Zofia Grzesiak

Uniwersytet Warszawski
Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich

Roberto Bolaño: poradnik użytkownika literatury

Roberto Bolaño to dziś jeden z najbardziej znanych pisarzy południowoamerykańskich, któremu udało się odnieść sukces zarówno artystyczny, jak i komercyjny. Jego twórczość posiada podwójne dziedzictwo: literackich eksperymentów (Jorge Luisa Borgesa, pokolenia latynoamerykańskiego boomu literackiego, awangardy i neoawangardy) oraz polityczno-kulturowego zaangażowania epoki amerykańskich dyktatur. Autor *Dzikich detektywów* zdaje się dosłownie realizować założenie o literaturze jako miejscu, w którym świat wkracza w przestrzeń doświadczenia¹.

Większość bohaterów powieści Bolaño to pisarze, czytelnicy bądź krytycy poszukujący innych, zaginionych autorów. Ich śledztwa najczęściej odbywają się za pomocą lektury, przypominającej dekonstrukcyjne czytanie-pisanie². W twórczości autora 2666 fikcja łączy się jednak z autobiografią, historią i reportażem; dochodzenie literackie wychodzi poza karty czytanych książek, a znaczenia oscylują między symulacją a realnością. Aby prześledzić ich trajektorię (oraz podkreślić ogromny potencjał krytyczno-polityczny utworów Bolaño), posłużę się pojęciem cyrkulacji, które stanowić ma alternatywę dla tracących dziś adekwatność innych „terminów opisujących związek pomiędzy dziełem sztuki a wydarzeniami historycznymi, do których dzieło to nawiązuje”³. Hasło to pomaga ustalić, w jaki sposób materiały nie tylko literackie, lecz także „dokumenty urzędowe i prywatne, wycinki z gazet itp. [...] są przenoszone z jednej sfery dyskursywnej do drugiej”⁴, jak zmieniając właścicieli ewoluują, kwestionując granice między fikcją a rzeczywistością.

¹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości*, Kraków 2012, s. 12.

² Por. M. P. Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 182.

³ S. Greenblatt, *W stronę poetyki kultury*, [w:] tegoż, *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, przeł. M. Lorek, Kraków 2006, s. 60.

⁴ Tamże.

Przypadki prze-pisywania tekstów przez Bolaño można podzielić pod względem typu wykorzystanego materiału na następujące kategorie:

1. Z literatury do literatury (operacje na materiale literackim).
2. Z „rzeczywistości” do literatury (materiał autobiograficzny, biograficzny, historyczny i dokumentalny).
3. Z literatury do „rzeczywistości” (teksty Bolaño jako materiał literacki i dokumentalny).

Z literatury do literatury

Literatura (i wszelkie jej epifenomeny) w utworach chilijskiego pisarza stanowi tkankę świata, nie można jej oddzielić od żadnego badanego elementu. Jeden z krytyków określił pisarstwo Bolaño mianem wcielenia intertekstualności, gdyż nieustannie czytający bohaterowie symbolizują, jego zdaniem, ruch od jednego tekstu do drugiego⁵. Niemniej jednak próba klasyfikacji rodzajów inter- lub transtekstualności występujących w utworach Bolaño wydaje się zadaniem zbędnym. Wykorzystanie istniejących już opisów relacji międzytekstowych byłoby bardzo łatwe i bezproduktywne, potwierdzałoby bowiem tylko lub kwestionowało zasadność pewnego modelu.

Tekstowy świat Bolaño to permanentny dialog literacki, ciągle czytanie-pisanie. Fenomen prze-pisywania cudzych tekstów – szukania w nich określonych pytań i odpowiadania na nie – zilustruję kilkanaście klarownymi przykładami realizacji tego zjawiska, zaznaczając, że to jedynie skromna część sposobów wykorzystywania literatury przez autora *Dzikich detektywów*. Ograniczę badanie użytkowania tekstów na rzecz równoległego poszukiwania miejsca, w którym – w utworach Bolaño – zachodzi proces tworzenia znaczeń. Jak się jednak okaże, zjawiska te są ze sobą ściśle związane.

Z literatury innych do własnej (kontrasygnaty Bolaño)

Materiał fikcyjny obcego pochodzenia (teksty innych pisarzy) prze-pisany przez Bolaño do własnych utworów może pełnić następujące funkcje:

1. Stanować dialog metaliteracki:
 - teoretyczny, z poetyką, krytyką i metajęzykiem. Za przykład może posłużyć systematyzacja literatury dokonana przez jednego z bohaterów *Dzikich detektywów*, Ernesta San Epifanio. Wyróżnia on m.in. następujące

⁵ M. Ayala, *Notas sobre la poesía de Roberto Bolaño*, [w:] *Bolaño Salvaje*, ed. E. Paz Soldán, G. Faverón Patriau, Barcelona 2008, s. 100.

nurty poezji: pedalski, ciotowski, gejowski, cwelowski, homo-niewiadomo, pedziowaty, nimfetyczny, zniewieściał⁶.

– epistemo-onto-aksjologiczny. *Literatura faszystowska w obu Amerykach* to leksykon apokryficznych twórców o inklinacjach neofaszystowskich, powstały w odpowiedzi na *Pierre’a Menarda, autora don Kichota* i *Analizę twórczości Herberta Quaine’a* Jorge Luisa Borgesa, ale przede wszystkim na jego *Powszechną historię nikczemności*. To kontrasygnata⁷: jednostkowe potwierdzenie, kontynuacja projektu oraz jego zmiana i polityczna aktualizacja (jedyną reprezentacją nikczemności pozostaje faszyzm);

– parodystyczno-ironiczny. Zgodnie z definicją parodii proponowaną przez Lindę Hutcheon, stanowi on „powtórzenie z krytycznym dystansem, pozwalające na ironiczne sygnalizowanie różnicy w sercu podobieństwa”⁸ i potwierdza postawę bezczelności i sprzeciwu Bolaño wobec literackich „świętych krów”⁹. Przykład: *Przepaść* Pía Barojo wpisana w *Dzikich detektywów*.

2. Przekształcić się w element świata autora lub bohatera. Relacjonowane na nowo własne i cudze opowieści naznaczone są zawsze osobliwością opowiadającego. Referując mit Orestesa, Carlos Coffeen, bohater *Amuletu*, wpisuje go w ramy własnego doświadczenia, a raczej marzenia: „Orestes [...] ma zamiar [...] żyć jak tułacz, ze swoim przyjacielem Pyladem przemierzać Grecję, stając się legendą. Być beatnikami, nie przywiązywać się do żadnego miejsca, uczynić nasze życie sztuką”¹⁰.

Bolaño posługuje się tekstami również jako narzędziami. Tworzy światy fikcyjne i bada rzeczywisty, dyskutując nie tylko z literaturą, lecz także za pomocą jej konkretnych przedstawicieli. Sposoby takiego użytkowania utworów można podzielić na następujące kategorie:

– substytucja. Opis cech charakterystycznych postaci zostaje zastąpiony przez opis jej prywatnej biblioteki (Juan Stein i Diego Soto w *Gwieździe dalekiej*);

– rekonstrukcja. Tropienie i odtwarzanie losów postaci opiera się na przypisywaniu im autorstwa analizowanych tekstów (Carlos Wieder w *Gwieździe dalekiej*, Cesárea Tinajero w *Dzikich detektywach*, Archimboldi w 2666);

⁶ R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, przeł. T. Pindel, N. Pluta, Warszawa 2010, s. 84.

⁷ J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą (rozmowa)*, przeł. M. P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 219.

⁸ L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, London–New York 1988, s. 26.

⁹ H. Castellanos Moya, *Sobre el mito Bolaño*, „La Nación” 19.09.2009, <http://www.lanacion.com.ar/1176451-sobre-el-mito-bolano> [dostęp 23.10.2014].

¹⁰ R. Bolaño, *Amuleto*, Barcelona 1999, s. 122.

- kataliza. Łączenie faktów odbywa się nie tylko w procesie narracji, lecz także za pomocą przywoływanych książek, czytanych przez wielu bohaterów (np. w *Gwieździe Dalekiej* łącznikiem między pozornie niezwiązanymi ze sobą postaciami jest *Gestalt Therapy Verbatim* Fritza Perlsa);
- eksploatacja. Teksty cudze lub własne, apokryficzne, służą także jako materiał artystyczny lub uzupełnienie historycznych danych (*Z pętla na szyi* Muñoza Cano w *Gwieździe dalekiej*);
- punkt wyjścia. Cudze teksty służą przede wszystkim do czytania. Literatura może być przestrzenią jakiegokolwiek doświadczenia, ale samo doświadczenie lektury wysuwa się na plan pierwszy. Utwór czytany przez kogoś z bohaterów powieści może stać się pryzmatem umożliwiającym stworzenie nowej kontrasygnaty, uwzględniającej poza głosem autora i czytelnika także głos innego autora (w *Gwieździe dalekiej* szczególnie przykuwają uwagę *Dziela zebrane* Brunona Schulza czytane przez narratora)¹¹.

Z literatury własnej do własnej. Wewnętrzna cyrkulacja sygnatury

Podstawa poetyki Bolaño to ciągły ruch. Znaczenia, niczym bohaterowie *Dzikich detektywów*, przemierzający nieustannie na piechotę ogromne miasto Meksyk, nigdy nie pozostają w spoczynku. Zmieniają się i „pączkują”, akumulują kolejne komponenty. Dotyczy to także elementów własnych w utworach Bolaño, mistrza w przepisywaniu swych tekstów, rozciąganiu swojej sygnatury.

Amplifikacje. Pączkowanie

Gwiazda daleka to powiększony i zmieniony ostatni rozdział *Literatury faszystowskiej w obu Amerykach: Ramírez Hoffman, zhańbiony*. Natomiast *Amulet* to rozwinięcie rozdziału *Auxilio Lacouture* z powieści *Dzicy detektywi*.

Auto-prze-pisywanie u Bolaño istnieje jednak już na poziomie zdań i wyrazów. Nazwisko z jednej powieści staje się synekdochą historii opowiedzianej w kolejnej (generał Czerniachowski – między *Literaturą faszystowską* a *Gwiazdą daleką*); pojedyncze słowo rozciąga się na kilka stron, gdy przytoczona zostaje jego etymologia, wskazując na wielość interpretacyjnych punktów wyjścia.

¹¹ Por. Z. Grzesiak, *Przygodny fokus w „Gwieździe dalekiej” Roberta Bolaño: Bruno Schulz jako punkt wyjścia teorii przenośnej*, [w:] *Katedra Bolaño. Szkice krytyczne*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Poznań 2015, s. 33–54.

Styl Bolaño pełen jest dygresji, wtrąceń, nawiązań i odwołań, akumuluje i kataloguje ogromne ilości informacji, których opanowanie i porządkowanie okazuje się często wysoce problematyczne. Zjawisko to opisano w hiszpańskiej krytyce jako *espesor escritural*¹², co można przełożyć dość swobodnie na „gęstość tekstu”.

Wirtualne Macondo

Utwory Bolaño wychodzą poza siebie i rozrastają się, tworząc specyficzny świat, niczym Macondo lub Yoknapatawpha, realizujące się niejednokrotnie w sprzecznych aktualizacjach. Idealnym przykładem tego zjawiska jest relacja powieści *Los sinsabores del verdadero policía* i *2666* lub *Literatury faszystowskiej* i *Gwiazdy dalekiej*, stanowiących pod wieloma względami nie tylko rozszerzone, lecz także alternatywne wersje jednej historii.

Alternatywność wydarzeń nie wyklucza „ponadutworowej”¹³ tożsamości wielu gromadzonych przez autora 2666 elementów. W kolejnych tekstach Bolaño spotykamy te same miejsca, jak Santa Teresa, literackie Ciudad Juárez, oraz postaci: ksiądz Ibacache (*Chilijski nokturn* i *Gwiazda daleka*), detektyw Romero (m.in. *Gwiazda daleka* i *Dzicy detektywi*), Auxilio Lacouture (*Dzicy detektywi* i *Amulet*).

Najważniejszą postacią spajającą świat Bolaño jest jednak jego własny tekstowy odpowiednik, Arturo Belano: nocny stróż w *Lodowisku*, narrator *Gwiazdy dalekiej* (który w *Literaturze faszystowskiej* nazywa się Bolaño), główny bohater i znów nocny stróż w *Dzikich detektywach*. Według posłowa do *2666*, miał się również ujawnić jako autor tej powieści – w epilogu, którego Bolaño nie zdążył jednak ułożyć przed śmiercią¹⁴. Enigmatyczny Belano to jednocześnie uobecnienie i ufikcyjnienie osoby pisarza, manipulującego własną biografią. Dzięki niemu Bolaño staje się dla czytelników kolejną nierozwiązaną zagadką.

Apokryfy. Powstanie hipotezy

Fikcyjnym pisarzem najczęściej powracającym, czytany i streszczany w tekstach Bolaño jest Archimboldi, który występuje w *2666*, *Los sinsabores del verdadero policía* i w *Dzikich detektywach* (jako

¹² M. Solotorevski, *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*, „Mitologías hoy” 2013, nr 7, s. 163–171.

¹³ Brian McHale w *Powieści postmodernistycznej* mówi o ponadświatowej tożsamości, tu poruszamy się jednak w obrębie jednego świata, planety Bolaño.

¹⁴ I. Echevarría, *Posłowie do pierwszego wydania*, [w:] R. Bolaño, *2666*, przeł. K. Okrasko, J. W. Rajter, Warszawa 2012, s. 1004.

Arcimboldi). Paradoksalnie Bolaño zdaje się przepisywać z innego źródła utwory, które są wytworem jego wyobraźni.

Przypadkiem recylingu apokryfów, pozwalającym zgłębić prywatne Bolańowskie metody konfrontacji ze światem literackim i rzeczywistym, jest kolejny utwór o fikcyjnym rodowodzie powracający w tekstach Chilijczyka: *Syjon* Cesárei Tinajero (rys. 1), zaginionej poetki poszukiwanej przez bohaterów *Dzikich detektywów*, występujący również jako *El mar* w *Amberes* (rys. 2) i *La Universidad Desconocida* (rys. 3).

Rys. 1. Cesárea Tinajero, *Syjon*, [w:] R. Bolaño, *Dzikie detektywy*, s. 383

Rys. 2. R. Bolaño, *El mar*, [w:] tegoż, *Amberes*, Barcelona 2002, s. 53

Rys. 3. R. Bolaño, *El mar*, [w:] tegoż, *La universidad desconocida*, Barcelona 2007, s. 204

„Dzicy detektywi” poszukujący zaginionej poetki dysponują tylko jednym tropem: jej jedynym znanym wierszem, przechowywanym przez Amadea Salvatierrę, artystę należącego do historycznej awangardy. *Syjon*, kryjący według niego w swej głębi tajną prawdę, pozostaje zagadką do momentu pojawienia się bohaterów powieści, Artura Belano i Ulisesa Limy, którzy stwierdzają wprost przed osłupiałym Salvatierrą, że wiersz nie posiada żadnej tajemnicy.

Tak jak autor powieści sięga po teksty innych, by na nie odpowiedzieć i umożliwić zdarzenie swoich utworów, tak jej bohaterowie stawiają kontrasygnatę pod wierszem Cesárei, dorysowując od siebie trzy trójkąty, czyli

żagle (rys. 4). Dla nich rozwiązanie jest „prościutkie”: utwór to metafora żeglugi, żart, pod którym jednak kryje się coś bardzo poważnego¹⁵ (nie wiadomo jednak co).

Rys. 4. A. Belano, U. Lima, *Syjon*, [w:] R. Bolaño, *Dzicy detektywi*, s. 407

Pisarz-czytelnik-detektyw, stały bohater utworów Bolaño, to człowiek, dla którego podstawą istnienia jest twórczość – nie *ex nihilo* jednak, a z fragmentów dzieł już istniejących¹⁶. Wydaje się, że wbrew wpływowej teorii Harolda Blooma, dotyczącej lęku przed wpływem, autor 2666 pragnie „wtórną demiurgii”, bliskiej koncepcji przedstawionej przez Brunona Schulza w *Traktacie o manekinach*, ale jeszcze bliższej pisarstwu, którego emblematem jest Jorge Luis Borges, jedyny znaczący twórca, który „zrobił karierę wykorzystując swą wtórność”¹⁷. Bolaño, podobnie jak Borges, stawia siebie głównie w pozycji czytelnika odpowiadającego na teksty innych. Nie pozbawia go to jednak indywidualności i oryginalności. Jego utwory domagają się lektury równie idiomatycznej jak ta, którą same realizują.

W odpowiedzi na *Dzikich detektywów* najlepiej więc spróbować określić miejsce i proces wytwarzania znaczeń w powieści „nowym” terminem, który zawrze w sobie *clinamen* (odchylenie od prekursora według Blooma i od tradycji według Derridy), odpowiedź, teorię, analizę, interpretację i powtórzenie, nie będąc jednocześnie żadnym z tych zjawisk, tak jak kontrasygnata nie jest ani metajęzykiem, ani imitacją¹⁸.

„Interpretacja” wiersza *Syjon* to nie tyle odkrycie jego tajemnicy (której nie ma), ile ironiczna likwidacja problemu, jaki utwór ten postawił, wytworzenie pewnych wartości i sensów. Przypisane *Syjonowi* znaczenie można uznać za swoistą hipotezę.

Zdaniem Briana McHale’a, „hipoteza, prowizoryczne założenie, technika wymagająca zawieszenia wiary na równi z niewiarą”¹⁹, jest głównym

¹⁵ R. Bolaño, *Dzicy detektywi...*, s. 407, 384.

¹⁶ Por. B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 365–368.

¹⁷ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, Kraków 2002, s. 22.

¹⁸ J. Derrida, *Ta dziwna instytucja...*, s. 219.

¹⁹ B. McHale, *Powieść postmodernistyczna*, Kraków 2012, s. 47.

tropem praktykowanym w fikcji literackiej. Stosują ją także bohaterowie Bolaño, ironicznie i przekornie pewni siebie. „Porzucając nierozwiązywalne problemy związane z osiągnięciem wiarygodnej wiedzy o naszym świecie, improwizują świat możliwy – fikcjonalizują”²⁰. W ramach rozwiązywania życiowych i literackich zagadek nie szukają prawdziwego sensu, lecz stawiają hipotezę, „przypuszczenie dotyczące zachodzenia pewnych zjawisk lub zależności między nimi, które pozwala wyjaśnić jakiś niewytłumaczalny dotąd zespół faktów będących dotąd problemem”²¹. Doraźną hipotezę-trop tego typu będę odtąd, na wzór fizyczno-matematyczny (poważnie i w ramach żartu), nazywać hipotezą Kotarbińskiego-McHale’a.

Hipoteza jako odpowiedź na tekst, to rozmysłny, dobrowolny *clingen*, który przechyla się w stronę swych patafizycznych korzeni. Patafizyka, pseudonauka wymyślona przez Alfreda Jarry’ego, zgłębia

[...] prawa dotyczące wyjątków i wyjaśni wszechświat wobec tutejszego dodatkowy [...], który można dostrzec i który być może należałoby dostrzec miast zwykłego, jako że reguły, na gruncie których ujawnia się wszechświat zwykły, stanowią zbiór stosunków równie wyjątkowych, choć częstszych [...]. DEFINICJA: *Patafizyka stanowi teorię urojonych rozwiązań, która zarysowem rzeczy przypisuje zawarte w nich symboliczne własności potencjalne*²².

Hipoteza, będąca jednostkową odpowiedzią na tekst innego, podlega prawom dotyczącym wyjątków, które zdają się opisywać również dekonstrukcyjne czytanie-pisanie. Nie można wprawdzie uznać Bolaño za „czystego” patafizyka, tworzy on jednak, podobnie jak Jarry, „w duchu wysokiego i poważnego humoru, apokaliptycznej ironii”. Stawiane przez niego hipotezy, będące zarazem czymś całkowicie poważnym i absurdalnym żartem, to iście patafizyczny paradoks. „[S]traceńczy humor” twórcy rzucającego „ironiczne światło na powagę swego własnego przedsięwzięcia”²³ stanowi bowiem domenę nauki zgłębiającej prawa dotyczące wyjątków.

²⁰ Tamże, s. 14. Zdaniem McHale’a, działania tego typu stawiają bohaterów po stronie estetyki postmodernistycznej (dominanta ontologiczna) i odróżniają ich od postaci modernistycznych (dominanta epistemologiczna). Niemniej jednak celem niniejszego tekstu nie jest ustalenie przynależności twórczości Bolaño do konkretnej estetyki ani stosowanie się do rozróżnienia (hipotezy) McHale’a. Bogatsze i ciekawsze wydają się jego ogólne rozpoznania na temat ontologicznego oraz logicznego statusu dzieł fikcyjnych. Ponadto niewykluczone, że utwory chilijskiego pisarza, zawierające komponenty obu estetyk, należałoby analizować nie tyle patrząc wstecz na modernizm i postmodernizm, ile synchronicznie lub wprzód na potencjalne kolejne przesunięcie dominanty (por. tamże, s. 15).

²¹ T. Kotarbiński, *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*, Warszawa 1961, s. 34.

²² A. Jarry, *Dzieła i myśli doktora Faustrolla, patafizyka*, „Literatura na Świecie” 1997, nr 8–9, s. 29.

²³ H. Bloom, *Lęk przed wpływem...*, s. 86.

Z rzeczywistości do literatury

Ryszard Nycz zauważa, że dziś fikcja i oparta na materiale autobiograficznym narracja osobista łączą się w pojedynczych utworach tak ściśle, że nie sposób mówić o tym jako o zjawisku marginalnym czy eksperymentalnym. Należy uznać je za „gruntowną krytykę relacji literatura – rzeczywistość”²⁴. W wybranych fragmentach utworów Bolaño postaram się zbadać związek między fikcją a faktycznością oraz opisać ich problematyczny status.

Materiał autobiograficzny

Dziełem idealnie ilustrującym proces przepisywania z faktyczności do fikcji, problematyzującym kwestię referencyjności utworów literackich, są *Dzicy detektywi*. Tło wydarzeń powieści stanowi dokumentacja poetyckiego ruchu infrarealistów, grupy awangardowej, którą Bolaño stworzył z rzeczywistymi przyjaciółmi w Meksyku w latach siedemdziesiątych.

Cesárea Tinajero, poszukiwana przez bohaterów *Dzikich detektywów*, to założycielka oryginalnego infrarealizmu (w czasach historycznej awangardy), który w tekście zostaje ochrzczony mianem *visceralismo*, przetłumaczonym na polski jako „bebechorealizm”. Bez trudu można „otworzyć” tę powieść kluczem autobiograficznym i odnaleźć w postaciach ich pierwowzory²⁵, z których najważniejszymi są sam Bolaño (Arturo Belano) i Mario Santiago (zapisany jako Ulises Lima).

Dane na temat infrarealistów pochodzące z innych źródeł niż tekst Bolaño przedstawiają tę grupę jako zjawisko zupełnie marginalne. Dopiero po ukazaniu się *Dzikich detektywów* pojawiło się pewne zainteresowanie młodzieńczą twórczością poetycką Bolaño i jego przyjaciół. Wizja świata przedstawiona w powieści oczywiście odbiega od historycznej „prawdy”, nie umniejsza to jednak jej mocy przywoływania rzeczywistości. Materiał autobiograficzny wykorzystany przez Bolaño, choć ufikcyjniony, to dobitne „piętno osobowe”. Postać pisarza materializuje się w tekście przez fikcyjne osoby, które działają jako aspekty realnego autora, co można stwierdzić porównując jego dyskursy fikcyjne z autobiograficznymi, eseistycznymi i innymi zgłaszającymi pretensje do prawdziwości. Bolaño nie prowadził publikowanych dzienników, jego ślady odnajdujemy jednak w innych przejawach narracji osobistej: w licznych tekstach krytycznoliterackich oraz wywiadach.

²⁴ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 67.

²⁵ *Los Verdaderos Detectives Salvajes*, „Esjatológico” 27.09.2011, <http://esjatologico.wordpress.com/2011/09/27/los-verdaderos-detectives-salvajes/> [dostęp 23.10.2014].

Osoba, zdaniem Nycza, wkraczając do tekstu, reprezentuje „coraz bardziej energicznie domagającą się w literaturze uobecnienia realność”. Granica między fikcją a rzeczywistością zostaje złamana, a uprawomocniona w porządku życia literatura „staje się formą jego narracyjnego rozumienia”²⁶.

Osoba pisarza to podmiot „paralaktyczny”²⁷, mieszczący się w ramach swego własnego świata i modelu pracy. Jego ruch wywołuje także przemieszczenie przedmiotu obserwacji, a raczej całego jej procesu, gdyż podmiot ten rezygnuje z władzy nad przedmiotem i staje się częścią własnej aktywności badawczej (literackiej).

Taką osobą zdaje się być Bolaño, zawsze obecny w swych historiach i postaciach. Niczym własni bohaterowie, tropi wybrane aspekty świata realnego, akumuluje ślady różnych zjawisk i postaci. Struktura *Dzikich dektetywów* to kolekcja, zbiór wywiadów przeprowadzanych przez nieznaną i ukrytą osobę z aktualnymi lub dawnymi bebechorealistami. Zjawisko to przypomina opisywane przez Nycza gromadzenie dowodów na rzecz pozytywnego istnienia rzeczywistości, „owej bezpostaciowej (monstrualnej czy tylko będącej tłem) faktyczności, wyczuwalnej głównie przez dwuznaczny opór, jaki stawia tyleż siłą swego bezwładu działaniom podmiotu, co plastycznością swej substancji jego władzom przedstawiania”²⁸.

Dzieła zbierackie, kolekcjonerskie, tworzą wartość właśnie poprzez swą postać, którą dokumentują przygodność bycia i zaświadczać o pozbawionej esencji materii realności, poddającej się kształtowaniu. Hipotetyczny zakres znaczeniowy każdego zdarzenia zapisanego przez Bolaño postrzegać powinniśmy jako rozszerzony w stosunku do zwykłego świata (nie patafizycznego), poprzez nadanie mu statusu hipotezy. Odpowiedź na zdarzenie, opowieść lub inny tekst jest tym, czym jest, a także tym, czym być może lub czym nie jest.

Materiał biograficzny i historyczny

Bolaño podejmuje w swych tekstach wiele tematów historycznych (powracającymi są dyktatury latynoamerykańskie i druga wojna światowa), korzystając m.in. z materiałów biograficznych. Protagonista *Chilijskiego nokturnu* np. wykląda Augustowi Pinochetowi marksizm, ponieważ generał chce dobrze poznać swoich przeciwników. W *Gwieździe dalekiej* z kolei autor przywołuje biografię radzieckiego generała, Iwana Czerniachowskiego. Opowiadając na nowo historie cudze i własne, Bolaño akumuluje i eksploruje zasoby dostępnego doświadczenia²⁹.

²⁶ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 58, 66–67.

²⁷ Por. H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012, s. 239.

²⁸ R. Nycz, *Literatura jako trop...*, s. 48.

²⁹ Tamże, s. 68.

Materiał dokumentalny

Część zbrodni w powieści 2666, opisująca nierozwiązane przeważnie sprawy morderstw kobiet w Santa Teresa, literackim odpowiedniku Ciudad Juárez, opiera się na doniesieniach prasowych oraz na materiale, który posłużył Sergiowi Gonzálezowi Rodríguezowi, znajomemu Bolaño, do napisania reportażu *Huesos en el desierto* (*Kości na pustyni*)³⁰.

2666 składa się z pięciu rozdziałów: *Części krytyków*, *Amalfitana*, *Fate'a*, *zbrodni* i *Archimboldiego*. Bohaterowie pierwszego z nich, badacze literatury, poszukują zaginionego pisarza, bohatera piątej części – Benna von Archimboldiego. W swej wędrówce spotykają profesora filozofii, bohatera części drugiej – Oskara Amalfitano, który z kolei powiązany jest z amerykańskim dziennikarzem, Oscarem Fatem. Gdyby wyeliminować rozdział katalogujący zbrodnie popełnione w latach 1993–1997, mielibyśmy do czynienia głównie ze śledztwem literackim. Jednak w zestawieniu z czwartą częścią, powieść zyskuje inny wymiar. *Część zbrodni*, przerażająca, ponad trzystustronicowa, pozbawiona emocji kronika popełnianych seryjnie i pozostających bez rozwikłania morderstw, odciska swe piętno na każdym fragmencie utworu.

Wpływ ten można zilustrować przywołując epizod, w którym Amalfitano rozwiesza na sznurze do prania *Testament geometryczny* Rafaela Diestego. Realizuje w ten sposób *ready made* („ułaskawiani[e] losu i jednoczesne wysyłanie sygnałów alarmowych”³¹) zaprojektowany przez Marcela Duchampa, którego bawiło „zlekceważenie powagi książki pełnej zasad” oraz fakt, że poprzez wystawienie jej na działanie pogody »rozprawa naukowa poważnie potraktowała sprawy życia«³². Na podobnej (metaforycznej) zasadzie, powieść 2666 wystawiona zostaje na działanie rzeczywistości, najsilniej zaktualizowanej i zamanifestowanej w *Części zbrodni*.

Tym samym na pierwszy plan refleksji o przepisywaniu „z rzeczywistości do literatury” wysuwa się kwestia właśnie realności, nie zaś gier literackich. Walory powieści zbieracko-kolekcjonerskiej, jej dyspozycja do zaświadczenia o realności, ukazują się w nowym świetle. Należy zatem ustalić, z czym mierzymy się mówiąc o rzeczywistości.

Hal Foster w *Powrocie Realnego* stwierdza, że „[...] model kultury jako tekstu i konwencjonalne wyobrażenia o realizmie budzą dziś wiele wątpliwości, jakby Realne wyparte w poststrukturalistycznym postmodernizmie

³⁰ Zob. D. Gras, L. Meyer-Krentler, S. Sánchez, *El viaje imposible: En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza 2010, s. 7–11.

³¹ R. Bolaño, 2666..., s. 219.

³² Tamże, s. 220.

powróciło jako Realne traumatyczne”³³. Być może tą właśnie drogą należy podążać w interpretacji rzeczywistości oglądanej przez pryzmat 2666, konfrontując ją ze zjawiskiem traumy oraz z pojęciem Realnego pochodzącym z pism Jacquesa Lacana.

Foster definiuje traumę jako przegapione spotkanie z Realnym³⁴, czyli ze złudzeniem monstrualnej rzeczy ukrytej za zasłoną pozorów; nie tyle z bezwładną obecnością, która opiera się włączeniu w porządek symboliczny (dla ułatwienia analizy utożsamiam go, jak Foster, z kulturą), ile z efektem ukazujących się w nim luk i niespójności. Innymi słowy, traumą jest doświadczenie szczeliny w systemie, w którym funkcjonujemy³⁵, w naszym świecie wyobrażonym.

Prowokuje to pytanie o utożsamienie Realnego z realnością. Znajduje ono swój obraz w przyjętej przez nas hipotezie Ryszarda Nycza, dotyczącej literatury jako miejsca zaświadczenia o rzeczywistości poprzez kolekcjonowanie jej śladów. Realność ta jest pozbawiona esencji, bezpostaciowa, monstrualna, bezkształtna, nieznacząca i nieuchwytna; opiera się działaniom podmiotu poprzez swój bezwład i plastyczność. Od Lacanowskiego Realnego odróżnia ją głównie materialność. W gruncie rzeczy jednak nie mamy do czynienia z fizycznym istnieniem: materialność wchodzi w grę o tyle, o ile funkcjonuje jako materiał twórczy do konstrukcji dzieła literackiego (lub innego dyskursu). Istotna jest nie esencja rzeczywistości, której ta przecież nie posiada, a efekt spotkania z nią i przepisania jej do literatury (czyli efekt doświadczenia). Można uznać, że rzeczywistość staje się aktualizacją wirtualnego Realnego, uzupełnieniem luki w porządku symbolicznym na zasadzie postawienia hipotezy.

Używając w lekturze 2666 przestarzałego, acz wygodnego rozróżnienia, możemy stwierdzić, że traumatyczna rzeczywistość ujawnia się nie tylko w przerażającej treści, ale i w formie, w sposobie organizacji doświadczenia, którego najistotniejszą cechą okazuje się seryjność (powtarzalność, dyspozycja do powielania i kontynuacji; warto zauważyć, że zjawisko to obejmuje także wszelkie postacie literackiego recylingu).

Seryjne prace Andy’ego Warhola, posądzane przez wielu o przedstawianie pustki znaczeniowej, Foster uznaje za „asekuracyjne przyjęcie z otwartymi ramionami konieczności powtarzania, którą narzuca społeczeństwo seryjnej produkcji i konsumpcji”³⁶. Fałszywe przyłączenie się do obowią-

³³ H. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 195.

³⁴ Tamże, s. 160.

³⁵ Por. S. Žižek, *Lacan. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 89–90. U Fostera mamy do czynienia z całkowitym „ukulturowieniem” (z pominięciem problemu seksualności) tego zjawiska, podobnie jak w rozważanym przez słoweńskiego filozofa przypadku Realnego antagonizmów społecznych.

³⁶ H. Foster, *Powrót Realnego...*, s. 158.

zującej praktyki, nadużycie jej mechanizmu, umożliwia zdemaskowanie automatyzmu, a nawet autyzmu społeczeństwa. Praktykę tego typu odnajdujemy w *Części zbrodni*.

Skatalogowane w niej seryjnie popełniane morderstwa zatrważają swą liczebnością. Jednak już sama seryjność przeraża jako taka, ponieważ tekst Bolaño wydaje się ironiczną i tragiczną odpowiedzią na setki produkowanych obecnie serii filmów i seriali kryminalnych. Pozbawiona emocji trzecioosobowa narracja staje się komentarzem nie tylko do społecznej ignorancji wobec meksykańskiego horroru, lecz także ogólnej dyspozycji do masowego konsumowania zbrodni jako rozrywki.

Traumą, objawiającą się w przymusie powtarzania, powoduje sama kultura seryjnej produkcji, która odpowiedzialna jest za przegapienie przez nas spotkania z rzeczywistością. Powraca ona jako Realne, w odpowiedzi na nasze rozczarowanie obowiązującym dotąd, pękającym w szwach obrazem świata, niezdolnym do konfrontacji z wymykającymi mu się problemami. Hal Foster zauważa, że zwrócenie uwagi w sztuce na choroby, biedę, przestępczość, upadek państwa obywatelskiego, zerwanie kontaktu społecznego to objaw powrotu Realnego, skutkującego absolutnym poczuciem bezradności³⁷. 2666 stanowi idealną ilustrację takiego stanu rzeczy.

W „kryminalnej” kulturze popularnej mamy do czynienia z serią rozwiązanych zagadek i problemów, nadających rzeczywistości przynajmniej pozór porządku i sprawiedliwości. Natomiast w powieści Bolaño przestępcy pozostają nieuchwytni. Pojawiają się co prawda pewne poszlaki, winę za zaistniałą sytuację zdaje się ponosić skorumpowana, sprzymierzona z narkotykową mafią władza. Zostaje nawet postawione oskarżenie i jedna z postaci trafia do więzienia, wiadomo jednak, że jest kozłem ofiarnym, aresztowanym na potrzeby opinii publicznej, domagającej się wyjaśnienia na miarę kryminalnej powieści. Kiedy dostrzeżemy wyeksponowane szwy formy literackiej nałożonej na opowiadaną historię, zobaczymy, że również tu stawiane hipotezy są rozwiązaniami wymyślanymi.

Nie umniejsza to jednak ich użyteczności. Próba oddania głosu osobom wykluczonym z dominującego dyskursu, ze względu na płeć (kobiety mordowane w Ciudad Juárez), kolor skóry (Oscar Fate) czy potencjalne szaleństwo (Amalfitano), stanowi kolejny przejaw kontestacyjnej (choć wpisującej się w dominujący obecnie model tolerancji i politycznej poprawności) postawy zaangażowanej. Bolaño zawsze stawia się w jednym szeregu z postaciami marginalizowanymi. W wydanym w latach pięćdziesiątych *Labiryncie samotności* Octavio Paz opisał społeczeństwo meksykańskie jako dzielące się na *chingones* i *chingados*, odrzucających, gwałcących

³⁷ Tamże, s. 196.

i odrzucanych, gwałconych³⁸, i rozróżnienie to zdaje się najbliższe postaci Bolaño, który za wszelką cenę nie chce stanąć po stronie *chingones*. Jednak, choć nie jest też *chingado*, nie oferuje czytelnikom rozwiązania drażniącej ich zagadki kryminalnej.

Pozostawiony trop należy do sfery fikcji. Potencjalne znaczenie pojawia się tylko dlatego, że fakty, chcąc nie chcąc, w procesie obróbki językowej nabierają sensu. Tekst musi postawić hipotezę, odpowiedź na inny utwór, by stać się tekstem, materiałem w cyrkulacji dyskursów. Bolaño wydaje się jednak zaznaczać na każdym kroku poznawczą bezradność. Ostatecznie największą traumą (dla wszystkich ponoszących klęskę bohaterów i dla nierozdzielonego z tekstem autora) okazuje się fakt, że poza przestrzenią utworu fikcyjnego, czyli w świecie realnym, niemożliwe jest usensownienie doświadczenia.

Z literatury do rzeczywistości

Teksty Bolaño wkroczyły już na kolejny etap cyrkulacji, zarówno w dyskursie fikcyjnym, jak i dokumentalnym. W Internecie krążą apokryficzne zbiory poezji Cesárei Tinajero³⁹, infrarealizm przeżywa odrodzenie, powieść 2666 posłużyła jako jedna z głównych inspiracji do amerykańskiego serialu *The Bridge*⁴⁰. Najciekawszym zjawiskiem wydaje się jednak fakt, że o ile w anglojęzycznej wersji hasła „morderstwa kobiet w Ciudad Juárez” *Wikipedia* odsyła do 2666 jako fikcyjnego dzieła podejmującego omawiany temat, w języku hiszpańskim podaje powieść Bolaño jako źródło faktograficzne⁴¹.

Zakończenie

Bolaño, mimo na ogół pesymistycznego przekazu, zawiera w swych utworach instrukcję użytkowania literatury (i świata). Największą zaletą niepewnej hipotezy, gwarantującej wręcz fikcyjność nadanego za jej pośrednictwem znaczenia, mimo wszystko jest to, że zostaje postawiona.

³⁸ O. Paz, *Labirynt Samotności*, przeł. J. Zych, Kraków 1991, s. 80–81.

³⁹ Por. *Obras Completas de Cesárea Tinajero*, „Sociedad Malavibra” 11.04.2010, <http://sociedadmalavibra.blogspot.com/2010/04/obras-completas-de-cesarea-tinajero.html> [dostęp 23.10.2014].

⁴⁰ *Novela 2666 de Roberto Bolaño inspiró la serie*, „El Universal” (Venezuela) 05.07.2013, <http://www.eluniversal.com/arte-y-entretenimiento/cultura/130705/novela-2666-de-roberto-bolano-inspiro-la-serie> [dostęp 23.10.2014].

⁴¹ Por. *Feminicidios en Ciudad Juárez*, [w:] *Wikipedia*, http://es.wikipedia.org/wiki/Feminicidios_en_Ciudad_Ju%C3%A1rez [dostęp 23.10.2014].

Jeśli nie ofiarujemy afirmatywnej odpowiedzi czytanyemu przez nas tekstowi, niczym Amadeo Salvatierra spędzimy życie na nierealizowalnym poszukiwaniu prawdziwego sensu napotkanego przez nas problemu.

Rezultat nadawania sensu zostaje zepchnięty na drugi plan przez sam proces twórczy, zawierający w sobie także osobę tego, kto odpowiada na pojawiające się w świecie lub tekście pytanie oraz treść jego odpowiedzi. Mechanizm recydingowy zostaje wyeksponowany, użyty i nadużyty, obnażając podstawową wartość seryjności i powtarzalności w kulturze. Wytwarzane dzięki nim pozory, nadające rzeczywistości porządek, nie zapewniają powodzenia w konstrukcji sensu, włamała się do nich bowiem rzeczywistość Realna.

Natomiast świat, którego dostrzeżenie postuluje patafizyka, jest konstrukcją tworzoną przeciw porządkowi. Patafizyczna odpowiedź oznacza „dziurawienie” logiki systemu poprzez dodanie, wytworzenie i kumulację absurda fabulacji, a także odsłanianie zastanych już luk w porządku symbolicznym. Jest jednoczesnym dążeniem do ufikcyjnienia świata, zastąpienia go obrazem patafizycznym, zanegowania zdrowego rozsądku, jak i do uobecnienia Realnej rzeczywistości, ukazującej niezależny wobec stawianej przez nas hipotezy brak rozsądku systemu, który uznaje się za racjonalny.

Sensotwórczy impas może doprowadzić do uprzywilejowania statusu literatury fikcyjnej (upragnionego przez literaturoznawców), która jedynie udaje, że zgłasza pretensje do prawdy. Pojawiające się w niej konstatacje w każdej chwili mogą zostać odwołane. Idealnym obrazem tego procederu jest zwodniczy styl Bolaño, co nie umniejsza wcale jego potencjalnego kulturowego i politycznego zaangażowania. Literatura to patafizyczny epifenomen rzeczywistości, który, przynajmniej w przypadku autora 2666, trudno oddzielić od stanowiącego jego podstawę fenomenu, zwłaszcza że ten okazać się może zjawiskiem wtórnym, kolejnym światem możliwym.

Hipoteza Kotarbińskiego-McHale’a to patafizyczny trop jedności przeciwieństw. Znaczenie materiału przetwarzanego w utworach Bolaño nie rodzi się między kpina z ludzi, rzeczywistości i cywilizacji a przerażeniem osoby spoglądającej w przepaść, między ironią a powagą, arbitralną fabulacją a realistyczną referencyjnością. Hipotetyczne sensy, poważne żarty, zawierają w sobie wszystkie te zjawiska na raz.

Roberto Bolaño: a user's guide to literature

Summary

Literary recycling seems to be the domain of Roberto Bolaño, currently one of the most famous Latin American writers. Texts, meanings and values are in constant circulation in his novels. Rewriting his own materials

as well as reading-writing books of others, he manages to keep the interchange and discussion in perpetual movement.

This essay analyzes the types of rewriting and different uses of literature present in the works of Bolaño, as well as the relationship between fiction and reality that emerges from them. Focusing mainly on his vastest novels, *Savage detectives* and *2666*, it searches for new, individual ways to read them.

Bolaño's most significant uses of literature described in this essay are: dialogues, appropriation, substitution, reconstruction, catalysis, exploitation and starting points. The basic process underlying them all is diagnosed and described as a specific hypotheses development, which applies not only to the literary world, but to the real one as well. The reality of Bolaño's world is also discussed, specifically in its relation to the Lacanian theory of the Real and to the concept of literature as experience.

The idea of the hypothesis presented in this article stems from multiple re-readings of Bolaño, as well as from the inspiration provided by pataphysics, the imaginary science invented by Alfred Jarry, and the writings of Jacques Derrida, Hal Foster and Ryszard Nycz.