http://dx.doi.org/10.18778/8142-060-0.09

FORMY POWROTU (DO PISANIA) POWIEDZMY… ALEJANDRO ZAMBRA

Arkadiusz Żychliński

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Instytut Filologii Germańskiej

Streszczenie. Punktem wyjścia artykułu jest rozpoznanie, zgodnie z którym twórczość literacką Alejandra Zambry, wyrazistego współczesnego pisarza chilijskiego średniego pokolenia, potraktować można tyleż jako serię intrygujących eksperymentów sondujących rozmaite możliwości (własnego powrotu do) pisania, co instruktywny punkt odniesienia w dyskusji na temat pojęcia postępu w literaturze. Stosownie do tego kompleksowa analiza pisarstwa Zambry splata się z pytaniami dotyczącymi przestrzeni innowacji, warunków możliwości tworzenia nowych dyspozytywów narracyjnych, ograniczeń nowatorstwa formalnego i regulatywnej funkcji poznawczej wartości dodanej.

Słowa kluczowe: Alejandro Zambra, komparatystyka literacka, ewolucja literacka, postęp w literaturze.

WAYS OF GOING HOME (AND BACK TO WRITING) SAY… ALEJANDRO ZAMBRA

Abstract. The article starts with the striking observation that the writing of Alejandro Zambra, a distinctive contemporary Chilean writer of the middle generation, can be treated both as a string of intriguing experiments sounding various ways of (a personal going back to) writing, and as a convenient frame of reference to discuss the notion of the progress in literature.

Accordingly, a comprehensive analysis of Zambra's literary work intertwines with questions concerning the spectrum of literary innovations, the conditions of the possibility of producing new narrative dispositives, the limitations of formal inventiveness, and the regulative function of the cognitive value added.

Keywords: Alejandro Zambra, comparative literature, literary evolution, progress in/of literature.

En este sentido podríamos imaginarnos
la posibilidad del relato futuro[1].
Ricardo Piglia

1. Jak wprowadzić w medium literatury coś, czego nie próbowano wcześniej, nie wywołując przy tym w czytelnikach poczucia egzegetycznego znużenia? Kiedy nowatorstwo formalne pociąga za sobą konsekwencje poznawcze – a kiedy jest tylko męczącą manierą? Tworzenie nowych dyspozytywów narracyjnych – w fortunnym przypadku zwane innowacją – to rzecz rzadka. Znacznie częstsze bywają korzystne mutacje powodujące miejscowe zmiany. Ich dłuższe badanie nieodmiennie przywodzi na myśl kłopotliwe i stąd mało kiedy stawiane pytanie: czym jest – jeśli w ogóle istnieje – postęp w literaturze?

2. Weźmy współczesną, która – ta wolna od złudzeń, ale pełna ambicji – ma się doskonale, wbrew wszelkim kasandrycznym antycypacjom. Ot choćby Wiktora Jerofiejewa, według którego literatura światowa, dziś „to Titanic, widziany w trzech wymiarach czasowych równocześnie: na minutę przed katastrofą, w chwili katastrofy i idący na dno. Ta symultaniczność zapewnia pełną gamę satysfakcji z oglądania apokalipsy" (Jerofiejew, 2010: 174). Doprawdy? Taka sugestywnie obrazowa diagnoza zdaje mi się osobliwie prawdziwa raczej *à rebours*. Właściwszą wizję współczesności wywołamy na plan, w odpowiedniej chwili wciskając w wyobraźni przycisk przewijania do tyłu: oto idący już na dno

1 Piglia (2015): 43.

Titanic, literatura wieszczonego choćby pod koniec lat sześćdziesiątych wyczerpania, wynurza się z malstromu awangardowego przesilenia, osiada pewnie na wzburzonych falach i – tu zatrzymujemy cofanie i rozpoczynamy odtwarzanie po rekonfiguracji – zostawiając od bakburty lodowy blok zużytej modernistycznej hiperrewolucyjności, rusza całą naprzód ku dziwniejszym brzegom. Być może nie uniknie kiedyś odmalowywanej już tak często katastrofy – tymczasem jednak niekoniecznie wiele ją zapowiada. Spójrzmy tytułem przykładu na kilkanaścioro pisarzy urodzonych w dekadzie po tak swego czasu przejmującym teoretycznie „końcu powieści": Yuri Herrera (1970), Katja Petrowskaja (1970), Gonçalo M. Tavares (1970), Lukas Bärfuss (1971), Mohsin Hamid (1971), Mathias Énard (1972), Juan Gabriel Vásquez (1973), Julia Deck (1974), Serhij Żadan (1974), Teju Cole (1975), Michał Witkowski (1975), Zadie Smith (1975), Zachar Prilepin (1975), Jon McGregor (1976), Ismet Prcić (1977), Jonathan Safran Foer (1977), Fuminori Nakamura (1977), Ben Lerner (1979), Daniel Galera (1979) – tego rodzaju wybór niczego wprawdzie (poza moją wybiórczą pamięcią i decyzjami rozmaitych wpływowych gremiów) nie reprezentuje, niemniej jednak uwidacznia dość wyraźnie kilka bardzo odmiennych strategii wcale udanego gatunkowego życia po życiu. Gdybym miał jednak spośród własnych równolatków wybrać autora, którego twórczość wydaje mi się dziś szczególnie intrygująca – właśnie ta nieostra kategoria krytycznoliteracka będzie tu na miejscu – wskazałbym pewnie na chilijskiego pisarza Alejandra Zambrę (ur. 1975)[2]. Katalog jego wydanych tymczasem książek obejmuje dwa tomy wierszy (*Bahía Inútil*, 1998; *Mudanza*, 2003), trzy (raczej krótkie) powieści (*Bonsái*, 2006; *La vida privada de los árboles*, 2007; *Formas de volver a casa*, 2011), wybór szkiców i felietonów (*No leer*, 2010), pokaźny

2 Podobnie jak w przypadku innych (stosunkowo) młodych autorów i autorek odnośne piśmiennictwo krytycznoliterackie obejmuje przede wszystkim liczne prace dyplomowe, nieliczne przyczynki akademickie i mnogie (nierzadko nader treściwe) interwencje prasowe. Zwięzłą, przeglądową notkę krytyczną na temat pisarza znaleźć można w leksykonowym tomie: Corral, De Castro, Birns (eds.) 2013: 390–396.

zbiór opowiadań (*Mis documentos*, 2013) oraz artefakt literacki o strukturze ekscentrycznego ekstragatunkowego eksperymentu (*Facsímil*, 2014)[3]. Bynajmniej niemało jak na czterdziestolatka – a zarazem czytelnikowi kończącemu powtórną lekturę całości trudno wyzbyć się (mglistego bądź co bądź) przeświadczenia, że wszystko to dopiero pełna inwencji zapowiedź nienapisanych jeszcze książek.

3. Skąd to przekonanie? Może stąd, że czytając dziś dotychczasowe teksty w kolejności ich powstania, wyraźnie widzimy narastającą (co oczekiwane, ale nie tak znowu częste) samoświadomość artystyczną. Ustawiczna przemiana – uderzającym rysem twórczości Zambry jest od samego początku systematyczna praca nad odnawianiem środków wyrazu. Gwoli dobitniejszego wyrażenia obserwacyjnie trafionych impresji? Owszem, ale bodaj także dla ulotnej przyjemności gry z formami. Poszukiwanie – nierzadko po omacku i z różnym efektem, rzecz zrozumiała – formuły estetyki pozwalającej swobodnie korzystać z tradycji i tradycję zarazem (nie nazbyt manifestacyjnie) przekraczać. Frank Kermode zauważył już przeszło pół wieku temu: „Współczesna sztuka (*Modern art*), podobnie jak współczesna nauka, potrafi zbudować komplementarne relacje ze zdyskredytowanymi systemami fikcji (*can establish complementary relations with discredited fictional systems*): *Król Lear* jest tym dla *Końcówki*, czym mechanika Newtona dla mechaniki kwantowej" (Kermode 2010: 52; oryg. Kermode 2000: 61). Właśnie tego rodzaju komplemen-

3 Poniższe książki Alejandra Zambry cytuję dalej bez podawania numeru strony według następujących wydań elektronicznych: *Bonsái*, Anagrama, Barcelona 2006 (= B); *La vida privada de los árboles*, Anagrama, Barcelona 2007 (= VP); *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona 2011 (= FVC); *Mis documentos*, Anagrama, Barcelona 2013 (= MD); *Facsímil*, Sexto Piso, Madrid 2015 (= F). Zbiór esejów przywołuję za wydaniem: *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*, selección y edición de A. Braithwaite, Alpha Decay, Barcelona 2012 (= NL z numerem strony; pierwsze wydanie tej książki ukazało się w 2010 r. nakładem wydawnictwa Universidad Diego Portales). Jeśli nie odnotowano inaczej, przekład własny.

tarne relacje nadzwyczaj umiejętnie buduje Zambra. *Bahía Inútil* (Zatoka Daremna), wybór poezji z lat 1996–1998 i rozpisany na sześć odsłon poemat *Mudanza* (Przeprowadzka) to próby ustawienia własnego głosu w relacji z wpływowymi poprzednikami, jakimi są dla młodego wówczas autora m.in. Nicanor Parra, John Ashbery, Enrique Lihn czy Raúl Zurita[4]. Zwłaszcza Parra ze swoim ironicznie antypoetyckim projektem negacji żarliwej podniosłości odciska głębokie ślady na części wierszy, w których moment poetycki i moment prozatorski zdają się niekiedy już równoważyć[5]. Poemat *Mudanza* można zresztą (wcale nie na siłę) odczytać jako ciąg migawkowych refleksji na temat wielowymiarowo pojmowanych przeprowadzek, czyli zmian dyktowanych (*per via interpretativa*) tytułowym przedrostkiem *prze-*, a więc -mijaniem, -chodzeniem, -noszeniem, -myśleniem… Można tę listę dowolnie wydłużać, najistotniejsza jednak być może przeprowadzka dotyczy samego twórcy, dołączającego wraz z kolejną książką do autorów, którzy nie przestając być poetami, kończą z pisaniem wierszy (czy też nie przestając pisać wierszy, kończą z określaniem się mianem poetów)[6].

---

4 Zurita jest także autorem przedmowy do niedawnego wznowienia poematu (Valencia: Ediciones Contrabando, 2014).

5 Z uwzględnieniem ironicznego rozpoznania zawartego w opowiadaniu „Camilo" (MD): „Zapytałem go, jaka jest różnica między wierszem a opowiadaniem (*cuál era la diferencia entre un poema y un cuento*). Byliśmy na basenie, leżeliśmy w słońcu, w pełnej fotosyntezie (*en plena fotosíntesis*), jak powiedział. Obrzucił mnie pedagogicznym spojrzeniem i powiedział, że wiersz jest zupełnym przeciwieństwem opowiadania (*que un poema era todo lo contrario de un cuento*) – opowiadania są nudne (*los cuentos son fomes*), poezja jest szaleństwem (*la poesía es locura*), poezja jest dzika (*la poesía es salvaje*), poezja jest strumieniem ekstremalnych uczuć (*la poesía es un torrente de sentimientos extremos*), tak powiedział albo jakoś podobnie. Trudno nie zacząć tu wymyślać, nie dać się ponieść nastrojowi wspomnień. Użył tych słów: szaleństwo, dziki, uczucia. *Strumień* nie. *Ekstremalny* tak, jak mi się wydaje".

6 Jako subtelnie symboliczne domknięcie tego okresu twórczości można potraktować opowiadanie „Fantasía" (Fantazja) – pomieszczone w tomie zbierającym w 2007 r. najbardziej obiecujących

4. W (nieokreślonego rodzaju) prozie Zambry znajduję niemal wszystkie elementy charakterystyczne dla (części) odważnej literatury współczesnej[7]. Chodzi zwłaszcza o rozpoznawalną konstrukcję tworzoną przez autofikcyjny fundament, antyiluzjonistyczne żebrowanie i metafikcyjne sklepienie. Do nowego lokum pisarz przeprowadza się, innymi słowy, z bagażem bezpowrotnie utraconej niewinności narracyjnej, co zdaje się uwidaczniać w wyjściowym przekonaniu, że nie sposób (już) pisać tak, jak gdyby samo „się" pisało: uporczywa dekonstrukcja iluzji bezpośredniości przez narratora (będącego niemal zawsze dyskretnym *alter ego* autora), trawionego nieskrywanymi przed czytelnikami wątpliwościami dotyczącymi warunków możliwości własnego pisania, to uniwersalna sygnatura większości fikcji literackich Zambry. Zarazem jednak kolejne książki nie stają się podglebiem awangardy dla wąskiego grona wtajemniczonych – nadmiar niepewnej samowiedzy bywa łamliwym chwytem, o ile nie amortyzują go nośne formy recepcyjnie autentycznych emocji płynących w tym przypadku zwłaszcza z umiejętnie filtrowanej introspekcji.

5. Poza tym, co wspólne, pozostaje wciąż dość miejsca na to, co osobne. Opowiadać? *¿Contar?* „Ciąć (*cortar*)", powtarza autor, „przycinać (*podar*): znajdować formę, która już tam była (*encontrar una forma que ya estaba ahí*)" (NL 27). Cięcie – systematyczna redukcja. „Układanie obszernych książek (*vastos libros*) to pracowite i zubożające szaleństwo: rozwijanie na pięciuset stronach idei, której doskonały wykład zajmuje kilka minut. Lepiej udawać (*Mejor procedimiento es simular*), że takie książki już istnieją (*que esos libros ya existen*), i przedstawiać ich streszcze-

---

autorów iberoamerykańskich przed czterdziestką (por. Tamayo (ed.) 2007) i niedołączone do zbioru *Mis documentos* (2013), ale wznowione w 2016 r. osobno (mimo miniaturowej objętości niewiele ponad 12 tys. znaków) w bibliofilskiej bilingwalnej edycji wydawnictwa Metales Pesados (Santiago) – traktujące o krótkich, acz burzliwych emocjonalnie losach trzyosobowej firmy Mudanzas Fantasía (Przeprowadzki Fantazja).

7 Szerzej piszę o tym w szkicu: Żychliński (2017): 187–198.

nie (*un resumen*), komentarz (*un comentario*)" (Borges 2003: 10; oryg. Borges 1992: 17) – lakoniczne zdania Jorge Luisa Borgesa położyły podwaliny pod całe gmachy późniejszych widmowych bibliotek. Biorą w nich także swój początek dwie drogi pisarskie: jedna wiedzie ku recenzjom z nieistniejących książek, druga, rzadziej uczęszczana, ku szkieletowym fabułom. W pierwszym przypadku chodzić będzie o wyczerpanie tematu urojonego dzieła w akrybicznym komentarzu, w drugim o (pozornie tylko) szkic do właściwego dzieła, który wszakże z racji swych artystycznych przymiotów czyni ewentualną rozbudowę w zupełności zbędną.

6. Druga ze wzmiankowanych wyżej dróg to również punkt wyjścia pierwszej mikropowieści Zambry, która – „Nie chciałem napisać powieści, tylko streszczenie powieści. Powieściowe bonsai (*Un bonsái de novela*)" (NL 215) – w rzeczy samej przypomina raczej konspekt albo dłuższe opowiadanie. „To historia dwójki studentów, pasjonatów prawdy (*aficionados a la verdad*), rzucania zdaniami wyglądającymi na prawdziwe, palenia niekończących się papierosów i zamykania się w agresywnym samozadowoleniu tych, co uważają się za lepszych, czystszych niż inni, niż cała ta ogromna i godna pogardy grupa określana jako *inni* (*el resto*)" (B). Mimo tego efektownego otwarcia (w którym rozpozna się zapewne co drugi odbiorca), czytelnik przekonuje się prędko, że krótka historia niedługiego związku Julia i Emilii oraz nieco dłuższa historia życia Julia po rozstaniu z Emilią stanowią właściwie jedynie pretekst do napisania minitraktatu poetologicznego (albo genologicznego). „W *Bonsai* praktycznie nic się nie dzieje (*prácticamente no pasa nada*), cała fabuła wystarcza na dwustronicowe opowiadanie (*el argumento da para un cuento de dos páginas*), pewnie nawet niezbyt dobre" (B). Najkrócej biorąc: początek przygody miłosnej Julia i Emilii wyznacza upojne zmęczenie po kolektywnej nauce do egzaminu (oblanego zresztą w pierwszym podejściu) ze Składni Języka Hiszpańskiego II, koniec – wspólna lektura opowiadania *Tantalia* Macedonia Fernándeza. Traktuje ono o parze, która symbolicznym wykładnikiem wzajemnej miłości postanawia uczynić opiekę nad niewielką roślinką. Z opóźnieniem dociera do nich niedostrzeżone

początkowo ryzyko tego przedsięwzięcia: a co jeśli ta przypadkiem zwiędnie? Chcąc uniknąć tropicznego niebezpieczeństwa, dosadzają ją do innych, pozwalając jej roztopić się pośród zieleni. I znowu zbyt późno orientują się, co w istocie zrobili. W przypadku Julia i Emilii do rozsadzenia związku wystarczy sama niebaczna lektura. Emilia wyjeżdża do Madrytu i poza docierającymi do nas jeszcze drobnymi szczegółami, prowadzącymi ostatecznie do samobójczej śmierci, tracimy z nią czytelniczy kontakt. Julio zostaje w Santiago i po latach, wciąż niedoszły pisarz, nie znajduje wprawdzie zatrudnienia w charakterze kopisty manuskryptu podziwianego przez siebie autora o nazwisku Gazmuri – o co się bez przesadnego wysiłku krótką chwilę stara – zaczyna jednak wbrew temu udawać przed sobą i sąsiadką/partnerką Maríą, że jest inaczej, zapełniając notes powieścią, którą ostatecznie czytamy. Prędko okazuje się zatem – szukam właściwych obrazowych rozruszników wyobraźni – że cała książka jest niczym zapadająca się pod własnym ciężarem opowieściowa masa, która stopniowo gęstnieje, dążąc do maksymalnej kompresji, aż osiągnie postać narracyjnej czarnej dziury (a ta, jak dziś wiadomo, może kiedyś wybuchnąć na nowo, tworząc kolejny literacki wszechświat). Sam Zambra od metafory kosmologicznej woli raczej organiczną czy ogrodniczą – to tytułowe bonsai, drzewko będące twórczym połączeniem elementu naturalnego (żywa roślina) i nienaturalnego (intensywne oddziaływanie hodowcy) w celu uzyskania w miniaturowej skali nierozerwalnej harmonii obydwu pierwiastków. „Pisanie jest jak hodowanie bonsai (*Escribir es como cuidar un bonsái*)", czytamy w szkicu odsłaniającym odautorską genezę powieści, „pisanie jest jak przycinanie gałęzi (*escribir es podar el ramaje*), aż widoczna stanie się forma (*hasta hacer visible una forma*), która kryła się już w ich wnętrzu (*que ya estaba allí*); pisanie jest jak oplatanie drutem języka (*escribir es alambrar el lenguaje*), aby słowa wypowiedziały naraz to (*para que las palabras digan, por una vez*), co chcemy powiedzieć (*lo que queremos decir*); pisanie jest czytaniem nienapisanego tekstu (*escribir es leer un texto no escrito*)" (NL 215).

Bonsai jest przypowiastką geometryczną – zminiaturyzowanym figuratywnym układem gruboziarnistych współzależności – narracyjnym *perpetuum mobile* napędzanym energią lustrza-

nych odbić. Tego rodzaju proza bywa niekiedy dokuczliwie nużąca – i rzeczywiście także w tej mikropowieści jest coś irytującego, jakiś wyczuwalny rys nieco męczącej sztuczności – ale w udanym przypadku broni się siłą fascynującej kompozycji[8]. Opowiadanie jest jak dom (*a house*, *la casa*), pisała kiedyś Alice Munro. „Wchodzisz od środka i zostajesz przez chwilę, wędrując tam i z powrotem, przysiadając, gdzie chcesz i odkrywając, jak połączony jest pokój z korytarzami, jak zmienia się świat zewnętrzny oglądany przez określone okna" (Munro, 1997: XVI). Mikropowieść Zambry przypomina raczej rusztowanie pozostawione celowo wokół domu oddanego do użytku przed ukończeniem budowy: poruszamy się po nim, zaglądając tu i ówdzie do środka, i wyobrażając sobie to wszystko, czego brak. Niebawem ów solidny szkielet, pozwalający uchwycić niekiedy kątem oka drobne, w pełni wykończone elementy, okazuje się integralną częścią konstrukcji. „Ich pokój stawał się w owe noce karetą o zaciągniętych storach, jeżdżącą na oślep po pięknym i nierzeczywistym mieście (*La pieza, esas noches, se convertía en un carruaje blindado que se conducía solo, a tientas, por una ciudad hermosa e irreal*)" (B).

7. O ile pierwsza mikropowieść oparta jest – mnożę metafory, nieprzekonany o większej skuteczności poznawczej innych sposobów krytycznoliterackiego myślenia – na pomyśle narracyjnej wstęgi Möbiusa (*Bonsái* jako powieściowe bonsai; opowieść

8 Książka Zambry wywołała spory ferment w literaturze iberoamerykańskiej – wielokrotnie ją nagradzano (m.in. jako najlepszą chilijską powieść roku 2006), sfilmowano (reż. Cristián Jiménez, 2011) i potraktowano jako okazowy towar eksportowy (przekłady na kilka czy już kilkanaście języków). Lepsze pojęcie o skali oddziaływania na lokalnym polu literackim pozwala jednak wyrobić sobie choćby taki oto (odkryty niedawno przypadkiem podczas lektury) dyskretny *hommage* meksykańskiej autorki Valerii Luiselli: „Nie ma nic gorszego niż traktowanie elementów przyrody ożywionej jak metonimii. Jeśli uwierzymy, że stan jakiejś rośliny jest odbiciem stanu naszej duszy lub, co gorsza, ukochanej osoby, jesteśmy skazani na rozczarowanie albo nieustanną paranoję" (Luiselli, 2016: 24).

samozwrotna powstaje poprzez obrócenie na lewą stronę mechanizmu opowieściotwórczego i sklejenie go z fabularnym punktem wyjścia), o tyle wydana rok później mikropowieść *La vida privada de los árboles* (Prywatne życie drzew, 2007) przypomina topologicznie raczej zwyczajny odcinek domknięty. Akcja ograniczona jest przez narzucony warunek formalny: „Verónica nie wróciła z lekcji rysunku. Kiedy wróci, powieść się skończy (*Cuando ella regrese la novela se acaba*). W czasie, gdy nie wraca, książka jeszcze się ciągnie (*Pero mientras no regrese el libro continua*). Rozwija się dalej, dopóki Verónica nie wróci albo dopóki Julián nie będzie pewien, że już nie wróci (*El libro sigue hasta que ella vuelva o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver*)" (VP). Podstawowy zamysł streszcza się w krótkiej historii wydłużającego się oczekiwania na dalszy ciąg opowieści, będący zarazem ciągiem dalszym pisania. Powieść jest historią oczekiwania na powrót: do domu i do pisania. Do domu wraca (albo nie) Verónica, do pisania zaś wraca (albo nie) tożsamy w znacznym stopniu z samym autorem (ale niekoniecznie z Juliánem, który jest tylko figurą)[9] narrator. Opowieść rozgrywa się w ciągu jednej nocy, po której nadejść ma opowieściowy dzień kolejny. Jeśli nadejdzie, co nie jest wcale pewne. Ostatecznie nadchodzi, choć po to tylko, by wszystko zakończyć: Verónica nie wróciła. W czasie, gdy uporczywie nie wraca (ale gdzie znika?), Julián przywołuje na pamięć epizody z minionego życia (także okoliczności poznania żony) oraz prezentuje Danieli, przybranej córce, kolejne odsłony z prywatnego życia drzew (zwłaszcza topoli i dębu, dwójki dobrych przyjaciół).

Zaskakujące, że podstawowy, nieco dziś już przecież, zdawałoby się, spłowiały chwyt, pozornie niwelujący pożądaną immer-

9 Identyczną zresztą, być może, z poprzednią, Juliem: także on hodował w swoim czasie bonsai, a ledwo co skończył „bardzo krótką książkę, napisanie której zabrało mu jednak kilka lat. Na początku oddał się zbieraniu materiałów: zgromadził blisko trzysta stron, ale później stopniowo odrzucał fragmenty, jak gdyby zamiast sumować historie chciał je odejmować albo wymazywać. Rezultat jest skromny (*El resultado es pobre*): nędzny plik czterdziestu siedmiu stron, które upierał się określać jako powieść" (VP).

syjność, nie tylko nie rozspaja tekstu, lecz dodatkowo go uwiarygodnia. Verónica musi wrócić do domu, żeby opowieść mogła potoczyć się dalej, bo opowieść będzie mogła potoczyć się dalej tylko wówczas, gdy życie nie stanie w miejscu – a jeśli Verónica nie wróci do domu, to życie może stanąć w miejscu i opowieść będzie mogła toczyć się dalej jedynie pozornie, w rzeczywistości co najwyżej narracyjnie buksując. Jak znamy to też zresztą z poprzedniej powieści: „Historia Julia i Emilii ciągnie się jeszcze, ale nie rozwija się dalej (*La historia de Julio y Emilia continúa pero no sigue*)" (B). A gdyby spróbować to jeszcze stosownie zmetaforyzować…

8. „Żyjemy w państwie oczekiwania (*Vivimos en el país de la espera*), powiedział potem poeta. Na przyjęciu było kilku poetów, ale jedynie on zasługiwał na to miano, bo mówił jak poeta. A dokładniej mówił charakterystycznym tonem pijanego poety, pijanego chilijskiego poety, młodego, pijanego, chilijskiego poety: żyjemy w państwie oczekiwania, żyjemy w oczekiwaniu na coś. Chile jest ogromną poczekalnią, a my wszyscy umrzemy, czekając na wywołanie naszego numerka" (F).

9. Kolejne *signum*: bohaterowie (prawie wszystkich) książek Zambry to nie tyle pisarze, którzy piszą, ile raczej pisarze, którzy (z różnym powodzeniem) próbują wrócić do pisania. W tygodniu najczęściej nauczyciele, wykładowcy, lektorzy, wracać do pisania próbują w weekendy. „A przecież ja także byłem młody, / miałem wspaniałe ideały, / marzyłem o sławie, wytapiając miedź / i szlifując brzegi diamentu: / a teraz stoję tutaj / za niewygodnym pulpitem, / otępiały od dzwonków na lekcje / przez pięćset godzin tygodniowo"[10]. Pisarz u Zambry to najczęściej ten, kto nie przestaje szukać możliwości powrotu do pisania. „Wracam do powieści. Wypróbowuję zmiany. Od pierwszej do trzeciej osoby, od trzeciej do pierwszej, łącznie z drugą. Oddalam i przybliżam narratora. I nie posuwam się naprzód. Nie posunę się naprzód. Zmieniam miejsca akcji. Skreślam. Dużo skreślam (*Borro muchísimo*).

10 Fragment wiersza *Autoportret* (*Autoretrato*, 1954) Nicanora Parry (2011: 282).

Dwadzieścia, trzydzieści stron. Zapominam tę książkę. Upijam się po trochu, zasypiam" (FVC). Czy figury Julia i Juliána nie były aby potrzebne Zambrze, w cywilu także wykładowcy literatury na Uniwersytecie Diego Portalesa[11], do wypróbowania różnych możliwości własnego (powrotu do) pisania? Naturalnie. Był to każdorazowo powrót nader spektakularny – nieczęsto zdarza się, że wprawki odnoszą tego rodzaju sukces – ale jednak również bardzo mocno jeszcze bezpośrednio zadłużony w twórczości wpływowych poprzedników[12]. Czytając kolejną powieść, *Formas de volver a casa* (Sposoby powrotu do domu, 2011), widzimy już wyraźnie, jak Zambra, pozostając dłużnikiem, wychodzi zarazem („suwerennie") z cienia poprzedników, jak wypróbowane wcześniej efekty i przećwiczone umiejętności wykorzystuje do opowiedzenia w rozmyślnie złożony sposób pozornie prostej hi-

---

11 Dość niekonwencjonalnemu, dla przykładu: „Od lat moi studenci muszą podejmować się niemożliwej i instruktywnej pracy stworzenia wersji dwóch spośród moich ulubionych opowiadań Franza Kafki, *Jedenastu synów* i *Artysta głodówki* [*sic* – A.Ż.], przy użyciu *décimas*, bardzo powszechnej strofy poetyckiej [czyli złożonych z ośmiozgłoskowców strof dziesięciowersowych – A.Ż.], silnie obecnej w Chile dzięki arcydziełom Violetty Parra", pisze Zambra w odautorskim (niefikcyjnym) komentarzu do własnego przekładu (prozą) opowiadania Kafki (*via* przekład angielski) pod tytułem *In unserer Synagoge* (oddanym raczej swobodnie jako *Los murmullos*, czyli *Szmery*). Por. Thirlwell (ed.) 2012: 158.

12 Zwłaszcza, jak się wydaje (śledząc rozpoznawalną pracę wyobraźni), w pisarstwie Roberta Bolaño. Po czym rozpoznać ów wpływ? Uwidacznia się on w sposób najbardziej jaskrawy – oczywiście poza swoistym genologicznym zaburzeniem – być może w charakterystycznym splocie erotyki (à la Charles Bukowski) i estetyki (*cf.* Jorge Luis Borges), czego figuratywnymi eksponentami są co rusz pojawiający się na kartach książek obsesyjni czytelnicy z intymnie intensywnym (choć pogruchotanym) życiem miłosnym. Notabene w mówionej biografii Móniki Maristain Zambra mówi otwarcie o swojej admiracji dla „starszego brata (*hermano mayor*)", ale ową potencjalnie niebezpieczną bliskość wpływu autorka uwidacznia poprzez nazwę rozdziału, w którym pojawia się rozmowa: *Los Bolañitos* (alias *Bolaniątka*). Por. Maristain (2012): 320.

storii (czy też raczej do opowiedzenia w pozornie złożony sposób rozmyślnie prostej historii albo może do opowiedzenia złożonej historii w ostatecznie prosty sposób). Historia jest uniwersalna mimo partykularności, ponadto zaś afektywnie angażująca i refleksyjnie pobudzająca. (Czy krytycy literaccy także nie powinni częściej rozmyślać o formach własnego powrotu do pisania o literaturze?)

„Zdecydowanie tracił czas przez swoją manię bonsai. Teraz myśli, że jedyną książką wartą napisania jest dłuższa historia o tych dniach roku 1984. To byłaby jedyna dopuszczalna książka, jedyna konieczna (*el único libro lícito, necesario*)" (VP). Ostatecznie jednak kolejna książka dotyczyć będzie nie olimpiady z 1984 r., lecz trzęsienia ziemi z kolejnego. Od trzęsienia ziemi książka się zaczyna i trzęsieniem ziemi także się kończy: obydwa wstrząsy spinają czasową klamrą (a może i nie tylko taką) dwadzieścia lat historii najnowszej Chile (1985–2006), wydarzają się jednak na odmiennych planach świata przedstawionego. Ale od początku: powieść składa się z dwóch przeplecionych opowieści, to jest, po pierwsze, fikcji w fikcji, czyli powieści, którą pisze utożsamiający się ze swoim bohaterem narrator (rozdział pierwszy i trzeci) oraz, po drugie, dziennika narratora (rozdział drugi i czwarty). (Stosowne rozdziały można przeczytać też z pogwałceniem konstrukcji książki, ale z zachowaniem logiki fabularnej chronologii – i także nie będzie to lektura puszczona). Czytając rozdział pierwszy, możemy spodziewać się opowieściowego wspomnienia sięgającego do połowy lat osiemdziesiątych, do dzieciństwa nieokreślonego z imienia bohatera (nazywanego czasem Aladinem, od nazwy ulicy, przy której mieszka – Pasaje Aladino). Jednym z dawno minionych wydarzeń, jakie na dobre osadziły się w dorosłej już pamięci bohatera, było poznanie Claudii. „Claudia miała dwanaście lat, ja dziewięć, stąd przyjaźń między nami nie była możliwa. Mimo to byliśmy przyjaciółmi albo kimś w tym rodzaju. Dużo ze sobą rozmawialiśmy. Czasem wydaje mi się, że piszę tę książkę tylko po to, żeby przypomnieć sobie te rozmowy" (FVC). Aladin poznaje Claudię, kiedy ta wraz z matką chroni się w noc trzęsienia ziemi u sąsiada chłopca, Raúla, (rzekomo) wuja dziewczyny. Jakiś

czas potem prosi go o przysługę – czy mógłby zwrócić uwagę na to, co dzieje się za płotem, kto odwiedza samotnego mężczyznę, czy mógłby notować wszystkie podejrzane fakty w specjalnym zeszycie? Jaki dziewięciolatek odmówiłby udziału w tak porywającej detektywistycznej przygodzie? Aladin posuwa się wręcz do śledzenia niektórych odwiedzających sąsiada osób. Claudię interesują zwłaszcza goszczące u wuja kobiety, za jedną z nich chłopak przemierza więc autobusem pół miasta, po raz pierwszy na wiele godzin oddalając się sam tak daleko od domu. Z wyżyn swoich dwunastu lat Claudia nie zauważa (albo rozsądnie to wykorzystuje, zarazem ignorując), że Aladin lubi wyobrażać sobie, jakoby był w niej zakochany. Po mniej więcej roku Raúl wyprowadza się, chłopak próbuje jak najszybciej poinformować o tym dziewczynę, jednak ta także nie mieszka już z matką w dotychczasowym mieszkaniu. Koniec znajomości, koniec ekspozycji rozdziału pierwszego. Drugi skonfunduje część czytelników, okazuje się bowiem, że pierwszy jest jedynie elementem fabuły powstającej pod piórem (także nienazwanego z imienia) narratora, którego wiele zdaje się łączyć z poprzednim protagonistą, czyli Aladinem – od miejsca zamieszkania po brak świadomości historycznej (a to ze względu na programową apolityczność rodziców). Narrator dziennika niedawno rozstał się – na jakiś czas albo na dobre – z żoną, Em (poznajemy tylko ów akronim), i skomplikowana relacja obojga stanowi jeden z głównych tematów zapisków, obok kłopotów związanych z pisaniem powieści, wspomnień z własnego dzieciństwa, rozmów z przyjaciółmi i refleksji związanych ze sporadycznymi powrotami do rodzinnego domu (przy okazji odwiedzin rodziców). W rozdziale trzecim wracamy do Aladina, który już jako trzydziestolatek, wykładowca uniwersytecki, podczas spaceru odkrywa przypadkiem dom, gdzie przed laty zniknęła owa kobieta śledzona przezeń z entuzjastycznym zapałem dziewięciolatka. Zamieszkująca go dziś osoba przypomina mu Claudię, więc ponownie postanawia zaryzykować małe śledztwo. Wyjaśnia się, że znajoma nieznajoma to Ximena, siostra Claudii, mieszkającej tymczasem w Stanach Zjednoczonych, skąd niebawem wraca jednak ze względu na śmierć ojca. Okazuje się nim nie kto inny jak Raúl, a właści-

wie Roberto, ukrywający się przez jakiś czas pod zmienionym nazwiskiem w czasach dyktatury Pinocheta. Aladin zaczyna rozumieć, jak wiele nie rozumiał. Na krótko wiąże się z Claudią – jeśli łączy ich miłość, to, jak przypuszcza narrator, chodzi o jej osobliwą odmianę: miłość (do) wspominania (*amor al recuerdo*) – urodzoną w roku puczu zakończonego śmiercią Salvadora Allende i początkiem piętnastoletniej dyktatury. Ostatni rozdział to ponownie powrót narratora, który, porządkując własne wspomnienia, usiłuje kontynuować rozpoczętą książkę. Finałowy fabularny skręt śruby przynosi rozpoznanie, że opowiadana w zanurzonej fikcji historia Claudii jest w obrębie pierwszoplanowego świata przedstawionego historią żony narratora, Em – która nie odczuwa jednak z tego powodu do byłego męża żadnej wdzięczności, przeciwnie, czuje się ograbiona z własnych wspomnień. „Zostawiłeś w piwnicy parę banknotów, powiedziała mi, ale obrabowałeś bank. Uznałem to za głupią, wulgarną przenośnię (*una metáfora tonta, vulgar*)" (FVC).

Formas de volver a casa to migawkowa opowieść generacyjna, historia dzieci, postaci pobocznych w powieści rodziców, i rodziców, postaci pobocznych w powieści dzieci. Jak opowiedzieć historię dzieciństwa, z którego zapamiętało się, jak widać po latach, nie to, co należy? Jak opowiedzieć historię dzieciństwa w czasach dyktatury, kiedy spędziło się je pod bezpiecznym kloszem indyferentyzmu najbliższych dorosłych?[13] „Pochodzę z rodziny bez zmarłych (*Soy el hijo de una familia sin muertos*), myślałem, słuchając koleżeńskich opowieści z dzieciństwa (*mientras mis compañeros contaban sus historias de infancia*)" (FVC). Własne doświadczenia zaczynają jawić się w nowym świetle, gdy przepuszczamy je przez perspektywę przeżyć innych. Ze skrawków życia innych próbujemy zszyć przeoczone fragmenty własnego. Ostatecznie „nawet gdy chcemy opowiedzieć obce historie, w końcu opowiadamy zawsze własną

13 Tytułem przykładu: przywołany na wstępie Jerofiejew prowokacyjnie opowiada historię szczęśliwego dzieciństwa w czasach raczej niesprzyjających szczęściu (por. Jerofiejew, 2005). Ale Zambrze idzie o co innego.

(*aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia*)" (FVC). Ale czy mamy prawo opowiadać własną historię, wykorzystując historie innych? A czy nie robi tego każdy fikcjotwórca, powieściopisarz? „Tak naprawdę nie chciał wcale napisać powieści, chciał po prostu znaleźć niewyraźną spójną przestrzeń do gromadzenia wspomnień (*una zona nebulosa y coherente donde amontonar los recuerdos*). Chciał zapakować wspomnienia do torby i nosić ją, dopóki ciężar nie zniszczy mu pleców (*Quería meter la memoria en una bolsa y cargar esa bolsa hasta que el peso le estropeara la espalda*)" (VP). Zambrze udało się spleść (dość swobodnie, co może początkowo nieco drażnić, lecz z kolejną lekturą zyskuje na sugestywności) w trzeciej powieści kilka wątków, które w połączeniu zaczynają osobliwie dobrze rezonować. Nad całością unosi się zaś niewypowiedziane wprost pytanie o możliwość prawdziwego życia w fałszywym – zarówno jeśli chodzi o własną przeszłość, jak i o tę „dziwną profesję, skromną i zuchwałą, konieczną i niewystarczającą: spędzanie życia na przyglądaniu się, pisaniu (*este oficio extraño, humilde y altivo, necesario e insuficiente: pasarse la vida mirando, escribiendo*)" (FVC).

10. „A co do Pinocheta, był dla mnie człowiekiem z telewizji, prowadzącym program bez ustalonej godziny, i nienawidziłem go za to, za te nudne programy państwowe, które przerywały audycje w najlepszych momentach (*En cuanto a Pinochet, para mí era un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso, por las aburridas cadenas nacionales que interrumpían la programación en las mejores partes*). Później nienawidziłem go jako skurwysyna, jako mordercę, ale wtedy nienawidziłem go tylko z powodu tych programów nie w porę, oglądanych przez ojca bez słowa, bez żadnego gestu poza jedynie mocniejszym zaciąganiem się papierosem przyklejonym zawsze do ust (*Tiempo después lo odié por hijo de puta, por asesino, pero entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra, sin regalar más gestos que una piteada más intensa al cigarro que llevaba siempre cosido a la boca*)" (FVC). Chilijskie niedziele bez teleranka.

11. Kolejna książka Zambry – *Mis documentos* (Moje dokumenty) – nosi tytuł emblematyczny dla całego właściwie projektu pisarskiego tego autora. „Czytać to zakrywać twarz (*Leer es cubrirse la cara*). A pisać to ją odsłaniać (*Y escribir es mostrarla*)" (FVC). Jedenaście opowiadań w czterech sekcjach – trzy pierwsze to więcej niż ewidentne autofikcje – to znowu wyraziste portrety rówieśników (z różnych okresów dorastania), w trzech czwartych pisarzy *in spe* („mój ojciec był komputerem, matka maszyną do pisania (*mi padre era un computador y mi madre una máquina de escribir*" – MD), poszukujących z lepszym lub gorszym skutkiem tyleż możliwości powrotu do pisania, co nieudawanych emocji (częściej niż przypuszczają okazuje się to zresztą dwiema stronami tej samej wytartej monety), walczących o to, by (wciąż/znów/nareszcie) było warto. Zambra pisze o sobie jako innym, kreuje, zmienia perspektywy, przysłania, odsłania, wraca do dzieciństwa, po kawałku przepisuje je na nowo.

„W marcu 1988 dostałem się do Instituto National. A potem w tym samym czasie przyszły demokracja i młodość. Młodość była prawdziwa. Demokracja nie" (MD). O tym bohater przekonuje się dopiero z czasem, ponieważ w domu odbiera raczej solidne wychowanie do konformizmu (grunt to się nie wychylać, wszyscy politycy są siebie warci – a poza tym każdy chyba pamięta, jak trudno było dostać mleko za Allende). Dopiero od kolegów „po raz pierwszy usłyszałem o ofiarach dyktatury, o aresztowanych zaginionych, o mordercach, torturach. Słuchałem zdumiony, czasem się oburzałem, innym razem pogrążałem w sceptycyzmie, zawsze pełen tego samego poczucia niestosowności, niewiedzy, znikomości, obcości (*Yo los oía perplejo, a veces me indignaba con ellos, otras veces me perdía en un cierto escepticismo, siempre invadido por un mismo sentimiento de impropiedad, de ignorancia, de poquedad, de extrañamiento*). Próbowałem zajmować stanowisko, początkowo na ślepo i na próbę, trochę jak Leonard Zelig" (MD). Wiele opowiadań podąża – choć nie tak bezpośrednio, jak w dalszym przytoczeniu – retrospektywnym śladem Georges'a Pereca: „Pamiętam nauczycieli, którzy nas pogrążali, i nauczycieli, którzy chcieli nas ratować. Nauczycieli, którzy mieli się za pana Keatinga. Nauczycieli, którzy mieli się za Boga. Nauczycieli, którzy mieli się

za Nietzschego" (MD). Jednym z nielicznych stałych odnośników jest wówczas i później – zawsze – literatura. „Życie jako książka, którą ktoś odłożył"[14].

Czy on aby nie za wcześnie pisze wspomnienia? Ledwo czterdziestolatek – i aktywny świadek doprawdy niezbyt wielu spektakularnych wydarzeń – a tu wciąż kolejne książki „o sobie"? Ale osoba autora, prawie nigdy nieprzywoływana bezpośrednio, jest tu tylko pretekstem, osnową literatury, punktem wyjścia, a nie dojścia. Powieści i opowiadania ożywają dzięki tonowi podszytego smutkiem sarkazmu i pogodnej nostalgii, łączącemu lekkość z tragizmem, zważającemu na nieistotny fabularnie, ale autentyczny emotywnie szczegół. „[…] jeśli w moim życiu było coś stałego (*si algo había sido constante en mi vida*), to była to miłość do pewnych historii (*el amor a algunas historias*), pewnych zdań (*a algunas frases*), kilku słów (*a unas cuantas palabras*)" (MD).

Trzy generacje współczesnych – bardzo różnych – muszkieterów konsekwentnego maksymalistycznego minimalizmu literackiego: Patrick Modiano (ur. 1945)[15], Tomas Espedal (ur. 1961)[16], Alejandro Zambra (ur. 1975). Maksymalistyczny minimalizm: całościowy zamysł, cegiełkowa realizacja, czyli szereg mikrofabuł składających

---

14 Przywołany wyimek z Ashbery'ego (por. Ashbery, 2006: 384 i n.) jest też mottem innej książki Zambry (VP).

15 Łączy ich także – poza moją predylekcją – elementarna wrażliwość. Taki na przykład fragment książki Zambry mógłby pochodzić z każdej powieści Patricka Modiano: „Albo lubię być w książce (*me gusta estar en el libro*). Wolę pisać niż mieć napisane (*Es que prefiero escribir a haber escrito*). Wolę trwać (*Prefiero permanecer*), zamieszkiwać ten czas (*habitar ese tiempo*), żyć w tych latach (*convivir con esos años*), długo podążać za wymykającymi się obrazami i ostrożnie je przeglądać (*perseguir largamente imágenes esquivas y repasarlas con cuidado*). Widzieć je, słabo, ale widzieć (*Verlas mal, pero verlas*). Zostać tam, patrząc (*Quedarme ahí, mirando*)" (FVC).

16 A taki znowu fragment mógłby pochodzić z każdej książki Tomasa Espedala: „Obejrzałem właśnie *Dzień dobry*, piękny film Ozu. Co za radość wiedzieć, że ten film istnieje, że mogę go obejrzeć wiele razy, że zawsze mogę go oglądać (*Qué alegría más grande saber que existe esa película, que puedo verla muchas veces, que puedo verla siempre*)" (FVC).

się na makrohistorię. Podobnie jak u wspomnianych autorów, autofikcje Zambry rozwijają się cyrkularnie. Inaczej niż pisarze preferujący kompozycję linearną – jak choćby najbardziej prominentny współcześnie Karl Ove Knausgård – Zambra tworzy zapisy kolejnych przebiegów jednego kontinuum, co pozwala mu wielokrotnie wracać do tych samych okresów, tych samych wydarzeń, zmieniając jedynie każdorazowo punkt przyłożenia, oddalenie, obiektyw.

12. Jeśli chwyt umożliwiający wprowadzenie wymiaru metafikcyjnej refleksji do powieści *Formas de volver a casa* (2011) można potraktować jako rodzaj narracyjnej strategii immunizacyjnej (choć znana jest narastająca tu i ówdzie niechęć do szczepionek) – co bowiem z poetologicznego punktu widzenia mogą znaczyć tytuły rozdziałów: „Literatura rodziców (*La literatura de los padres*)" i „Literatura dzieci (*La literatura de los hijos*)"?; są one być może także próbą dyskretnego wskazania, że awangarda i ariergarda są punktami figury, która jako całość porusza się w obrębie pola literackiego – pozwalającej tyleż skutecznie, co stosunkowo mało boleśnie skonfrontować czytelników z pożądaną, zdaniem autora, koniecznością pogłębienia perspektywy percepcji (świadomość bezwiednie zazwyczaj pomijanych konwencji niekoniecznie upośledza recepcję), to strukturę książki *Facsímil* (2014) należałoby uznać za podanie doprawdy końskiej dawki przeciwciał (uodporniających na złudzenie braku zapośredniczeń). Zarówno tytuł książki – trudny do przełożenia i możliwy do oddania omownie, na przykład, idąc tropem wydania angielskiego (*Multiple Choice*) czy portugalskiego (*Mútipla escolha*) jako *Test (wielokrotnego) wyboru* – jak i jej układ oraz kompozycja odnoszą się, o czym informuje nas autor, do jednolitych testów obowiązujących w Chile w latach 1967–2002 wszystkich kandydatów na studia (Prueba de Aptitud Académica, PAA)[17]. Pisarz wzorował się zwłaszcza na

17 Por. wstępne objaśnienie: „Las palabras «facsímil» y «ensayo» se asocian, en Chile, a la Prueba de Aptitud Académica – aplicada desde 1967 hasta 2002 – y a la actual Prueba de Selección Universitaria o PSU, vale decir, a los exámenes de ingreso a la educación universitaria" (F).

teście sprawdzającym kompetencje werbalne (Prueba de Aptitud Verbal) z roku 1993 – ten właśnie sam w swoim czasie rozwiązywał – kiedy to należało uporać się z dziewięćdziesięcioma zadaniami pomieszczonymi w pięciu sekcjach.

W odpowiednio zmodyfikowanej formie znajdziemy je również w tej osobliwej książce, niewątpliwie najbardziej jawnie eksperymentalnej. I tak, w pierwszej sekcji (*I. Término excluido*, ćwiczenia 1–24) chodzi o wykreślenie słowa, które nie pasuje ani do nagłówka, ani do pozostałych. Kilka początkowych zadań wymaga od czytelników wyraźnie autotematycznych reakcji. Weźmy pierwsze: wyjściowym terminem jest sam tytuł książki, „Facsímil", zaś (przybliżone) odpowiedzi to odpowiednio: „A) kopia (*copia*); B) imitacja (*imitación*); C) symulacja (*simulacro*); D) test (*ensayo*); E) pułapka (*trampa*)". Co uznamy za najmniej na miejscu? Z kolei w zadaniu trzecim punktem odniesienia jest sama czynność kształcenia, „Educar", usunąć należy zaś słowo spomiędzy następujących: „A) uczyć (*enseñar*); B) pokazywać (*mostrar*); C) trenować (*entrenar*); D) oswajać (*domesticar*); E) programować (*programar*)". W tym miejscu większość czytelników, o ile nie zniechęciła się jeszcze, spostrzega pewnie, że książka Zambry jest zaproszeniem do samozwrotnej interakcji, i że udzielane odpowiedzi powinny nam pomóc lepiej zrozumieć naszą własną ocenę wystawioną całości po zakończeniu testowej lektury. W kolejnej sekcji (*II. Plan de redacción*, ćwiczenia 25–36) podane zdania należy uporządkować w kolejności zapewniającej im największą spójność. Oto zadanie 29, (potencjalna) historia o tytule „Urodziny (*Cumpleaños*)": „1) Wstajesz wcześnie, idziesz się przejść, szukasz jakiegoś miejsca, żeby wypić kawę. 2) To twoje urodziny, ale nie pamiętasz o tym. 3) Masz wrażenie, jakbyś o czymś zapominał, ale to jedynie jakiś niepokój, pewna obcość. 4) Robisz to, co zawsze w każdą niedzielę. 5) Palisz, włączasz telewizor, zasypiasz, słuchając wiadomości o północy". A oto możliwa kolejność podanej sekwencji zdarzeń: „A) 5 – 1 – 2 – 3 – 4; B) 4 – 5 – 1 – 2 – 3; C) 3 – 4 – 5 – 1 – 2; D) 2 – 3 – 4 – 5 – 1; E) 1 – 2 – 3 – 4 – 5". Która będzie naszym zdaniem właściwa? Zambra konfrontuje nas tu z embrionalnymi nanofikcjami, oferując zalgorytmizowane narzędzie do przesuwania akcentów.

Trzecia sekcja (*III. Uso de ilativos*, ćwiczenia 37–54) wymaga uzupełnienia każdorazowego zdania najwłaściwszym spośród podanych słowem. Weźmy zadanie 37, gdzie zdanie główne brzmi tak: „… tysiąc/tysiąca/tysiącu/tysiącem dodanych poprawek Konstytucja z 1980 roku jest do dupy", zaś frazy uzupełniające lukę to „A) Razem z; B) Ze względu na; C) Mimo; D) Dzięki; E) Niezależnie od". Czytelnik ćwiczy się tu, jak widać, w rozpoznawaniu subtelności perspektywizmu. Sekcja czwarta (*IV. Eliminación de oraciones*, ćwiczenia 55–66) wymaga podjęcia decyzji o usunięciu jednego ze zdań – które nie wnosi nic nowego albo nie wiąże się z resztą – składających się na przedstawianą historię. Weźmy najkrótsze zadanie, nr 55: „1) Wiele lat nikt nie odwiedzał mojego grobu. 2) Nikogo też nie oczekiwałem, prawdę mówiąc. 3) Ale dziś przyszła jakaś kobieta, żeby zostawić mi kwiaty. 4) Cztery czerwone róże, dwie różowe i jedna biała. 5) Nie znam jej, nie pamiętam, żebym ją spotkał. 6) Nie sądzę, żeby wiedziała, jakim byłem gnojkiem (*una mierda de persona*)". Które zdanie należałoby usunąć? „A) Żadne; B) 2; C) 4; D) 5; E) 6". Jakie kompetencje – oprócz poszerzania dotychczasowych – tu ćwiczymy? Może najbardziej otwarcie sprawdzamy się w roli autora? W końcu w ostatniej sekcji, weryfikującej rozumienie tekstu czytanego (*V. Comprensión de lectura*, ćwiczenia 67–90), znajdziemy trzy wyraziste opowiadania z dołączonymi zestawami częściowo bardzo rozbudowanych pytań. Najpóźniej w tym miejscu czytelnik (życzliwy) orientuje się, że: 1) autoreferencyjna struktura książki przyprawia o zawrót głowy, ale jest w tym niezwykłym formalnym zabiegu korzystna poznawczo metoda, 2) pytania od samego początku (ale najwyraźniej widać to przy końcu) były integralną częścią odpowiedzi i 3) kilkadziesiąt wcześniejszych zadań przygotowywało go do tego ostatniego – do kwestii związanych z dopuszczalnością oszustwa, nieoczekiwanymi konsekwencjami wprowadzenia godziny policyjnej w Chile, hipokryzją społeczną, odpowiedzialnością rodzicielską etc. I najpóźniej tutaj nasz wirtualny czytelnik modelowy orientuje się, że ów oulipijski zabieg formalny, który z całą pewnością sprowokował niemałą niechęć mniej przychylnie nastawionych odbiorców, nadaje całemu

te(k)stowi strukturę osobliwie współczesnej przypowieści[18]. W której przegrać oznacza wygrać w rzeczywistości? I odwrotnie? Czy też zupełnie inaczej? Tu zapewne najwłaściwiej byłoby wrócić do szeregu wyjściowych pytań, a później raz jeszcze pokonać tekstowy tor przeszkód.

13. „W literaturze nie ma postępu", powiada Jerofiejew, „lecz niewątpliwie jest entropia. Stosowane zasady parodiowane są przez następne pokolenia pisarzy, a potem lądują na śmietniku" (Jerofiejew 2010: 177). A jeśli jako pozorna entropia jawi się nam na krótkim dystansie podstawowa ewolucyjna zasada dziedziczenia z modyfikacjami? Intuicyjnie wyczuwamy go przecież – mam na myśli postęp w literaturze i zawodowych czytelników – chyba wcale nieźle, rzadziej potrafimy o nim przekonująco mówić. Sam uważam go za „nowatorstwo formalne o konsekwencjach epistemologicznych, doskonalenie iluzji formalnej w służbie iluminacji poznawczej"[19]. Czy należy o nim myśleć w kategoriach liniowego przyrostu? Z wielu bardzo różnych względów nie sądzę, by ten trop miał być użyteczny. Jeśli linia, to raczej wielokrotnie łamana, ale może zamiast o łamanej właściwiej byłoby myśleć raczej o ruchu figury (wykreślonej przez daną fikcję) w obrębie zastanego pola literackiego. Większość fikcji literackich nie powoduje żadnych zmian w obrębie pola, którego są częścią – co, nawiasem mówiąc, w żaden sposób (doraźnie) przeciwko nim nie świadczy, istotności fikcji nie mierzy się bowiem tylko skalą wpływowego nowatorstwa – niektóre zaś oddziałują na powierzchnię w sposób punktowy, w szczególności próbując wyczerpać wybrany koncept poprzez doprowadzenie go do ostatecznych granic. I tak na przykład Joyce akcję wszystkich dni ściąga w *Ulissesie* do jednego

---

18 Na temat właściwego nowoczesności popędu (do) testowania por. też odnośną teoretyczną „jazdę próbną" w wykonaniu Avitall Ronell (2005).

19 Piszę o tym szerzej w szkicu: Żychliński (2016): 143. Notabene wspomniana tu „iluzja formalna", rezultat każdorazowo zastosowanego chwytu narracyjnego, spełnia zwłaszcza i przede wszystkim jedno zadanie – jest nim produkcja (czasoczułego recepcyjnie) efektu autentyczności.

dnia; kraina Yoknapatawpha Faulknera to próba pomieszczenia w wyimaginowanej przestrzeni możliwie wielu (najlepiej „wszystkich") typów i sytuacji; tego rodzaju ludzki makrokosmos Perec, łącząc obydwa podejścia w kolejnej sekwencyjnej syntezie, ukazuje w powieści *Życie instrukcja obsługi* za pośrednictwem mikrokosmosu jednej kamienicy zastygłej naraz w jednej chwili – we wszystkich tych przypadkach mamy do czynienia z nieustannym poszukiwaniem uniwersalnej pojedynczości, czyli każdorazowo swego rodzaju formalnego alefa, punktu odsłaniającego widok na wszystkie pozostałe. Częstsze od tego rodzaju punktowej innowacji – będącej skrajnością w każdym sensie tego słowa – jest powierzchniowe nowatorstwo: fikcje literackie, które nie próbują przesuwać granic poprzez wyznaczanie znajdujących się poza nimi punktów dojścia, lecz (z różną intensywnością) oddziałują raczej na granice od wewnątrz, w sposób mniej rzucający się w oczy poszerzając pole możliwości, a co za tym idzie także pole instytucji, którą w danym czasie określamy mianem literatury.

Modyfikacje są pochodną wpływu, ten zaś, jak trafnie ujmuje to Fredric Jameson, „nie jest rodzajem naśladowania (*Influence is not a kind of copying*), jest niespodziewanie otrzymanym pozwoleniem na robienie rzeczy na nowe sposoby (*it is permission unexpectedly received to do things in new ways*), na poruszanie nowych treści (*to broach new content*), na opowiadanie historii za pośrednictwem form, o których człowiek nigdy nie sądził, że wolno mu je wykorzystać (*to tell stories by way of forms you never knew you were allowed to use*)" (Jameson, 2017). Wpływ jako oddziaływanie zmierzające do śladowego poszerzania zakresu możliwości. („Także tą drogą da się wrócić do domu? Kto by pomyślał"). Oto doskonały opis tego, co – w rozmaity sposób wracając do pisania (najbardziej charakterystyczne wydaje się tymczasem w tych powrotach napełnianie emotywnym winem aseptycznych bukłaków) – stara się robić Alejandro Zambra. Dokąd go to doprowadzi? Czy uda mu się utrzymać balans pomiędzy analityczną odkrywczością a skutecznością poznawczą? Czas pokaże[20].

---

20 Wraz z zaproszeniem do publikacji redaktorki tomu zwróciły mi uwagę na jego zamierzony tematycznie wymiar poszukiwania

BIBLIOGRAFIA

Ashbery, J. (2006), „Życie jako książka, którą ktoś odłożył", w: P. Sommer (red.), *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*, przekł., oprac. i posł. P. Sommer, Wrocław: Biuro Literackie, 384–385.

Borges, J. L. (1992), "Ficciones" [1944], w: J. L. Borges, *Obras completas*, vol. II, Barcelona: Círculo de Lectores, 13–122 .

---

miejscowych komparatystycznych związków. Przyznaję jednak ze skruchą, że pośród licznych deficytów tego szkicu nieobecny (niemal) aspekt „Zambra a sprawa polska" pozostaje szczególnie dojmujący. Owszem, *Mudanza* to z pewnością w pewnym stopniu rozbudowana wariacja na temat Chopinowskiego „wyprowadzam się", prawda, od (powiedzmy) Tadeusza Różewicza do (dajmy na to) Darka Foksa wypróbowano także w języku polskim niejedną fortunną strategię antypoezji, naturalnie, tu i ówdzie wychynie w esejach autora obowiązkowy Gombrowicz (chociaż właściwie ten bardziej może argentyński niż polski; aczkolwiek, tak, pisarz jest też autorem dwóch krótkich wypowiedzi pod tytułem *Contra los poetas*), i zgadza się, Emilia, bohaterka *Bonsái*, przeżyje jednozdaniowy epizod erotyczny z polską przyjaciółką Karoliną Kopec, a Julián z *La vida privada…* będzie szukał (bez powodzenia) w domowej biblioteczce wiersza Wisławy Szymborskiej o osamotnionym naraz kocie (Szymborska powróci też m.in. w znakomitym eseju o Cesare Pavesem), i w końcu także, choć niełatwo w to uwierzyć, pośród szkiców krytycznoliterackich autora znajdziemy nawet (wcale wyważoną) recenzję poezji Karola Wojtyły – ale nawet mnożąc wszystko to razy trzy i podnosząc do drugiej potęgi, trzeba będzie koniec końców (tak mi się zdaje) stwierdzić uczciwie, że Zambra zarówno wywodzi się z „innych tradycji", jak i pozostaje na tutejszym gruncie pisarzem (raczej jeszcze) kompletnie nieznanym (o czym świadczy brak choćby najmniejszego tymczasem śladu przekładów) i nikt dziś w Polsce, idąc podobnym śladem, nie próbuje literatury odświeżać. Niech wolno mi będzie jednak zachować wobec tych stosunkowo bezdyskusyjnych faktów niezrażony spokój – jeśli literatura jest jedna, a duch wieje, kędy chce, już jutro możemy mieć na podorędziu komplet wzmiankowanych tu książek i niebawem narzekać na nadmiar krajowych kontynuatorów tego rodzaju sposobów (powrotu do) pisania – wcale niewykluczone zatem, że powyższe uwagi pozwolą mi jeszcze kiedyś wywiązać się ze wspomnianego na wstępie zadania *post factum*.

Borges, J. L. (2003), *Fikcje*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzuski, Warszawa: Prószyński i S-ka.

Corral, W. H., De Castro, J. E., Birns, N. (eds.) (2013), *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*, New York–London–New Delhi–Sydney: Bloomsbury Publishing.

Jameson F. (2017), "*No Magic*, *No Metaphor*: One Hundred Years of Solitude", *London Review of Books* 12, https://www.lrb.co.uk/v39/n12/fredric-jameson/no-magic-no-metaphor (dostęp: 23.07.2017).

Jerofiejew, W. (2005), *Dobry Stalin*, przeł. A. L. Piotrowska, Warszawa: Czytelnik.

Jerofiejew, W. (2010), „Miłość do głupoty", w: W. Jerofiejew, *Bóg X* [2005], przeł. M. B. Jagiełło, Warszawa: Czytelnik, 173–181.

Kermode, F. (2000), *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* [1966], Oxford: Oxford University Press.

Kermode, F. (2010), *Znaczenie końca*, przeł. O. i W. Kubińscy, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.

Luiselli, V. (2016), *Nieważcy* [2011], przeł. K. Okrasko, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B.

Maristain, M. (2012), *El hijo de Míster Playa. Una semblanza de Roberto Bolaño*, Oaxaca de Juárez: Almadía.

Munro, A. (1997), "Introduction", w: A. Munro, *Selected Stories*, New York: Vintage, IX–XVII.

Parra, N. (2011), „Autoportret" [1954], w: K. Rodowska (red.), *Umocz wargi w kamieniu. Przekłady z poetów latynoamerykańskich*, wybór, przekł. i oprac. K. Rodowska, Wrocław: Biuro Literackie, 281–282.

Piglia, R. (2015), *Por un relato futuro. Conversaciones con Juan José Saer*, Barcelona: Anagrama.

Ronell, A. (2005), *The Test Drive*, Urbana–Chicago: University of Illinois.

Tamayo, G. (ed.) (2007), *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*, Bogotá: Ediciones B.

Zambra, A. (2006), *Bonsái*, Barcelona: Anagrama.

Zambra, A. (2007), *La vida privada de los árboles*, Barcelona: Anagrama.

Zambra, A. (2011), *Formas de volver a casa*, Barcelona: Anagrama.

Zambra, A. (2012), *No leer. Crónicas y ensayos sobre literatura*, selección y edición de A. Braithwaite, Barcelona: Alpha Decay.

Zambra, A. (2013), *Mis documentos*, Barcelona: Anagrama.

Zambra, A. (2015), *Facsímil*, Madrid: Sexto Piso.

Zambra, A. (2016), *Fantasía* [2007], Santiago: Metales Pesados.

Thirlwell, A. (ed.) (2012), *Multiples. An Anthology of Stories in an Assortment of Languages and Literary Styles*, London: Portobello.

Żychliński, A. (2016), „Zerwanie i ciągłość, czyli o postępie", w: W. Charchalis, A. Żychliński (red.), *Wieczna krucjata. Szkice o „Don Kichocie"*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 129–156.

Żychliński, A. (2017), „Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej", *Teksty Drugie* 1: 187–198.