

# **Podróż po nie-miejscu. Wątki tożsamościowe w *Dzikich detektywach* Roberta Bolaña na tle meksykańskiej tradycji literackiej**

ALEKSANDER TROJANOWSKI

Uniwersytet Wrocławski  
aleksander.trojanowski@uwr.edu.pl

## Wprowadzenie

Roberto Bolaño był pisarzem, który żył w wielu krajach, miał się różnych zajęć, przeżył tak charakterystyczne dla XX wieku doświadczenie fascynacji rewolucją i późniejszej utraty złudzeń. Trudno w związku z tym nie zastanawiać się nad znaczeniem tożsamości w jego projekcie literackim. Czytając zaś szkice i opracowania traktujące o nim, warto zauważyć, jak mało w nich studiów z zakresu antropologii literatury. Tymczasem to właśnie w tej perspektywie kategoria tożsamości, będąca tu przedmiotem zainteresowania, może znaleźć swój najpełniejszy wyraz. Antropologia literatury łączy bowiem w swoich analizach to, co literackie z tym, co poza literaturą, czyli z historią, społeczeństwem, kulturą (Burzyńska 2006: 66). Podobnie rzecz ma się z kategorią tożsamości, która mówi o tym, co jednostkowe, ale zawsze w kontekście zbiorowości, która ową jednostkę kształtuje (Zawadzki 2006: 242-243).

Pobieżny ogląd literatury przedmiotu pozwala zauważyć, że za centralne problemy w twórczości Roberta Bolaña uznaje się zwykle inne kwestie. Tak bogata i wielowymiarowa proza niejako sama zachęca badaczy przede wszystkim do studiów nad techniką narracyjną oraz do namysłu nad jej miejscem

w kanonie literatury światowej<sup>1</sup>. Autor niniejszego rozdziału podejmuje więc pewne wątki, które pojawiły się już w odczytaniach Bolaña, ale sproblematyzowane zostały w innych kontekstach<sup>2</sup>. Paradygmat tożsamościowy rzeczywiście wydaje się w pierwszej chwili poboczny, bowiem sama literatura Bolaña konstytuuje się jako negacja dwudziestowiecznych projektów tożsamościowych, które ją poprzedzały. Negacja, ponieważ nie chodzi tu o sam gest ich dekonstrukcji, ale niejako o wykonanie kolejnego kroku, gdy dekonstrukcja została już zakończona – o literacki zarys topografii przestrzeni, która pozostaje. Wydaje się, że ów negatywny aspekt twórczości Bolaña, który określanany tu będzie mianem chronicznego wyobcowania, może zostać uchwycony w pełni jedynie poprzez spojrzenie nań w szerokim kontekście tożsamości. Albowiem wyobcowanie i poszukiwanie utraconej tożsamości to dwa stale powracające problemy meksykańskiej tradycji literackiej, w której sytuuje się analizowana w tym rozdziale powieść. Łączy się z nimi projekt tożsamościowy, którego specyfika rekonstruowana jest w dalszej części wywodu.

Problem wyobcowania, rozumianego jako ślad po dwudziestowiecznych projektach tożsamościowych, w twórczości Bolaña stanowi ogólną koncepcję odczytywania fikcjonalnej podróży, jaką jego bohaterowie odbywają po pustyniach północnego Meksyku w powieści *Dzicy detektywi*<sup>3</sup>. Mówiąc o związkach

<sup>1</sup> Dobrym przykładem przekroju zainteresowań badawczych jest tom zbiorowy Bolaño salvaje (Paz & Faverón 2013), który stanowi jak dotąd jedną z najpoważniejszych prób krytycznego namysłu nad twórczością Bolaña. Jego redaktorzy podzielili książkę na następujące części: „Bolaña percepcja świata Bolaño: su percepción del mundo”, „Polityka [Bolaño: su política]”, „Estetyka [Bolaño: su estética]”, „Genealogia [Bolaño: sus otras genealogías]”. Z kolei za najczęściej komentowane przez badaczy problemy można uznać zło, przemoc i wykorzenienie (Espinosa 2003; Manzoni 2002). Podobną strukturę problemową można zauważyć w szkicach publikowanych w Polsce, mających na celu przybliżenie tej literatury rodzimemu czytelnikowi (Charchalis & Żychliński 2015).

<sup>2</sup> Można znaleźć wiele interpretacji pokrewnych proponowanej w niniejszym rozdziale kategorii wyobcowania i negacji tożsamości. Chris Andrews zaproponował kategorie bezcelowości (*aimlessness*; Andrews 2014: 94) i egzystencji epizodycznych (*episodic lives*; Andrews 2004: 100), wpisując konstrukcję postaci w kontekst psychologii. Z kolei Marcin Sarna umiejscawia ten sam problem w kontekście biograficzno-historycznym, pisząc o wykorzystaniu (*desarraigo*; Sarna 2016: 143). Omawiany problem przekracza zresztą zagadnienia narracji: Zofia Grzesiak problematyzuje go jako przenikającą prozę Bolaña ogólne nastawienie lekturowe w kontekście bloomowskiej kategorii *clinamen* (Grzesiak 2016). Proponowany tu kontekst tożsamości społeczno-kulturowej byłby w tym sensie kolejną próbą rekontekstualizacji pewnej źródłowej i rozpoznanej na innych polach właściwości projektu literackiego Bolaña.

<sup>3</sup> Problem podróży u Bolaña w podobnym kontekście poruszył Arkadiusz Żychliński (2015).

przestrzeni z wyobcowaniem trzeba również przywołać kategorię nie-miejsca, którą zaproponował antropolog Marc Augé (2010). Jak twierdzi ten badacz, współczesny człowiek żyje w przestrzeniach, które – zamiast integrować (jak miejsca) – dezintegrują społeczeństwo, skazując jego członków na życie w samotności (Augé 2010: 64). Nie-miejsce jako pojęcie wydaje się dobrze nazywać wyobrażone przestrzenie literackie w tekstach Bolaña oraz funkcjonowanie wyobcowanych bohaterów w takiej przestrzeni.

Analiza wyobcowania i tożsamości w kontekście przestrzeni będzie podzielona na trzy części, dookreślające przestrzeń mityczną i przestrzeń realizmu magicznego, które razem stanowią kontekst interpretacyjny dla topografii podróży *Dzikich detektywów*. Przestrzeń traktowana jest jako powtórzenie źródłowej topografii mitycznej, która była na różne sposoby przetwarzana w literaturze współczesnej. Akcja powieści *Dzicy detektywi* rozgrywa się przede wszystkim w mieście Meksyk (środkowa część kraju) oraz na północnych pustyniach kraju: z perspektywy historii kultury jest to właśnie terytorium mityczne, pojawia się ono jako miejsce święte w mitologii Azteków, którzy zamieszkiwali te terytoria, współcześnie natomiast zostało wykorzystane jako sceneria meksykańskiej powieści, należących do nurtu realizmu magicznego (Pindel 2004; Mroczkowska-Brand 2009).

### Topografia mityczna

„Dla człowieka religijnego przestrzeń nie jest jednorodna; są w niej rozdarcia, pęknięcia: są fragmenty przestrzeni jakościowo różne od innych” – pisze Mircea Eliade (1970: 53). Miejsce (rozumiane jako przestrzeń święta) przeciwstawione chaosowi tego, co nieznanne, jest kluczowym wątkiem opowieści mitycznych. Związek z tak rozumianym miejscem tworzy tożsamość grupy, o czym przekonuje przywoływany już Augé (2010: 34-49). W wypadku Azteków mitologicznym *axis mundi* była stolica ich państwa, Tenochtitlan, a dokładniej sakralny krąg w jego centrum, okalający Wielką Świątynię (Olko 2010: 119).

Zanim jednak terytorium mogło zostać ustanowione, musiało zostać zdobyte. Aztekowie byli bowiem ludem koczowniczym i na drodze podboju weszli w posiadanie obszarów położonych w środkowym i północnym Meksyku. To wtedy rozpoczęło się twórcze i społeczne działanie mitu – opowieści przekształcającej zbiorowość we wspólnotę oraz terytorium w miejsce. Jak

pisze Eliade, „kosmizacja nieznanymi terytoriów jest zawsze konsekracją: organizując przestrzeń, powtarza się wzorcowe działanie bogów” (Eliade 1970: 62). W wypadku Azteków ten akt powtórzenia miał konkretny, mityczny punkt odniesienia – krainę przodków, Aztlan, „skąd wyruszyli oni w roku Jeden Krzemień, docierając na łodziach na stały ląd i dalej kontynuując wędrówkę pieszo” (Olko 2010: 100). Zatem z terytorium środkowego i północnego Meksyku związane są mity rajy utraconego oraz wędrówki do historycznego miejsca zamieszkania.

Na topografię powieści *Dzicy detektywi* można spojrzeć jako na powtórzenie topografii mitycznej. Żeby pokazać, w jaki sposób mit przenika do prozy Bolaña, trzeba jednak omówić renesans mitologii prekolumbijskich we współczesnej literaturze meksykańskiej, ze szczególnym uwzględnieniem realizmu magicznego jako kontekstu dla omawianej powieści i zarazem istotnego punktu odniesienia dla całej najnowszej prozy hispanoamerykańskiej, tworzonej w opozycji do jego założeń estetyczno-filozoficznych (Pindel 2004: 214).

Realizm magiczny – powszechnie znany i lubiany gatunek, kojarzony z tak zwanym *boomem* prozy hispanoamerykańskiej w latach sześćdziesiątych XX wieku, choć z pewnością nieograniczający się do literatury tego kręgu kulturowego (Mroczkowska-Brand 2009) – był w swoim czasie obiektem zaciekłych polemik teoretycznych, które nie przyniosły jasnych i ostatecznych wniosków, a wręcz przeciwnie – pozostawiły przede wszystkim niejasności, wątpliwości i niedopowiedzenia (Pindel 2004: 216-234). Choć zatem realizm magiczny ma wiele wyznaczników gatunkowych, które w dodatku różnią się w zależności od ujęcia badawczego, to dla potrzeb poruszanego tu problemu wystarczy odwołać się do jednej wspólnej cechy, co do której wśród badaczy wydaje się panować zgoda. Chodzi o mityczną wizję świata, która, niezależnie od wzmiankowanych różnic, niezmiennie leży u podstaw realizmu magicznego, bez względu na sposób jego ujmowania (Pindel 2004: 216-234; Mroczkowska-Brand 2009: 31-32, 182-190, 249-255). Odwołując się do ustaleń Tomasza Pindla, który poddał szczegółowej analizie historię tego terminu, warto przytoczyć jedną z jego konkluzji, że w każdej z wielu wersji mityczna wizja świata jest jego kluczowym komponentem (Pindel 2004: 252).

Zauważyć to można zarówno badając genezę historyczną samego gatunku, jak i w jego konkretnych realizacjach. Realizm magiczny powstaje – co jest oczywiście pewnym uproszczeniem – jako fuzja zainteresowania folklo-

rem amerykańskim i francuskim surrealizmem<sup>4</sup>. O ile więc surrealizm dążył do przekroczenia racjonalności poprzez oniryczność, o tyle realiści magiczni chcieli nadać owemu przekroczeniu wymiar duchowy. Mityczny plan prozy realizmu magicznego zaobserwować można również na konkretnych przykładach. Szczegółowa analiza utworów przekraczałaby zakres tego rozdziału, dlatego zostaną tu przywołane utwory reprezentatywne, w których narracja wyraźnie koncentruje się na problematyce mitycznego miejsca – czy to w formie rzeczywistej topografii, czy też poszukiwania raj u utraconego.

Melancholijną wizję miejsca antropologicznego można odnaleźć w powieści *Podróż do źródeł czasu* Alejo Carpentiera (1953). Nowojorski muzyk wyrusza w podróż do latynoamerykańskiego państwa w poszukiwaniu instrumentów muzycznych dla muzeum etnologicznego i w tym celu zapuszcza się coraz głębiej w dżunglę. Jak podsumowuje Pindel:

Owa opowieść o utopijnych poszukiwaniach pierwotnego szczęścia opiera się na jednej tezie: cywilizacja jest czymś pustym, jałowym i fałszywym, prawdziwe życie toczy się z dala od niej, bliżej przyrody, jest naturalne, proste, a przy tym piękne i głębokie. „Zacofana” rzeczywistość latynoskiego kraju jest dużo bardziej autentyczna od wczesnych realiów Stanów Zjednoczonych, prości, niewykształceni ludzie żyją i czują pełniej i prawdziwiej (Pindel 2004: 277).

Melancholia jest jednak nieunikniona – podróż w poszukiwaniu raj u utraconego unaocznia tylko niemożność powrotu w wypadku człowieka „Zachodu” (Pindel 2004: 277). Powieść Carpentiera to przykład pokazujący, że w prozie realizmu magicznego mit ma strukturalne znaczenie dla interpretacji tekstu<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Mowa o pisarzach takich, jak Miguel Ángel Asturias czy Alejo Carpentier, którzy w latach dwudziestych, trzydziestych i czterdziestych łączyli europejskie wykształcenie i zainteresowanie sztuką współczesną z odkrywaniem folkloru swojego kontynentu. W ludowej magii i amerykańskich mitach upatrywali *differentia specifica* Ameryki Łacińskiej – rdzennej duchowości, która przekraczała europejski racjonalizm (Pindel 2004: 218-222).

<sup>5</sup> Nie jest to bynajmniej przykład jednostkowy. Podobnie rzecz się ma z szeregiem innych utworów, by wymienić tu choćby powieść *Sto lat samotności* Gabriela Garcii Márqueza (1967), przedstawiającą, jak pisze Pindel, „syntezę dziejów Ameryki Łacińskiej” (Pindel 2004: 296), a konstrukcyjnie rzecz biorąc – opartą na mitologicznej koncepcji czasu cyklicznego. Innymi przykładami wykorzystania folkloru amerykańskiego (w tym przypadku mitologii Majów) jest jego tematyzacja w *Legendach gwatemalskich* (1930) i *Niejakiej Mułatce* (1963) Miguela Ángela Asturiasa.

## Aztlan i Comala: podróż w poszukiwaniu miejsca

W realizmie magicznym mityczna konstrukcja świata przedstawionego wprowadziła mitologie prekolumbijskie do głównego nurtu literatury pięknej. Na przykładzie współczesnej powieści *Pedro Páramo*, autorstwa Juana Rulfo, warto pokazać ten proces, omawiając, w jaki sposób zostaje w niej przetworzona opowieść o poszukiwaniu Aztlanu, mitycznej krainy przodków w kulturze azteckiej.

Aztekowie w świetle przekazów mitologicznych jawią się jako wygnancy: opowieść o Aztlanie, z którego lud wywędrował na południe, by stworzyć własne państwo, do pewnego stopnia znajduje odzwierciedlenie w archeologicznych teoriach na temat pochodzenia Azteków. Upatruje się w nich bowiem „koczowników z północy” (Olko 2010: 98), którzy w pierwszej połowie drugiego tysiąclecia naszej ery podbili terytoria należące do osiadłych ludów Doliny Meksykańskiej i poprzez przejęcie ich dorobku kulturowego zbudowali własne państwo.

Aztlan jest jednym z wielu mitycznych ech genezy państwowości azteckiej, świadczących o tym, że zmaganie się z własną obcością na nowo zdobytych terytoriach, a więc próba stworzenia tożsamości, stanowi jeden z centralnych problemów owych przekazów (Olko 2010: 100). W azteckich mitach następuje sakralizacja nie tylko miejsca, lecz również samej podróży, która do niego prowadzi:

Przyszłych założycieli Tenochtitlanu, czyli Mexiców [Azteków – A.T.], z odległej mitycznej praojczyzny przywiódł bóg-patron Huitzilopochtli. Wedle niektórych przekazów przebywał pośród nich jako przywódca, wedle innych nieśli go w postaci świętego zawiniątka wybrani kapłani, których głosem przemawiał. Dodawał poddanym sił, roztaczając przed nimi wizję świetlanej przyszłości i oszałamiających bogactw (Olko 2010: 103-104).

Co więcej, podobnie jak u współczesnego pisarza, Alejo Carpentiera, pojawia się opowieść o „podróży do źródeł czasu”, a więc do rajy utraconego, tak i w przekazach azteckich obecne są na poły historyczne, na poły mityczne opowieści o próbach odnalezienia rajy, jak na przykład ta, którą „przycacza hiszpański kronikarz Diego Durán. Opisuje on niezwykłą wyprawę do Aztlan, mitycznej krainy przodków, zleconą przez Motecuhzomę I [władcę Azteków w latach 1398-1469 – A.T.]” (Olko 2010: 103).

U podstaw tożsamości kulturowej Azteków, przynajmniej w świetle przytaczanych mitów, leży nie tylko sakralizacja przestrzeni wokół *axis mundi*, przebiegającej przez środek Tenochtitlanu, co, jak pisał Eliade (1970: 60-65), wyrывa tę przestrzeń z chaosu. Poza sakralizacją, w mitologii występują równie istotne mity o jego poszukiwaniu (które w planie symbolicznym równa się poszukiwaniu tożsamości) oraz o powrocie do krainy przodków. Tożsamość oparta na takich opowieściach wydaje się zatem rozpięta między terytorialnością a wędrówką.

To na tym planie mitycznym rozgrywa się *Pedro Páramo* Juana Rulfo (1955) i właśnie w tym kontekście powieść była przeważnie odczytywana (Beardsell 1990). Jest to historia Juana Preciado, który po śmierci matki wyrusza w podróż do Comali, miejscowości, w której ma żyć jego ojciec, tytułowy Pedro Páramo. Bohater, a zarazem narrator, obiecuje umierającej rodzicielce, że go odnajdzie. Na miejscu okazuje się jednak, że Pedro od dawna nie żyje, a sama Comala jest wyludniona; rozmowy Juana z innymi bohaterami pozwalają czytelnikowi poskładać w całość historię świetności i upadku miasteczka.

W pewnym momencie „podróż do krainy przodków” nabiera nowego znaczenia. Jak pisze Pindel:

[...] mniej więcej w połowie powieści Preciado pojmuję, że niemal wszyscy ludzie, których spotkał, to tak naprawdę zjawy zmarłych, i w pewnym momencie sam umiera z przerażenia. Wówczas czytelnik odkrywa, że dotychczasowa narracja nie była adresowana do niego, tylko do innej zmarłej osoby: cała opowieść składa się z relacji nieboszczyków rozmawiających w grobie (Pindel 2004: 287).

Na podstawowym poziomie jest to zatem opowieść o śmierci jako podróży w zaświaty, które okazują się wyludnionym miasteczkiem meksykańskim; trudno powiedzieć, czy to czyściec, czy też samo piekło (Beardsell 1990: 88). Comala, opisana przez matkę bohatera jako piękne miasteczko w zielonej dolinie, w rzeczywistości jest sucha i wyludniona (Beardsell 1990: 77). Po tej spalonej słońcem pustyni błakają się tylko dusze zmarłych bez nadziei na zbawienie.

Krytycy idą jednak w interpretacji dalej, podążając tropem mitycznym i wskazując, że „archetypiczne poszukiwanie ojca i utraconego Raju, zakorzenienie w tradycji judeochrześcijańskiej (mit Odysa i Ziemi Obiecanej), wiąże się głęboko z meksykańskim mitem poszukiwania własnej tożsamości” (Pindel 2004: 290). Nie trzeba dodawać, że wpływy mitologii azteckiej na powieść Rulfa były wielokrotnie opisywane (Beardsell 1990: 91). Choć zatem ta perspektywa

odczytywania *Pedro Páramo* z pewnością nie wyczerpuje możliwych pól interpretacji, to można ten utwór rozumieć jako transfigurację mitu podróży, będącej poszukiwaniem krainy przodków w celu znalezienia własnej tożsamości.

Co znamienne, w powieści Rulfa nieodłączny element meksykańskiej tożsamości stanowi śmierć: wszyscy bohaterowie powieści są wszak duszami zmarłych. „Dla Meksykanina obojętność wobec śmierci wynika z obojętności względem życia” – pisał Octavio Paz, czyniąc z tego elementu jedną z cech dystynktywnych tożsamości meksykańskiej: „śmierć Meksykanina jest lustrem odbijającym życie Meksykanów” (Paz 1991: 59)<sup>6</sup>. Wprawdzie, jak zauważa, ciągłość została zerwana i dla współczesnego Meksykanina śmierć nie jest już transcendencją, kolejnym etapem życia duchowego, lecz nawet współcześnie stosunek do śmierci odróżnia go od przedstawiciela kultury zachodniej: „Dla mieszkańca Nowego Jorku, Paryża czy Londynu śmierć jest słowem, którego nigdy się nie wymawia, ponieważ nie przechodzi ono przez gardło” (Paz 1991: 59).

Tymczasem Meksykanin:

[...] spotyka się z nią, wyśmiewa się z niej, pieści ją, śpi z nią i czci, jest ona jedną z jego ulubionych zabawek i jego najtrwalszą miłością. To prawda, w jego postawie tkwi chyba tyleż strachu, co i w postawie innych; [...] ale przynajmniej jej nie ukrywa; przygląda się jej twarzą w twarz z niecierpliwością, pogardą czy ironią (Paz 1991: 59)<sup>7</sup>.

Paz przeciwstawia więc Meksykowi świat Zachodu, charakteryzowany przez postsekularną świadomość<sup>8</sup> i kulturę masową<sup>9</sup>, które wymazują śmierć z doświadczenia rzeczywistości współczesnego człowieka. Lecz afirmacja śmierci jest warunkiem życia – pisze dalej Paz, cytując Rilkego – natomiast jej wymazanie sprawia, że samo życie staje się fikcją. W przeciwieństwie do żyjącej

<sup>6</sup> Paz w *Labiryncie samotności*, sięgając po eseistyczną formę, omawia historię śmierci jako kategorii centralnej tak w mitologii azteckiej, jak i w chrześcijaństwie.

<sup>7</sup> W tym fragmencie Paz odnosi się tu do ludowej obrzędowości współczesnego Meksyku, w której kult śmierci zajmuje szczególne miejsce; aspekt ten omawiany jest we wcześniejszej części jego eseju.

<sup>8</sup> Autor pisze o śmierci tak: „[...] ponieważ jest faktem [...] stawiającym pod znakiem zapytania wszystkie nasze pojęcia i sam sens naszego życia, filozofia postępu [...] stara się zrećźnie ukryć przed nami jej istnienie” (Paz 1991: 58).

<sup>9</sup> „Wszystko ją [śmierć – A.T.] pomija: przemówienia polityków, ogłoszenia handlowców, moralność publiczna, zwyczaj, tania radość i zdrowie dostępne dla wszystkich, które nam polecają szpitale, apteki i boiska sportowe” (Paz 1991: 58).



fikcją kultury Zachodu, kultura meksykańska ma się cechować swoistą autentycznością egzystencji, która wychodzi od uznania śmierci za część życia.

W literaturze meksykańskiej lat czterdziestych i pięćdziesiątych dochodzi zatem do ekspresji esencjalistycznej koncepcji tożsamości. U Paza, w którego słowach pobrzmiewają echa Heideggerowskie, bycie Meksykaninem łączy się z pewnym specyficznym stosunkiem do śmierci. U Rulfa, podobnie jak u innych przedstawicieli realizmu magicznego, tożsamość tworzy się poprzez afirmację „cudownego” aspektu rzeczywistości. Dla bohaterów tej prozy świat, w którym umarli żyją wśród ludzi i rozmawiają z nimi (by nie przywoływać tu innych świadectw cudowności pojawiających się w powieściach tego gatunku), jest czymś naturalnym, a magiczność jest nie do pojęcia tylko z racjonalnej (w domyśle: zawężonej), europejskiej perspektywy.

Wpisując mitologię aztecką oraz realizm magiczny w jedno pole intertekstualne, w ramach którego zachodzi powtórzenie archetypów oraz toposów, można otrzymać swego rodzaju palimpsest: jego kolejne warstwy to narracje przywołane w dotychczasowych rozważaniach. Razem tworzą one ufundowany na micie obraz świata, który opiera się próbom realistycznego przedstawienia, a zatem – racjonalnego zrozumienia. Ich punktem wspólnym jest stale powtarzany topos podróży, której celem jest wytworzenie tożsamości. Co symptomatyczne, pomimo oczywistych różnic pomiędzy analizowanymi utworami, kontekstem dla owej tożsamości jest zawsze grupa. Mit, leżący u podstaw wszystkich omawianych opowieści, przekształca pytanie o tożsamość jednostkową w pytanie o istotę grupy, czyli o przynależność. Miejsca (Aztlan, Comala) – ujmowane jako fundament tożsamości – wskazują na tożsamość wspólnotową i w ten sposób nierozzerwalnie wiążą kulturę z państwem (formą jej organizacji politycznej), narodem, etnią (jako że w wypadku Azteków trudno byłoby mówić o „narodowości”); ze wszystkim tym, co łączy się ze zbiorowością. Poprzez przywołanie tego pola odniesień, Bolaño jednocześnie dystansuje się od takiego rozumienia tożsamości i sugeruje inny kierunek poszukiwań. Stawką jest u niego tożsamość oderwana od tradycyjnie rozumianych identyfikacji grupowych, takich jak państwo, naród, etniczność.

#### Arturo Belano: tożsamość a literatura

Podstawę porównania pomiędzy powieścią Bolaño a omówionym wcześniej polem intertekstualnym stanowi podwójne powtórzenie obecne w *Dzikich detektywach*. Po pierwsze, jest to powtórzenie topograficzne: wątek podróży

rozgrywa się w zmytizowanej przestrzeni pustyni północnego Meksyku. Po drugie, powtórzony zostaje narracyjny schemat podróży w poszukiwaniu miejsca, rozumianej metaforycznie jako poszukiwanie tożsamości. Zatem choć utwór nie jest parodią mitu i nie reprezentuje nurtu realizmu magicznego, to jednak jego topografia oraz schemat narracyjny odsyłają do tego toposu literatury meksykańskiej, łącząc powieść Bolaña z *Pedro Páramo* Rulfa, a konkretniej – z realizmem magicznym jako gatunkiem opartym na mitycznej wizji świata, wreszcie na samej mitologii, która jest podstawą późniejszych transfiguracji. Tak odległe odniesienia niekoniecznie wpisują się w wąsko pojętą intencję autorską, jednakże dopiero szerszy kontekst interpretacyjny pozwala na ujęcie fikcyjnej podróży z *Dzikich detektywów* w perspektywie problematyki tożsamości.

Najważniejszy wątek powieści stanowi podróż bohaterów, mająca na celu odnalezienie legendarnej założycielki awangardowej grupy poetyckiej bebehorealistów – Cesarei Tinajero. Arturo Belano i Ulises Lima to młodzi twórcy z miasta Meksyk, którzy w latach siedemdziesiątych zakładają grupę poetycką o tej samej nazwie. Zaczynają poszukiwania zaginionej od rozmów z jej żyjącymi znajomymi. Krocząc po niepewnych śladach, ruszają samochodem przez pustynię na północ Meksyku, gdzie być może przebywa Tinajero.

Głównym bohaterem powieści jest Arturo Belano, postać znacząca w twórczości Bolaña: wielokrotnie pojawia się on w innych utworach pisarza – bądź to epizodycznie, bądź to w bardziej rozbudowanej roli (jak w powieściach *Gwiazda daleka* oraz *Amulet*, a także w kilku opowiadaniach). W *Dzikich detektywach* Belano, jako młody, niepokorny poeta, odtwarza na swój sposób mit poety przeklętego, włóczącego się po mieście i po barach, handlującego marihuaną romantycznego szaleńca. To on przewodzi poszukiwaniom Cesarei Tinajero. Pustynne meksykańskie pogranicze odślania kolejne twarze tej postaci: „dzikiego detektywa” na wzór bohaterów kryminałów typu *hard-boiled*, rewolwerowca, beatnika, znawcy Katullusa i ogólnie – poezji antycznej; każda z tych odśłon ewokuje dobrze znane, literackie archetypy.

Pozostaje jeszcze jeden szczegół wart zauważenia: Arturo Belano to niedokładny anagram autora – Roberta Bolaña. Podobieństwa między nimi idą jednak o wiele dalej, odnosząc się do bycia poetą, młodości spędzonej w Meksyku, emigracji do Europy (gdzie bohater staje się narratorem historii o Latynosie zagubionym w Barcelonie). Wreszcie ze wstępu do *Gwiazdy dalekiej* można się dowiedzieć, że Arturo B., rodak narratora, jest współautorem książki (Bolaño 1996: 5). Wszystkie te ślady biograficzne pozwalają podejrzewać, że jest to przykład podmiotu sylleptycznego (Nycz 1997; Całek 2016). Pojawia się py-

tane, w jakim stopniu „ja” tekstowe czerpie elementy konstrukcyjne z biografii autora – innymi słowy, na ile sugerowanie kontekstu biograficznego odbywa się na serio, na ile zaś jest grą z czytelnikiem, która w ostatecznym rozrachunku podważy biograficzny klucz lektury.

Z jednej strony analogii jest wiele: wiadomo, że Belano pochodzi z Chile, gdzie, tak jak Bolaño, brał udział w rewolucji demokratycznej Salvadora Allende, zakończonej wojskowym zamachem stanu; po puczu musiał uciekać do Meksyku, jest zatem wygnańcem, uchodzącą politycznym. Jeśli więc podróż z *Dzikich detektywów* jest metaforycznym poszukiwaniem miejsca, zdolnego ugruntować tożsamość, to jedną z przyczyn jej podjęcia – w kontekście biografii pisarza – mogłoby być doświadczenie wykorzenienia na skutek emigracji politycznej.

Z drugiej strony, w świetle całej powieści nie sposób przeoczyć sygnałów, które zaburzają sugerowane wcześniej analogie. Pierwszy z nich, już wcześniej wskazany, dotyczy mocnej i jawnej intertekstualności postaci Artura. Drugi sygnał polega na zwielokrotnieniu postaci: Belano to raczej bohater różnych historii opowiadanych przez innych, co wynika z konstrukcji warstwy narracyjnej tekstu – narratorów jest wielu, a każdy z nich jest fokalizatorem (Bal 2012: 149-154).

Najbardziej wyróżniającym się z narratorów jest Juan García Madero, nastolatek, który marzy o byciu poetą, a jego narracja to w istocie dziennik, w którym opisuje historię swego spotkania z Belanem i przystąpienia do be-bechorealistów. Jego relacja stanowi dobry przykład takiego polifonicznego portretowania: emocjonalne spojrzenie na liderów grupy podsuwa kontekst oniryczny – „Belano i Lima przypominają duchy” (Bolaño 2010: 117):

Przy pisuarach zobaczyłem dwa cienie. Spowijała je chmura dymu. Dwa pedały, pomyślałem, dwa pedały, które znają moje nazwisko? [...] Choć logika i rozsądek nakazywały mi szukać drzwi i wynosić się w te pędy [...], zrobiłem dwa kroki w stronę dymu. Dwie pary błyszczących oczu, niczym wilki podczas wichury (Bolaño 2010: 26).

Belano to zatem postać-mit, kreacja zbudowana z polifonicznych narracji – spojrzeń innych. Drugim skutkiem tej strategii przedstawieniowej jest inercja analogii biograficznej Belano/ Bolaño; o ile na początku jest ona wyraźna, to z czasem ewentualne zbieżności coraz bardziej się zacierają, a w zakończeniu Belano, już w latach dziewięćdziesiątych, pojawia się w niejasnej roli na froncie jednej z afrykańskich wojen i tam najprawdopodobniej ginie. Analogie

z biografią pisarza ustępują na rzecz zbieżności z historią życia Arthura Rimbauda, co wzmacnia efekt mityzacji postaci, ale z drugiej strony podważa sens ściśle biograficznej interpretacji. Nie unieważnia to jednak gry, która w istocie prowadzona jest z czytelnikiem w całej powieści. Podważenie analogii biograficznej uchyla jedynie możliwość jej odczytywania w kontekście literatury emigracyjnej. Wygnanie u Bolaña stanowi raczej sytuację egzystencjalną w kreacji Arturo, jej drugim biegunem wydaje się natomiast tożsamość oparta na fikcji, nie zaś na jej tradycyjnych, społecznych wymiarach oraz identyfikacji ze wspólnotą.

W tym miejscu warto przypomnieć strukturę podróży Juana Preciado, bohatera *Pedra Páramo*, do Comali. Jest ona interpretowana jako podróż w poszukiwaniu tożsamości, ponieważ bohater udaje się do Comali, żeby odnaleźć swojego ojca, który okazuje się *caudillo*, lokalnym watażką brutalnie rządzącym miasteczkiem. Ten archetypiczny wymiar fabuły daje badaczom asumpt do interpretacji mitycznej, wiążącej – w ślad za psychoanalizą – tożsamość z figurą ojca. „Wszyscy poeci, nawet ci najbardziej awangardowi, potrzebują ojca” (Bolaño 2010: 181) – mówi jeden z bohaterów powieści. Ale oni, wyruszając w podróż, żeby odszukać Cesareę Tinajero, będą szukać matki, którą zresztą wybierają sobie sami. Pozostając w kontekście psychoanalizy, można powiedzieć, że pierwsze przesunięcie – z osoby ojca na postać matki – odrywa poszukiwania tożsamości od Prawa Ojca, a więc sfery władzy.

Poszukiwania Belana unieważniają zatem to, co społeczne. Choć Arturo jest emigrantem politycznym, bohaterowie prawie w ogóle nie mówią w powieści o ideologii czy polityce. W kontekście „przygody” Belana, który wrócił do swojego ojczystego kraju, aby wziąć udział w rewolucji, pojawia się jednak przemiana i znów nie ma ona charakteru politycznego: przed wyjazdem do Chile Belano był zwolennikiem Pabla Nerudy, zaś po powrocie jednoznacznie opowiedział się po stronie Nicanora Parry. Nie jest to miejsce, by charakteryzować twórczość obu poetów; na potrzeby analizy wystarczy jedynie wspomnieć, że historycy literatury przeciwstawiają ich sobie jako przedstawicieli dwu znoszących się poetyk awangardowych: Neruda to estetyka patosu, zaś Parra – krytycznej ironii<sup>10</sup>. Wskazana przemiana gustu literackiego, łączącego

<sup>10</sup> Neruda był wieszczem ludu chilijskiego i rewolucji Allende, zginął krótko po puczu Pinocheta. Parra, w przeciwieństwie do wielu innych, zdecydował się zostać w kraju, prowadząc grę z cenzurą i władzą autorytarną. To z pewnością ważny kontekst, który należałoby rozwinąć (co jednak nie jest w tym miejscu możliwe, jako że wątek ten nie dotyczy bezpośrednio analizowanych w tym rozdziale kwestii).

się oczywiście z określoną filozofią życia i poglądami, jest równocześnie jedyną transformacją, jaka zachodzi w bohaterze. Staje się impulsem do założenia grupy bebehorealistów, a w konsekwencji do poszukiwań Cesarei Tinajero.

Zatem jedynym punktem odniesienia, który w jakiś sposób pozwala zorientować się bohaterom w rzeczywistości, jest literatura. Tożsamość łączy się z aktem estetycznego wyboru i opiera się na fikcji; jest więc indywidualna, ale i krucha. Symboliczna więź, która łączy bohaterów z zaginioną poetką, wskazuje więc, że literatura to nie tylko bezosobowy tekst, ale i autor, który za nim stoi, a czytanie jest relacją interpersonalną – nawet jeśli podmiot autorski to zaledwie na poły wyobrażona, na poły przeczuwana figura.

### Topografia pustyni

W świetle powyższej interpretacji w *Dzikich detektywach* rysuje się koncepcja tożsamości konstruowana indywidualnie na kanwie fikcji. Ewentualna wspólnota, która się z nią łączy, ma charakter przygodny i efemeryczny – to wspólnota czytelników, istniejąca w oparciu o gust, która istnieje wbrew naturalnym (czy naturalizowanym) wspólnotom, takim jak narody czy plemiona (oraz inne podobne). Oczywiście koncepcja ta nie ma charakteru poznawczego, lecz performatywny: tożsamość należy rozumieć jako autokreację. Wydaje się ona odpowiedzią na sytuację egzystencjalną bohatera, a więc jego wyobcowanie oraz zagubienie. U Bolaño wątek ten zostaje też zawarty w opisie przestrzeni, w której funkcjonują bohaterowie – jest nią pustynia północnego Meksyku.

Bolaño dystansuje się od tradycji przedstawiania pustyni w literaturze meksykańskiej jako miejsca silnie nacechowanego (przestrzeni mitycznej, symbolicznej, metaforycznej):

Śniadanie zjedliśmy na stacji benzynowej pod Culiacán [...]. Kiedy wyszliśmy, niebo zrobiło się intensywnie niebieskie, rzadko się takie widuje i pełno samochodów jechało na północ [...]. Jak zjawy przemknęliśmy przez Navojoa, Ciudad Obregón i Hermosillo. Byliśmy w Sonorze, choć właściwie to już od Sinaloia [pisownia oryginalna – A.T.] miałem wrażenie, że jesteśmy w Sonorze. Po obu stronach szosy od czasu do czasu pojawiały się sylwetki kaktusów rozświetlone oślepiającym blaskiem południa. W miejskiej bibliotece razem z Belano i Limą szukaliśmy śladów Cesarei Tinajero (Bolaño 2010: 570-571).

Należy dodać, że opis sprawozdawczy tego typu, obiektywizując pustynny krajobraz i zacierając ewentualne pozarealistyczne tropy, jest w powieści wielokrotnie powtarzany. Pustynia przedstawiana jest więc przede wszystkim jako przestrzeń nienacechowana symbolicznie.

Im dłużej trwa podróż, tym bardziej bohaterowie kluczą, szukając kolejnych miejscowości. Zamiast zbliżać się do celu, są coraz bardziej zagubieni, a pustynia staje się otoczeniem coraz bardziej obcym i wrogim człowiekowi:

[...] kręciliśmy się w kółko po okolicach chwilami wręcz księżycowych, a chwilami pojawiały się tam zielone parcele, zawsze puste, [...] w efekcie trafiliśmy do miejscowości o nazwie El Oasis, acz w żadnym wypadku nie przypominała oazy, tylko raczej zdawała się odbijać w swych fasadach wszystkie udręki pustyni, a potem znów wyjechaliśmy na federalną i wtedy Lima powiedział, że pustynie Sonory to syf (Bolaño 2010: 582).

„Okolice wręcz księżycowe” nie są w wypadku pustyni hiperbolą, lecz dość trafny opisem, wszak z perspektywy narratora przestrzeń zaczyna być postrzegana jako obca, groźna, jako „syf”. To kolejna różnica, znak dystansu wobec tradycji literackiej. Rzeczywistość nie jest tu obca w sensie ontologicznym – jak była ontologicznie cudowna dla realistów magicznych. Źródłem efektu obcości są bohaterowie oraz ich sposób postrzegania przestrzeni, czyli obiektywny, wyrażony w dość oszczędnych, topograficznych opisach. Pustynia, na której człowiek się gubi, a zatem przestrzeń wroga dla podróżnika, który chce się przez nią przedostać, w celu dotarcia do ludzkiej osady, nie jest więc u Bolaña miejscem mitycznym. Powieściową funkcją tego obrazu jest wzmocnienie sytuacji egzystencjalnej bohaterów, a mianowicie zagubienia i wyobcowania. W tym sensie literackie wykorzystanie pustyni jako elementu świata przedstawionego nie wychodzi u Bolaña poza przedstawienie realistyczne. To człowiek jest źródłem metaforyzacji przestrzeni, zaś w tej metaforze wyraża się jego sytuacja egzystencjalna.

W związku z tym wyobcowanie z rzeczywistości, które na pustyni staje się bardzo wyraźne, towarzyszy bohaterom również wtedy, gdy przestrzeń ulega zmianie:

Zatrzymujemy się w hotelu, hotel Juárez na ulicy Juárez [...]. Jedyne nasze okno wychodzi na jakąś uliczkę. Na jej końcu – a prowadzi ona do ulicy Juárez – zebrała się grupka cieni debatujących o czymś po cichu, choć od czasu do czasu ktoś wykrzykuje jakieś obelżywe słowo albo zaczyna krzyczeć bez powodu (Bolaño 2010: 573).

Na tym etapie podróży świat powieści ulega polaryzacji: z jednej strony znajduje się grupa detektywów na tropie Cesarei Tinajero, z drugiej – reszta świata. Choć w przywołanym fragmencie fakt, że grupka ludzi to „grupka cieni”, wynika z samej sytuacji (jest noc, bohater patrzy na ulice z okna hotelowego pokoju), to opis wskazuje na ową polaryzację, oddalenie bohaterów od innych. Jednocześnie można w tym *passusie* dostrzec subtelne odwołanie do realizmu magicznego (ludzie wydają się cieniami – duchami), jednak z wyraźnym zaznaczeniem różnicy – w Comali elementy nadnaturalne to cecha rzeczywistości, u Bolaña związane są one ze sposobem postrzegania rzeczywistości przez bohaterów; w związku z tym zamiast magii pojawiają się motywy oniryczne. To konsekwentna strategia, za pomocą której Bolaño zarazem przywołuje estetykę realizmu magicznego i jednocześnie dystansuje się od niej.

Wyobcowanie na pustyni jako motyw znajduje potwierdzenie w dalszej części powieści. Bohaterowie ukrywają się na pustyni przed policją. Schronienie znajdują w pustynnej osadzie Villaviciosa<sup>11</sup>:

Wracamy do impali, wracamy na pustynię. Szczęśliwy byłem w tej wiosce. Przed wyjazdem Lupe powiedziała, że możemy tam wrócić, kiedy zechcemy. Dlaczego?, zapytałem. Bo ludzie nas akceptują. To zabójcy, tak jak my (Bolaño 2010: 613).

Uruchamiając kolejny kontekst – zbiega, bohatera przekłętą – Bolaño wzmacnia efekt wyobcowania postaci ze społeczeństwa: jedyni ludzie, wśród których znajdują schronienie, to zabójcy z Villaviciosa. Dystans pomiędzy bohaterami a ich otoczeniem ujawnia się zresztą nie tylko w budowie świata przedstawionego, ale również w konstrukcji narracji. W przywołanej scenie, gdy bohater patrzy przez hotelowe okno na nocną ulicę i dostrzega „grupkę cieni”, sam opis świata przedstawionego zostaje doprowadzony do skrajnej formy sprawozdawczej obiektywności:

Po drugiej stronie uliczki piętrzą się śmieci i panuje tam ciemność, o ile to możliwe, jeszcze większa, acz jeden z budynków jest lepiej oświetlony, to tylna fasada hotelu Santa

<sup>11</sup> To nazwa rzeczywistego meksykańskiego miasta, która w powieści okazuje się znacząca: „vicioso”, za *Słownikiem języka hiszpańskiego* Larousse’a (2006) odnosi się do szkodliwego nałogu czy szerzej – zła; jako rzeczownik natomiast „vicio” to „skłonność do zła” (*disposición habitual al mal*). Villaviciosa to zatem „miasto zła”, konotujące również sens „sprawdzania na złą drogę”.

Elena, z małutkimi drzwiami, z których nikt nie korzysta, prócz pracownika kuchni wychodzącego co chwilę z kubłem śmieci – przed powrotem zawsze staje przy drzwiach i wyciąga szyję, żeby ocenić natężenie ruchu na ulicy Juárez (Bolaño 2010: 573).

Narrator nie pozwala sobie nawet na najmniejsze wniknięcie w psychikę obserwowanej postaci; ten kafkowski zabieg narracyjny sprawia, że inni ludzie jawią się bohaterom jako istoty odległe, niezrozumiałe, dziwne, jednym słowem – obce.

W tym sensie bohaterowie Bolaña skazani są na absolutną samotność; samotnie prowadzą swoje „literackie śledztwo”, tak jak samotnie pracowali wszyscy detektywi klasycznych powieści kryminalnych – poczynając od C. Augusta Dupina, a kończąc na Philipie Marlowie. Tytuł *Dzicy detektywi* zobowiązuje. Wątek poszukiwania Cesarei Tinajero jest narracją pseudokrymianłą, czyli – jak pisze Nina Pluta – „jednoczesnym zbliżeniem do konwencji kryminalnej i jej przemieszczeniem, co skutkuje rozbiciem klasycznej intrygi [*El efecto suedocriminal consiste en el simultáneo acercamiento y desplazamiento del modelo criminal, cuya consecuencia es la disgregación de la intriga clásica*]” (Pluta 2012: 12). Konwencja kryminalna zostaje więc wykorzystana do zbudowania opowieści o inspiracji literackiej.

Tytułowa „dzikość” sugeruje pokrewieństwo bohaterów Bolaña z detektywami znanymi z powieści typu *hard-boiled*, którzy zamiast dedukcyjnie rozwiązywać zagadki, rzucali się raczej w wir wydarzeń, żeby dotrzeć do prawdy. Belano, Lima, García Madero i Lupe krążą po pustyni w poszukiwaniu zaginionej poetki, tak jak chandlerowski Marlowe błądził po Los Angeles, rozpaczliwie szukając poszlak. U Bolaña jednak to nie inni ludzie naprowadzają detektywów na trop: podobnie jak u Jorge Luisa Borgesa i Umberta Eco, przestrzenią działania detektywa okazuje się biblioteka. Podróż polega więc na błądzeniu po pustyni od miasta do miasta, gdzie Belano i Lima próbują odnaleźć ślady Cesarei Tinajero w lokalnych bibliotekach, a z czasem również w innych miejscach, gdzie można uzyskać dostęp do tekstów:

Belano i Lima cały ranek spędzili w Urzędzie Miasta, w biurze rejestru mieszkańców, w kilku kościołach, w Bibliotece Świętej Teresy, w archiwach uniwersytetu i w redakcji jedyne go dziennika „El Centinela de Santa Teresa” (Bolaño 2010: 574).

W *Dzikich detektywach* czytamy więc o specyficznym śledztwie, które przyjmuje postać podróży przez pustynię. W najbardziej podstawowym sensie



bohaterowie są chronicznie zdezorientowani, gubią się na pustyni. Ich jedy-  
ną mapą są teksty – ślady poetki, które wyznaczają trasę ich podróży. W sen-  
sie egzystencjalnym bohaterowie są wyobcowani, co ma związek z faktem,  
że przemierzają przestrzeń mityczną, powtarzając archetyp podróży w po-  
szukiwaniu tożsamości. Aztlan i Comala były w tym tekście przykładami  
miejsc antropologicznych, czyli takich, w których człowiek zdobywa tożsa-  
mość, staje się sobą. Tymczasem u Bolaña podobne miejsce jest niemożliwe,  
a wyobcowanie – nieprzekraczalne. Dystansując się od tradycji literackiej,  
która przedstawiała miejsca i związane z nimi projekty tożsamościowe, Bo-  
laño przekształca pustynię w nie-miejsce.

Dla Marca Augé nie-miejsce to specyficzny typ przestrzeni, w której  
„więź między jednostkami a ich otoczeniem [...] dokonuje się poprzez sło-  
wa, a raczej poprzez teksty. [...] Wyobraźnię tych, którzy nigdy nie byli na  
Haiti czy w Marrakeszu, mogą uruchomić same tylko te przeczytane albo  
zasłyszane nazwy” (Augé 2010: 64). Podobnie pustynia ewokuje literacko-  
-mityczny intertekst, przekształcany przez Bolaña w oniryczne obrazy. Nie-  
-miejsca „definiują się także poprzez słowa i teksty, które nam proponują:  
krótko mówiąc, ich instrukcje obsługi [...] (»zakaz palenia«)” (Augé 2010:  
65). Taką właśnie instrukcją obsługi pustyni były teksty, które prowadziły  
bohaterów tropem Cesarei Tinajero, przekształcając to terytorium w prze-  
strzeń śledztwa.

Wreszcie drugim rodzajem zapośredniczenia relacji człowiek-przestrzeń  
w nie-miejscu jest doświadczenie samego siebie jako widza (Augé 2010: 59),  
co łączy się z sytuacją wyobcowania bohaterów. Pojęcie nie-miejsca łączy dwa  
poruszane w tym tekście wątki: niemożności odzyskania tradycyjnej tożsa-  
mości i propozycji tożsamości jako literackiej autokreacji, traktowania fikcji  
jako sposobu na życie. Świat nie-miejsc, jak pisze Augé, to „świat, którego  
przeznaczeniem jest samotna indywidualność, w drodze, w tymczasowości  
i efemeryczności” (Augé 2010: 53). Bohaterowie Bolaña nie mogą ani nie  
chcą rozumieć siebie samych w kategoriach tożsamości społecznej; zamiast  
tego wybierają autokreację, czyli życie ukształtowane przez literaturę. W ten  
sposób sami skazują się na tożsamość kruchą, zmienną i na życie w efeme-  
rycznej, na poły wyobrażonej wspólnoty. Jest to zarazem jedyny afirmowany  
w *Dzikich detektywach* projekt tożsamościowy – jedyny prawdziwie własny  
obraz bohaterów, w którym mogą ustanowić siebie jako podmioty.

## Podsumowanie

W niniejszym rozdziale przedstawiony został topos poszukiwania tożsamości, wyrażający się w formie mitycznej podróży w poszukiwaniu miejsca. W takim rozumieniu występuje on tak w mitologii azteckiej, jak i we współczesnej prozie – przede wszystkim realistyczno-magicznej – której istotnym komponentem jest mit.

Jeśli czytać *Dzikich detektywów* w tak zarysowanym kontekście, stosunek Bolaña zarówno do takiej koncepcji tożsamości, jak i do jej estetycznej ekspresji, określa się poprzez dystans i różnicę. W aspekcie estetycznym Bolaño przywołuje kontekst realizmu magicznego (a w związku z tym również kontekst mitu) i przekształca go w realizm z elementami onirycznymi. Również konstrukcja wątku tożsamościowego podporządkowana jest powtórzeniom i przekształceniom.

Powtórzony zostaje wątek wyobcowania. Mitologiczne wątki wygnania i realistyczno-magiczna podróż w poszukiwaniu raju utraconego oraz własnych korzeni to narracje o przewycięzeniu wyobcowania dzięki odnalezieniu miejsca przynależności. Tymczasem u Bolaña wyobcowanie okazuje się nie przypadłością czy też wynikiem historycznych okoliczności (jak emigracja polityczna), lecz nieusuwalną sytuacją egzystencjalną bohatera. Jego tożsamość, która nie może zakorzenić się w żadnym miejscu, a tym samym w żadnej wspólnotie, budowana jest na literaturze. Odpowiedzią bohaterów na wyobcowanie jest zatem autokreacja literacka, która wprawdzie nie jest w stanie go przewyciężyć, ale pozwala na tworzenie efemerycznych wspólnot czytelników czy wspólnot literackich, które w powieści manifestują się jako grupy poetyckie. Bohaterom Bolaña rzeczywistość społeczna jawi się jako odległa i obca, zaś realną tkanką życia jest literatura. Propozycja pisarza polega jednak na możliwości przekroczenia tych uwarunkowań, polegających na wyborze literatury zamiast narodu i autokreacji zamiast tożsamości. Taki wybór, którego postaci Bolaña rzeczywiście dokonują, z jednej strony wydaje się jedyną możliwą przestrzenią wolności, jaka pojawia się w powieści, natomiast z drugiej – skazuje bohaterów na wieczny powrót w wyobcowanie.

W powieści *Dzicy detektywi* jak w soczewce skupiają się wątki tożsamościowe charakterystyczne dla całej twórczości Bolaña. Odczytanie utrzymane w kontekście meksykańskiej tradycji literackiej pozwala spojrzeć na powieść jako na negację projektu tożsamościowego, którego przedstawicielem jest Octavio Paz. Interesujące, że powieść nie poprzestaje na konstatacji stanu chronicznego wyobcowania u swoich bohaterów, ale dostarcza swoistego pozytywnego projektu „nie-tożsamościowego”, znajdującego oparcie w literaturze – a więc z gruntu efemerycznego i przygodnego.

## Źródła cytowań

- ANDREWS, CHRIS (2014), *Roberto Bolaño's Fiction. An Expanding Universe*, New York: Colombia University Press.
- AUGÉ, MARC (2010), *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przekł. Roman Chymkowski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- BAL, MIEKE (2012), *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekł. Ewa Kraskowska, Ewa Rajewska (red.), Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- BEARDSELL, PETER (1990), 'Juan Rulfo', w: Philip Swanson (red.), *Landmarks in Modern Latin American Fiction*, London–New York: Routledge, ss. 74–91.
- BOLAÑO, ROBERTO (1996), *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2006), *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2010), *Dzicy detektywi*, przekł. Tomasz Pindel, Nina Pluta, Warszawa: MUZA SA.
- BURZYŃSKA, ANNA (2006), 'Kulturowy zwrot teorii', w: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 41–91.
- CAŁEK, ANITA (2016), 'Na drogach (i bezdrożach) psychologicznych interpretacji literatury', w: Teresa Rzepa, Cezary W. Domański (red.), *Na drogach i bezdrożach historii psychologii*, t. 5, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, ss. 199–212.
- CHARCHALIS, WOJCIECH, ARKADIUSZ ŻYCHLIŃSKI, red. (2015), *Katedra Bolaño. Szkice krytyczne*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- ELIADE, MIRCEA (1970), *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przekł. Anna Tarkiewicz, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ESPINOSA, PATRICIA, red. (2003), *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago de Chile: FRASIS.
- GRZESIAK, ZOFIA (2016), 'Roberto Bolaño lee a Harold Bloom', w: Joanna Wilk-Racięska, Marta Kobiela-Kwaśniewska, Jacek Lyszczyna (red.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 147–156.
- LAROUSSE (2006), *Diccionario general de la lengua española*, Barcelona: Larousse.

- MANZONI, CELINA, red. (2002), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor.
- MROCZKOWSKA-BRAND, KATARZYNA (2009), *Przeczcucia innego porządku. Mapa realizmu magicznego w literaturze światowej XX i XXI wieku*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- NYCZ, RYSZARD (1997), *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- OLKO, JUSTYNA (2010), *Meksyk przed konkwistą*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- PAZ, OCTAVIO (1991), *Labirynt samotności*, przekł. Jan Zych, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- PAZ, SOLDÁN EDMUNDO, PATRIAU GUSTAVO FAVERÓN, red. (2013), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya.
- PINDEL, TOMASZ (2004), *Zjawy, szaleństwo i śmierć. Fantastyka i realizm magiczny w literaturze hispanoamerykańskiej*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- PLUTA, NINA (2012), *La sombra del crimen. De la influencia del género criminal en la narrativa hispanoamericana del cruce de los milenios*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- RULFO, JUAN (1993), *Pedro Páramo*, Barcelona: Anagrama.
- SARNA, MARCIN (2016), ‘Territorios Bolaño: Latinoamérica vs. Europa’, w: Joanna Wilk-Racięska, Marta Kobiela-Kwaśniewska, Jacek Lyszczyna (red.), *Relecturas y nuevos horizontes en los estudios hispánicos*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, ss. 137-145.
- ZAWADZKI, ANDRZEJ (2006), ‘Autor. Podmiot literacki’, w: Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 217-247.
- ŻYCHLIŃSKI, ARKADIUSZ (2015), ‘Osiały podróżnik. Topografia fikcji’, *Konteksty: Polska Sztuka Ludowa*: 3, ss. 19-25.