu dożyć końca swych dni, w barakach, których nie uznawali za swoje domy, a jedynie za kolejny przystanek w drodze ku czemuś innemu albo przynajmniej ku czemuś, co pozwoli im nie umrzeć z głodu” (565). Do pracy w *maquiladoras* chętnie przyjmowane są kobiety, a nawet nastoletnie dziewczynki, jako zręczniejsze i mniej odporne od mężczyzn – i to one właśnie stanowią

większość ofiar. Z kolei Santa Teresa, jako jeden z ośrodków przemytu narkotyków do Stanów Zjednoczonych, to siedziba nieprawdopodobnie bogatych *narcos*, którzy podporządkowali sobie właściwie cały aparat władzy. O tych powiązaniach dowiadujemy się z licznych wzmianek, dość wspomnieć o należących do miejscowej elity braciach Negrete, z których jeden jest rektorem miejscowego uniwersytetu, a drugi szefem policji, co nie przeszkadza mu pozostawać w bliskich stosunkach z baronami narkotykowymi, świadczyć im rozmaite usługi, a nawet rekrutować najbardziej obiecujących funkcjonariuszy do ich gangów.

Właśnie te kontrasty – z jednej strony skrajna nędza i słabość, z drugiej nieprawdopodobne bogactwo i nieskrępowana niczym władza – stanowią klucz do kryminalnej zagadki. Aby ją rozwikłać, trzeba jednak, poniekąd zgodnie ze wskazówkami samego Bolaño, wyjść poza tekst powieści. Zacznijmy od cytatu do złudzenia przypominającego opisy ofiar z czwartej części książki:

We wrześniu 1995 roku w Lote Bravo porzucono ciało siedemnastoletniej studentki, Silvii Rivery Morales [...]. Prawą pierś miała odciętą, a lewa była rozszarpana ludzkimi zębami. W tym samym roku nieopodal odnaleziono ciała kilku innych młodych kobiet. Wszystkie zostały zamordowane z podobnym okrucieństwem<sup>2</sup>.

Słowa te nie pochodzą z powieści Bolaño, lecz z wydanej kilka lat po niej dokumentalnej pracy amerykańskiej dziennikarki Diany Washington Valdez, książki będącej rezultatem żmudnego dziennikarskiego śledztwa, dotyczącego jak najbardziej realnych wydarzeń mających miejsce w Ciudad Juárez, prawdziwym mieście na granicy Meksyku i Stanów Zjednoczonych, gdzie w latach 1993–2005 zamordowano w bestialski sposób 470 dziewcząt i młodych kobiet. Fikcyjna Santa Teresa ma swój rzeczywisty odpowiednik, co sprawia, że kryminalna zagadka staje się jeszcze bardziej niepokojąca. Czarna dziura, zakrzywiająca czaso-

<sup>2</sup> D. Washington Valdez, *The Killing Fields*, Burbank 2006, s. 1.

przestrzeń powieści i wsysająca wszystkie jej wątki, okazuje się miejscem, przez które do fikcji wdziera się rzeczywistość. Gdy w Juárez rozpoczęły się *feminicidios*, masowe mordy kobiet, Bolaño mieszkał już w Hiszpanii. Wiadomo jednak, że interesował się tajemniczymi zbrodniami<sup>3</sup>. Korespondował z meksykańskim dziennikarzem, Gonzálezem Rodríguezem, który badał tę zagadkę na miejscu i obiecał mu, że umieści go pod jego własnym nazwiskiem w swojej powieści<sup>4</sup> – ku przerażeniu dociekliwego reportera, który przeżył już w Meksyku kilka zamachów na swoje życie. Książka Diany Valdez nie przynosi ostatecznego rozwiązania tajemnicy *feminicidios*, lecz zawiera bogatą dokumentację korupcji na wszystkich szczeblach administracji oraz sugestię, że morderstwa były swego rodzaju okrutną zabawą, bestialskim *male-bonding*, rytuałem przymierza między zwyrodniałymi *narcos* a skorumpowanymi policjantami. Identyczne sugestie znajdujemy w powieści Bolaño. Tłumaczy to, dlaczego wszystkie oficjalne dochodzenia prowadziły donikąd. Dlaczego jednak do tych niepojętych zbrodni dochodziło akurat w mieście Ciudad Juárez na granicy Meksyku i Stanów Zjednoczonych? Nieco światła rzuca znakomity reportaż brytyjskiego dziennikarza Eda Vulliamy’ego pod tytułem *Ameksyka. Wojna wzdłuż granicy*. Vulliamy wiele uwagi poświęca przemocy związanej z przemytem narkotyków z Meksyku do Stanów, podkreślając przy tym, że „przemoc ta pod wieloma względami jest bezpośrednią konsekwencją nędzy i cierpień spowodowanych przez legalną, globalną gospodarkę” oraz „konsekwencją innych – głównie gospodarczych form upokorzenia i wyzysku dotyczących ludność pogranicza, a niemających nic wspólnego z narkotykami”<sup>5</sup>. Granica między Meksykiem a Stanami to najdłuższy na kuli ziemskiej pas oddzielający „trzeci świat” od „pierwszego”. Oddziela świat, w którym

<sup>3</sup> Cf. M. Valdez, *Alone Among the Ghosts*, „The Nation” 8 grudnia 2008.

<sup>4</sup> Jest to wspomniany powyżej Sergio González.

<sup>5</sup> E. Vulliamy, *Ameksyka. Wojna wzdłuż granicy*, przeł. J. Ochab, Wołowiec 2012, s. 20.

liczy się egoistyczna „intensyfikacja egzystencji” i dbałość o własny wizerunek (świat reprezentowany w powieści choćby przez europejskich krytyków), od świata głodu, bezprawia, przemocy i beznadziei. Granica ta jest mikrokosmosem, w którym skupiają się radykalne nierówności, na jakich opiera się współczesna gospodarka. Nierówności te są podtrzymywane, bo opłacają się silniejszym. *Maquiladoras*, których powstanie umożliwił amerykańsko-meksykański układ NAFTA, były wszak prawdziwie genialnym rozwiązaniem dla Amerykanów: z jednej strony powstrzymały napływ nielegalnych imigrantów, z drugiej zapewniły zachodnim przedsiębiorcom tanią i zahukaną siłę roboczą (gdy zaczął się tam organizować ruch związkowy, większość produkcji została przeniesiona do Azji). Korupcja i faktyczny rozpad państwa meksykańskiego jest niezbędnym i pożądanym elementem tego układu, a wszechobecna przemoc pozwala utrzymać ludzi w posłuchu: „Władze i biznesmeni w Juárez zostali całkowicie «znarkotyzowani». Wielkie kartele narkotykowe to siła, z którą musisz się liczyć, jeśli wchodzisz do rządu”<sup>6</sup>. Vulliamy nie waha się wskazać winnych, wbrew pozorom to nie *narcos* odpowiadają za całe piekło: „to legalna gospodarka doprowadziła do fundamentalnych zmian w Juárez i zapewniła surowiec dla *feminicidio* [...]. To *maquiladoras* stworzyły kulturę jednorazowości, zbyteczności, która w pewnym sensie usprawiedliwiała te morderstwa”<sup>7</sup>. Co więcej, nawet szczególne bestialstwo *feminicidios* można odczytać jako zgodne z propagowanymi przez kapitalistyczną kulturę masową wzorcami „kreatywności”, „intensyfikacji przeżyć”, „ekstremalnej zabawy” i „przekraczania granic”: „Mordowanie i dręczenie kojarzy się obecnie ze zбочzoną innowacyjnością, wypaczonym poczuciem kreatywności, najlepszy przykład to «łaskotanie po kościach», czyli drapanie kości szpikulcem do lodu wbitym w ciało ofiary”<sup>8</sup>. Można wspomnieć jeszcze o „modzie” wśród

<sup>6</sup> Ibidem, s. 274.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 264-265.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 79.

członków meksykańskich karteli polegającej na filmowaniu scen tortur i egzekucji oraz publikowaniu ich w internecie, która doskonale harmonizuje z globalnym trendem filmowania wszystkich telefonami komórkowymi i udostępniania tych materiałów w sieci. Zwyczaj ten rozpowszechnił się już po publikacji 2666, więc Bolaño zapewne go nie znał, lecz w książce pojawia się wątek tzw. *snuff movies*, okrutnych filmów pornograficznych, zawierających prawdziwe sceny gwałtów i tortur.

Zamykając tymi mrocznymi obrazami „kryminalny” wątek interpretacji, powróćmy do samej książki i do podjętego wyżej wątku „platońskiego” czy też „antypostmodernistycznego”, który można w niej odnaleźć. W pierwszej części powieści znajdujemy wyraźne, lecz dość niezwykle nawiązanie do obrazu Platońskiej jaskini. Otóż Amalfitano tłumaczy europejskim krytykom, którzy właśnie przybyli do Santa Teresa, na czym polega różnica między intelektualistą zachodnim a meksykańskim. Przemowa szalonego profesora, z początku całkiem rzeczowa, po chwili nabiera charakteru wariackiej wizji, natchnionego obrazu, w którym intelektualista meksykański „stoi na czymś w rodzaju sceny”:

Stajesz na czymś w rodzaju sceny i zaczynasz tłumaczyć albo reinterpretować lub też opiewać rzeczywistość. Ta scena to właściwie proscenium, w którego głębi znajduje się ogromna rura, coś jakby kopalnia albo wejście do kopalni gigantycznych rozmiarów. Powiedzmy, że to jaskinia [...]. Z wylotu kopalni dochodzi niezrozumiały hałas. Onomatopeje, fonemy wściekle albo uwodzicielskie, albo uwodzicielsko wściekle, a równie dobrze może to tylko szmery i szepty, i jęki [...]. Intelektualiści [...] zawsze odwróceny są plecami, a tym samym, chyba że mieliby oczy z tyłu głowy, nie mogą nic zobaczyć. Słyszą tylko hałasy dochodzące z dna kopalni [...]. Z wnętrza kopalni wciąż dochodzą wściekle ryki, wciąż opacznie interpretowane przez intelektualistów (144-147).

Platoński obraz został tu poddany, jak widzimy, znaczącym przekształceniom. Zamiast słońca znajdującego się u góry, mamy dziurę w ziemi. Zamiast światła – wściekle ryki. Sedno metafory pozostaje jednak niezmienione: intelektualista (filozof, pi-

sarz) musi wsłuchać się w pewien przekaz płynący z zewnątrz i właściwie go zinterpretować. Wówczas dotrze do prawdy. U Platona ten przekaz polega na racjonalnej, harmonijnej wizji kosmosu, którą reprezentuje światło słoneczne jako metafora niematerialnej, czysto intelektualnej, wyższej rzeczywistości. Co zaś jest źródłem prawdy w obrazie Bolaño? Co tutaj jest ostateczną realnością i źródłem inspiracji? Nie rozum i nie harmonia świata oczywiście. Żadna idea. To czysto materialne, a wręcz cielesne „wściekle ryki” dochodzące z podziemi, „z dna kopalni”. Czy są to głosy zamordowanych? Czy to właśnie w nie powinien wsłuchiwać się intelektualista i im być wierny? Ale jak się w nie wsłuchać? Rozum, na co wskazuje odwrócenie Platońskiej metafory, nie na wiele się tu zda. Lepszą optykę (czy raczej akustykę) zapewnia szaleństwo. W każdej z pięciu części powieści spotykamy licznych wariatów, a ich okupione cierpieniem i osamotnieniem intuicje dotyczące rzeczywistości są przeważnie znacznie głębsze niż rozpoznania „normalnych” bohaterów. Bolañowska trawestacja obrazu otwierającego siódmą księgę *Państwa* zachowuje, mimo tych różnic, coś ze swojego pierwowzoru, podkreśla bowiem zakorzenie dyskursu w „realnym”, względnie „pozajęzykowym” żywiole, choć nie jest to z pewnością żywioł bliski Platonowi. Nawiązanie to wskazuje jednak, że literatura według Bolaño jest nie tylko karuzelą odnoszących się do siebie wzajemnie symulakrów. Jej istotą nie jest też z pewnością „przedstawienie”, mimetyczne podobieństwo do rzeczywistości, próba przybliżenia się do niej za wszelką cenę – paradoksy i złudzenia reprezentacji zostają w 2666 wyśmiane na wiele sposobów, z których jednym jest wspomniana już makabryczna koncepcja *snuff movies*, ukazująca beznadziejną i niezdrową pogoń artystycznego „przedstawienia” za „rzeczywistością”. Owa prawda jest u Bolaño zawsze obecna, nie widzimy jej jednak „przed sobą” i nie czeka ona aż wykonamy jej wierną kopię. Prawda – wrzask i jęk uciśnionych i pomordowanych – dobiega zza naszych pleców, jest zasadniczo nieprzedstawialna i niepojmowalna, ale można ją „usłyszeć”, a zadaniem literatury jest dochowanie wierności głosowi,

który słyszymy. To właśnie, jak się zdaje, decyduje o nowatorstwie prozy Roberta Bolaño – o ile dzieli on z postmodernistami przekonanie o kryzysie reprezentacji, a także inne intuicje, jak choćby poczucie, że światem rządzi chaos, o tyle w przeciwieństwie do nich uważa, że literatura jest w pewien sposób zakorzeniona w „twardej”, „namacalnej” rzeczywistości, a także ma niezwykły wymiar etyczny. Powinna bowiem wsłuchiwać się w dochodzący zza pleców krzyk cierpienia i opresji, którą silniejsi zgotowali słabszym.

Patrząc na stosunek Bolaño do postmodernizmu, przyjmijmy na koniec marksizującą interpretację kultury, która wiąże przemiany artystyczne z procesami ekonomiczno-społecznymi. Postmodernistyczne „tekstualizowanie rzeczywistości” czy też odrywanie tekstu od jakiegokolwiek podłoża można z tej perspektywy uznać za manifestację kapitalizmu „postindustrialnego”. Jego znamiem jest to, że proces produkcji schodzi na drugi plan, ustępując miejsca marketingowi i reklamie, które z rzeczy materialnych uczyniły symulakryczne obrazy. Fałszywa świadomość cechująca ten okres usuwa z pola widzenia bliskie i głęboko niesprawiedliwe związki ekonomiczne łączące świat „pierwszy” z „trzecim”, konsumpcję z produkcją. Usuwa je, aby nie psuć zabawy zadowolonym z życia konsumentom. Obecnie jednak znajdujemy się już bodaj w czasach kapitalizmu „globalnego”, w którym o wiele trudniej ukryć rażące kontrasty ekonomiczne i napięcia. To za ich przyczyną syci i bogaci mogą utrzymać *status quo*. Roberto Bolaño ze swoim *2666* jest być może pierwszym prawdziwie wielkim prozaikiem tej nowej epoki.

## Bolaño. Poema naiwne

Nie ma się czego wstydzić: chłopiec uczył się  
na strychu – każda inna edukacja  
nie jest konieczna – odbijał się ranem  
od łóżka – wspinał się po schodach  
– zastawiał wejście szafą – pewnym krokiem  
szedł przez sam środek strychu – pająki zaś karnie  
przeżyły się na swoich  
wartowniczych punktach.  
Chłopiec rozbierał się, stał, wchłaniał.

Przez dziurę w dachu przemawiało niebo,  
poprzez niebo natomiast przemawiały ptaki,  
ptakami przemawiały ręce Boga  
głuchoniemego. Wszelka dobroć  
pochodzi od głuchoniemych<sup>1</sup>.

Niniejszej książce patronuje motyw „nieznanego uniwersyte-  
tu”, zaś przywołany wiersz nosi tytuł *Uniwersytety*, napisał go  
jednak nie Roberto Bolaño, lecz Marcin Świetlicki, jeden z po-  
etów, którzy najczęściej podejmują twórczy dialog z Czesławem  
Miłoszem. Nie jest wszak przypadkiem, że w artykule parafrazuję  
tytuł debiutanckiego, wydanego w 1943 roku w Warszawie, cyklu  
noblisty *Świat. Poema naiwne*. Chciałabym na najbliższych kilku  
stronach zaproponować odczytanie mowy wiązanej autora *Ro-  
manticznych psów*<sup>2</sup> w kontekście polskiej poezji XX i XXI wieku,  
a zatem odczytywać nieznane przez znane. Czyje koncepty da się

---

<sup>1</sup> M. Świetlicki, *Uniwersytety*, w: idem, *Wiersze*, Kraków 2012, s. 77.

<sup>2</sup> R. Bolaño, *The Romantic Dogs*, trans. by L. Healy, London 2011. Cytując za tym wydaniem, stosuję skrót RD i wskazuję numer strony.

do jego twórczości zastosować, przed jakimi pomysłami jego poezja się nie broni, zachowując suwerenność i odrębność? Niniejszy szkic zaplanowałam jako refleksję na temat poezji i poetologii chilijsko-hiszpańskiego autora (choć to, swoją drogą, ryzykowne określenie, gdy pamiętać, że w ostatnim wywiadzie powiedział: „jedyną ojczyzną są moje dzieci”<sup>3</sup>). Na początek winna jestem jedno zastrzeżenie: poezję Bolaño czytam po angielsku, w tekście posługuję się własnymi, niekiedy filologicznymi, przekładami z tłumaczeń Laury Healy.

## 1. Cały pokój obwieszony Robertami

W przytoczonym na progu niniejszego tekstu wierszu *Uniwersytety* pojawia się motyw, by rzecz Czesławem Miłoszem, „drugiej przestrzeni”, jednak niekryształicznej i potrzebującej alternatywy. Samemu Bolaño, podobnie jak Świetlickiemu, doskwierało, jak wynika z wierszy, poczucie mówienia w niebyt, a żywioł rozmowy, w tym i odzwierciedlanej w poezji rozmowy z synem, obecny jest w obu przywoływanych projektach tych literackich naturszczyków. Jedną z najbardziej przejmujących rozmów zapisał Bolaño w *Godzilla w Mexico City* (*Godzilla in Mexico City*):

Słuchaj uważnie, mój synu: bomby spadały  
na Meksyk  
ale nikt nawet nie zauważył.  
Powietrze przeszła trucizna  
ulice i otwarte okna.  
Właśnie skończyłeś jeść i oglądałeś  
kreskówki w telewizji.  
Czytałem w pokoju obok  
kiedy zdałem sobie sprawę, że umrzemy.  
Mimo zawrotów głowy i nudności powlokłem się  
do kuchni i znalazłem cię na podłodze.  
Przytuliliśmy się. Pytałeś, co się stało

---

<sup>3</sup> Wywiad udzielony Monice Maristain.

a ja nie powiedziałam ci, że byliśmy w programie śmierci,  
 ale że byliśmy w podróży,  
 jeszcze jednej, razem, i że  
 nie powinieneś się obawiać.  
 Kiedy to przeszło, śmierć nawet  
 nie zamknęła naszych oczu.  
 Czym jesteśmy? spytałeś tydzień lub rok później,  
 mrówkami, pszczołami, błędnymi numerami  
 w wielkiej zgniłej zupie losu?  
 Jesteśmy ludźmi, mój synu, prawie ptakami,  
 publicznymi bohaterami i tajemnicami<sup>4</sup>.

Podmiot panpowieściowych wierszy Bolaño i Świetlickiego jest zwykle osamotniony w swoich pragnieniach, starciach i możliwościach. Autor *Zimnych krajów* przeczuwał: „Prawdziwy bohater powinien być samotny”<sup>5</sup>. Narratorka Bolańowskiego *Amuletu* mówi zaś: „Przeżywałam przygody poezji, które zawsze są przygodami na śmierć i życie, ale potem wróciłam [...]”<sup>6</sup>. Bolaño istotnie wie, że przygoda z dobrym wierszem jest przygodą na śmierć i życie. Znaczące, że odsuwa się od poezji po diagnozie lekarskiej z 1993 roku, wcześniej pisał ją jako pamiętnik lub dziennik.

We wstępie do tomu wydanego na 50. urodziny Świetlicki zanotował słowa, będące także programem autora *Dzikich detektywów*: „[...] poezję robi się przeciw. Przeciw instytucji, jakkolwiek by się nazywała. Przeciw każdej władzy. Przeciw niespra-

<sup>4</sup> „Listen carefully, my son: bombs were falling / over Mexico City / but no one even noticed. / The air carried poison through / the streets and open windows. / You'd just finished eating and were watching / cartoons on TV. / I was reading in the bedroom next door / when I realized we were going to die. / Despite the dizziness and nausea I dragged myself / to the kitchen and found you on the floor. / We hugged. You asked what was happening / and I didn't tell you we were on death's program / but instead that we were going on a journey, / one more, together, and that you shouldn't be afraid. / When it left, death didn't even / close our eyes. / What are we? you asked a week or year later, / ants, bees, wrong numbers / in the big rotten soup of chance? / We're human beings, my son, almost birds, / public heroes and secrets”. RD, 65.

<sup>5</sup> M. Świetlicki, *Dwanaście*, Kraków 2006, s. 5.

<sup>6</sup> R. Bolaño, *Amulet*, przeł. T. Pindel, Warszawa 2011, s. 74.

wiedliwości. Przeciw głupocie. Przeciw złym ludziom. Poezja jest ryzykiem [...], odwagą. Wszystko inne to łatwo przetłumaczalne na wiele języków bajdurzenie”<sup>7</sup>. Także Bolaño uważał poezję za „odważniejszą niż cokolwiek innego”, jak pisał w wierszu *Rezurekcja* (*Resurrection*):

Poezja wślizguje się do marzeń  
 jak nurek w jezioro.  
 Poezja, odważniejsza niż cokolwiek innego,  
 wślizguje się i cieknie  
 jak olów  
 przez nieskończone jezioro Loch Ness  
 lub tragiczne i mętne jak Balaton.  
 Rozważmy to od podstaw:  
 nurek  
 niewinny  
 pokryty piórami  
 woli.  
 Poezja wślizguje się do marzeń  
 jak nurek, martwy  
 w oczach Boga<sup>8</sup>.

Tworząc poezję, autorzy *Drugiej połowy* i *Romantycznych psów* uprawiają więc edukacyjną partyzantkę przeciw instytucji uniwersytetu (niekiedy nobliwo-kłamliwej), węższą i dociekają na własną rękę, dowartościowują dzikie ścieżki i własne doświadczenie zdobyte i za pośrednictwem lektur, i poza książkami. W takiej szkole zamiast znaleźć gwarancję, pogłębiają niepewność lub wręcz znajdują pewność, że świat przemienia się w głuchoniemą bryłę, a zostaną z niego tylko poezja i dobroć, i – jak udobitniał Norwid – więcej nic.

<sup>7</sup> M. Świetlicki, *Wstęp*, w: idem, *Wiersze*, Kraków 2012, s. 5.

<sup>8</sup> „Poetry slips into dreams / like a diver in a lake. / Poetry, braver than anyone, / slips in and sinks / like lead / through a lake infinite Loch Ness / or tragic and turbid as Lake Balatón / Consider it from below: / a diver / innocent / covered in feathers / of will. / Poetry slips into dreams / like a diver who’s dead / in the eyes of God”. RD, 7.

Świetlicki i Bolaño przepisują prozę (oraz prozę życia) na wiersz. Ich opowieść niekiedy swobodnie płynie także w odwrotnym kierunku, od wiersza do prozy; zblazowanie łączy z zaangażowaniem, zaś szorstkość metodycznie godzą z czułością. Osiągają epickie stany poezji, a codziennie-metafizyczne zapytania oblekają w fabularne ujęcia. I tak Świetlicki pisze wiersz o tym, że nuci *Strawberry Fields Forever*. Inny zaczyna: „Jest to historia z połowy lat 60.”. Bolaño podobnie: „Jestem w barze i ktoś ma na imię Soni” albo: „O, dzień ocieka deszczem”.

Sam twórca *Dzikich detektywów* zgadzał się zresztą ze słowami Harolda Blooma, jakoby najlepszą poezję XX wieku pisano prozą. Narracyjność tych wierszy, liczne zabiegi, pozwalające doświadczyć wiersza w kilku wymiarach (choćby przez szorstkie synestezje), należą do Bolañoskiej poetyki immanentnej. W jego wierszach poskręcane struktury znane z prozy przyoblekają się w gładszą powierzchnię, co widać choćby w poetyckiej historii 17-letniej Lupy, prostytutki, tracącej syna, bo nie dochowała przysięgi, że będzie się nim opiekować. Hispanojęzyczny autor w wierszach przedłuża lekcję nieskrępowanego opowiadania, jakiej udziela jego proza. Ale jego wiersze są samowystarczalne, niepotrzebujące wsparcia autorytetem docenionych powieści i opowiadań, można by wręcz powiedzieć, że są zemstą na nich. Poezja wziewa splaszczony prozaiczne mówienie po to, by powstał wiersz z wszelkimi wypukłościami. Podprogowo pochwytujemy w nim opowieść i jesteśmy zachęcani do czytania tekstu jako tworu życiopisania, która to kategoria kazałaby zaliczyć autora *Dzikich detektywów* do – użyję określenia Jana Brudnickiego – kaskaderów literatury (choć z powodzeniem można by osadzać go w nurcie poezji „konfesyjnej”). Jeden z polskich kaskaderów, Rafał Wojaczek, pisał zresztą: „gdy ty słyszysz: pies księżyca zawył / znowu, i odszczekujesz mu szloch spod serca”<sup>9</sup>. Jak inny romantyczny pies.

---

<sup>9</sup> R. Wojaczek, *Gdy pies księżyca*, w: idem, *Wiersze*, wybrał i oprac. T. Pióro, Warszawa 1999, s. 145.

Świetlicki niejednokrotnie kładzie na wierszu autobiograficzną pieczęć, obwieszając pokój Marcinami („cały pokój jest obwieszony Marcinami [...] / Żyję dłużej niż wszyscy młodo zmarli poeci”<sup>10</sup>). Bolaño – obwiesza wiersze Robertami: jeden z nich tytułuje *Poświęcenie Roberta Bolaño* (*Roberto Bolaño’s Devotion*), jest wymienionym z imienia i nazwiska bohaterem wiersza *Muza* (RD, 139). Ich wierszowe sekwencje odsłaniają napięcia, skłonność do efektownej pointy, która narasta jak fala, predylekcję do poj-mowanej po rimbaudowsku niedojrzałości, karmią się głęboką estetyką prywatnego. Obaj raz po raz kreślą słowa o miejscach – by rzecz twórcą *Gwiazdy dalekiej* – „idealnych do napisania tomu wierszy-horrorów” (RD, 25), obaj słyszą wołania z grobów. „Chodź, śpij w moim łóżku” – nakłania kobietę Bolańowski bohater, projekcja autora, po tym, jak ktoś wypowiada głośno tę prawdę, którą zna, a stara się odsuwać: wszyscy umrzemy (RD, 103). Łóżko jednak – także zbite z czterech desek – niekiedy wręcz o grobie przypomina. Poezja i miłość okazują się daremną szansą ocalania, strategią przetrwania, w polszczyźnie fałszywie dokonanego. W wierszu *Mr. Wildshire* Bolaño we śnie słyszy taką przepowiednię:

jesteś jak kaleka przemieniony w bohatera  
przez miłość:  
nigdy nie wrócisz do ojczyzny (ale która jest twoją ojczyzną?)  
nigdy nie będziesz mądrym człowiekiem, no coś ty,  
nawet nie będziesz człowiekiem  
dość inteligentnym, ale miłość i krew  
pozwoliły ci zrobić krok, niepewny,  
ale konieczny, w środku  
nocy, i ta miłość, która prowadziła  
ten krok, jest tym, co cię ocala<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> M. Świetlicki, \*\*\**Cały pokój*, w: idem, *Wiersze*, Kraków 2012, s. 104.

<sup>11</sup> „you’re like the cripple turned into a hero by love: / you’ll never return to your homeland (but which is your homeland?) / you’ll never be a wise man, come on, / not even a man / who’s reasonably intelligent, but love / and your

Także w wierszach Świetlickiego miłość rozprasza śmierć, choć jeszcze skuteczniej jest przez nią rozpraszana: „Mówi się k o c h a m, / Bo chce się odzewu / I ś m i e r ć się odpowiada”.

## 2. Czytaj starych poetów

W wierszu *Palingeneza* prowadzi pogawędkę dwóch poetów różnych języków, klasyk i barbarzyńca<sup>12</sup>, Archibald MacLeish oraz Roberto Bolaño (RD, 71). Ów pierwszy zmienia interlokutora na piękną dziewczynę, która zaczyna swoją kwestię od tego, że zbliżają się barbarzyńcy (w domyśle: jak Bolaño, ale i jak Świetlicki), że słyhać już ich skowyt. Allen Ginsberg – inny „barbarzyńca” – mówił, że w *Skowycie* przekazał muzie te same treści, o których rozmawia z przyjaciółmi. Świetlicki i Bolaño – podobnie; z ufnością powierzają wierszowi i przyjaciołom także temat śmierci, z którym nierzadko eksperymentują, sprawdzają, jak śmierć im pozuje, zajmują stanowiska wobec przemijania.

### *Autoportret w wieku dwudziestu lat*

pomimo strachu, wyruszyłem, przyłożyłem policzek  
do policzka śmierci.

I było niemożliwym zamknąć moje oczy i utracić widzenie  
owego dziwnego widowiska, powolnego i dziwnego,  
choć przypisanego do tej szybkiej rzeczywistości:  
tysiące takich jak ja, z twarzą dziecka  
lub brodatych, ale Latynoamerykanów,  
każdy z nas, ścierający policzek śmiercią<sup>13</sup>.

---

blood / made you take a step, uncertain / but necessary, in the middle / of the night, and the love that / guided that step is what saves you”. RD, 81.

<sup>12</sup> Cf. K. Maliszewski, *Nasi klasycyści, nasi barbarzyńcy: szkice o nowej poezji*, Warszawa 1999.

<sup>13</sup> „despite the fear, I set off, I put my cheek / against death’s cheek. / And it was impossible to close my eyes and miss seeing / that strange spectacle, slow and strange, / though fixed in such a swift reality: / thousands of guys like me, baby-faced / or bearded, but Latin American, / all of us, / brushing cheeks with death”. RD, 5.

W tych rozważaniach o ostatecznym poeci-barbarzyńcy równi bywają w heroizmie starym poetom:

*Czytaj starych poetów, mój synu*

Czytaj starych poetów, mój synu  
 a nie pożałujesz  
 Między pajęczynami i nadgniłym drewnem  
 statków utknęli w czyścću  
 to tam, gdzie  
 śpiewają!  
 niepoważni i heroiczni!<sup>14</sup>

Co można znaleźć w twórczości starych poetów, starych mistrzów, zasługujących na miano klasyków? Na wstępie tej całości chciałabym zaproponować tezę, a wokół niej krążyć właściwie od początku, że koncept Miłosza (klasyka czekającego na barbarzyńców), koncept poezji obiektywnej idealnie przystaje do wierszowej twórczości Roberta Bolaño. Zbliży się ona do ducha prozy, ma cechy opisowości i realizmu.

Miłosz, przeciwny poetyckim omamom i fatamorganom romantyzmu, uznałby zapewne, że twórczość autora *Romantycznych psów* sprostą jego programowi. Wiersz Bolaño jest wszelako jak paragon – dokument potwierdzający przeżycie lub myśl, czasem wygnieciony, czasem z przezroczystą powłóczką lub pochodzący z podszewki, ale zawsze do rozczytania. Poeta uwalnia strukturę życia, ale i bardzo wyraźne jest w jego wierszowaniu dążenie pionowe – ku transcendencji. Obecna w tekście tendencja do przekraczania granic formy jest niczym innym jak Miłoszowską „formą bardziej pojemną” z autotematycznego wiersza *Ars poetica?*, forma, „która nie byłaby zanadto poezją ani zanadto prozą / i pozwoliłaby się porozumieć nie narażając nikogo /

<sup>14</sup> R. Bolaño, *Read the old poets, my son*, w: idem, *The Unknown University*, trans. by L. Healy, New York 2013, s. 797. „Read the old poets, my son / and you won't regret it / Between the cobwebs and rotten wood / of ships stranded in Purgatory / that's where they are / singing! / ridiculous and heroic!”

autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu”<sup>15</sup>. Właśnie forma bardziej pojemna pozwala na dwukierunkowe przekroczenia między poezją a prozą, a także zapewnia semantyczną klarowność. Także doświadczenie emigracyjne, kształtujące charakter i Miłozsa, i Bolaño, pozwalało tę formę osiągać. Praktyka emigranta urabia język, bo – być może – pisarze i kochankowie zawsze są jak emigranci, nie do końca zadowoleni z własnych domów.

### 3. Ku refleksji poetologicznej

Cyprian Norwid w przedmowie do *Rzeczy o wolności słowa* przeczuwał: „Prawdziwa poezja była, jest: będzie poniekąd inicjacją”. A jeśli nie myli się autor *Czarnych kwiatów*, i jeśli spełniony zostaje drugi warunek, to znaczy poezja chilijskiego autora jest prawdziwa, należałoby spytać, w co wprowadza ta twórczość i czego funduje początek.

Bohaterka tomu Roberta Bolaño *Amulet* wspomina: „A Ernesto powiedział: ale ja już mam przejebane, moje wiersze trafią do ewangelii meksykańskiej poezji, jeśli nie chcesz ze mną iść, nie idź”<sup>16</sup>. Również w koncepcji Norwidowskiej wyłożonej programowo w samym tytule opartego na motywie wędrówki tomu *Vade-mecum*, poezja wskazuje drogę, czytelnik ma posłyszeć wołanie: „pójdź za mną”. Powtórzę: „Prawdziwa poezja była, jest: będzie poniekąd inicjacją”. Bolaño nieświadomie kontynuuje w *Dzikich detektywach*: „Ale poezja (prawdziwa poezja) taka jest: można ją przeczuć, unosi się w powietrzu, tak jak trzęsienia ziemi przeczuwane są przez niektóre zwierzęta o szczególnych zdolnościach”. Norwid i Bolaño, niczym zwierzęta o szczególnych zdolnościach, istotnie wyczuwali trzęsienia ziemi, i polityczne, i estetyczne (ten pierwszy pisał przecież w liście do Józefa Ignacego Kraszewskiego, że polska poezja pójdzie tam, gdzie *Vade-mecum* jej wskaże).

<sup>15</sup> C. Miłosz, *Ars poetica?*, w: idem, *Poezje wybrane. Selected poems*, Kraków 1996, s. 196.

<sup>16</sup> R. Bolaño, *Amulet*, s. 61.

Figura poety, kluczowa i w poezji, i w prozie Chilijczyka, znajduje porównanie z psem. W *Brudny, źle ubrany* (*Dirty, poorly dressed*) dusza wałęsa się „na ścieżce psów”, zdruzgotana, lecz przepelniona miłością. Z wędrówki „ścieżka, którą podążają tylko poeci, / kiedy już nic nie pozostaje im do zrobienia” powraca chora, ale żywa. W sparowaniu psa z tekściarzem nie jest twórcą 2666 odosobniony. Wisława Szymborska w *Monologu psa zaplątanego w dzieje* czule pisze o psach bezpańskich, bez obroży i miski, „natrętnych przybłędach, które ze schodów przepędza się miotłą”, o psach-panach samego siebie, niepotrafiących chodzić krok w krok, mających inne obowiązki niż „szczekanie i ufanie”. Poeci, jak w wierszu Zbigniewa Herberta *Naprzód pies*: „Na ziemię szczekają jak na księżyc”. Tak szczeka, tak wyje Roberto Bolaño.

Do romantycznych psów zaliczyć można niejednego ryzykanta, z tendencją do otwartego pisania o seksie i śmierci, rozumiejącego, na czym stanął świat i postanawiającego protestować. Należy do nich Jim Morrison, pies bez kości, jak usłyszymy w jednej z najbardziej znanych piosenek The Doors, *Riders on the storm*. W *Dzikim pustkowiu* Morrisona znów konfraternia poetów przybiera rysy watahy bezpańskich psów:

Gorzka zima  
 Psy fikcji głodują  
 Radio zawodzi łagodnie  
     wzywa psy  
 Wciąż kilka  
     Zwierząt pozostaje na podwórzu

Czuwamy całą noc,  
     rozmawiamy palimy  
 Liczymy zmarłych i czekamy  
     do rana  
 Czy ciepłe imiona i twarze  
     wróca  
 Czy srebrny las ma swój kres?<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> J. Morrison, *Wildernes. Dzikie pustkowia*, przeł. A. Brodowicz, Kraków 1994, s. 97.

Autor *Nieznanego uniwersytetu* uważał poezję za najwyższą formę sztuki, będącą w stanie zbliżyć się do nieskończoności, w której „można czuć się nieskończenie małym, nie znikając” (cytat z czwartej strony okładki tomu *Unknown University*). Nie był takim optymistą jak Morrison, nadający nazwę Doorsom, zainspirowany słowami Williama Blake’a: „Gdyby bramy percepcji zostały otwarte, wszystko ujawniłoby się człowiekowi takim, jakim jest – nieskończonym”.

Oryginalność to dla niego sumienność w obliczu uczuć i wyznawanych wartości (u Norwida – źródła), to zakładająca spektakularne fiasko próba zachowania bezkresu młodości. W *Dzikich detektywach* kreślił: „Od poezji do więzienia zawsze było blisko”<sup>18</sup>. W opowiadaniu napisał: „Poeta może znieść wszystko. [...] To [...] twierdzenie jest słuszne, tyle że prowadzi do ruiny, szaleństwa i śmierci”<sup>19</sup>. Bywa, że poezja poetą pomiata: „Tu kończy się poezja, ta dziwka, która towarzyszyła mi, knując zdradę przez tyle lat”<sup>20</sup>. Sam Bolaño mówił, że prawdziwy poeta nie ustoi za długo w jednym miejscu, jak partyzant. I musi umieć wszystko zostawić za sobą.

### Zamiast zakończenia

Jest taki wiersz autora *Dzikich detektywów*, w którym podmiot liryczny występuje z apostrofą do poetów Troi, doszczętnie przykrytych kurzem wraz ze swoją poezją. By udramatyznić ich sytuację, sam nie posługuje się bynajmniej sztafażem z kurzem, lecz z muchami – skutecznie rujnując wewnętrzną czystość tekstu:

*Z muchami*

Poci Troi  
Nic co mogło być wasze  
już nie istnieje

<sup>18</sup> R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010, s. 492.

<sup>19</sup> R. Bolaño, *Enrique Martín*, w: idem, *Rozmowy telefoniczne*, przeł. T. Pindel, Warszawa 2013, s. 36.

<sup>20</sup> R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, s. 455.

Ani świątynie ani ogrody  
ani poezja

Jesteście wolni  
Godni podziwu poeci Troi<sup>21</sup>

Przytaczam ów tekst w tak strategicznie ważnym miejscu, jakim jest zakończenie, bo ilekroć zbliżam się do poezji Bolaño, przypominają mi się słowa eseju Juliana Przybosia *Słaby i mocny wiersz* z tomu *Czytając Mickiewicza*. Deklaruje on podziw dla wierszy nieubranych w ozdoby, bez kumulacji obrazów i osiagania górnych rejestrów stylu, raczej z muchą w wersie niż z błyskawicą. Bolaño mógłby zatytułować swój wiersz: *Z błyskawicami*. Jednak zamiast nich pojawiają się Przybosioskie muchy:

Nie ufam w poezji nadmiarowi słów uchodzących za mocne, „intensywne”: błyskawica nie jest wyrazem silniejszym niż słowo „mucha”, a wyrażenie „wściekle zęby” nie jest silniejsze od słowa np. „mleko”. Bo w poezji – w przeciwieństwie do języka potocznego – każde słowo musi objawić pełnię swojej urody. [...] Prawdziwie mocny poemat nigdy nie wystawia ostentacyjnie i teatralnie swojej mocy. Mocny poemat nie potrzebuje kulminacji w stopniowaniu, mocny poemat może się kończyć najciszej<sup>22</sup>. [...] mocne dzieło sztuki jest aluzją do faktów. Piękno i nagi fakt. Zespolone w poezji – dają to, co nazywamy wierszem mocnym<sup>23</sup>.

Zmierzając do podsumowania, wypada mi raz jeszcze nawiązać do tytułu przedłożonego tekstu, zespalając wszystkie poruszone wcześniej tematy. Dlaczego Roberta Bolaño można nazwać poetą naiwnym? Odpowiedź znajdziemy – to jasne – na długo przed poezją i poetologią Czesława Miłosza. W rozprawie *Über naive und sentimentalische Dichtung (O poezji naiwnej i sentymentalnej)*

<sup>21</sup> „Poets of Troy / Nothing that could have been yours / Exists anymore // Not temples not gardens / Not poetry // You are free / Admirable poets of Troy”. RD, 143.

<sup>22</sup> J. Przyboś, *Słaby i mocny wiersz*, w: idem, *Czytając Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 187 n.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 190.

talnej) z 1795 roku Friedrich Schiller bada różne typy relacji poetyckich. Naiwną nazywa twórczość konsolidującą spojrzenie dziecka i starca, twórczość spontaniczną, niepoprzedzoną konstrukcją ideału – jak pisał Tadeusz Namowicz<sup>24</sup>.

Orhan Pamuk – uważający esej Schillera nie tylko za tekst o sztuce, ale także za traktat na temat typów osobowości – w zbiorze esejów *Pisarz naiwny i sentymentalny* porównuje naiwnego powieściopisarza i naiwnego czytelnika do podróżnych. I wyklada:

Poeta sentymentalny pisze swój wiersz całkowicie świadomie, zdając sobie sprawę ze stosowanych metod i technik pisarskich oraz całej sztuczności towarzyszącej pisaniu. Poeta naiwny nie dostrzega istotnej różnicy między postrzeganiem świata a światem samym w sobie; nowoczesny twórca sentymentalno-refleksyjny powątpiewa zaś we wszystko, co postrzega, wątpi nawet we własne zmysły, a gdy przekuwa swoje spostrzeżenia w wersy, zajmują go przede wszystkim kwestie wychowawcze, etyczne i intelektualne<sup>25</sup>.

O poetach naiwnych turecki noblista dodaje, że „[...] są spokojni, okrutni i mądrzy. Tworzą poezję spontanicznie, niemal bez udziału myśli, nie zaprzatając sobie głowy rozważaniem etycznych lub intelektualnych skutków swoich słów i nie troszcząc się o opinię innych”<sup>26</sup>. „Naiwny” byłby zatem ten poeta, który działa bez pośrednictwa reguł i intelektu oraz stanowi jedność ze swoim dziełem<sup>27</sup>.

Bolaño. Poema naiwne.

---

<sup>24</sup> T. Namowicz, *Wstęp*, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. i wstęp T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. XXXIX.

<sup>25</sup> O. Pamuk, *Pisarz naiwny i sentymentalny*, przeł. T. Kunz, Kraków 2012, s. 20.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 19.

<sup>27</sup> F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, przeł. I. Krońska, w: idem, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, Warszawa 1972, s. 329.



## Śniadanie w barze Trejo's. Groteska u Bolaño

**K**iedy myślę o grotesce u Roberta Bolaño – czy może o groteskowych momentach jego wyobraźni – od razu zjawiają się dwa sprzężone, ale też cokolwiek skonfliktowane ze sobą sprostżenia. Po pierwsze – groteskowy element jest w twórczości Chilijczyka bardzo wyraźny, trudny do podważenia – nawet, jeśli twórczość Bolaño widzimy jako poważny i analityczny wgląd w „anatomie koszmaru” (a może szczególnie wtedy). Mowa przecież o autorze, którego jeden z największych bohaterów – być może zresztą największy – przybrał swój pseudonim od Giuseppego Arcimboldiego, klasyka i mistrza groteski. Mowa o autorze, którego fikcyjny leksykon literatury nazistowskiej można nazwać w zasadzie w całości dziełem groteskowym.

O ile takie stwierdzenie przychodzi dość łatwo, o tyle nie da się uciec od pytania: co właściwie znaczy bezwiednie nasuwające się na myśl słowo „groteska”? Co znaczy wtedy, gdy mówimy o wielkich powieściach dwudziestowiecznego pisarza, a niekoniecznie zagłębiamy się w etymologię tego pojęcia ani w historię średniowiecznej czy renesansowej ornamentalistyki? Jak słusznie zauważają teoretycy zajmujący się współcześnie problemem groteski, z Geoffreyem Galtem Harphamem na czele<sup>1</sup>, zjawisko groteski

---

<sup>1</sup> Problemami groteski zajmowała się od XIX wieku oczywiście rzesza badaczy, tak historyków sztuki, jak i filozofów czy literaturoznawców. Mój wybór Harphama jako autora, który w niniejszym tekście zapewnia podstawę teoretyczną,

łatwo przesadnie zuniwersalizować, „rozlać” i rozmyć, dostrzegając ją jako dominującą siłę w niemal każdym dziele niemal każdego autora. Problem wynika częściowo z „natury” groteski, częściowo – z jej dzisiejszej pozycji. Po pierwsze, groteska definiuje się bowiem, jak wielokrotnie zauważa Harpham, głównie przez czytelnicze odczucia, przez wrażenia z lektury – i jako taka pozostaje szczególnie mocno określona przez historyczno-społeczny kontekst odbioru. Wyjść musimy zawsze od tego, co intuicyjnie rozumiemy jako groteskowe, a nasze próby wyjaśnienia, czym jest groteska, zaczynają się od opisu emocji, reakcji i odruchów, niekiedy wręcz anatomicznych czy fizjologicznych. Po drugie, groteska jest jednym ze zjawisk, sił czy figur wyjątkowo dobrze

jest rzecz jasna zupełnie arbitralny, ale i tak domaga się wyjaśnienia. Harpham, chociaż pozostaje w Polsce badaczem właściwie nieznanym, należy do najbardziej wnikliwych teoretyków literatury swojego pokolenia, między innymi dzięki umiejętności rozwijania równolegle złożonych wątków teoretycznych i bardzo wnikliwej, „bliskiej” oryginalnego tekstu literackiej interpretacji. Zarówno w badaniach nad groteską, jak i w późniejszych badaniach nad etycznym wymiarem tekstu literackiego, stara się on skonceptualizować określone zjawisko w formie swoistej „sily” bądź „czynnika” obecnego w różnych, choćby historycznie odległych dziełach. Jego dążenie do uchwycenia tego, co zarazem narzucające się i efemeryczne, szczególnie dobrze współgra ze specyficznym nastrojem powieści Bolaño. Poniżej powołuję się na dwa dzieła Harphama: krótki szkic *The Grotesque: First Principles*, opublikowany w 1976 roku w „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, oraz książkę *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, wydaną sześć lat później i wznowioną w 2006 roku. Warto wyjaśnić w kilku słowach specyficzną relację między tymi tekstami – *On the Grotesque* nie jest bowiem, jak można by się spodziewać, prostym rozwinięciem intuicji z wcześniejszego artykułu; i na odwrót, wcześniejszego artykułu nie musimy traktować jako zwiastunu późniejszej monografii. Jak wyjaśnia Harpham w przedmowie do *On the Grotesque*, książka nie jest bynajmniej jego doktoratem – przeciwnie, stanowi ona drugie podejście do tematu groteski, po „szczęśliwie zagubionym” doktoracie, który, zdaniem samego badacza, był rzeczą raczej nieudaną. *The Grotesque: First Principles* ukazał się między obroną doktoratu Harphama a wydaniem *On the Grotesque* – i chociaż nie jestem w stanie określić, jaka jest dokładna czasowa relacja między tymi trzema, to artykuł broni się jako rzecz samodzielna, zbierająca wiele intuicji na temat groteski, z których tylko część Harpham przechwycił na potrzeby książki. Gdy chcieć wykorzystać rozważania badacza na potrzeby interpretacji konkretnej literackiej fikcji, pewne luźno rzucone intuicje i ledwo zarysowane narzędzia okazują się bardziej użyteczne niż fragmenty spójnego wywodu, jaki Harpham przedstawił w *On the Grotesque*.

przyswojonych przez nowoczesność w jej „późnej” odmianie, uczynionych podstawowym surowcem pastiszów, parodii i nieskończonych gier konwencjami. W epoce bomby atomowej i rozproszanego spektaklu – po dwóch wojnach światowych, Zagładzie i globalnym wyścigu zbrojeń – coraz trudniej określić miejsce groteski, jej ramy oraz punkt, w którym wychyla się ona poza horyzont codzienności. Jak pisze Wolfgang Kayser, groteska to strach nie przed śmiercią, a przed życiem; to strach, że nie będziemy zdolni żyć w odmienionym świecie<sup>2</sup>. Ta myśl, istotna w kontekście Bolaño, wydaje się diagnozować nie tyle uniwersalną podstawę wszelkiej groteski, co pewien historyczny proces określania się życia wobec tego, co rozpoznane jako groteskowe.

\*\*\*

Jeśli mamy współcześnie do czynienia z rozmyciem pojęcia groteski, to Bolaño z pewnością nie ułatwia nam sprawy – czyniąc to, co monstrialne częstym obiektem swojego zainteresowania, zaś genezę horroru – jednym z głównych tematów swoich książek. Z pomocą przychodzi inne ciekawe spostrzeżenie z porządku teoretycznego. W swoim wczesnym tekście dotyczącym groteski Harpham używa nieco anachronicznego terminu „struktura udziwnienia”, by związać moc groteski z czymś, co nazywa wydajnością codzienności<sup>3</sup>. Chodzi, mówiąc już nie jego słowami, o zdolność naszego codziennego życia do zachowania wiarygod-

---

<sup>2</sup> W prezentowanym szkicu nie odwołuję się (prawie) do (u)znanej monografii Wolfganga Kaysera *The Grotesque in Art and Literature* (Columbia 1957); podzielałam przekonanie Harphama o tym, że skupiając się na historycznym kontekście odbioru „groteski”, Kayser nie pozwala wystarczająco skonceptualizować i uchwycić groteski „jako takiej”, istniejącej jako samodzielne zjawisko, element czy temat. W pewnym stopniu problem ten omija Michał Głowiński – w antologii *Groteska* (Gdańsk 2003) oraz w autorskim zbiorze *Intertekstualność, groteska, parabola* (Kraków 2000) – o którym zapewne warto by wspomnieć w tym miejscu szerzej, gdyby nie fakt, że wcisnięty w przypisy wstęp teoretyczny został już rozciągnięty do zgoła nieproporcjonalnych wobec samego szkicu rozmiarów.

<sup>3</sup> G. Harpham, *The Grotesque: First Principles*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1976, nr 6, s. 462.

ności, do pozostania częściowo przewidywalnym mimo zjawienia się tego, co potworne bądź fantastyczne. Chodzi o częściowe odrealnienie, o odrealnienie nie unieważniające rutyny i codziennych powtórzeń; inaczej niż w wypadku absurdu, który buduje się na przełamaniu naszych oczekiwań i przewidywań, i inaczej niż w wypadku niesamowitego bądź niesamowitości, gdy odrealnienie i alienacja muszą być chwilowe, ale całościowe, immersyjne.

W *On the Grotesque* Harpham rozwija to spostrzeżenie, traktując rozważania nad groteską jako istotny wątek szerszej refleksji nad stosunkiem życia do sztuki, rzeczywistości do tekstu. Harpham przywołuje Kanta, by wyostrzyć sprzeczność stojącą u źródeł groteski: traktując to, co groteskowe, jako przejaw najwyższej autonomii sztuki (swobodnej gry wyobraźni), zauważamy, że w pewnym sensie groteska zastępuje życie (to, od czego miała się oderwać), staje się od niego nieodróżnialna – groteskowy obraz wzbudza obrzydzenie w dokładnie ten sam sposób, w jaki obrzydzenie wzbudzałyby obrazowany przedmiot (gdyby istniał bądź mógł zaistnieć). Innymi słowy, „choć groteska jest bliższa «sztuce czystej» od jakiegokolwiek innej formy sztuki, jest jej również całkowicie przeciwstawna”<sup>4</sup>.

Harpham szkicuje następnie sugestywny obraz linii, której dwa końce odpowiadają biegunowym możliwościom „artystycznego wyrazu”:

Adekwatną figurą dla Kantowskiego schematu mogłaby być linia, reprezentująca możliwości artystycznej ekspresji; na jej jednym końcu leżałaby sztuka nierепrezentująca (*nonrepresentational*), całkowicie oderwana od jakiegokolwiek uprzedniej rzeczywistości, niekomunikująca żadnego znaczenia dostępnego logice; na drugim końcu leżałaby sztuka całkowicie oddana przedstawieniu (*wholly representational*), akceptująca tak swoje mimetyczne cele, jak i brzemienie znaczenia. Groteska, według schematu Kanta, leżałaby tuż poza oboma krańcowymi punktami tej linii; a może trafniej byłoby powiedzieć, że same krańce tej linii nazywałyby się groteską. Być może łatwiej wyobrazilibyśmy sobie zakrzywioną linię, o niemal stykających się

---

<sup>4</sup> Ibidem.

krańcach, rozdzielonych przez przestrzeń sztuki/nie-sztuki, groteski, w której wstrętne miesza się z ultraestetycznym, wulgarne ze swobodną grą fantazji – przestrzeń, w której sztuka jest odbierana przede wszystkim jako odczucie<sup>5</sup>.

Szkicowanie tego typu linii jest oczywiście w najlepszym Bolańskim stylu – wspomnijmy tylko grafy Amalfitana z 2666 bądź narysowany przez Bolaño szkic opisujący istnienie „sekretnego centrum” tej samej powieści. Odwołując się do obrazu z *On the Grotesque*, należałoby może dodać, że sztuka najbliższa rozumieniu sztuki jako „praktyki życia codziennego” – taka, która nie decyduje się ani na eksces „idealnej reprezentacji”, ani „totalnej autonomii” – mieściłaby się mniej więcej pośrodku tej linii, między dwoma punktami skrajnymi. Innymi słowy, groteska byłaby tym, do czego docieramy, jeśli wychodzimy od codziennego życia i konsekwentnie podążamy w jednym bądź drugim kierunku. Oczywiście, im bardziej wiarygodna i namacalna codzienna rzeczywistość, im większa jej stabilność (czy też bezwład), tym łatwiej o wyrazistą groteskę – działa prawo kontrastu. Ale znaczy to tyle, że w rzeczywistości już niepokojąco zachwianej, odrealnionej na wstępie – albo, jak często u Bolaño, naznaczonej przecuciem czegoś złowieszczonego – groteski należy szukać w pojedynczych miejscach szczególnego przerysowania.

\*\*\*

Miejsca, które wybrałem z prozy Bolaño jako przykłady dla niniejszego szkicu, można w zasadzie uznać za dobrane zupełnie arbitralnie – podobnych jest u Bolaño dużo więcej, a kryterium były dla mnie po prostu obrazy wyraźnie zapamiętane jeszcze z pierwszej lektury poszczególnych powieści i opowiadań autora. Przypominam poszczególne sytuacje, żeby zaraz pokazać pewne cechy wspólne szczególnego rodzaju groteski, który, jak sędzę,

---

<sup>5</sup> G. Harpham, *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Aurora 2006, s. 220.

upodobał sobie Bolaño – chociaż może nie tyle o rodzaj groteski tutaj chodzi, ile o jej miejsce w tekście, o jej cel bądź funkcję.

Mamy więc rozbudowaną scenę wernisażu makabrycznej sztuki Carlosa Wiedera w *Gwieździe dalekiej* – po pokazie lotniczym Wieder jest gospodarzem potwornego performance'u w mieszkaniu swojego ojca, gdzie – w osobnym pokoju – eksponowane są zdjęcia stanowiące część „jakiejs historii, jakiegoś planu”, ale też dowód bestialskiego morderstwa, a w zasadzie morderstw. Całość jest przy tym ciętą satyrą na środowiska literackie i artystyczne bliskie establishmentowi, a w szczególności na pewien szczególny rodzaj fascynacji tym, co nazywa się „awangarda”. Jeśli w potwornej scenie wernisażu nie dostrzegamy elementu komicznego, to znajdujemy go – owszem, w bardzo niepokojącej formie – w otwierających rozdział słowach o tym, co Wieder chciał pokazać owego wieczoru; otóż chciał on „ukazać światu, że nowa władza i sztuka awangardowa wcale się ze sobą nie roz mijają”<sup>6</sup>.

Groteska może być raz wychylona w stronę komizmu, innym razem – w stronę makabry; wzbudzany przez nią śmiech może być najróżniejszego rodzaju, jeśli będzie w ogóle czymś więcej niż nerwową reakcją ciała albo samym wyobrażeniem, założeniem śmieszności. Inaczej: śmiech musi znaleźć się gdzieś w relacji między czytelnikiem i groteskowym obrazem, ale nie znaczy to, że czytelnik musi się roześmiać; chodzi niejako o wskazanie miejsca śmiechu, miejsca na śmiech. Dziwny rodzaj groteski wi dać w scenie walki Udo Bergera z Poparzonym w jednej z ostatnich scen *Trzeciej Rzeszy*. Cała narracja, skonstruowana zresztą w dość prosty sposób, od dłuższego czasu zmierza do kulminacyjnego odrealnienia. W finale otrzymujemy niemal modelowy obraz potworności – zdeformowany. Poparzony, nagle dziwnie odhumanizowany, „kraży i śmieje się” wokół dziwnej, prymityw-

---

<sup>6</sup> R. Bolaño, *Gwiazda daleka*, przeł. C. Marrodán Casas, Warszawa 2010, s. 86.

nej konstrukcji ze ślizgaczy, a na drugim planie szaleją żywioły – burza, sztorm<sup>7</sup>.

W 2666, w części Archimboldiego, apogeum groteski jest chyba opowieść Sammera, Niemca odpowiedzialnego za wymordowanie 500 greckich Żydów przywiezionych do jego miasteczka przypadkiem, przez pomyłkę. Dziwna, niejako wręcz dobrotliwa obiektywizacja „problematicznych Żydów” przez tego urzędnika o mentalności małomiasteczkowego biurokraty, połączona z wyjątkami ze swoistej urzędniczej nowomowy, jest ewidentnie obliczona na efekt komiczny, co nie czyni całej sytuacji mniej przerażającą<sup>8</sup>.

Ostatni obraz, który chcę przypomnieć, też pochodzi z 2666, chociaż z części zbrodni; jest przy tym chyba jednym z najlepszych, najbardziej zaskakujących i najdłużej zapadających w pamięć fragmentów powieściopisarstwa Bolaño. To opis jednego, przykładowego spotkania policjantów z Santa Teresa na śniadaniu w barze Trejo's, tuż po zakończonej służbie. Czytelnik jest świadkiem obrzydliwego, a pod koniec wręcz makabrycznego sensu skrajnie mizoginicznych dowcipów. Żarty są coraz dosadniejsze, coraz bardziej wulgarne i wyrzucane w coraz szybszym tempie, jakby tutaj też czekano na jakąś kulminację przemocy, na skonkretyzowany akt fizycznej i bezpośredniej agresji, zrodzony czy wyklarowany z nieprzyzwoitych słów policjanta. Ostatecznie, oczywiście, nic takiego nie nadchodzi. Zamiast tego pewien śledczy – ten sam, który przed chwilą przyklaskiwał opowiadaczowi kawałów – zadaje w myślach proste pytania: „Kto, kurwa, wymyśla dowcipy? A przysłowia? Skąd one się, kurwa, biorą? Komu pierwszemu przychodzą do głowy? Kto pierwszy je wypowiada?”<sup>9</sup>. Trwa to tylko chwilę, po której śledczy wraca do wygłaszania seksistowskich uwag. Ale w chwili zawieszenia czytelnik odkrywa, że ta pojedyncza scena jest w zasadzie dość jasną sy-

<sup>7</sup> Idem, *Trzecia Rzesza*, przeł. M. Szafrńska-Brandt, Warszawa 2008, s. 305-308.

<sup>8</sup> R. Bolaño, *2666*, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012, s. 838 n.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 620.

nekdochą całej powieści. Jedni policjanci jedzą w milczeniu, inni bez większego przekonania okazują swoje zniesmaczenie dowcipami, większość z czasem przyłącza się do powszechnego rechotu, a nad wszystkimi unosi się pytanie o genezę przemocy i pogardy: skąd, kiedy, kto zaczął albo, jak Pepe policjant z innego tekstu Bolaño<sup>10</sup>, od kiedy jest już za późno – dla Santa Teresa, dla tego świata.

\*\*\*

Przypomnijmy: perspektywa wprowadzana przez groteskę ma wartość w zasadzie tylko o tyle, o ile zwrotnie kieruje się ku codzienności, w której się zakorzeniła, o ile świadomie rozgrywa relację życia/codzienności do tego, co sztuczne/potworne. Opisana przez Kaysera obawa przed tym, że w odmienionym świecie nie będzie się już dało żyć, wynika w rzeczywistości z tego, że życie konfrontuje się z własną możliwością odmiany, rekonfiguracji, przekroczenia swoich granic. Można by powiedzieć, że w groteskowym obrazie życie kwestionuje własną zdolność do zachowania ciągłości, do przetrwania w świecie, którego możliwość właśnie się otwiera. Przez moment znajdujemy się jedną nogą w świecie fantastycznym bądź potwornym, ale zwróceniu ku naszej normalności. Stąd wrażenie zawieszenia, wyrwania, stanięcia obok; stąd zamiłowanie groteski do miniatur, detali, precyzji. W scenie z baru Trejo's widać to doskonale: groteskowy teatrzyk policjantów działa jako dziwne interludium, pozwala zrobić krok na stronę i przyjrzeć się całości – w tym wypadku: całej wizji Santa Teresa z części zbrodni – niejako w pomniejszeniu. Właśnie w części zbrodni wydaje się to szczególnie istotne – to ją bowiem najtrudniej „objąć wzrokiem” w jakikolwiek sposób, z racji celowego namnożenia obrazów, opisów kolejnych zabójstw podanych w zasadzie w formie wyliczenia etc. Podobnie jednak groteska funkcjonuje w innych tekstach Bolaño: w opowieści

---

<sup>10</sup> R. Bolaño, *Police Rat*, w: *The Insufferable Gaucho*, trans. by C. Andrews, London 2014, s. 9-44.

Sammera możemy dostrzec diagnozę Zagłady w miniaturze; w wernisażu Wiedera – makietę „establishmentowej” sceny literackiej. Groteska pozwala na tworzenie miniaturowych światów potworności – tak funkcjonowała w dawnych kościelnych ornamentach i na marginesach ksiąg, do pewnego stopnia tak funkcjonuje też u Bolaño. To, co interesujące, to jednak nie sposób działania, ale cel – rola, którą groteskowe obrazy mają do odegrania w dziełach Chilijczyka.

Mimo to nie wydaje się, żeby groteskę najlepiej dawało się „ograć” tam, gdzie czytelnik spodziewa się jakiegoś rodzaju kulminacji albo punktu zwrotnego – a właśnie tu lubi sięgać po nią Bolaño. Groteska służy bowiem zazwyczaj otwarciu nowych rzeczywistości, zakwestionowaniu estetycznego i tożsamościowego *status quo* – jest dopiero wstępem do rozważań nad tym, co potworne, nad naszą codziennością czy nad relacją sztuki do życia. Staje się punktem zaczepienia (choćby dla filozoficznych rozważań o sztuce i estetyce), ale samo groteskowe dzieło nie stanowi konkluzji, nie podsuwa wniosków, jedynie prowokuje. Wrażenie groteski ma w konkretny sposób ustawić wzrok czytelnika, nastroić go do lektury czy odbioru i pobudzić, ale rzadko udziela (samo z siebie) odpowiedzi na postawione (przez siebie) pytania. Innymi słowy, groteska wydaje się pojęciem zbyt otwartym i zbyt otwierającym, by wiarygodnie umieścić ją tam, gdzie czytelnik spodziewa się jakiejś odpowiedzi – choćby enigmatycznej, częściowej, niepełnionej. Groteska przyciąga uwagę, wzbudza śmiech, zaskoczenie i przerażenie, ale po co korzystać z niej tam, gdzie czytelnik dał się już pociągnąć, kiedy zdążył się kilkakrotnie roześmiać, kiedy jest już zaskoczony i przestraszony?

Tutaj wypadałoby wrócić do Giuseppego Arcimboldiego, od którego Hans Reiter wziął swój pseudonim, a który pozwala – jako model – opisać problem groteski w kategoriach czasu czy następstwa. W kontekście dziwnych i groteskowych portretów malowanych przez Arcimboldiego – twarzy złożonych z książek czy pieczonych ryb – często mówi się bowiem o dość klasycznym,

potrójnym następstwie: zadziwienie – śmiech – rozpoznanie<sup>11</sup>. Najpierw pojawia się niezrozumiały, niekiedy szokujący obraz, potem jest swoisty pusty – wynikający ze zdziwienia i niezrozumienia – śmiech, a następnie widz powoli odkrywa jakiś sens obrazu, przesłanie często polityczne i satyryczne, rozwikłuje alegoryczne kody z zamiłowaniem używane przez Giuseppego Arcimboldiego. Oczywiście, takie postawienie sprawy to duże uproszczenie; należałoby raczej powiedzieć o pierwotnym, fragmentarycznym rozpoznaniu kształtu – obrysu twarzy – i wtórnym, całościowym rozpoznaniu kształtu i materiału – całego portretu jako twarzy złożonej z ryb, mięs, owoców etc. Nie zmienia to faktu, że cały czas poświęcony na szeroko rozumianą sensotwórczą pracę przewidziany jest po właściwym efekcie groteski. W tym kontekście warto przypomnieć, jak w części Archimboldiego podsumowano malarstwo Arcimboldiego, gdy Reiter styka się z nim po raz pierwszy – w zasadzie z postacią Arcimboldiego, a nie z samym jego malarstwem. Cytuję: „Kiedy jestem smutny albo znudzony, mówi Anski w zeszycie, choć trudno wyobrazić sobie nudzącego się Anskiego, nieustannie uciekającego przez dwadzieścia cztery godziny, myślę o Giuseppe Arcimboldzie i smutek, i nuda znikają niczym wiosenny poranek przy stawie, niedostrzegalne kroki poranka rozwiewającego wonie unoszącego się znad brzegu, znad szuwarów”<sup>12</sup>. Jakkolwiek trzeba wziąć poprawkę na charakterystyczny styl Anskiego, trudno nie wyczuć w tym komentarzu pewnego pobłażania: Arcimboldi jako lekarstwo na smutek i nudę, jak nieszkodliwe hobby.

Groteska Arcimboldiego prowadzi do odpowiedzi, do odkrycia przesłania, do odczytania określonych gestów artysty. Tymczasem u Bolaño widzimy groteskę, która nie prowadzi do odpowiedzi, ale jest niejako w miejsce odpowiedzi; groteskę, która nie jest otwarciem, ale, w pewnym sensie, pieczęcią – utwierdza czytelnika w braku odpowiedzi.

---

<sup>11</sup> Cf. np. T. Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*, Chicago 2009, s. 92 n.

<sup>12</sup> R. Bolaño, 2666, s. 815.

Chociaż to znów pewne uproszczenie. Sprecyzujmy więc: chodziłoby o to, jak dobrze Bolaño każdorazowo rozpisuje – rozpoznaje – tematy, które następnie stają się osią konkretnych groteskowych scen. „Wydajność codzienności” jest u niego wyjątkowo wysoka – to ów słynny „niemagiczny realizm” jego pokolenia. Groteska nie przestaje oddziaływać, ale pojawia się w roli podsumowania, a nie otwarcia; zdaje nam sprawę z tego, że już wcześniej przenieśliśmy się w świat, gdzie Sammer, Wieder czy Santa Teresa są możliwe, jeśli nie konieczne.

Innymi słowy, wraz z groteską dostajemy u Bolaño więcej tego samego. I brzmiałoby to jak opis dość prostego powieściopiskarskiego wybiegu, obliczonego na proste czytelnicze przyzwyczajenia i odcinanie kuponów, gdyby nie fakt, że właśnie w tym miejscu powieściopisarz robi coś ciekawego z groteską: doprowadza do sytuacji, kiedy odrealnienie wiąże się nie ze spełnieniem niektórych naszych oczekiwań względem rzeczywistości, ale wszystkich tych oczekiwań, z całkowitym przystawaniem tego, co groteskowe, do tego, co codzienne (ale bez zniesienia dystynkcji, jak to miało miejsce w obrazie wywołanym przez Harphama). W ten sposób Bolaño uzyskuje dość intrygujący efekt: kulminacji bez kulminacji, czy w zasadzie kulminacji idealnej, w całości przewidzianej czy raczej całkowicie dającej się wywieść z tego, co przedstawione i ze światem przedstawionym uspołnić. Groteskowe sceny istotnie się wyróżniają – ich odrębność zostaje zaznaczona na różne sposoby – konwencjami, atrybutami, szeroko rozumianym tonem, tempem, przerysowaniem. Jednak przechodząc przez nie, wracamy natychmiast do tej rzeczywistości, z której przyszliznęliśmy. I tutaj wydarza się coś kluczowego: już nie tylko groteska jawi się jako logiczne następstwo rzeczywistości, ale i rzeczywistość w coraz większym stopniu zdaje się wywodzić z tego, co groteskowe. W wernisażu Wiedera znajdujemy już nie przykład pewnego rodzaju sztuki, zbrodni czy aktu przemocy, nie konsekwencję działania zła, ale jego źródło; przemoc na ulicach Santa Teresa wydaje się już nie tyle podsumowywana przy policyjnym śniadaniu w barze Trejo's, ile biorąca tam swój po-

czątek. Można powiedzieć, że Bolaño odwleka groteskę tak długo, aż ta zaczyna wyprzedzać życie. Zjawia się wtedy, kiedy czytelnik najusilniej poszukuje odpowiedzi i zajmuje jej miejsce, jakby była tam od początku.

\*\*\*

Z powyższych rozważań chciałbym wyprowadzić (przynajmniej) jeden konkretny wniosek dotyczący podstawowych problemów związanych z twórczością Bolaño. Przewartościowanie relacji groteska – codzienność jest czymś bardzo ciekawym, nowatorskim (choć oczywiście nie w tym sensie, że nikt tego nigdy wcześniej nie robił), o dużym potencjale krytycznym i subwersywnym. Jest też jednak wysoka cena do zapłacenia; w tak naszkicowanej przestrzeni – przy całej stworzonej przez Bolaño atmosferze „braku wyjścia” – nie możemy już liczyć na groteskę, jeśli chodzi o brakujący element zagadki zbrodni, przemocy, zła. Nie znajdziemy w grotesce choćby szczątkowej odpowiedzi na to, gdzie jest właściwy początek „tego wszystkiego” i nie upewnimy się, czy Santa Teresa jest miastem straconym. Przyczyna jest prosta: jeśli groteskowe odrealnienie przestaje być czymś wywołanym, późniejszym od codziennego życia, jeżeli nie tyle czerpie z codzienności, ale ujawnia się jako jej źródło, to tracimy możliwość kroku w bok – nie możemy już przez groteskę przeegzaminować naszego życia ani oswoić naszych koszmarów. Nie wyjdziemy „na zewnątrz”, by znaleźć jakiś klucz albo przeoczoną wskazówkę.

Tak rozumiana groteska pozwala rzucić trochę światła na problem poczucia bezradności (czy też braku nadziei), często towarzyszącego czytelnikowi Bolaño. Jeśli monumentalna narracja – budowana przez Chilijczyka nie tylko w dwóch „wielkich” powieściach, ale i (poprzez wspólne wątki, powracających bohaterów, sieć nawiązań) w tekstach krótszych – doprowadza nas do poczucia groteski i zostawia tam bez odpowiedzi i bez nadziei na objaśniany wszystko ciąg dalszy, to bezradność jest oczywistą konsekwencją. Wrażenie bezradności przenika przecież zjawisko groteski na wielu różnych poziomach: od nieuchwytności samego

pojęcia, przez stojące każdorazowo u jego podstaw sprzeczności, po nieuchronne zadziwienie po stronie odbiorcy, brak słów, stupor bądź pusty śmiech. Jak pisze Harpham, „śmiech związany z groteską może być mimowolną odpowiedzią na sytuację, z którymi w żaden inny sposób nie można sobie poradzić”<sup>13</sup>.

Jeśli poczucie bezradności zajmuje w dziełach Bolaño tak istotną – by nie powiedzieć: przytłaczającą – pozycję, co wrażenie groteski, to by móc wyrwać się spod jego dominacji, z poczucia bezwładności czy beznadziei, by przywrócić perspektywę czytelnego sensu, potrzebna może się okazać jakaś inna tekstowa instancja – rywalizująca z wrażeniem groteski i bezradności, stawiająca im opór.

Tą instancją może być słynne „ukryte centrum”, którego istnienie w *2666* zasugerował Bolaño w swoich notatkach<sup>14</sup>. Oczywiście, każdy czytelnik powieści, który o istnieniu „ukrytego centrum” (schowanego pod „fizycznym centrum”) usłyszał, na jakimś etapie będzie zastanawiać się dość intensywnie, co jest czym – czy „fizycznym” środkiem jest Santa Teresa, a jego „sekretnym” odpowiednikiem jakaś teza na temat ludzkiej natury? Czy może chodzi o bardziej kryminalne rozwiązanie – o istnienie „układu” (władzy, gangów), który na sytuację w Santa Teresa pozwala, jeśli jej aktywnie nie prowokuje? A może „fizycznym” centrum jest postać Archimboldiego, „ukrytym” zaś – przesłanie dotyczące Holocaustu, wojny, istoty literatury?

Świadczenia takich rozważań można znaleźć w licznych recenzjach i (przede wszystkim) na literackich blogach. Bardzo szybko dochodzi się jednak do przekonania, że dla komentatorów, recenzentów i dociekliwych czytelników sam fakt istnienia tego centrum, potwierdzony autorytetem notatek Bolaño, jest istotniejszy niż to, czym „ukryty środek” miałby być. Czytelnik chwytą się bardziej samego istnienia – nadziei na istnienie – ja k i e g o ś , by

<sup>13</sup> G. Harpham, *The Grotesque: First Principles*, s. 464.

<sup>14</sup> Cf. I. Echevarria, *Postowie do pierwszego wydania*, w: R. Bolaño, *2666*, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012, s. 1002.

nie powiedzieć jakiegokolwiek, ukrytego sedna. Oczywiście – po części wynika to z nadziei na znalezienie rozwiązania, rozwikłanie zagadki, ułożenie puzzli; z prostej czytelniczej intuicji, że „tu musi być coś więcej”, z pasji czytelnika kryminalów. Ale jednocześnie, jak można sądzić, istnienie „sekretnego centrum” daje nadzieję na inny punkt zaczepienia – na to, że w wizjach Bolaño istnieje porządek niewywodzący się z groteski i bezradności, tylko z innego, alternatywnego źródła; że ta rzeczywistość nie jest zde-terminowana przez groteskę i bezradność, że pozostaje od początku w jakimś stopniu rozszczępiona, niejednolita.

Taki tok myślenia prowadzi do bardzo dualistycznej – by nie powiedzieć: manichejskiej – wizji tego, co Bolaño w swoich powieściach powiedział, co chciał powiedzieć, czego powiedzieć nie był w stanie. Jednak ta rozdwojona – rozdarta – wizja, podobnie jak samo pojęcie groteski, w dziwny, intuicyjny sposób do dzieła Bolaño przystaje.

JUDYTA WACHOWSKA

---

UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

## Cercas na tropach Bolaño, czyli o poszukiwaniu bohatera

*Poznałem Javiera Cercasa kiedy miał siedemnaście lat.  
Mieszkalem wówczas w Geronie, on także mieszkał w Geronie  
i był chłopakiem, który chciał zostać  
pisarzem.*

Roberto Bolaño, *Javier Cercas vuelve a casa*

Powieść Javiera Cercasa *Żołnierze spod Salaminy* (2001) wyznaczyła trend nowej powieści historycznej w Hiszpanii, nwracającej dość obsesyjnie do ciągle jeszcze nieprzepracowanych wątków dotyczących hiszpańskiej wojny domowej, dyktatury frankistowskiej i okresu systemowej transformacji. Począwszy od lat 90. ubiegłego wieku, narastająca potrzeba społecznego zadomowienia się w pamięci zbiorowej, zwrot ku historii mówionej, ku małym narracjom, a także świadomość nieuniknionego odchodzenia świadków spowodowała, że mamy do czynienia – jak twierdzi wielu badaczy – z mitologizacją wojny, a popularność tematu w drugim, czy nawet trzecim pokoleniu pisarzy jest wciąż rosnąca. Utwór Cercasa nie zapoczątkował tej tendencji, ale stanowi z pewnością ważną cezurę. Przetłumaczona na co najmniej 20 języków powieść miała znakomite recenzje (m.in. Susan Sontag, Doris Lessing, Johna Maxwella Coetzeego, Maria Vargasa Llosy, Jorgego Semprúna czy Georga Steinera), a o jej olbrzymiej popularności w samej Hiszpanii może świadczyć choćby fakt ponad

czterdziestu wydań. W niej właśnie hiszpański pisarz utrwalili ślad przyjaźni z „zagubionym w Europie Chilijczykiem”<sup>1</sup>. Kiedy powieść Cercasa była rekordy popularności, Bolaño – introwertyk lubiący wygłaszać kontrowersyjne czasem sądy o literaturze i jej twórcach – musiał borykać się z ciągłymi pytaniami nie tylko o własne projekty i sympatie literackie, ale o relacje między fikcją i rzeczywistością w *Żołnierzach spod Salaminy*, co – jak sądzę – nie musiało go szczególnie pasjonować. Stawał się wówczas znanym pisarzem, choć prawdziwy nimb kultu miał go otoczyć dopiero po śmierci – w dwa lata później. Jednakże w parę lat po wydaniu książki, w krótkim tekście *La última novela de Javier Cercas* (Ostatnia powieść Javiera Cercasa) wyjaśniał: „Trzecia część powieści koncentruje się na nieznanym żołnierzu republikańskim, który uratował życie Sánchezowi Mazasowi, i tu pojawia się nowa postać, niejaki Bolaño – pisarz i Chilijczyk żyjący w Blanes – ale nie jestem to ja, podobnie jak narrator Cercas nie jest Cercasem”, nawet jeśli skrzyżowanie obu postaci z realnymi osobami jest „możliwe, a nawet prawdopodobne”<sup>2</sup>. Tymczasem Cercas, w wydanej po realizacji filmowej *Żołnierzy spod Salaminy* książce-albumie, która jest zapisem obszernej rozmowy reżysera Davida Trueby z pisarzem, przyznaje, że Bolaño nie tylko jest tak naprawdę jednym z bohaterów powieści (opowiedział mu historię Mirallesa – której szczegóły pisarz zmienił na potrzeby powieściowej narracji), ale był także w pewnym sensie jego „trenerem literackim”<sup>3</sup>. Obaj wspominali wielogodzinne rozmowy i pogawędki telefoniczne (w czym Bolaño się podobno specjalizował) spędzane na omawianiu różnych spraw literackich i życiowych, które Chilijczyk nazwał „najbardziej wędrownymi tematami na świecie”<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, przeł. E. Zaleska, Warszawa 2005, s. 260.

<sup>2</sup> R. Bolaño, *La última novela de Javier Cercas*, w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, Barcelona 2011, s. 177.

<sup>3</sup> J. Cercas, D. Trueba, *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*, Barcelona–Madrid 2003, s. 84 i 116 n.

<sup>4</sup> R. Bolaño, *La última novela...*, s. 176.

## 1.

*Powieść jest gatunkiem mieszanym, hybrydycznym. To gatunek nowobogacki, snobistyczny. Zawsze tak go nazywam – gatunek „snob”, sine nobilitate. [...] Gatunki poważne [...] to poezja i teatr.*

*A powieść to gatunek dla anarchistów z wyboru, czyli dla tych, którzy – jak ja – w rzeczywistości nie mogą robić nic innego, dlatego piszą powieści. To, co naprawdę jest ważne dla pisarza, przynajmniej dla mnie, to cudowna możliwość stawania się kimś innym, jaką daje literatura – możesz być mordercą, oddającą się romansom kobietą, możesz być rewolucjonistą [...]. Powiedziałbym nawet, że system, środki masowego kształcenia ukrywają przed młodymi ludźmi, że prawdziwym twardym narkotykiem jest myślenie, literatura i te sprawy. To jest dopiero narkotyk [...]. Ale jak już raz w to wejdiesz, to nie ma odrotu<sup>5</sup>.*

Javier Cercas, *Javier Cercas i Soldados de Salamina*

To, co nas interesuje w fabule *Żołnierzy spod Salaminy*, to przede wszystkim wątki metanarracyjne i intertekstualne, towarzyszące historii i pamięci o wojnie, o konkretnych ludziach i wydarzeniach. Właśnie ten rodzaj budowania narracji, w której biografia miesza się z fikcją (autobiografia z autofikcją), fikcja z rzeczywistością, a literatura staje się jednocześnie ciągłą, chroniczną wręcz i konsekwentną powieściową materią, tak bardzo sytuuje Cercasa (nie tylko w *Żołnierzach...*) w pobliżu Bolañoskiego świata powieściowego, jego obszarów narracyjnych.

Ważny jest wszakże, jak zawsze, kontekst. Otóż, dość mocno przybity różnymi sytuacjami życiowymi i niepowodzeniami literackimi czterdziestoletni pisarz (autor zignorowanej przez krytyków powieści i zbioru opowiadań) Javier Cercas – będący autodiegetycznym narratorem *Żołnierzy...* – podejmuje pracę w redakcji lokalnej gazety w Geronie i dostaje zamówienie na artykuł z okazji 60. rocznicy zakończenia wojny domowej. Tekst ów, który jednocześnie stanowi przyczynę podjętego przez niego śledztwa

---

<sup>5</sup> J. Cercas, *Javier Cercas i Soldados de Salamina* (2014). Mandragora BCN (źródło audiowizualne), <<http://www.youtube.com/watch?v=inMolVzDB0A>> (25.04.2014).

literackiego, opowiada wydarzające się mniej więcej w tym samym czasie, ale po dwóch stronach granicy, epizody związane z okolicznościami śmierci dwóch pisarzy. Chodzi o znaną i dramatyczną – bardzo symboliczną dla mitu przegranych w wojnie i dla uchodźczej Hiszpanii republikańskiej – historię śmierci i pochówku poety Pokolenia '98, Antonia Machada w Collioure we Francji<sup>6</sup>, oraz mniej znaną, również dramatyczną, acz zakończoną szczęśliwie (przynajmniej w dialektycznych kategoriach życia i śmierci) historię pisarza, który był jednocześnie jednym z głównych założycieli hiszpańskiej Falangi – Rafaela Sáncheza Mazasa – i należał do tej grupy twórców (jak powtarza z upodobaniem Cercas za Andrésem Trapiello), którzy „wygrali wpraw-

<sup>6</sup> W ostatnim czasie odbywa się bardzo żywa debata na temat sprowadzenia zwłok poety do Hiszpanii, która – jak można sobie wyobrazić – ma przede wszystkim swoich gorących zwolenników wśród czcicieli politycznych rytuałów historycznych. Antonio Muñoz Molina – jeden z najbardziej cenionych hiszpańskich pisarzy – opublikował niedawno na łamach dziennika „El País” tekst *La tierra en que se muere*, w którym dość mocno zaniepokojony i poirytowany propagandową praktyką polityki historycznej pisze: „Raz na jakiś czas, z tępą nachalnością, geniusze polityki postanawiają przyznać sobie medale w postaci zwrócenia Hiszpanii szczytków któregoś z naszych wielkich zmarłych pochowanych za granicą, zmuszonych do ucieczki z kraju przed morderczą nienawiścią niektórych obywateli [...]. [Owi politycy] lekceważą inteligencję, wiedzę i sztukę, nie uznają należących się im oficjalnych praw, zamykają biblioteki, rujnują naukę cięciami budżetowymi, a teatr i kino podatkami, sprawują protektorat nad nieudacznictwem, celebrytują tandetę tożsamościowego folkloryzmu. Ale, oczywiście, co pewien czas przyjmują pozę zamyślenia i wzniosłości, deklarując, że nadszedł czas naprawienia historycznych niesprawiedliwości i trzeba sprowadzić zwłoki Manuela Azañi [ostatniego premiera rządu Republiki Hiszpańskiej przed wybuchem wojny – J.W.] z Montauban i Antonia Machado z Collioure, trzeba szukać kości Garcii Lorki, lub otworzyć grób Margarity Xirgu w Montevideo albo Pedra Salinasu w Portoryko. Wyobrażają sobie, jak sędzę, pompatyczne procesje, propagandowe reportaże w oficjalnych telewizjach, przemówienia ministrów, doradców, wicedoradców – wszystkie one zredagowane w odpowiedniej prozie poetyckiej przez pisarzy będących na urzędowej liście płac [...]”. Dalej – doradza: „Jeśli chcą zrobić coś dla pamięci Antonia Machado, niech otworzą szkoły na poważną i demokratyczną edukację, o jakiej on marzył. A potem, niech naprawią w Baecie [rodzinnym miasteczku poety – J.W.] deptak jego imienia i pomnik ku jego pamięci, które znajdują się w stanie wstydliwego opuszczenia”. A. Muñoz Molina, *La tierra en que se muere*, „El País” 15 marca 2014, <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/12/actualidad/1394624248\\_314831.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/12/actualidad/1394624248_314831.html)> (15.03.2014).

dzie wojnę, lecz przegrali historię literatury”<sup>7</sup>. Cercas bierze za leitmotiv artykułu kilka strof z wiersza Jaimego Gila de Biedmy *Apología y petición* (Pochwała i prośba)<sup>8</sup>, w którym kultowy dziś poeta, stroniący zazwyczaj od bezpośredniego przekazu politycznego, pisze: „Ze wszystkich historii w Historii najsmutniejsza jest niewątpliwie historia Hiszpanii, ponieważ kończy się źle”<sup>9</sup>. Powieściowy Cercas parafrazuje te słowa, opisując wojenne losy Antonia Machado, jego wygnańczą podróż na parę dosłownie dni przed zdobyciem Barcelony przez wojska frankistowskie w towarzystwie niewielkiej grupy pisarzy, starej matki i młodszego brata – José. Drugi brat, Manuel – także poeta – pozostał w Burgos, głównej kwaterze wojsk frankistowskich, przyjmując z czasem postawę quasi-apologetyczną wobec Caudilla, która postawiła go

---

<sup>7</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 16 i 171.

<sup>8</sup> J. Gil de Biedma (1929–1990) należał do literackiego Pokolenia lat 50. Przytoczony przez Cercasa wiersz należy do zakazanego przez hiszpańską cenzurę zbioru *Moralidades*, który ukazał się w 1966 roku (w 4 lata po napisaniu) w Meksyku, a historia jego kolportażu jest także w pewnym sensie nieszczęśliwa, a przynajmniej nieprosta. Magazyn, w którym przechowywane było pierwsze wydanie tomu, został zalany i większość egzemplarzy uległa zniszczeniu. Poeta rozprawdzał zatem wiersz sam pomiędzy przyjaciółmi. Dopiero dwa lata później, w 1968 roku, wydano go w zbiorze *Poemas póstumos* (Wiersze pośmiertne). Był to ostatni zbiór, jaki Gil de Biedma wydał w postaci tomu, późniejsze publikacje jego poezji pojawiały się tylko na łamach czasopism literackich i kulturalnych. Wiersz *Apología y petición* został napisany w formie jedenastozgłoskowej sestyny, a powtarzające się słowa, to: España, demonios, pobreza, gobierno, hombre, historia (Hiszpania, demony, bieda, rząd, człowiek, historia), pojawiające się na końcu każdej strofy w odmiennym układzie, tak jak nakazują reguły formy – każda strofa zaczyna się tym samym słowem, które kończy strofę poprzednią. Na tej zasadzie w końcowym trójwierszu Gil de Biedma zbiera kluczowe słowa, pisząc: „Pido que España expulse a esos demonios. / Que la pobreza suba hasta el gobierno. / Que sea el hombre el dueño de su historia”. (Proszę, by Hiszpania przegnała swoje demony. / By bieda dotarła aż do rządu. / By człowiek został panem swej historii [tłum. na potrzeby tego tekstu – J.W.]). J. Gil de Biedma, *Apología y petición*, w: idem, *Obras. Poesía y prosa*, Barcelona 2010, s. 158-159.

<sup>9</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 21. W notce biograficznej do drugiego wydania *Las Personae del Verbo* (1982) Gil de Biedma przyznaje: „Sądziłem, że chciałem być poetą, ale tak naprawdę chciałem być wierszem”; to wyznanie barcelońskiego poety mogłoby być równie ważne dla Roberta Bolaño i Javiera Cercasa...

w silnej opozycji wobec brata Antonia i wobec swoich wcześniejszych prorepublikańskich zapatrywań. Antonio Machado zmarł w niespełna miesiąc po przekroczeniu granicy – w skromnym hoteliku we francuskim miasteczku Collioure, gdzie dzielił pokój wraz z matką, która zmarła trzy dni po nim. Manuel, dowiedziawszy się o śmierci brata z prasy francuskiej, dotarł do Collioure i dopiero tam na miejscu poinformowano go także o śmierci matki. Na cmentarzu spotkał się z młodszym bratem José i wiemy tylko, że po krótkiej rozmowie ich drogi się rozeszły. Manuel powrócił do Burgos. José wyemigrował dalej do Chile, gdzie rok później rozpoczął pracę nad książką (wydaną dopiero wiele lat potem w Hiszpanii) *Últimas soledades del poeta Antonio Machado: recuerdos de su hermano José*<sup>10</sup>, z nadzieją – jak pisze we wstępie – że któregoś dnia będzie mógł skonsultować swoje notatki z bratem, do czego jednak nigdy nie doszło, albowiem Manuel zmarł w Madrycie w 1947 roku<sup>11</sup>. Nie dowiadujemy się jednak z powieściowego artykułu (który jest przytoczony przez autora dosłownie z jego rzeczywistego wydania w katalońskiej edycji „El País”)<sup>12</sup> o chilijskiej emigracji José Machado. Cercas pozostawia nas z niedopowiedzeniem na temat szczegółów spotkania José i Manuela nad wspólnym grobem brata i matki (zapis tej rozmowy nie został zresztą nigdy opublikowany).

Narracja artykułu tu wszakże się nie kończy. Poznajemy wojenne losy „spowite mgłą tajemnicy”<sup>13</sup> drugiego pisarza – Rafaela Sáncheza Mazasa – i jego tzw. nieudane rozstrzelanie w okoli-

---

<sup>10</sup> Można przetłumaczyć ten tytuł literalnie jako: *Ostatnie samotności poety Antonia Machado: wspomnienia brata José*, z tym jednak zastrzeżeniem, że owe „samotności” tworzą grę słowną z tytułem pierwszego i jednego z najważniejszych zbiorów poetyckich Antonia Machado – *Soledades* (1903), który z czasem ulegał ciągłym poprawkom i uzupełnieniom, by przemienić się finalnie w formę tomu wydaną pod tytułem *Soledades, galerías y otros poemas* (1919).

<sup>11</sup> Cf. J. Machado, *Últimas soledades del poeta Antonio Machado: recuerdos de su hermano José*, Madrid 1999, s. 15.

<sup>12</sup> J. Cercas, *Un secreto esencial*, „El País” 11 marca 1999, <[http://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1999/03/11/catalunya/921118042_850215.html)> (25.04.2014).

<sup>13</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 20.

cach sanktuarium Collell. Historię falangisty Sáncheza Mazasa powieściowy Cercas przytacza za jego synem – również pisarzem, Rafaelem Sánchezem Ferlosio – dając do zrozumienia, jak dużą rolę odgrywają w powieści informacje o przytaczaniu istniejących już narracji, opowiedzianych historii. Sánchez Mazas jako jeden z liderów i założycieli Falangi spędził większą część wojny, ukrywając się w ambasadzie Chile (w miarę postępowania dokumentalnego śledztwa pojawia się także trop ambasady Polski) w republikańskim Madrycie, skąd udało mu się wydostać, ale ponownie zatrzymany w Barcelonie, został wywieziony do przekształconego na więzienie klasztoru poza miasto, w kierunku granicy francuskiej. Tam, postawiony wraz z innymi więźniami w lesie przed plutonem egzekucyjnym, draśnięty zaledwie przez kule, podjął udaną próbę ucieczki. Tropiony przez żołnierzy, odszukany, po raz kolejny wychodzi z opresji cało. Republikański żołnierz, który odnalazł go ukrytego w leśnej gęstwinie, potrzymał go przez chwilę na muszce karabinu i nie wydał swoim. Popatrzył mu głęboko w oczy, po czym, odwiesiwszy karabin na ramię, odszedł, udając przed kolegami, że poszukiwanie było daremne. Druga z zakończonych zagadkowo historii stawia zatem pod znakiem zapytania te symboliczne wersy z sestyny Gila de Biedmy: „Ze wszystkich historii w Historii najsmutniejsza jest niewątpliwie historia Hiszpanii, ponieważ kończy się źle». Kończy się źle?” – zastanawia się Cercas<sup>14</sup>. Wtedy właśnie postanawia zgłębić tajemnicę tamtego spotkania w lesie, która miałaby pomóc w znalezieniu odpowiedzi, jak możliwy jest akt pojednania między ludźmi w okrutnym czasie wojny domowej. Tak oto zmotywowany przez list od czytelnika dziennikarz przemienia się w literackiego detektywa losów Falangisty...

Temat sam w sobie byłby oczywiście nienowy, gdyby nie fakt, że dotyczy pytań stawianych przez pisarza należącego do pokolenia postpamięci, trzeciego wobec uczestników historycznych wydarzeń i jednocześnie pierwszego, które zostało wychowane

---

<sup>14</sup> Ibidem, s. 21.

w hiszpańskiej demokracji, a zatem – jak powiadają jego członkowie – pozbawionego wreszcie społecznej, „lecniczej” presji milczenia bądź niedopowiedzeń dotyczących niedawnej, dzielącej historii. Chodzi o tajemnicę, o której wyjaśnienie pragnie się pokusić dziennikarz i pisarz (jednocześnie literaturoznawca) charakteryzujący się intelektualną nieufnością wobec tak wojennych, jak i demokratycznych mitów, posiadający pokoleniowy dystans wobec tamtych wydarzeń i zaplecze badawcze, by owo wyzwanie podjąć. W opatrzonym dedykacją dla Javiera Cercasa eseju krytycznym na temat związków faszyzmu z kulturą w Hiszpanii<sup>15</sup> Jordi Gracia świetnie opisał zdystansowaną, acz właśnie nieobojętną postawę swego pokolenia wobec historiografii wojny i jej następstw. To wspólne – Cercasa i Gracji – pokolenie post-pamięci dość jawnie przyznaje się, po której stronie wojennego starcia opowiadali się ich rodzice i dziadkowie, co nie stoi w konflikcie z podejmowanymi przez nich tematami. Wręcz odwrotnie, akcentując słabo rozwiniętą zdolność do mitologizowania historii, chcą także odmitologizować narracje tworzone po 1975 roku, czyli te, które były tworzone w trakcie i już po okresie systemowej transformacji kraju, motywowani kantowskim *sapere aude*<sup>16</sup>:

[M]amy słabo rozwiniętą skłonność do tworzenia mitów i legend. [...] Nie możemy nawet upiększyć własnej biografii głośną przegraną ani dekadentckim poczuciem, że wierzyliśmy kiedyś w coś wielkiego i prawdziwego. W demokracji pozbawionej utopijnej wrzawy przeszliśmy drogę łagodnych mieszczańskich reformatorów, spokojnego w swej świadomości elektoratu lewicy, solidarnych posiadaczy bieżących kont

<sup>15</sup> Chodzi o szkic *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España* (Barcelona 2004), w którym Gracia analizuje powolny i cichy (bez bohaterstwa i głośnych zwycięstw, jak pisze) opór stawiany przez pisarzy i ludzi kultury wobec faszystowskiej retoryki i systemu („barbarzyńskiego hałasu domu, koszarów i zakrystii”, s. 383), przejawiający się początkowo przede wszystkim w odtruwaniu języka propagandy; książka otrzymała w 2004 roku prestiżową nagrodę wydawnictwa Anagrama w dziedzinie eseju. Wspomniana dedykacja brzmi: „Para Javier Cercas, Xavi, porque a veces es emocionante poner la amistad por escrito” („Dla Javiera Cercasa, Xavi, bo to czasem emocjonujące, by wyrazić przyjaźń na piśmie”) (s. 9).

<sup>16</sup> Ibidem, s. 18.

bankowych i uczestników niezmiennie l u d y c z n y c h manifestacji. [...] Życie w demokracji sprawiło, że mamy alergię na epifanie i być może zbyt szybko nauczyliśmy się, że zawłaszczanie historii nie jest bolesnym doświadczeniem, ale odwiecznym prawem. Przypuszczalnie dlatego jesteśmy bardzo nieufni wobec legendarnego antyfrankizmu tworzonego z odpowiednimi pominięciami i przemilczeniami bądź na bazie upraszczających rzeczywiste wątki opowiadań – z pewnością niezbędnych wówczas, ale dzisiaj bardzo niesatysfakcjonujących – zanadto oczyszczonych, by były wierne i zbyt gorzkich, by nie zrozumieć ich pocieszającej roli. Zarówno wojna, jak i frankizm są dla nas wiedzą, historią, doświadczeniem odtworzonym w powieściach, kinie i książkach, przekształconym w biografię tylko dlatego, że o nich czytaliśmy albo słuchaliśmy, nie obawiając się o represje ani o potrzebę gwałtownej ucieczki przed szarością<sup>17</sup>.

## 2.

*Nie wiem, czy powiedział to Borges. Może to był Platon. Albo George Perec. Cała historia odsyła do innej historii, która jednocześnie odsyła do innej historii, która jednocześnie odsyła do innej historii. Istnieją historie, które są źródłem innej historii, istnieją historie, które są kluczami do innej historii, a także historie, które zabierają nas na brzeg pustki i zmuszają do postawienia wielkich pytań<sup>18</sup>.*

Roberto Bolaño, *Siempre quise ser un escritor político*

Spisane w drugiej części powieści losy Sáncheza Mazasa to rzeczywiście detektywistyczno-badawcza praca literacka, do której napisania Cercas przygotowuje się bardzo rzetelnie: „Siedziałem w bibliotekach, przeglądałem roczniki starych gazet, odwiedzałem archiwa. Kilka razy pojechałem do Madrytu i bezustannie jeździłem do Barcelony, żeby rozmawiać z uczonymi, z profesorami, z przyjaciółmi i ze znajomymi (albo z przyjaciółmi przyjaciół

<sup>17</sup> Ibidem, s. 16 n.

<sup>18</sup> Wypowiedź Roberta Bolaño, por. D. Orosz, *Siempre quise ser un escritor político* (Roberto Bolaño), „La voz del interior” [Córdoba/Argentina] 26 grudnia 2001, <[http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1226/suplementos/cultura/nota73286\\_1.htm](http://archivo.lavoz.com.ar/2001/1226/suplementos/cultura/nota73286_1.htm)> (25.04.2014).

i znajomymi znajomych) Sáncheza Mazasa<sup>19</sup>. Wprowadza tu swój zamysł „relato real”<sup>20</sup>, czyli opowieści opartej na faktach i skupionej wokół egzekucji Sáncheza Mazasa, a w zasadzie wokół pytania o tamto spojrzenie w oczy dwojga ludzi z przeciwnych stron barykady, o zwykle przebaczenie w niezwykłym – bo wojennym – czasie, o niezastosowanie ostatecznego aktu przemocy, jakim byłoby zastrzelenie przez tamtego anonimowego żołnierza odnalezionego i kulącego się ze strachu i przerażenia Falangisty. Żołnierz nie wie najprawdopodobniej, że człowiek, któremu daruje życie – jak pisze Cercas – „był pierwszym falangistą w Hiszpanii i z całą pewnością naszym najbardziej wpływowym teoretykiem faszyzmu”<sup>21</sup>. Sam opis egzekucji, bardzo filmowy, ze szczegółową dokładnością kamery – planami dalekimi egzekucji zbiorowej, z której Sánchez Mazas ucieka i bliskimi, pokazującymi jak biegnie w deszczu pośród drzew szarpiących jego ubranie, by znaleźć ukrycie w jakiejś leśnej jamie pod liśćmi – świetnie prowadzi do kulminacyjnej sceny spotkania tych dwóch mężczyzn. Abyśmy mogli jednak wejść w potęgę tajemnicy wyrażonej w spojrzeniu ofiary i rezygnującego z pociągnięcia za spust gończego, Cercas przeprowadza czytelników przez historię politycznych i literackich działań Sáncheza Mazasa przed wojną, a także po jej zakończeniu. Robi paradoksalną relację na podstawie śledztwa dziennikarskiego, coś w rodzaju „faction story”. Poznajemy historycznych uczestników wydarzeń – „przyjaciół z lasu” – grupę dezertersów z armii republikańskiej, którzy towarzyszą uciekinierowi z egzekucji, i którzy podobnie jak on są postawieni w sytuacji zbliżającego się dosłownie na dniach końca wojny. Ta wojna będzie jednak dla nich przegrana, a dla niego zwycięska. Tym właśnie argumentem (wyjawiając, kim jest) Sánchez Mazas przekonuje ich do pomocy, tłumacząc, że może im się kiedyś przydać. Obiecuje uwiecznienie spotkania w książce, której chce nadać symboliczny tytuł „Żołnierze spod Salaminy”. Wiemy jed-

---

<sup>19</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 79.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 57.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 94.

nak, że taki tekst nigdy się nie ukazał, a sam Falangista, nabierając w powojennej rzeczywistości sprawczej mocy wykonawczej (zostaje na niespełna rok ministrem bez teki w pierwszym frankistowskim rządzie), wyciąga z więzienia jednego z nich. Jako pisarz nie zapisuje się specjalnie na kartach historii literatury powojennej. Był jednak – jak przyznaje Cercas – „najlepszym z falangistowskich pisarzy: napisał garść dobrych wierszy i trochę dobrej prozy”, lecz „nie spełnił pokładanych w sobie nadziei”<sup>22</sup>. Jako apologeta hiszpańskiej Falangi, „główny ideolog i propagandzista partii, jeden z twórców jej retoryki i symboli”<sup>23</sup>, a także współautor słów wyśpiewywanego przy każdej możliwej okoliczności hymnu *Cara al sol* (Twarz ku słońcu), przeszedł wówczas do jak najbardziej oficjalnego nurtu historii, w każdym razie tej, która wykorzystywała retorykę falangistowską do okresu transformacji systemowej.

W cytowanym przez powieściowego Cercasa wspomnianym wcześniej własnym artykule zamieszczonym w „El País”, narrator z pewnością czerpie pomysł zestawienia losów obu pisarzy (Machada i Sáncheza Mazasa) ze znanej książki Andrésa Trapiella *Las armas y las letras. Literatura y Guerra civil (1936–1939)*. W *Żołnierzach...* trop Trapiella podpowiada Cercasowi historyk Miguel Aguirre (jeden z czytelników artykułu i autor listu prowokującego dziennikarza do zajęcia się tematem), który zapoznaje go szczegółowo ze sprawą i świadkami historii ocalenia Falangisty w lesie. Sam Cercas (powieściowy bohater i narrator) zwierza się, że czytał Trapiello dopiero po rozpoczęciu śledztwa i powodowany ciekawością szczegółów losu Sáncheza Mazasa spotyka się z autorem książki w Madrycie, aby porównać różne wersje, w jakich opowieść o „nieudanym rozstrzelaniu” Falangisty dotarła do obu z nich.

Książka Trapiella miała kilka lat temu (2010) nowe, uzupełnione wydanie, które sprowokowało kolejne ważne rozmowy na

---

<sup>22</sup> Ibidem, s. 171.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 96.

temat potrzeby ponownego odczytania tekstów z tamtych czasów, podjęcia dyskursu krytycznego o literaturze czasu wojny, przyjrzenia się kanonowi literackiemu. We wstępie do drugiego wydania książki<sup>24</sup> z 2002 roku autor wyjaśnia, że pomysł, jaki obrał w zestawieniu wojny i literatury, polegał na „panoramicznej prezentacji zachowania pisarzy podczas wojny domowej”<sup>25</sup> i potraktowaniu pisarzy właśnie jako *loci communes* bratobójczego konfliktu. Jednocześnie broni tezy, którą sugeruje w przytoczonym jako motto cytacie z *Juana de Maireny* Antonia Machada (1937) o irracjonalności wojny i wspierającej ją (przez każdą ze stron innej) retoryce. Przyznaje, że hiszpański konflikt zbrojny nie powinien być określany mianem wojny domowej, lecz „stanowczym dążeniem dwóch mniejszościowych i skrajnych Hiszpanii do skończenia z tą trzecią i większościową, w której mogli sprzymierzyć się ludzie wszystkich opcji, w każdym wieku, ludzie wszelkich klas i ideologii”<sup>26</sup>. Trapiello, przyznając się do zdecydowania do benjaminowskiego modelu historii otwartej, zdawał sobie sprawę, że publikując książkę, wkłada kij w mrowisko. Chciał jednak podkreślić, że historii nie powinno się poddawać ani filtrowi poetyzacji, ani upolitycznienia, a dyskurs o literaturze tamtego czasu jeszcze się nie skończył<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Pierwsze wydanie książki pochodzi z 1994 roku i, jak sądzi autor, musiało się troszkę odleżeć, bo czas, w którym esej powstał, nie sprzyjał szerszej debacie akademickiej wokół tematu literatury i jej polityzacji, a czasem służebności propagandowej w każdej ze stron konfliktu: „Myślę, że teraz recepcja *Las armas y las letras* jest inna niż dwadzieścia lat temu. Prawdopodobnie dlatego, że zmieniła się atmosfera wokół tematu i akceptuje się powszechnie fakt, że pisarze, którzy wygrali wojnę domową, przegrali podręczniki do literatury i odwrotnie – tym, którzy przegrali wojnę, ze względu na to, że byli przegranymi, dano potem w nagrodę podręczniki do literatury. Poza wyjątkami oczywiście [...]”. A. Nadal Jové, *La literatura que nace. Conversación con Andrés Trapiello*, „*Ínsula*” 2014, 809, s. 20.

<sup>25</sup> A. Trapiello, *Las armas y las letras. Literatura y Guerra Civil (1936–1939)*, Barcelona 2002, s. 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> J. Rodríguez Marcos, „*La justa memoria*”. *Entrevista con Andrés Trapiello*, „*El País*” 6 października 2012, <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349349372\\_360541.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/10/04/actualidad/1349349372_360541.html)> (25.04.2014).

Tym właśnie tropem zdaje się podążać Cercas w swoim śledztwie, kreśląc w drugim rozdziale historię Falangisty jako ideologa i pisarza. Zaczyna jednak mieć poczucie, że powstała na podstawie zgromadzonej dokumentacji książka jest niekompletna, kulawa, że brak w niej jakiejś istotnej części, jakiejś historii, która poprowadziłaby go ku niewiadomemu, bo przecież pisarz, „jeżeli rzeczywiście chce napisać coś ciekawego”, musi „porzucić tę wygodną i przewidywalną drogę i wyruszyć w nieznane”<sup>28</sup>.

### 3.

– *A kto to jest bohater? [...]*  
– *Nie wiem, powiedział [Bolaño]. – Ktoś, kto się za takiego uważa, i okazuje się, że ma rację. Albo ktoś, kto jest odważny i instynktownie postępuje szlachetnie, nigdy zatem nie popełnia błędu, a w każdym razie nie popełnia go w tym jednym, jedynym momencie, w którym nie należy go popełnić, i dlatego nie może nie być bohaterem. Albo kto rozumie, jak Allende, że bohaterem nie jest ten, kto zabija, lecz ten, kto nie zabija lub kto pozwala się zabić. Nie wiem*<sup>29</sup>.

J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*

We wspomnianej wcześniej rozmowie autora filmowej wersji *Żołnierzy spod Salaminy* z pisarzem, David Trueba, komentując w pewnym momencie podjęty przez Cercasa temat dotyczący wątku przebaczenia – spojrzenia w oczy i ocalenia życia przez owego anonimowego żołnierza, odwołuje się do Luisa Buñuela, który, odnosząc się do fabuły, mówił podobno: „Lubię filmy, które poszukują, ale nie cierpię tych, które znajdują”<sup>30</sup>. Cercas opowiada mu w zamian historię człowieka, który był członkiem GAP (Grupo de Amigos Personales), koleżeńskej straży przybocznej Salvadora Allende – Chilijczyka Hugo z La Monedy – i którego

<sup>28</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 104.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 180.

<sup>30</sup> J. Cercas, D. Trueba, *Diálogos de Salamina...*, s. 138.

dzięki analogicznemu gestowi jakiegoś żołnierza puczysty nie odesłano od razu pod ścianę na śmierć, ale który przeżył pobyt na Stadionie Narodowym w Santiago de Chile...<sup>31</sup>: „Być może można kogoś zabić, jeśli go zezwierzczasz, jeśli zamieniasz go w przedmiot, w zwierzę. Ale jeśli popatrzysz mu w oczy, jeśli rozpoznajesz w nim człowieka, jak ty sam, wówczas sprawa nie jest już taka prosta. A może jestem optymistą”<sup>32</sup>.

Ciekawe jest wszelako to, że „powieść w powieści”, stanowiąca drugi rozdział *Żołnierzy spod Salaminy*, nie zadowala autora, że właśnie ten dokumentalny i pozbawiony politycznych (?) konotacji trop – oparty w pewnym sensie na wstępnych ideach zaczerpniętych z Trapiella – nie jest dla powieści wystarczający (a Bolaño utrzymywałby, że nie jest dobrym głosem w ogóle<sup>33</sup>). I tu, nagle, w trzeciej części pojawia się nowa postać – Roberto Bolaño<sup>34</sup> (literacki trener) jako człowiek, z którym Cercas musi przeprowadzić wywiad do gazety, w której pracuje. Cercasa interesuje temat znanych ludzi kultury, którzy powodowani różnymi życiowymi pobudkami mieszkają na prowincji. Bolaño (mieszkający wówczas w Blanes) rozmawia z Cercasem w knajpie przy herbacie i grzankach o książkach i o życiu (o tych „najbardziej wędrownych tematach na świecie”):

Zgodnie z przewidywaniem, zapytałem go, jak przeżył upadek Allende i zamach stanu Pinocheta. [...] – Chcesz znać prawdę? Przez całe lata, ilekroć nadarzyła się okazja, plulem na Allende, myślałem, że on był wszystkim winien, bo przez niego nie wydano nam broni. Teraz

<sup>31</sup> Cf. ibidem, s. 134-138.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 138.

<sup>33</sup> Bolaño w swoim tekście o książce Cercasa pisze: „Druga część powieści opowiada historię Sáncheza Mazasa (który, jeśli o mnie chodzi, nie zrobił nic dobrego poza splodzeniem Sáncheza Ferlosio, jednego z najlepszych dwudziestowiecznych prozaików hiszpańskich) oraz niekończącego się rozczarowania intelektualnego wielu hiszpańskich falangistów, które nigdy nie znalazło przełożenia na istotne rozczarowanie”. R. Bolaño, *La última novela...*, s. 177.

<sup>34</sup> Nie wiedzieć czemu, w polskim przekładzie jest to „Ricardo [sic!] Bolaño” (J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 176), na szczęście potem występujący już tylko jako Bolaño (zgodnie z tekstem oryginału).

pluję na samego siebie za wygadywanie takich rzeczy o Allende. Ten drań martwił się o nas, kurwa, jak o własne dzieci, rozumiesz? Nie chciał, żeby nas zabili. Gdyby wydał nam broń, wytłukliby nas jak robactwo. Tak – zakończył, podnosząc znowu filiżankę – przypuszczam, że Allende był bohaterem<sup>35</sup>.

Przy ponownym spotkaniu, już przy szklaneczkach „dżinu z tonikiem”, „w gęstym obłoku dymu papierosów ducados”<sup>36</sup>, Chilijczyk opowiedział Cercasowi historię Mirallesa – faceta, którego spotykał, pracując przez cztery lata z rzędu jako stróż nocny na kempingu w Castelldefels<sup>37</sup>. Miralles to człowiek-historia, ale zupełnie wyrzucony na margines Historii pisanej wielką literą. Outsider wielkich narracji i życiowego splendoru, zapomniany bohater dostający mocne ciosy od życia, były „zawodowy bokser” żyjący z dala od centrum, na peryferiach „sytych” i „zachłanych”<sup>38</sup> miejsc podobnie jak bokserzy z *Fat City*, filmowego obrazu Johna Hustona, do którego nawiązuje tytuł rozdziału – „Spotkanie w Stockton”. Żołnierz dwóch wojen (hiszpańskiej, a potem światowej), uczestnik wielu ważnych i strategicznych walk, prze-maszerował z Leclerkim połowę Afryki, był w Normandii, brał udział w wyzwoleniu Paryża i dalej w natarciu na linię Zygfryda – w Niemczech i Austrii. Człowiek naznaczony bliznami jak mapa wojennych walk i nieszukający w ogóle swojego miejsca w tych Wielkich Narracjach. Bolaño zdaje się sugerować Cercasowi – stary, popatrz tylko, są takie genialne historie gdzieś na obrzeżach Historii, o tym pisz, to trzeba tylko wyciągnąć z zapomnienia...

<sup>35</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 179 n.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 186 i 192.

<sup>37</sup> „Bolaño [...] gdy przypomina sobie siebie z tamtych czasów, pamięta, że [...] był szczęśliwy. Pracował na kempingu w sezonie letnim przez cztery kolejne lata, od siedemdziesiątego ósmego do osiemdziesiątego pierwszego. Zdarzało mu się także pracować zimą, w soboty i w niedziele; był śmieciarzem, stróżem nocnym, wszystkim po trochu. – To był mój uniwersytet – mówił Bolaño. – Poznałem najrozmaitsze okazy ludzkiej fauny. Naprawdę, nigdy w życiu nie nauczyłem się tylu rzeczy za jednym zamachem”. Ibidem, s. 187 [wyróżnienie – J.W.].

<sup>38</sup> Tytuł filmowego obrazu Johna Hustona przetłumaczono na język polski jako *Zachłanne miasto*.

Cercas postanawia podążać tym tropem i „łącząc wspomnienia”<sup>39</sup>, bierze na warsztat detektywistyczny Mirallesa, którego dzięki różnym splotom okoliczności kojarzy bezsprzecznie z tamtym anonimowym żołnierzem ocalającym życie Sánchezowi Mazasowi. Odnajduje go w domu opieki społecznej w Dijon. W rozmowie z Cercasem podejmują temat tamtego wydarzenia – zgadza się czas jego pobytu w Collell, a także upodobanie do pewnego *paso doble*. Pod koniec stycznia 1939 roku Miralles stacjonował pod wodzą Listera w okolicach Banyoles, gdzie pilnowali więźniów-puczystów. Zapytany wprost, czy to on jest tym żołnierzem, który nie zastrzelił Falangisty, odpowiada negatywnie. Ich rozmowa toczy się jednak wokół pamięci – zbiorowej, historycznej i tej indywidualnej...:

Kiedy szedłem w trzydziestym szóstym na front, razem ze mną szli inni chłopcy. Wszyscy z Terrassy, jak ja; wszyscy bardzo młodzi, prawie dzieci, podobnie jak ja; jednego znałem z widzenia, z innym zamieniłem kiedyś dwa słowa, ale większości nie znałem. To byli bracia García Segués (Joan i Lela), Miguel Cardos, Gabi Baldrich, Pipo Canal, gruby Odena, Santi Brugada, Jordi Gudayol. Walczyliśmy razem na wojnie, na obu wojnach: na naszej i na tej drugiej, choć obie były tą samą wojną. Żaden z nich nie przeżył. Wszyscy zginęli. [...] Wie pan, że nikt o nich nie pamięta? Nikt. Nikt nie pamięta nawet, dlaczego zginęli [...]: nikt, a już najmniej ci, za których walczyli. Żadna ulica w żadnym żalosnym miasteczku żadnego górnianego kraju nie będzie nigdy nazwana imieniem żadnego z nich. Rozumie pan? No, ale ja pamiętam [...] nie ma dnia, żebym o nich nie myślał<sup>40</sup>.

To spotkanie, „spotkanie w Stockton” właśnie – bo tak Cercas kojarzy jeden z ulubionych filmów, o którego wspólnych reminiscencjach z Mirallosem opowiadał mu Bolaño – powoduje, że po raz pierwszy pisarz (i narrator) ujawnia nam pomysł nazwania swojej „opowieści opartej na prawdziwych faktach” – *Żołnierze*

---

<sup>39</sup> J. Cercas, *Żołnierze spod Salaminy*, s. 184.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 249-251.

spod *Salaminy*<sup>41</sup>. Będzie to z pewnością symboliczne zadość-uczynienie pamięci, którego nigdy nie dokonał ocalony Sánchez Mazas (obiecawszy „przyjaciółom z lasu” uwiecznienie pamięci o nich w tekście pod takim właśnie tytułem), rozszerzone – jak sądzi początkowo pisarz – o „republikańską wersję tych wydarzeń”<sup>42</sup>. Powieść jednak zamienia się w opowieść o Mirallesie, o pisaniu przeciw zapomnieniu, o tych pojedynczych historiach ludzi, których – jak opowiadał Miralles Bolaño (a potem ten Cercasowi) – czeka podobny los, jak bokserów z *Fat City*: „ugrzeźniemy w jakimś nieludzkim mieście, przegrani, samotni i na pół otepiali, będziemy sikać krwią przed wyjściem na ring [jak meksykański bokser z filmu Hustona – J.W.], na którym będziemy walczyć na śmierć i życie z własnym cieniem, w pustej hali sportowej. [...] «Do zobaczenia w Stockton, Bolaño!»”<sup>43</sup>.

Poza wątkiem metapowieściowym Bolaño wprowadza u Cercasa element „polityzacji”, od którego Cercas chciał w pewnym sensie uciec, a do którego powrót jest w powieściowej narracji bezpieczny, bo zachowany przez pamięć... Tak *Żołnierze spod Salaminy* byli przede wszystkim odczytywani – jako powieść ukazująca tamten konflikt „ponad podziałami”, właśnie tak, jak wydawałoby się, chce dziś pisać pokolenie postpamięci.

Bez Bolaño i nawiązania (implicytnego) do jego literackiej pamięci o „swoich Latynosach” nie byłoby w tej powieści, która wydaje się początkowo spisywać dokumentalne losy falangisty Sáncheza Mazasa (rozwijając wątki pojawiające się wcześniej u Trapiella), historii starego anarchisty Mirallesa, albo ta historia byłaby zbyt linearna, zbyt „historyczna”. Cercas gra zatem z intertekstualnym Bolaño, który sam jest w pewnym sensie jak Miralles, jest podobnym typem bohatera... Chodzi zatem o zapisywanie tych „zwykłych” historii, które mówią właśnie bardzo dużo o człowieku, nie o Narracje pisane wielką literą, tylko o to,

<sup>41</sup> Ibidem, s. 246.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 218.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 221 n.

co poza nimi albo równoległe do nich – o te małe, niewielkie anegdoty, składające się na prawdziwe człowieczeństwo i pamięć o nim. Ale też o zdolność do zapamiętywania. Jest rozdźwięk (być może uzupełniający się kontrast) pomiędzy doszukiwaniem się zwykłego aktu człowieczego u Sáncheza Mazasa zapisanego w tzw. wielkiej historii dość monumentalnie, nawet wobec wojny i jej okrucieństw, a Mirallosem, spotkanym przez Bolaño na kempingu w Castelldefels, który w zasadzie tylko przez jakiś przypadek opowiada Bolaño swoją historię związaną z wojnami przy wieczornym winie... A dysharmonia – zapomnienie/ocalenie, mała historia/wielka historia, centrum/prowincja nabiera znaczenia jako pokoleniowe przesunięcie napięć i tematów literackich, nie na kształt *Dzikich detektywów* (niedościgniony przypadek), ale trochę bardziej na podobieństwo odległego dialogu z *Gwiazdą daleką* i *Chilijskim nokturnem*.

Kilka lat temu na kongresie w Tarragonie, poświęconym Jorgemu Semprúnowi, spotkałam hiszpańską dziennikarkę i pisarkę zamieszkałą we Francji, córkę hiszpańskiego emigranta z okresu wojny domowej – Evelyn Mesquidę. Podarowała mi swoją książkę o żołnierzach republikańskich, którzy brali później udział w drugiej wojnie światowej u boku Leclerca i byli pierwszymi wyzwolicielami Paryża, dopiero niedawno zupełnie odzyskanymi dla oficjalnego dyskursu historycznego jako hiszpańscy żołnierze republikańscy i anarchiści. Autorka pisze tam we wstępie:

Większość ludzi, którzy wchodzili w skład „La Nueve” [Dziewiętej Kompanii Drugiej Dywizji Pancерnej – J.W.] miała mniej niż dwadzieścia lat, kiedy w 1936 roku wzięli po raz pierwszy broń w swoje ręce, aby bronić Republiki Hiszpańskiej. Żaden z nich nie wiedział wówczas, że ci, którzy przeżyją, nie odłożą broni przez osiem długich lat, i że nocą 24 sierpnia 1944 roku będą pierwszymi uczestnikami walk o wyzwolenie Paryża w Drugiej Dywizji Pancерnej generała Leclerca. Ta książka opowiada ich przygodę. Prawie wszyscy z nich dotarli do Afryki z francuskich obozów koncentracyjnych, w których zostali internowani pod koniec wojny domowej. W obozach zaproponowano im przyłączenie się do Legii Cudzoziemskiej albo powrót do Hiszpanii [co

było jednoznaczne z karą śmierci z rąk wojskowych trybunałów frankistowskich – J.W.J. Żaden z nich nie miał wątpliwości co do wyboru<sup>44</sup>.

Mesquida zaczęła ich odszukiwać, począwszy od 1998 roku. Z większością z tych, którzy jeszcze wówczas żyli, udało się jej spotkać, przeprowadzić rozmowy i na ich podstawie napisać książkę, którą opatrzył wstępem Jorge Semprún. Są to jedni z wielu Mirallesów. Nigdy nie powrócili do Hiszpanii – najpierw nie mogli, a potem życie wybrało już inne scenariusze... Książka Mesquidy wypełnia konkretnymi nazwiskami i historiami tożsamość symbolicznego bohatera z *Żołnierzy spod Salaminy*, stanowiąc ważną i dopełniającą klamrę dla powieści Cercasa.

---

<sup>44</sup> E. Mesquida, *La Nueve. Los españoles que liberaron París*, Barcelona 2008, s. 19.



## *Minima lecturalia.* **Rozprawka o metodzie**

*Może byśmy zmienili temat? Porozmawiajmy o literaturze.  
Czy raczej może pan będzie mówił o literaturze, a ja postucham.*

Roberto Bolaño, *Trzecia Rzesza*<sup>1</sup>

Dwie uderzające, dalekie od oczywistości autocharakterystyki, jakie przewijają się przez liczne rozmowy, wywiady i fragmenty biografii literackiej Roberta Bolaño, sprowadzają się do następujących egzemplarycznych stwierdzeń: „Yo básicamente soy poeta”<sup>2</sup>, to po pierwsze, po drugie zaś: „Soy mucho más feliz leyendo que escribiendo”<sup>3</sup>. A zatem prozaik, który właściwie zasadniczo jest, czuje się poetą i który ponad pisanie przedkłada czytanie. Na zarysowaniu przestrzeni tego pozornego paradoksu – i tym samym także przyczynkowych uwagach na temat wewnętrznych mechanizmów tego pisarstwa – chciałbym skupić się w pierwszej części szkicu, w drugiej natomiast zamierzam pokazać, jak pisarzowi udało się wtopić we własną twórczość obydwie postawy oraz argumentować, że stworzył on ponadto w ramach swojej prozy wyjątkowy podgatunek literacki, który pozwalał mu na naturalną implantację ich konsekwencji.

---

<sup>1</sup> Przeł. M. Szafrńska-Brandt.

<sup>2</sup> Por. M. Jösch, „Si viviera en Chile, nadie me perdonaría esta novela”. *Entrevista a Roberto Bolaño*, „Primera Línea” (Chile), grudzień 2000.

<sup>3</sup> R. Bolaño, *Preliminar. Autorretrato*, w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, ed. de I. Echevarría, Barcelona 2009, s. 20.

## I

Zacznijmy od poezji. Bolaño nazywa ją nie bez emfazy swoją „pierwszą miłością”<sup>4</sup> i jakkolwiek chilijski poeta i krytyk literacki Matías Ayala przestrzega słusznie, że każda próba wyliczenia książek *stricte* poetyckich tego pisarza naznaczona jest z góry pewną dowolnością, przypomnę, że Bolaño – po tym, gdy jako dziesiętnastolatek zakłada w Meksyku z przyjacielem, poetą Mariem Santiago, Movimiento Infrarealista, Ruch Infrarealistyczny, mieszanę dadaizmu i surrealizmu („Dadá a la mexicana”<sup>5</sup>) – debiutował właśnie jako poeta dwoma trudno dziś dostępnymi tomikami wierszy, *Gorriónes cogiendo altura* (Wróble nabierające wysokości, 1975) i *Reinventar el amor* (Wymyślić na nowo miłość, 1976), w następnych zaś latach był wydawcą, współwydawcą albo współautorem kilku kolejnych, niewznawianych później zbiorów<sup>6</sup>. Już w Hiszpanii wydał pięć nowych tomów poezji czy prozy poetyckiej: *Fragmentos de la Universidad Desconocida* (Fragmenty Nieznanego Uniwersytetu, 1992), *Los perros románticos* (Romantyczne psy, 1993)<sup>7</sup>, *El último salvaje* (Ostatni dzikus, 1995), *Tres* (Trzy, 2000) i w końcu *Amberes* (Antwerpia, 2002). Cztery lata po śmierci pisarza, w 2007 roku, ukazał się najpełniejszy jak dotąd, ponadczterystustronicowy wybór wierszy z lat 1978–1993 *La Universidad Desconocida* (Nieznanego Uniwersytetu). W krótkiej nocy edytorskiej Carolina López pisze o kompilacji przygotowanej przez samego poetę na początku lat 90. i od tego czasu sukcesywnie redagowanej; ostatni komputeropis datowany jest na rok 1998. Już ten pobieżny przegląd uwypukla rolę poezji w twór-

<sup>4</sup> M. Jösch, „Esta vez iré con las manos en la nuca”. *Entrevista a Roberto Bolaño*, „La Tercera” (Chile), 25 lutego 2000.

<sup>5</sup> C. Boullosa, *Entrevista a Roberto Bolaño*, w: *Roberto Bolaño, la escritura como tauromaquia*, ed. de C. Manzoni, Buenos Aires 2006, s. 113.

<sup>6</sup> Por. M. Ayala, *Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño*, w: *Bolaño salvaje*, ed. de E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau, Barcelona 2008, s. 91.

<sup>7</sup> Rozszerzone wznowienie, obejmujące wybór czterdziestu czterech wierszy z lat 1980–1998, ukazało się w roku 2000 z instruktywną przedmową Pere Gimferrera, kolejne wydanie pochodzi z 2006 roku.

czości tego, zdawałoby się dziś, urodzonego prozaika; faktem jest jednak także, że od początku lat 90. poezję w ścisłym znaczeniu zaczyna zastępować proza poetycka i beletrystyka. Niezależnie od tego geneza własnej twórczości będzie dla Bolaño niezmiennie ważna; na pytanie o pisarskie pochodzenie odpowiada w 2000 roku, że – inaczej niż większość bliskich mu czy znaczących współczesnych autorów hiszpańskojęzycznych – wywodzi się z poezji, dodając: „Zasadniczo jestem poetą. Zacząłem jako poeta. Zawsze wierzyłem i nadal wierzę, że pisanie prozą jest w bestialsko złym guście. Mówię poważnie”<sup>8</sup>.

Początkowo poezja była raczej pewną postawą – w wywiadzie, opublikowanym pośmiertnie w 2005 roku, Bolaño mówi, że „tym, co mnie interesowało, kiedy miałem dwadzieścia lat, bardziej niż pisanie wierszy, ponieważ pisałem także wiersze (w rzeczywistości pisałem tylko wiersze), tym, czego chciałem, było żyć jak poeta, nawet jeśli nie mógłbym dziś powiedzieć dokładnie, co to wówczas dla mnie znaczyło. To jednak było właśnie moim podstawowym dążeniem, żyć jak poeta (*vivir como poeta*). Czyli równocześnie być rewolucyjnym [nie tylko w estetycznym, lecz także – może nawet zwłaszcza – w politycznym sensie tego słowa – A.Ż.] i całkowicie otwartym na wszelkie przejawy kultury, wszystkie rodzaje ekspresji seksualnych, ostatecznie także na każde doświadczenie z narkotykami”<sup>9</sup>. Z czasem atrybucja poezji i poetyckości ewoluuje w kierunku pewnego punktu widzenia, oglądu, rozumienia, podejścia. „Z czego składa się poezja?”, pytają dzieci Jima, smutnego Jankesa zagubionego w mieście Meksyk, bohatera jednego z opowiadań z tomu *El gaucho insufrible* (2003; Nieznośny gaucho). „Jim wysłuchał ich, spojrział w chmury, później zwymiotował. Słownictwo, elokwencja, poszukiwanie prawdy. Epifania. Jakby ci się ukazała Najświętsza Maryja Panna (*Léxico, elocuencia, búsqueda de la verdad. Epifanía. Como cuando se te*

<sup>8</sup> M. Jösch, „*Esta vez irá con las manos en la nuca*”...

<sup>9</sup> E. Álvarez, *Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo*, w: *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, ed. de A. Braithwaite, Santiago de Chile 2011, s. 38.

*aparece la Virgen*)<sup>10</sup>. Ściślejszej autoprezentacji raczej u Bolaño nie znajdziemy.

Zwróćmy uwagę, że mimo wspomnianych deklaracji wcale niełatwo odróżnić w jego twórczości w sposób jednoznaczny poezję i prozę – wzięte w konwencjonalnym znaczeniu. Oczywiście rozgraniczenie narzuca forma graficzna; jednak wiele wierszy Bolaño to małe opowiesci, a wiele jego opowiadań to proza poetycka. „Moja poezja i moja proza są ciotecznym rodzeństwem, które dobrze się z sobą dogaduje. Moja poezja jest platońska, moja proza arystoteliczna. Obydwie czują wstręt do dionizyjskości, obydwie wiedzą, że dionizyjskość wygrała<sup>11</sup>, stwierdza w jednym z wywiadów. Jak poza tym zauważa w rozmowie z Carmen Boullosa: „Nicanor Parra mówi, że najlepsze powieści napisano jedenastozgłoskowcem. A Harold Bloom mówi, że najlepszą dwudziestowieczną poezję napisano prozą. Zgadzam się z obydwoma<sup>12</sup>. Gdzie indziej dopowiada: „W *Ulissesie* Jamesa Joyce’a zawiera się *Ziemia jałowa* Eliota, a *Ulisses* jest przy tym lepszy od *Ziemi jałowej*”<sup>13</sup>.

W tych sądach uwidacznia się charakterystyczne podejście, które znajduje rozwinięcie w następującym rozpoznaniu:

Nie sądzę, że poezja zniknie. Podejrzewam, że od czasu do czasu przechodzi metamorfozy, transformacje, hybrydyzacje. Nie da się dziś oczywiście sprzedawać tak wielu książek poetyckich, jak było to możliwe z książkami Byrona, wystarczy jednak, że wciąż można być lordem Byronem. Być może poezja przeżywa dziś w niektórych powieściach. Albo w jakichś nieuznawanych formach sztuki, bastardowych produktach gett i marginalizacji. Możliwe też, że kiedy umrze ostatni poeta liryczny, poezja odrodzi się z popiołów<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> R. Bolaño, *Jim*, w: idem, *Cuentos*, Barcelona 2011, s. 423.

<sup>11</sup> P. Donoso, „El Mercurio” z 20 lipca 2003. Cyt. wg Bolaño *por sí mismo. Entrevistas escogidas*, ed. de A. Braithwaite, Santiago de Chile 2011, s. 125.

<sup>12</sup> C. Boullosa, *Entrevista a Roberto Bolaño*, s. 113.

<sup>13</sup> M. Jösch, „Esta vez iré con las manos en la nuca”...

<sup>14</sup> A. Cervajal, *Extranjero me siento en todas partes*, „El Tiempo” 3 stycznia 2003.

Pewne odległe światło na to międzygatunkowe zmańcenie rzuca również nieco ekscentryczne rozróżnienie z *Dzikich detektywów*, dotyczące pozornie czegoś zgoła odmiennego:

[...] Ernesto San Epifanio stwierdził, że istnieje literatura heteroseksualna, homoseksualna i biseksualna. Powieści są generalnie heteroseksualne, poezja natomiast jest całkowicie homoseksualna, domyślam się, że opowiadania są biseksualne, choć on tego nie powiedział<sup>15</sup>.

Tym, co irytuje Bolaño w powieści, jaka święci marketingowe triumfy, jest właśnie jej eksponowany heteroseksualizm, powieści są *straight*, czyli proste, równe, uporządkowane, czyste, podczas gdy poezja – homoseksualna – jest *queer*, czyli dziwaczna, osobliwa, podejrzana, odbiegająca od normy. Bolaño nie cierpi dobrze się-czytających powieści: wymuskanych, napisanych zgodnie z przepisem na sukces, formalnie bezbłędnych, ale równocześnie miałych, nieotwierających żadnych drzwi. Stąd jego admiracja dla powieściopisarzy „homoseksualnych”, dla powieści, które nie chcą być powieściami, choć mimo to wciąż nimi pozostają, rzecz jasna, powieści zabrudzonych, zmańconych, homoseksualnych czy biseksualnych, powieściowych transwestytów.

---

<sup>15</sup> R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010, s. 84. Rozróżnienie to, włożone tym razem w usta Padilli, otwiera także *Los sabores del verdadero policía*. Właściwie cały dalszy wywód jest niezmiernie ciekawy – jednak jego analizę odkładam na inną okazję – zwłaszcza że na pytanie o to, jakim typem homoseksualisty jest jako poeta, sam autor odpowiada: „Pedalskim, albo może freakiem, jak Whitman i Blake. Natomiast Neruda i Paz są ciotami” (L. Alemany, „El Mundo” 14 sierpnia 2002. Cyt. wg *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, ed. de A. Braithwaite, Santiago de Chile 2011, s. 125), a pamiętamy, że San Epifanio różnicę między ciotami a pedałami opisał plastycznie w następujący sposób: „Te pierwsze nawet we śnie błagają o trzydziestocentymetrowego fiuta, który je otworzy i zapłodni, ale jak przyjdzie co do czego, to się boją i zadowolają koleżankami po fachu. Natomiast pedały zdają się żyć cały czas z jakąś pałką wbity w bebechy i kiedy przeglądają się w lustrze (czynność, którą kochają i której nienawidzą z całej siły), odkrywają w swoich zapadniętych oczach tożsamość Alfonsa Śmierci” (R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, s. 87).

Zapytany o to, dlaczego sądzi, że jest lepszym poetą niż prozaikiem, odpowiada, że chodzi o „stopień zarumienienia, kiedy otwieram przypadkiem swoją książkę poetycką albo prozatorską. Poetycka wprawia mnie w mniejsze zakłopotanie”<sup>16</sup>. Gdzie indziej mówi, że jedyną powieścią (*la única novela*), która go nie zawstydzła, jest *Amberes* (Antwerpia) – czyli, dopowiedzmy, jedna z jego najmniej znanych książek, jakkolwiek zawierająca *in nuce* wedle słów samego autora wszystkie ważne dla niego tematy, i równocześnie proza, której zdecydowana większość czytelników nie uznałaby za powieść (a którą sam autor włączył w nieco zmienionej formie i pod innym tytułem – *Gente que se aleja* [Ludzie, którzy odchodzą] – do zbioru *La Universidad Desconocida*) – może dlatego, dodaje, że „pozostaje niezrozumiała (*porque sigue siendo ininteligible*)”<sup>17</sup>.

Bliski mu Enrique Vila-Matas zanotował kiedyś: „Nie lubię opowiadań ze zrozumiałymi fabułami. Bo rozumienie może być jak wyrok, a nierozumienie – jak uchylające się drzwi”<sup>18</sup> – Bolaño podpisałby się pod tymi słowami. Określenia „poezja” i „proza” odnoszą się u niego nie tyle do klasycznej genologii, ile są raczej figurami typowej poetyki gatunków: „poezja” to dynamika, „proza” to statyka. Już w słynnym *Pierwszym Manifestie Infrarealistycznym* z 1976 roku czytamy, że „prawdziwy poeta (*el verdadero poeta*) to ten, kto zawsze porzuca samego siebie. Nigdy zbyt długo w tym samym miejscu, jak guerrilleros, jak niezidentyfikowane obiekty latające, jak jasne oczy dożywotnich więźniów”<sup>19</sup>. Poezja wiąże się z zawieszeniem pragnienia prędkiego zrozumie-

---

<sup>16</sup> M. Maristain, *El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio*, w: *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, ed. de A. Braithwaite, Santiago de Chile 2011, s. 70.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 78.

<sup>18</sup> E. Vila-Matas, *Paryż nigdy nie ma końca*, przeł. E. Zaleska, Warszawa 2007, s. 25.

<sup>19</sup> R. Bolaño, *Déjenlo todo, nuevamente. Primer manifiesto del movimiento infrarrealista*, „Correspondencia infra, revista menstrual del movimiento infrarrealista” 1977, nr 1, s. 5-11. (Tekst manifestu dostępny jest także w Internecie).

nia, przeniknięcia, sprzęgnięcia i wprzęgnięcia, proza oznacza przedkładanie ponad wszystko fabuły, lekturę ze względu na choćby i wolno, aczkolwiek zawsze nieustępliwie wyłaniający się przed oczyma naszej wyobraźni masyw opowieści. Dlatego także swoje rady dotyczące sztuki pisania opowiadań Bolaño zaczyna od stwierdzenia, żeby nigdy nie pisać opowiadań jednego po drugim – ponieważ grozi nam, że będziemy pisać jedną i tę samą historię do samej śmierci – najlepiej pisać trzy opowiadania równocześnie, albo pięć, a jeśli mamy dostatecznie dużo energii nawet dziewięć czy – horror, ale jeśli ktoś potrafi – piętnaście. I żeby nie ulec pokusie pisania równocześnie tylko dwóch, bo dwa naraz to w zasadzie to samo co jedno po drugim<sup>20</sup>. Stąd kiedy pisarz podkreśla, że zrazu i zwykle jest poeta, mniej należy przez to rozumieć, iż wolałby pisać wiersze, rzecz raczej w tym, że nawet w prozie widoczne jest u niego owo specyficznie poetyckie podejście, że jego proza zarażona jest, skażona – czyli zdeformowana, odkształcona, przekształcona – przez poezję. U Bolaño powieść jest gatunkiem mieszanym, *per se* kreolskim.

## II

Przejdźmy do drugiego punktu, po poecie czas na czytelnika. „Czasami przypuszczam – pisze Borges – że dobrzy czytelnicy są w większym jeszcze stopniu szczególnymi łabędziami ciemności niż dobrzy autorzy”<sup>21</sup>. Roberto Bolaño jest rzadkim ptakiem: do-

---

<sup>20</sup> Cf. R. Bolaño, *Consejos sobre el arte de escribir cuentos*, w: idem, *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998–2003)*, ed. de I. Echevarria, Barcelona 2009, s. 324.

<sup>21</sup> J.L. Borges, *Powszechna historia nikczemności*, przeł. S. Zembruski, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999, s. 5. (Cf. *Historia universal de la infamia*, w: J.L. Borges, *Obras completas*, vol. I, Barcelona 1992, s. 319: „A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores”). – Nawiasem mówiąc, skąd to osobliwe porównanie? Zdaniem tłumacza, Andrzeja Sobola-Jurczykowskiego (który dziś mówiłby raczej o „szczególnych mrocznych łabędziach”), chodzi o odniesienie do faktu, że „czarny łabędź był w czasach starożytnych symbolem rzadkości” [korespondencja prywatna – A.Ż.];

skonałym pisarzem, ale równocześnie niezwykle uważnym czytelnikiem. Nie żeby w minionym wieku brakowało eminentnych czytelników pośród pisarzy – Henry James, Virginia Woolf, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Thomas Mann, Italo Calvino, William H. Gass, Milan Kundera, Philip Roth, Mario Vargas Llosa, John Maxwell Coetzee, Julian Barnes, Javier Marías – żeby wymienić tylko tych, którzy z marszu przychodzą do głowy; u nikogo jednak, z wyjątkiem Borgesa, książki nie stanowią tak naturalnej części faktury fikcji. Pisarze, książki, lektury, literacka przestrzeń kulturalna – podglebie dwóch makropowieści – wypełnia w niemałej mierze wszystkie dzieła Bolaño. Od Cesarei Tinajero przez Auxilię Lacouture do Benna von Archimboldiego, z niekończącymi się listami, zestawieniami, porównaniami; nie znam – piszę to po gruntownym namyśle – dzieła bardziej nasyconego literaturą w mniej natrętny sposób.

Podobnie jak jego pisarski brat bliźniak, Danilo Kiš, Bolaño był jednym „z tych pisarzy, którzy są przede wszystkim czytelnikami, wolą trawić czas, pasąc się i rozkoszując w Wielkiej Bibliotece, i ulegają swemu powołaniu dopiero wówczas, gdy potrzeba pisania staje się nieodparta”<sup>22</sup>. W krótkim autoportrecie przygotowanym na prośbę Centrum Rómulo Gallegosa Bolaño notuje, że „szczęśliwszy jest, kiedy czyta, niż kiedy pisze”<sup>23</sup>, w jednej z rozmów mówi, że „w rzeczywistości czytanie jest zawsze dużo ważniejsze niż pisanie”<sup>24</sup>. Na pytanie, co ukształtowało jego osobowość i postawę jako pisarza, odpowiada:

Przypuszczam, że moje lektury. Czytanie było dla mnie luksusem, a prędko stało się także nałogiem. Moja młodość przebiegała, łagodnie rzecz ujmując, nieregularnie. Mając piętnaście lat, przeprowadziłem się do Meksyku, mając szesnaście, przestałem chodzić do szkoły. Ma-

---

nb. w *Słowniku symboli* Juan Eduardo Cirlot zwraca uwagę, że labędź jest zwierciem nocnym, melancholijnym.

<sup>22</sup> S. Sontag, *Pochwała Danilo Kiša*, przeł. J. Anders, w: D. Kiš, *Magiczne miejsca. Opowiadania*, Izabelin 1996, s. 7.

<sup>23</sup> R. Bolaño, *Preliminar. Autorretrato*, s. 20.

<sup>24</sup> C. Boullosa, *Entrevista a Roberto Bolaño*, s. 113.

jąc siedemnaście, byłem na dobrej drodze do szaleństwa. Jedyną trwałą rzeczą w owym czasie była literatura, czyli paradoksalnie to, co w ogóle najmniej trwałe. Literatura miała jakiś szczególnie blask. Sekretny blask. Jakby człowiek był niezmiernie bogaty i nikt o tym nie wiedział. Pewien niemiecki *Minnesänger* dość dobrze to wyraził, mówiąc, że jedzie konno w zbroi na wojnę, ale pod spodem nosi ubranie błazna<sup>25</sup>.

Javier Cercas pisał kiedyś o czytelniku wampirycznym (*el lector vampiro*)<sup>26</sup>, który wie wprawdzie, że z czysto racjonalnego punktu widzenia „należy czytać coraz mniej, nie coraz więcej”<sup>27</sup>, wbrew tejże lepszej wiedzy nie przestaje jednak czytać na granicy przeciążenia, gdyż czytanie jest niczym walka o oddech; czytelnik wampiryczny czyta, żeby przeżyć. Bolaño, podobnie jak wielu jego bohaterów, jest takim właśnie czytelnikiem, jest ponadto czytelnikiem atletycznym, wciąż bijącym swoje własne rekordy lekturowe. Wampiryzm wskazuje na egzystencjalny przymus, atletyzm to powinność etyczna. Zapytany o wymarzonego czytelnika (*un lector preferido, soñado*), Bolaño mówi – w raczej dość oczywisty sposób odnosząc te słowa także do samego siebie:

Taki, który gruntownie zajmuje się całym dziełem pisarza. Niewybaczalne na przykład wydaje mi się przeczytanie tylko jednej książki Camusa. Albo jednej książki Flauberta. Albo Stendhala. Trzeba przeczytać całego Stendhala. Trzeba szukać jego książek, zbierać je, pieścić (*acariciar*). Innym rodzajem wymarzonego czytelnika jest czytelnik romantyczny, który czyta Wertera, a potem strzela sobie w łeb; albo który czyta Kerouaca i kończy w deszczu na szosie, łapiąc okazje; albo który czyta Philipa K. Dicka i zaczyna knuć mroczne spiski. Choć to idzie już może zbyt daleko. Nie chciałbym, żeby moi czytelnicy cierpieli. Nie chciałbym, żeby umierali młodo. Chciałbym, żeby byli w miarę zadowoleni i doczekali starości<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> U. Stolzmann, *Entrevista a Roberto Bolaño*, w: *Roberto Bolaño, estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, ed. de A. López Bernasocchi, J.M. López de Abiada, Madrid 2012, s. 374.

<sup>26</sup> Cf. J. Cercas, *El lector vampiro*, „El País” 26 lipca 2009.

<sup>27</sup> Jak zwraca na to uwagę choćby H. Miller, *Książki mojego życia*, przeł. M. Fedyszak, Warszawa 2002, s. 11.

<sup>28</sup> U. Stolzmann, *Entrevista a Roberto Bolaño*, s. 374.

Ta literacka predylekcja (*bookishness*), powodująca, że stężenie literatury i literackości w dziele przekracza wszelkie dopuszczalne normy, mogłaby być i byłaby zapewne pretensjonalna albo nieznośna, gdyby nie równoczesne głębokie zanurzenie całości w pozabibliotecznym życiu. Książki nigdy nie są odskocznią, kryjówką czy terapią, są naturalnym przedłużeniem intensywności życia. Bolaño to pisarz do imentu przesiąknięty literaturą, ale będący nie mołem książkowym, lecz – jeśli już – raczej książkowym szerszeniem, termitem albo modliszką. Od siekiery rysują się bowiem dwie postawy wobec biblioteki: postawa don Kichota, czyli biblioteka, z której się wychodzi, przesiąknięwszy pomieszczonymi w niej tomami, i do której już się nie wraca, zamieniając świat w ożywioną bibliotekę; oraz postawa Borgesa – w pewnym sensie Borges jest dziś postacią nie mniej fikcyjną niż don Kichot – czyli biblioteka, z której się nie wychodzi, ponieważ nie warto z niej wychodzić, koniec końców jawi się jako ciekawsza od świata<sup>29</sup>. To skrajne postawy i większość realnych przypadków plasuje się pomiędzy nimi, jednak *casus* Bolaño jest nieoczywisty i osobliwy: to pisarz proteuszowy, potrafiący być zarówno don Kichotem, jak i Borgesem, zarówno człowiekiem lancy (czyli czynu), jak i człowiekiem pióra (czyli refleksji). W jednej z rozmów z tomu *Życie, literatura* Danilo Kiš mówi: „Mój ówczesny dylemat [chodzi o lata młodości, początek pisarskiej drogi], który pozostał moim dylematem po dziś dzień: biblioteka czy burdel; mądrość życia czy mądrość wegetacji; filozof czy don Juan. Doświadczenie świata czy doświadczenie jednostki”<sup>30</sup>. Kišowi udało się oczywiście pogodzić

---

<sup>29</sup> Parafrazuję nieco wyjściową konstelację Eco, por. U. Eco, *Pomiędzy La Manchą a Biblioteką Babel*, przeł. A. Wasilewska, w: idem, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 101 n. Nb. Borges pisze w swojej autobiografii: „Jeśli miałbym wybrać najważniejsze wydarzenie w moim życiu, powiedziałbym, że była nim ojcowska biblioteka. Sądzę czasem, że nigdy z niej nie wyszedłem”. Por. J.L. Borges, *Autobiografia*, przeł. A. Elbanowski, Warszawa 2002, s. 13.

<sup>30</sup> D. Cirlić-Straszyńska, tłumaczka Danilo Kiša, zamieszcza ten fragment na zewnętrznej okładce polskiego wydania *Mansardy* (Izabelin 1997) z adnotacją, że pochodzi on z wywiadu wchodzącego w skład książki *Życie, literatura*. W polskim

obydwie perspektywy, w inny sposób zostają one pogodzone także u Bolaño. W na poły autobiograficznym opowiadaniu *Robak* narrator – szesnastoletni Arturo Belano, „student wyzwolony”, jak o sobie mówi („niewidzialnego uniwersytetu”, dopowiedzmy) – każdego ranka wchodzi do księgarni Cristal, żeby przeglądać książki, ale przejrawszy je, na powrót zanurza się w życiu:

Moja rutyna sprowadzała się do wczesnej pobudki, śniadania z matką, ojcem i siostrą, potem udawałem, że idę do szkoły, wsiadałem do autobusu jadącego do centrum, gdzie pierwszą część poranka poświęcałem książkom i spacerom, a drugą kinu i, w mniej dosłowny sposób, seksowi<sup>31</sup>.

W ten także sposób, dodajmy na marginesie, w pisarstwie Bolaño dochodzi do niemożliwego spotkania – jak parasola i maszyny do szycia – asensualnego Borgesa, który zdaje się nie wychodzić z biblioteki, z hipersensualnym Bukowskim, który zdaje się nigdy do niej nie wchodzić.

### III

Po tych preliminaryjnych uwagach – niezbędnych jako tło – przechodzę do ostatniej części moich rozważań. Pisałem dotąd o prozaiku, który charakteryzuje siebie w dość zaskakujący sposób: jako poetę i czytelnika przede wszystkim. Rozłożona na cząstki elementarne konfiguracja ta może wcale nie jest aż tak rzadka,

---

wydaniu jednak go brak (zapewne dlatego, że jest ono częściowym przekładem publikacji wydanej w oryginale pod tytułem *Gorki talog iskustva* [1997], nie zaś, jak można by sądzić, *Život, literatura*), natomiast w biograficznym dodatku do tomu *Wczesne smutki* (przeł. D. Cirlić-Straszyńska, Wołowiec 2003, s. 157) znajduje się część przytoczonego ustępu, tym razem opisanego jako pochodzący z niewydanego w języku polskim w całości tomu *Skladište* (Beograd 1995); krótkie śledztwo bibliograficzne każe sądzić, że znajduje się on w rozdziale „Život, literatura (fragmenti)”.

<sup>31</sup> R. Bolaño, *Robak*, w: idem, *Rozmowy telefoniczne*, przeł. T. Pindel, Warszawa 2013, s. 71.

jednak interesująca wydaje mi się w tym przypadku konsekwencja pisarza i jej konsekwencje, stanowiące ostatecznie o pewnej *differentia specifica* tego pisarstwa.

Zacznijmy jednak od rozkładu. Jeśli chodzi o poetycką dominantę genealogiczną, podobny punkt wyjścia można napotkać także – chodzi jak za każdym razem o egzemplaryczność postaw – u Borgesa i Bernharda, żeby znowu pozostać tylko przy konstelacji, której granice wyznacza alfabet. Obydwaj również debiutowali jako poeci, między rokiem 1923 a 1929 Borges wydał trzy tomiki wierszy, publikując wprawdzie w tym czasie także eseje (z których części nie będzie pozwalał nigdy wznawiać), ale czekając z wydaniem pierwszej książki prozatorskiej – *Powszechnej historii nikczemności* – aż do 1935 roku. Thomas Bernhard także opublikował w latach 1957–1958 trzy zbiory wierszy, a w 1962 dodał do nich czwarty. Na tym jednak kończą się zbieżności: Borges kontynuuje drogę poety, obok kolejnych tomów prozy wydając następne tomiki wierszy, ostatni, *Spiskowcy* (1985), ukaże się rok przed śmiercią. Korpus poezji Borgesa – trzynaście tomów, skompilowanych do sześciuset pięćdziesięciu stron w ostatnim kieszonkowym wydaniu – w niczym nie ustępuje jego prozie i należy do kanonu dwudziestowiecznej liryki (Bolaño także był tego zdania). Z kolei Bernhard już publikując pierwsze utwory poetyckie, eksperymentował także z prozą, by w końcu na niej skoncentrować właśnie cały pisarski impet, pojawiając się na dobre w literackiej przestrzeni publicznej po opublikowaniu pierwszej powieści, *Mróz*, w 1962 roku. Od tego czasu nie wydaje żadnego nowego wiersza, można natomiast odnieść wrażenie, że moment poetycki swojego pisarstwa przetapia w muzyczność własnej prozy. Inaczej Bolaño, który nie przestaje wprawdzie być poetą (jak Bernhard), ale nie kontynuuje także pisania wierszy (jak Borges). Stosuje za to w odniesieniu do swojej prozy strategię – powiedziałbym – narracyjnego striptizu komunikacyjnego, która pozwala mu traktować „prozę” jako kontynuację „poezji” za pomocą innych środków. W czym rzecz? Otóż kiedy Amalfitano – ale ten z *Los sinsabores del verdadero policía* (2011; Strapienia

prawdziwego policjanta) widzi któregoś dnia afisz reklamujący występ śpiewaczki ranczera Coral Vidal, czyta na nim o „striptizie komunikacyjnym” oraz pokazie słynnego magika Aleksandra. Co to striptiz komunikacyjny (*striptease comunicativo*), zastanawia się Amalfitano, czy to znaczy, że widzowie także się rozbierają, czy że striptizerka anonsuje uprzednio zdejmowane fragmenty garderoby?<sup>32</sup>. Nie dowiemy się tego, ale striptiz komunikacyjny – właśnie narracyjny striptiz komunikacyjny – może być także trafnym określeniem metody fabulacji samego Bolaño, który stopniowo pozbywa się oczekiwanych przez czytelnika elementów: linearności, zamkniętości i konkluzywności, zastępując je ciągłością dyskretną, programową niedomkniętością i sugestywną niekonkluzywnością – zbliżającymi miejscami jego fabuły do onirycznych, nieregularnych wierszy.

Jeśli idzie z kolei o czytelniczą kompulsywność, można skanalizować ją pisarsko w twórczości krytycznoliterackiej (to najbardziej oczywisty sposób), można jednak także implantować ją bezpośrednio – po to, przypomnę, by także pisząc, pozostać czytelnikiem – w fikcjach literackich. Bolaño robi to na obydwa sposoby, dywersyfikując dodatkowo implementację czysto literacką: z jednej strony mnoży w swoich książkach realne nawiązania literackie (niekończące się rozmowy o książkach i literaturze to nie tylko surowiec, z którego zrobiono *Dzikich detektywów* i *2666* oraz *Literaturę nazistowską w obu Amerykach*, *Gwiazdę daleką*, *Amulet* i *Chilijski nokturn*, lecz także temat bądź sceneria takich opowiadań, jak *Sensini*, *Henri Simon Leprince*, *Enrique Martín* i *Literacka przygoda* z tomu *Rozmowy telefoniczne*, *Gómez Palacio*, *Włóczęga po Francji i Belgii*, *Dentysta*, *Zdjęcia*, *Karnet balowy* i *Spotkanie z Enrique Lihnem* ze zbioru *Dziwki morderczynie*, by poprzestać tylko na tej niepełnej liście), z drugiej rozsiewa po własnych utworach imaginacyjne streszczenia nieistniejących książek. Tu czas na wstępną tezę: o ile striptiz komunikacyjny umożliwi mu bycie prozaikiem-poeta, a nasycenie własnych fikcji literatura

<sup>32</sup> R. Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policia*, Barcelona 2011, s. 113 n.

pisarzem-czytelnikiem, o tyle wspomniana widmowa biblioteka pozwala mu na stosunkowo dyskretną, a równocześnie intensywną manifestację kontaminacji obydwu inicjalnych impulsów: na pozostawanie równocześnie poetą i czytelnikiem, będąc *de iure* prozaikiem.

Jak zauważa Jerzy Jarzębski, tego,

[i]le utworów literackich powstało tylko w imaginacji pisarzy, nigdy jednak nie ukazało się drukiem, nie zliczy nikt. Wśród tych dzieł imaginacyjnych specjalne miejsce zajmują te, które wprawdzie także nie istnieją, ale na sposób znacznie od reszty bogatszy, bo zostały w innych, rzeczywistych tym razem książkach mniej lub bardziej dokładnie opisane jako istniejące – i to nawet w formie drukowanej, czasem nawet z cytatami, choć one z pustki wyjęte i żaden wydawca nie może poszczycić się, że całość utworu ma u siebie w teczce. Niepodobna określić, ile dzieł takich na użytek czytelników zmyślono<sup>33</sup>.

Pierwszym, który stworzył wymyśloną bibliotekę, był bodajże François Rabelais w powieści *Gargantua i Pantagruel*; powodował nim przy tym jednak wyraźnie humorystyczny zamysł (w bibliotece opactwa św. Wiktora Pantagruel znajduje takie uczone tomy, jak między innymi *Rozporek dyscypliny*, *Kopyto magistrów nauk*, *Słodyczne życia zakonnego* i *Banialukum Sorbiniformum*). Przypadki wprowadzania w obręb własnego dzieła literackiego nieistniejących książek można, jak sędzę, uzasadnić, najogólniej rzecz biorąc, w następujący sposób<sup>34</sup>: po pierwsze – to najprost-

<sup>33</sup> J. Jarzębski, *Postowie z „Widmowej biblioteki”*, w: S. Lem, *Apokryfy*, Kraków 2000, s. 443.

<sup>34</sup> Korzystam tutaj z pionierskich ustaleń Pawła Dunina-Wasowicza, który pisze o opozycji rekwizytu i osi, czyli odróżnia w pierwszym cięciu książki, w których elementy imaginacyjnego dorobku literackiego czy naukowego postaci pojawiają się jedynie jako rekwizyty i służą po prostu dodatkowemu docharakteryzowaniu bohaterów i uwiarygodnieniu architektury świata przedstawionego, od książek, w których wymyśloną dzieła stanowią oś fabuły. O ile jednak stosunkowo łatwo oddzielić użycia rekwizytowe od wykorzystania osiowych, o tyle druga podgrupa okazuje się tak pojemna, że należałoby pokusić się o kolejny rozdział; skrótową wersję przedstawiam powyżej. Por. P. Dunin-Wasowicz, *W widmowej bibliotece*, w: idem, *Widmowa biblioteka czyli Książki urojone albo Wypisy o xięgach, których nigdy nie było, ale ktoś o nich napisał*, Warszawa 1997, s. 5 n.

szy i równocześnie najczęstszy *casus* – mogą one pełnić funkcję rekwizytów, równie istotnych albo mało istotnych dla fabuły co inne rekwizyty, charakterystyki ubioru, zachowania, otoczenia etc. (na przykład Sherlock Holmes za swoje *opus magnum* uważa pracę *Practical Handbook of Bee Culture, with Some Observations upon the Segregation of the Queen*, niczego bliższego jednak o owym *Praktycznym podręczniku hodowli pszczoł* nigdy się nie dowiadujemy<sup>35</sup>); po drugie – to precedens rzadszy i dość skomplikowany – mogą być one istotnym elementem fabuły (drugi tom *Poetyki* Arystotelesa w *Imieniu róży* Umberta Eco, poemat *Blady ogień* Johna Francisa Shade'a z powieści Nabokova pod tym samym tytułem albo powieść *O pochodzeniu zła* Harry'ego Queberta z kiepskiego bestsellera Joëla Dickera pełnią nader istotną funkcję fabularną); po trzecie – dotyczy to zwłaszcza apokryficznych recenzji – mogą być trampoliną do skoku we własne deliberacje (taką czysto funkcjonalną rolę odgrywają wszystkie wyimaginowane książki recenzowane przez Stanisława Lema, podobną funkcję pełni w przypadku Borgesa twórczość Herberta Quaina czy Pierre'a Menarda); po czwarte w końcu – to przykład najrzadszy i najbardziej osobliwy – są samoistnymi fabułami, w sposób luźny i niekonieczny związanymi z głównymi wątkami nadrzędnej historii, jednak ze względu na rozbudowaną postać możliwymi do usunięcia tylko za cenę utraty pewnej trudnej zrazu do sprecyzowania własności, stanowiącej o integralności dzieła. Chcę przez to powiedzieć, że z utworów prozatorskich Bolaño można by wprawdzie najczęściej usunąć fragmenty zawierające charakterystykę nieistniejących realnie książek – i większość czytelników, przynajmniej tych stykających się z jego prozą po raz pierwszy, w ogóle nie odczułaby ich braku – jednak pozbawilibyśmy je tym samym czegoś niezmiernie dla nich istotnego.

Widmowa *biblioteca imaginaria bolañana* obejmuje kilkadziesiąt fikcji, różniących się znacznie deskrypcyjną obszernością –

---

<sup>35</sup> A. Conan Doyle, *His Last Bow*, w: idem, *The Complete Sherlock Holmes*, with a preface by Ch. Morley, New York 1938, s. 1152.

najkrótsze streszczenia składają się ze zdania czy kilku zdań, najdłuższe liczą kilka stron. Poglądowy przegląd – z konieczności skrótowy i nieroszczący sobie pretensji do jakiegokolwiek kompletności – można by rozpocząć do wczesnej powieści *Lodowisko* z 1993 roku. W jednym z rozdziałów przebywający w więzieniu Enric Rosquelles wspomina o dwóch podarowanych mu książkach: *Święta Ludwina i subtelność lodu* Henriego Lefebvre'a (zbieżność nazwisk przypadkowa) oraz *Święty Bernard* Rema Morana. W dalszej części zarysowana zostaje fabuła obydwu; przytoczę w tym miejscu tytułem reprezentatywnej próbki streszczenie drugiej książki, rzeczy o „perypetiach psa bernardyna albo mężczyzny imieniem Bernard, później kanonizowanego, albo opryszka, mającego taką ksywę”; otóż naszkicowana przez autora fabuła jest następująca:

Pies, czy też święty, a może opryszek, mieszka u podnóża wielkiej ośnieżonej góry i co niedziela (choć czasem jest mowa o tym, że „codziennie”) zagląda do okolicznych wiosek i wyzywa na pojedynki inne psy, a może innych mężczyzn. Z czasem ci, którzy stanęli z nim w szranki, podupadają na duchu i nikt nie ma odwagi odezwać się doń ani słowem. Ustanawiają dla bohatera, cytując dosłownie, „prawo lodu”. Bernard jest jednak uparty i co niedziela nadal przechadza się po leżących u stóp góry wioskach i wyzywa na pojedynki każdego, kto nie zdąży zejść mu z drogi. Czas mija i adwersarze psa czy też mężczyzny są coraz starsi, uciekają od życia publicznego, jedni popełniają samobójstwo, inni umierają śmiercią naturalną, większość kończy w smutnych przytułkach dla starców. Bernard oczywiście też się starzeje, a starość w połączeniu z samotnością – bohater nie mieszka przecież w wiosce – czynią zeń drażliwego zgredda. Oczywiście nie rezygnuje z pojedynków, tyle że adwersarze są coraz młodszy, do Bernarda z początku ów szczególnie nie dociera, a kiedy wreszcie go rozumie, czuje, jakby dostał obuchem w głowę. Moran nie skąpi czytelnikowi krwi, która leje się, jak to mówią, strumieniami, ani rzek spermy, ani łez, przelewających się pod byle pretekstem. W połowie powieści Bernard („merdając ogonem”) wyrusza w drogę, spędza jakiś czas w pewnej dolinie, a potem wędruje wzdłuż rzeki. Kiedy wraca do domu, wszystko jest tak, jak dawniej. Pojedynki stają się coraz bardziej zacięte, a na jego ciele przybywa

blizn i szram. Pewnego dnia zagląda śmierci w oczy. Innym razem wpada w zasadzkę ustawioną przy wejściu do wsi. W końcu wchodzi w życie dekret zakazujący wszelkich pojedynków, a Bernard, który łamie zakaz wielokrotnie, musi uciekać. I wówczas, pod koniec powieści, dzieje się coś dziwnego: wyprowadziwszy w pole pościg i schroniwszy się w grocie, Bernard przechodzi metamorfozę: jego dawne ciało dzieli się na dwie części identyczne z pierwowzorem. Pierwsza ucieka w dolinę, wydając okrzyki radości. Druga wspina się z wysiłkiem na wielką górę i nigdy już nie wraca...<sup>36</sup>.

Kilka innych przykładów. W opowiadaniu *Dni roku 1978* z tomu *Dziwki morderczynie* B opowiada – z dużą precyzją, na trzech bitych stronach – pewien film bez tytułu, „historię mnicha malarza ikon w średniowiecznej Rosji”<sup>37</sup>. W opowiadaniu *Prefiguracja Lalo Cury* z tego samego zbioru znajdziemy tyleż plastyczne, co niepokojące opisy takich obrazów filmowych, jak *Hekatomba*, *Kundalini*, *Impuvium* i *Sternik*<sup>38</sup>. W powieści *2666* pojawia się co najmniej dwadzieścia jeden tytułów książek przypisanych Bennowi von Archimboldiemu, najczęściej pełnią one funkcję rekwizytów – co może zaskakujące, ale to kwestia balansu, jak sądzę – mniej lub bardziej treściwe, przeważnie jednak zaledwie jednozdaniowe opisy odnoszą się jedynie do niespełna połowy przywoływanych tytułów, tj. *Rzeki Europy*, *Święty Tomasz*, *Niewidoma*, *Morze Czarne*, *Letea*, *Sprzedawca losów*, *Ojciec* i *Król lasu*<sup>39</sup>. Najdłuższe streszczenie dotyczy właśnie tej ostatniej powieści i brzmi intrygująco autoreferencyjnie:

Powieść, nielicząca więcej niż sto pięćdziesiąt stron, opowiadała o kulawym mężczyźnie, jednookiej kobiecie i ich dwojgu dzieciach, chłopcu, który uwielbiał pływać, i dziewczynce, która chodziła za bratem na urwisty brzeg morza. [...] Styl był dość dziwaczny, narra-

<sup>36</sup> R. Bolaño, *Lodowisko*, przeł. K. Okrasko, Warszawa 2013, s. 179 n.

<sup>37</sup> R. Bolaño, *Dni roku 1978*, w: idem, *Dziwki morderczynie*, Warszawa 2013, s. 70 n.

<sup>38</sup> R. Bolaño, *Prefiguracja Lalo Cury*, w: idem, *Dziwki morderczynie*, Warszawa 2013, s. 95 n.

<sup>39</sup> R. Bolaño, *2666*, przeł. K. Okrasko, J.W. Rajter, Warszawa 2012, s. 920, 946, 947-948, 992 (ostatni tytuł zmieniony).

cja jasna, czasami wręcz przezroczysta, ale sposób, w jaki układały się poszczególne historie, nie prowadził donikąd: zostawały tylko dzieci, ich rodzice, zwierzęta, kilku sąsiadów, a potem tak naprawdę była tylko już przyroda, przyroda, która powoli rozmywała się we wrzącym kotle, by w końcu zniknąć zupełnie<sup>40</sup>.

Więcej miejsca poświęca za to autor papierom Borysa Abramowicza Anskiego, odnalezionym przez Reitera – co okaże się dla niego pisarskim przeżyciem inicjacyjnym – we wsi Kostekino na Ukrainie, w przemyślnej kryjówce w głębi pieca. Z nich dowiadujemy się także sporo na temat twórczości Efraima Iwanowa, autora opowieści fantastycznonaukowych, z których szczególnie dokładnie opisane jest opowiadanie *Uralski pociąg* i powieść *Zmierzch* (na całych czterech stronach), oprócz tego mowa o powieściach *Południe* i *Świt* (między wierszami wyczytujemy, że autorem wszystkich trzech jest w rzeczywistości Anski)<sup>41</sup>. Z kolei w opowiadaniu *El viaje de Álvaro Rousselot* (z tomu *El gaucho insufrible*) przywołana zostaje pierwsza książka argentyńskiego pisarza Alvara Rousselota, wydana w 1950 roku powieść o, jak zauważa narrator, raczej niewyszukanym tytule *Soledad* (Samotność), w dalszej partii tekstu znajdziemy zapadające w pamięć kilkudzaniowe streszczenie<sup>42</sup>. Najwięcej najdłuższych streszczeń – książek przypisanych tu francuskiemu pisarzowi o nazwisku J.M.G. Arcimboldi – znajdziemy w powieści *Los sinsabores del verdadero policía*. W liczącej blisko czterdzieści stron części czwartej, będącej w całości swego rodzaju biograficzno-artystycznym dossier tego autora, znajdziemy rekapitulacje następujących książek: *Hartmann von Aue* (1959; dwie strony), *Vertumno* (Wertumnus, 1958; cztery strony), *Los negros de Fontainebleau* (Murzyni z Fontainebleau, 1970; sześć stron), *El Bibliotecario* (Bibliotekarz, 1966; trzy strony), *Racine* (1979, jedna strona), *La búsqueda de Sam O'Rourke* (Poszukiwania Sama O'Rourke, 1960; pięć stron),

<sup>40</sup> Ibidem, s. 992 n.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 795, 803, 809.

<sup>42</sup> R. Bolaño, *El viaje de Álvaro Rousselot*, w: idem, *Cuentos*, Barcelona 2011, s. 481 n.

*La perfección ferroviaria* (Perfekcja kolejowa, 1964; cztery strony)<sup>43</sup>. Na tym kończę ten przegląd – łatwy do dłuższej kontynuacji – żeby nie wystawiać dłużej na próbę cierpliwości czytelników.

Fikcje literackie Roberta Bolaño pełne są istniejących i nieistniejących książek, których przywoływanie odgrywa niekiedy każdą z ról opisanych powyżej, jeśli chodzi jednak o streszczenia nieistniejących książek, często *in extenso*, to nie pełnią one – powtórzę raz jeszcze – żadnej z trzech podstawowych, wyszczególnionych wyżej funkcji. Nie są li tylko rekwizytem, bo ich usunięcie, jakkolwiek możliwe, pozbawiłoby jednak – nie tylko z racji wielkości koniecznych do przedsięwzięcia cięć – większość tekstów pewnych istotnych części. Nie są jednak również narracyjnym zwornikiem – ich występowanie nie jest motywowane względami fabularnymi. Nie stanowią w końcu także pomostu do ogólniejszych dygresji<sup>44</sup>. Po co zatem, moglibyśmy zapytać, autor poświęca tyle energii i miejsca na wtręty, którym nie sposób przyporządkować żadnej określonej roli? Ponieważ właśnie – oto domykająca konkluzja – wbrew pozorom nie są one sekundarnymi suplementami, lecz raczej samoistnymi miniaturami literackimi. To nie cmentarzysko książek, muzeum (re)kapitulacji, sala poronionych pomysłów, lecz raczej zatrzymane w czasie zdjęcie z – by pozostać w ramach ewokowanej obrazowości – izby porodowej fikcji dorastających w innej rzeczywistości. Owe embrionalne nanofikcje, jak moglibyśmy roboczo je nazywać, są z jednej strony chwytem stylistycznym, pozwalającym pisarzowi stawać się czytelnikiem, występować w roli czytelnika, kiedy tylko najdzie go na to ochota (inaczej jednak niż w przypadku wykorzystania czysto funkcjonalnego – Lem, mógłby ktoś argumentować, również przywdziewa kostium czytelnika w *Apokryfach* –

<sup>43</sup> R. Bolaño, *Los sinsabores del verdadero policía*, s. 193-216.

<sup>44</sup> Wszystko to nie wyklucza, rzecz jasna, że czasem mogą pełnić one czy też można przypisać im określone funkcje. W szkicu pomieszczonym w niniejszym tomie Anna Topczewska argumentuje na przykład, że w streszczeniu książki Anskiego *Południe* odnaleźć można swego rodzaju „instrukcję obsługi” powieści 2666, której jest częścią etc.

niczemu z góry określonego to tutaj nie służy, mamy tu do czynienia z najczystszej postaci kantowską „Zweckmäßigkeit ohne Zweck”, „celowością bez celu”). Z drugiej strony streszczenia te nigdy nie sprowadzają się do samego zarysowania fabuły – dotyczą przecież także niekiedy dzieł pozbawionych wyraźnej struktury fabularnej – to czysta proza poetycka. A zatem – i to byłoby finalną tezą – prezentacje nieistniejących fikcji (zwłaszcza literackich, ale także filmowych) pozwalają autorowi wcielać się w role, których zakres – stając się prozaikiem – z konieczności musiał okroić, a które, jak nie przestał nigdy powtarzać, uważał za centralne na własnym horyzoncie literackim: role poety i czytelnika.

## Noty o autorach

**Wojciech Charchalis** (1970) – tłumacz, literaturoznawca. Pracuje w Zakładzie Portugalistyki Instytutu Filologii Romańskiej UAM. Autor książki *El realismo mágico en la perspectiva europea – El caso de Gonzalo Torrente Ballester* (2005). Tłumacz m.in. Fernanda Pessoa, José Saramago i Javierra Mariasa, ostatnio opublikował nowy przekład *Don Kichota* Miguela Cervantesa (2014).

**Zofia Grzesiak** (1989) – absolwentka iberystyki i polonistyki (w Kolegium MISH) UW, doktorantka w Instytucie Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich UW. Przygotowuje rozprawę doktorską o czytano-pisaniu i postrzeganiu świata w utworach Roberta Bolaño. Zajmuje się teoriami dotyczącymi praktyk czytania, pragmatyką i patafizyką. Publikowała artykuły m.in. w „Itinerarios” i „Estudios Hispánicos”.

**Piotr Jakubowski** (1985) – kulturoznawca, filozof literatury, adiunkt Katedry Kultury i Międzykulturowości UKSW. Publikował m.in. w „Przestrzeniach Teorii”, „Kwartalniku Filmowym”, „Historii i Kulturze” i pracach zbiorowych. Współredaktor książki *Wielcy artyści ucieczek* (2013).

**Paweł Kaczmarek** (1991) – krytyk literacki, student UAM. Współpracuje regularnie z „Odra”, „Ritą Baum” i „Praktyką Teoretyczną”. Zajmuje się głównie polską poezją współczesną i społeczno-politycznymi kontekstami literatury.

**Łukasz Musiał** (1976) – badacz literatury, krytyk, tłumacz. Pracuje w Instytucie Filologii Germańskiej UAM. Opublikował m.in. monografię *Kafka. W poszukiwaniu utraconej rzeczywistości* (2011).

**Nina Pluta** (1966) – iberystka, pracuje na Uniwersytecie Pedagogicznym w Krakowie. Zajmuje się współczesną prozą hispanojęzyczną i jej europejską recepcją oraz konwencjami popularnymi w prozie hispanoamerykańskiej. Współautorka *Historii literatur iberoamerykańskich* (2010), ostatnio opublikowała monografię *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios* (2012).

**Joanna Roszak** (1981) – adiunkt Instytutu Slawistyki PAN. Wydała i współredagowała kilka książek, ostatnio opublikowała *Miejsce i imię. Poeci niemieckojęzyczni żydowskiego pochodzenia* (2014) oraz „Słyszysz? Synagoga. Wychodząc spod poznańskiej synagogi przy Wronieckiej” (2015, w druku).

**Marcin Rychter** (1974) – filozof, tłumacz, eseista, redaktor kwartalnika „Kronos”, współpracownik DELab UW.

**Anna Topczewska** (1980) – absolwentka MISH-u UW i warsztatów z przekładu literackiego w Sztokholmie. W latach 2004–2007 redaktorka działów skandynawskiego i iberyjskiego „Literatury na Świecie”. Tłumaczyła m.in. Roberta Bolaño, Colette i Stiga Dagermana. Obecnie pracuje na Uniwersytecie w Lund, gdzie kończy pisać doktorat na temat szeroko pojętej wizualności w prozie Bolaño.

**Judyta Wachowska** (1965) – pracuje w Zakładzie Literatury Hiszpańskiej i Iberoamerykańskiej IFR UAM. Autorka artykułów i prac krytycznych dotyczących hiszpańskiej wojny domowej 1936–1939 i okresu frankistowskiego, literatury obozowej i kobiecej literatury więziennej, współredaktorka monografii i tomów zbiorowych, ostatnio *Mario Vargas Llosa – w kręgu twórczości* (2013).

**Arkadiusz Żychliński** (1976) – filolog, tłumacz, fikcyjznawca. Adiunkt Instytutu Filologii Germańskiej UAM oraz członek zespołu Pracowni Pytań Granicznych. Przekładał m.in. Roberta Walsera i Petera Sloterdijka. Opublikował i współredagował kilka książek, ostatnio wydał tom esejów *Wielkie nadzieje i dalsze rozważania* (2013) oraz monografię *Laboratorium antropofikcji. Dociekania filologiczne* (2014).

# Bolaño's Chair: Critical Essays

## Summary

The book titled *Katedra Bolaño* [*Bolaño's Chair*] is a collection of selected articles and interpretive papers which can serve as a useful introduction for beginning readers of Bolaño and an enlightening outline for "older and intermediate" readers of works by this writer, who created one of the most distinctive literary projects of the last decades. This is the first book of this kind that has been written in Polish. The possibility of watching this writer, who until recently was only known to a handful of experts, incredibly quickly become genuinely important during the last few years (and this is not artificially created importance, which is very impermanent) has been one of the most interesting contemporary experiences related to the direct impact of subsurface "literature-forming" processes.

The authors of the ten articles that constitute this volume (philologists, comparatists, cultural experts and philosophers) are aware of being fascinated by Roberto Bolaño's works and they present certain contexts in which these works can be read that are worth considering. Articles dealing with a broad range of topics are situated between an opening treatise on this contemporary writer's emerging classicism (Nina Pluta, *Kto dziś jest klasykiem?* ["Who is a classic today?"]) and a closing essay on Bolaño's characteristic and distinctive writing style (Arkadiusz Żychliński, "Minima lecturalia"). Two of the researchers look at the structure of the micro-novel *Gwiazda daleka* [*Distant Star*] from different perspectives: in her essay titled *Przygodny fokus* ["Accidental focus"] Zofia Grzeziak investigates the intertextual connections and affinities that are present in this micro-novel, whereas Łukasz Musiał brings together the scattered threads that run through the novel in his essay *O zerwanej*

*ciągłości między życiem a literaturą* ["The broken continuity between life and literature"]. Three subsequent articles present original interpretations of the novel titled *2666*: in her essay *Testament geometryczny* ["Geometric testament"] Anna Topczewska studies the metaliterary tropes that are used in this novel, Piotr Jakubowski analyzes the "secret of evil" in his article titled " $2 \times 6 - 6 = 6$ ", and Marcin Rychter points to the importance of adopting an economic perspective in his commentary *Prawda za plecami* ["The truth behind one's back"]. The other authors present the poetic (in the narrow sense of the word) dimension of Bolaño's works (Joanna Roszak, *Poema naiwne* ["A naive poem"]), attempt to investigate one important aesthetic category in the writer's works, i.e. the grotesque (Paweł Kaczmarski, *Śniadanie w barze Trejo's* ["Breakfast at Trejo's bar"]), and finally, they also analyze the effects of certain friendship on literature (Judyta Wachowska, *Cercas na tropach Bolaño* ["Cercas follows Bolaño's tracks"]). In each case – be it an attempt at capturing the "inner workings" of Bolaño's works, the elaboration of the tangles of topics and relations that intertwine with one another in these works, analysis of literary connections and affinities, commentaries about commentaries, or a fragmentary poetical portrait – it is about expanding space for reflection as well as delineating boundaries and challenging these boundaries which are slowly being established.

The title of the book refers to the idea of "the unknown university" which appears in Roberto Bolaño's works. All of us attend this "university", but it is also often unknown/unrecognized and unnamed. It does not have a permanent central location, nor does it issue diplomas. However, it is part of the education of every writer and every reader (it directs their steps, even if they seem to take these steps independently, without being influenced by anybody). Among this public university's various organizational units the faculty of fiction has a separate, special place. And now, more than ten years after Roberto Bolaño's decease, there is no doubt that he obtained one of the most important chairs at this university a long time ago.

*Translated by Anna Mojska*



Redakcja: Karolina Hamling  
Opracowanie techniczne i łamanie: Elżbieta Rygielska

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU  
UL. FREDRY 10, 61-701 POZNAŃ  
[www.press.amu.edu.pl](http://www.press.amu.edu.pl)

Sekretariat: tel. 61 829 46 46, faks 61 829 46 47, e-mail: [wyd nauk@amu.edu.pl](mailto:wyd nauk@amu.edu.pl)  
Dział sprzedaży: tel. 61 829 46 40, e-mail: [press@amu.edu.pl](mailto:press@amu.edu.pl)

Wydanie I. Ark. wyd. 9,0. Ark. druk. 11,875  
DRUK I OPRAWA: UNI-DRUK, LUBOŃ, UL. PRZEMYSŁOWA 13

Roberto Bolaño, zagubiony w Europie „Chilijczyk z Antarktyki albo raczej Chilijczyk z Atlantydy”, stworzył jeden z najbardziej wyrazistych projektów literackich ostatnich dekad. Niniejsza książka gromadzi wybrane artykuły i interpretacje mogące pełnić funkcję użytecznego – zarazem pierwszego w języku polskim – wprowadzenia dla początkujących i pogłębiającego zarysu dla „starszych i średnio zaawansowanych” czytelników pisarza. Tytuł tomu nawiązuje do istotnej dla autora idei „nieznanego uniwersytetu” – wspólnego dla wszystkich, lecz często nie(roz)poznanego, uniwersytetu bezimiennego, nieposiadającego stałej siedziby i niewydającego dyplomów – istniejącego jednak w edukacji każdego pisarza oraz każdego czytelnika. Katedra Bolaño to jedna z wpływowych katedr fakultetu współczesnych fikcji.



9 788323 228349

ISBN 978-83-232-2834-9

ISSN 0554-8187