



WITOLD GOMBROWICZ  
PISARZ ARGENTYŃSKI

ANTOLOGIA

 WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
ŁÓDZKIEGO

universitas

WITOLD GOMBROWICZ  
PISARZ ARGENTYŃSKI  
ANTOLOGIA

WITOLD GOMBROWICZ  
PISARZ ARGENTYŃSKI  
ANTOLOGIA

redakcja  
Ewa Kobyłecka-Piwońska

Łódź–Kraków 2018

Ewa Kobyłecka-Piwońska – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra  
Filologii Hiszpańskiej, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

Publikacja została sfinansowana ze środków Narodowego Centrum Nauki  
przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/00563

© Copyright by Authors, Łódź–Kraków 2018

© Copyright for the Polish translation by Authors, Łódź–Kraków 2018

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź–Kraków 2018

© Copyright for this edition by Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac  
Naukowych UNIVERSITAS, Łódź–Kraków 2018

© Herederos de Juan José Saer, c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria  
[www.schavelzongraham.com](http://www.schavelzongraham.com)

© Herederos de Ricardo Piglia, c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria  
[www.schavelzongraham.com](http://www.schavelzongraham.com)

ISBN WUŁ: 978-83-8088-989-7

e-ISBN WUŁ: 978-83-8088-990-3

ISBN Universitas: 97883-242-3417-2

e-ISBN Universitas: 97883-242-3355-7

Redaktorzy inicjujący

*Urszula Dzieciatkowska*

*Jan Sadkiewicz*

Recenzja

*dr hab. Justyna Ziarkowska, prof. Uniwersytetu Wrocławskiego*

Opracowanie redakcyjne

*Joanna Nazimek*

Projekt okładki i stron tytułowych

*Sepielak*

Na okładce

*Agustín Sciannamea, Retrato de Gombrowicz o El archigesto*

## Odmiany szumu

Niniejsza antologia przedstawia Witolda Gombrowicza jako pisarza argentyńskiego – którego osobowość twórcza została jeśli nie ukształtowana, to przynajmniej rozwinięta w kontakcie z rzeczywistością Argentyny, i którego teksty czyta się jako twory tamtejszej kultury. Dane biograficzne tylko taką literacką uzurpację wspierają: Gombrowicz spędził w Argentynie ponad dwadzieścia lat i tam napisał gros swojej twórczości (*Trans-Atlantyk*, *Ślub*, *Pornografię*, większość *Dziennika*, w dużej mierze także *Kosmos*). Dla pisarza ojczyzną pozostaje język – wypada wprawdzie zaoponować w obronie polskość jego dzieła, a tego Gombrowicz nigdy nie zmienił, pomimo stopniowej asymilacji w hiszpańskim mówionym. To bez wątpienia prawda, jednak w przypadku inkluzywnej kultury argentyńskiej, skłonnej do absorbowania zjawisk granicznych i przypadków z różnych względów problematycznych, to fakt bez większego znaczenia, bo tamtejszy kanon i tak obfituje w pisarzy, którzy tworzyli w języku innym niż argentyńska odmiana hiszpańskiego, ustanawiając swój związek z kulturą regionu La Platy na innych płaszczyznach: pochodzenia, tematu, subiektywnego poczucia przynależności kulturowej<sup>1</sup>. Zresztą Gombrowicz ze swoją „argentyńskością” sam chętnie igra („gdy kłamka zapadła i zatrzasnęła się nade mną Argentyna, to było, jakbym siebie samego na koniec usłyszał”<sup>2</sup>) i to samo ambiwalentne uczucie przyciągania i odpychania, łączące go z Polską, rozwija także w odniesieniu do swojej przybranej ojczyzny. „Polska. Argentyna. Dwa tygrysy mityczne mojej historii, dwie fale

przewalające się po mnie i pustoszące przeraźliwym niebytem – bo przecież tego już nie ma, to było”<sup>3</sup>, pisze z Europy.

Dla Argentyńczyków piszący po polsku Gombrowicz nie jest więc wprawdzie przypadkiem oczywistej afiliacji narodowej, ale nie jest też postrzegany jako obcy, a raczej jako ktoś, kto – usytuowany na obrzeżach kultury argentyńskiej – potrafi przenikliwie i krytycznie ją komentować. Wysiłek tamtejszej krytyki będzie skierowany właśnie ku wtórnemu u n a r o d o w i e n i u jego pisarstwa, ku wprzęgnięciu Gombrowiczowskich tekstów w argentyńską tradycję literacką tak, by odpowiadały na pytania eksplicytnie na jej gruncie już postawione, a także generowały nowe. Świadomi swojego peryferyjnego miejsca na mapie kulturowych wpływów Argentyńczycy nie będą próbowali jego twórczości uniwersalizować, wyczytywać z niej treści powszechnie ważnych i uwalniać od konieczności zaangażowania w kwestie lokalne i (przynajmniej w skali całej historii Literatury) efemeryczne – tę rolę pozostawią Paryżowi. Przeciwnie, będą się właśnie starali dorobić Gombrowiczowi tę narodową „gębę”, choć oczywiście z zachowaniem należytego umiaru, tak, by ten bliski mariaż z przybraną ojczyzną nie pograżył jego dzieła w niedającej się przełożyć na inne języki lokalności.

Takie postawienie sprawy może z kolei odstręczać polskiego czytelnika, i to wcale nie dlatego, iżby trudno mu było podzielić się z Argentyńczykami narodowym wieszczem – takie kulturowe transfery zwykle cieszą, szczególnie jeśli akurat (jak w Polsce) należą do rzadkości. Problem leży gdzie indziej: polska gombrowiczologia pretenduje do całościowego wyjaśnienia Gombrowiczowskiego dzieła w oparciu o kulturę narodową, która je zrodziła i ukształtowała, a w tym systemowym opisie Argentyna – wraz z jej zawirowaniami społeczno-politycznymi i specyfiką kulturową – jest traktowana jako pomijalny kontekst, ot, jeszcze jedna ekscentryczność w tym i tak już niestandardowym życiorysie<sup>4</sup>. W naszej rodzimej interpretacji Argentyna jest istotna tylko jako przestrzeń wygnania, zapewniająca dystans spojrzenia na polski zaścianek, i z powodzeniem wymieniana na jakiegokolwiek inne oddalone peryferie. Z drugiej strony argentyńskie lektury Gombrowicza są pod tym względem dokładnym rewersem

polских: ustalenia naszej krytyki pozostają tam nieznanne (głównie z powodu niedostępności językowej), a sfera odniesień – jak już wyżej pisałam – jest czysto lokalna: jako znaczące jawią się jego podróże po kraju, relacje z miejscowym establishmentem literackim, spacer po Retiro etc. Nie sposób nie dostrzec także, że argentyńska krytyka traktuje Gombrowicza bardziej wybiórczo i czytuje z większą nonszalancją, nie stosując się często do zaleceń samego pisarza, ustanawiając związki, które z polskiej perspektywy wydają się nadużyciem (innymi słowy, w Buenos Aires autor *Trans-Atlantyku* nigdy nie stanie się pisarzem centralnym – nigdy nie zajmie miejsca Jorgego Luisa Borgesa – przez co jego dzieło ma ciężar znacznie mniej przytłaczający). Wsłuchanie się w tę strategię interpretacyjną będzie więc wymagało od polskiego czytelnika zawieszenia całej encyklopedii dostępnej mu w zakresie gombrowicologii i zaakceptowania „swoistej odmiany szumu”<sup>5</sup>, która nieuchronnie towarzyszy takiej zaburzonej komunikacji międzykulturowej.

Pozostaje pytanie: co można zyskać dzięki tym interpretacyjnym koncesjom? Jakiego rodzaju korzyść płynie z zanurzenia Gombrowicza – wraz z całą jego problematyczną polskością – w obcej, poniekąd nieprzychylniej mu kulturze? Teresa Walas odpowiada na nie, powołując się na szczególną dialektykę afirmacji i dystansu,

która wstępnie zakłada wartość własnej literatury, a zarazem przyjmuje, że ta wartość traktowana być może (musi?) jako nieoczywista, jako nieustannie negocjowana z innym partnerem, z cudzym okiem, z odmienną kulturą. Że więc obraz tej literatury musi być także stale dynamizowany, wciąż na nowo poddawany weryfikacji; kształtowany nie tylko za pomocą prostych zasad literaturoznawczej profesjonalności, ale i poddawany naciskowi innego kryterium – dobrze rozumianej atrakcyjności<sup>6</sup>.

Przepuszczony przez argentyńską soczewkę Gombrowicz wprawdzie nie powie niczego wprost o Polsce, będzie bowiem przedstawiany jako pisarz argentyński, ale nam, polskim czytelnikom, pozwoli między wierszami uchwycić te elementy rodzimej kultury, które podlegają transferowi na obce kody kulturowe. „Transfer” nie oznacza przy tym prostego przełożenia, mowa tu raczej o „refrakcji”, którym

to mianem André Lefevere określał zmiany nieuchronnie zachodzące w procesie tłumaczenia na obcy język. Owo „adaptowanie dzieł literackich na potrzeby obcej publiczności, dokonywane z zamysłem wywarcia wpływu na sposób, w jaki będą czytane”<sup>7</sup>, zachodzi jednak nie tylko w klasycznym przekładzie literackim, ale także w szerszym pojętym przekładzie kulturowym: perspektywa cudzoziemca wskazuje inne momenty węzłowe dzieła, podnosi odmienne kwestie, inaczej problematyzuje to, co na pozór dobrze znane. Spojrzeć na siebie oczami innego, przejrzeć się w krzywym zwierciadle egzotyzyzującej perspektywy, wynagrodzić „stylistyczne straty” „zwiększeniem zasięgu”<sup>8</sup> – oto główne cele niniejszej antologii. Ów „inny”, czytający Gombrowicza z wewnątrz argentyńskiej kultury, będzie pisarzem bądź krytykiem – te dwie kategorie, choć nieostre i zachodzące na siebie, pozwalają zgrupować zgromadzone tutaj teksty.

Część krytyków (ułożoną w chronologicznym porządku ukazywania się tekstów) otwiera esej Pabla Gaspariniego *Amerykańska niedojrzałość i przybysze z zewnątrz: w stronę przemilczanego i nieoprawnego Gombrowicza*, będący obszernym fragmentem pierwszego rozdziału jego książki zatytułowanej *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (2006). Wymowny tytuł tej monografii (określający Gombrowiczowskie wygnanie przymiotnik *procaz* przełożyć można jako „bezczelny”, „bezwstydnny” lub „zuchwały”) uwypukla lekceważące stanowisko Polaka w kwestii własnego wychodźstwa w Argentynie, postrzeganego bardziej jako okazja do realizacji stanowiska estetycznego aniżeli tragiczny przymus historyczny. Gasparini zestawia Gombrowicza doświadczenie życia na obczyźnie z doświadczeniami innych „obcych”, którzy w podobnym czasie, lecz w różnym charakterze (jako oczekiwani goście bądź niezaproszeni imigranci) odwiedzili Buenos Aires. W ten sposób udaje mu się wydobyc jednostkowość przeżyć autora *Dziennika* i wykazać obustronną zależność między jego dziełem a rzeczywistością społeczno-kulturalną Argentyny. Kwestię porównania Polaka z innymi przybyłymi do Buenos Aires europejskimi autorytetami kontynuuje Silvana Mandolessi. Dla niej jednak konfrontacja ta – z José Ortegą y Gassetem oraz z Borgesem – służy nade wszystko wskazaniu, w jaki sposób dzieło Gombrowicza



operuje kategorią „ohydy” w konstrukcji podmiotu opowiadającego oraz w jego przeżywaniu i opisywaniu argentyńskich przestrzeni. W pierwszej części tekstu – także stanowiącego fragment obszerniejszej monografii poświęconej polskiemu pisarzowi – autorka zajmuje się budową „ja” wystawionego na widok publiczny w *Testamencie*, by następnie pokazać, w jaki sposób skażony ohydą podmiot projektuje siebie w opisach ludzi i krajobrazu w książkach uznanych za podręcznicze, jak *Wędrówki po Argentynie* i *Dziennik argentyński*. Z kolei José Amícola próbuje dociec przyczyny odrzucenia Gombrowicza przez lokalny parnas literacki, rekonstruuje w tym celu siły i zależności rządzące nim w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Postaciami kluczowymi są w tym kontekście Jorge Luis Borges (który w tamtym czasie ugruntowuje swój prestiż lokalny i powoli zdobywa sławę międzynarodową) oraz Victoria Ocampo, wpływowa dyrektorka grupy „Sur”. Paralele między Borgesem i Gombrowiczem kreśli także Silvia Dapía, koncentrując się jednak nie tyle na figurach obu autorów i ich oddziaływaniu w argentyńskim polu literackim, ile na tekstach: porównuje *Morderstwo z premedytacją* z tomu *Bakakaj* z opowiadaniem *Emma Zunz* Borgesa. Dapía – z wykształcenia literaturoznawczyni i filozofka – bada zastosowaną w nich kategorię prawdy: oba teksty rezygnują z jej ujęcia klasycznego (korespondencyjnego) na rzecz koherencyjnego, wykazując przy tym istotne różnice w konstrukcji „ja” opowiadającego, które tę koherencyjną prawdę formułuje. Mónica Bueno wydobywa z kolei mniej znane polskiemu czytelnikowi analogie łączące Gombrowicza z Macedoniem Fernándezem, autorem słynnej *Museo de la Novela de la Eterna*: obaj „spotkali się” na łamach czasopisma „Papeles de Buenos Aires”, wydawanego przez synów Macedonia – Adolfa i Jorgego de Obietów, w którego trzecim numerze z 1944 roku ukazał się *Filidor forrado de niño* (*Filidor dzieckiem podszyty*). Porównując obie awangardowe estetyki, Bueno rozwija paralele zasugerowane w artykułach Ricarda Piglii, według którego Macedonio był dla Gombrowicza jedynym możliwym partnerem rozmowy literackiej w Buenos Aires lat czterdziestych. Antologię zamyka tekst Nicolasa Hochmana, w którym autor powraca do kategorii wygnania, determinującej argentyńskie postrzeganie osoby i twórczości Gombrowicza,

nakładając na nią inne nowoczesne figury związane z przestrzennym przemieszczeniem: włóczęgi, pielgrzyma, turysty, *flâneura*. Także podążając drogą wyznaczoną interpretacjami Piglii, Hochman zajmuje się następnie przekładem *Ferdydurke* i, szerzej, kwestią języka, bo w chwiejnym i niepewnym hiszpańskim Gombrowicza kondensuje się jego z zapalem pielęgnowana kulturowa niższość.

W *Części pisarzy* przedstawiam propozycje interpretacyjne sformułowane przez najważniejszych twórców współczesnej literatury argentyńskiej: Gombrowicz był bowiem inspiracją dla tych, którzy wyznaczyli w prozie nowe kierunki i przestrzenie do zagospodarowania. Propozycje te są na tyle odmienne, że trudno znaleźć w nich jakieś wspólne tropy czy powtarzające się wątki, a to mianowicie dlatego, że autor *Dziennika* jest w każdej z nich użyty w zgodzie i na potrzeby estetyki, którą dany interpretator reprezentuje – jako prekursor zostaje każdorazowo wymyślony na nowo i w ostatecznym rozrachunku mamy tylu Gombrowiczów, ilu czytających go pisarzy. Najważniejszym z tych twórców jest bez wątpienia Ricardo Piglia (1941–2017), po pierwsze dlatego, że sam był jednym z najbardziej wpływowych pisarzy w argentyńskim polu literackim ostatnich dekad, po drugie jego lektura Gombrowiczowskiego dzieła okazała się najbardziej nośna wśród tamtejszych odbiorców, którzy sięgnęli po nie właśnie z rekomendacji Piglii i czytali przez pryzmat jego pomysłów interpretacyjnych<sup>9</sup>. Autor *Sztucznego oddychania* – powieści, której jedna z głównych postaci zbudowana jest na pierwowzorze Gombrowicza – słynie bowiem z umiejętności płodnego łączenia fikcji z krytyką literacką, a także sugestywnego narzucania nowych odczytań dobrze znanych tekstów lub poszerzania kanonu o teksty uważane wcześniej za marginalne. Nie ma więc przesady w stwierdzeniu, że to dwa przedrukowane w niniejszej antologii eseje zdeterminowały miejsce, które Gombrowicz zajmuje obecnie w argentyńskiej tradycji literackiej.

Pierwszy z nich nosił pierwotnie tytuł *La novela polaca* (Polska powieść) i w 1986 roku został wygłoszony na konferencji w Narodowym Uniwersytecie El Litoral, poświęconej prozie argentyńskiej (*sic!*). Następnie został opublikowany pod tytułem *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*<sup>10</sup> (i tę wersję wybierają polscy tłumacze),

by kilka lat później autor powrócił do początkowego tytułu, sugerującego, że o powieści argentyńskiej należy pisać przez pryzmat polskiej<sup>11</sup>, choć jedynym polskim pisarzem tam wspomnianym jest Gombrowicz, którego zresztą od razu Piglia próbuje pozyskać dla argentyńskiego kanonu, w pierwszym zdaniu pisząc o *Trans-Atlantyku*, że to „jedna z najlepszych powieści napisanych w tym kraju [Argentynie – E.K.P.]”<sup>12</sup>. Gombrowicz jawi się tutaj jako członek tradycji alternatywnej do tej reprezentowanej przez Leopolda Lugonesa lub Paula Groussaca, których estetyka – oparta na czystości języka i skonwencjonalizowanym stylu – dominowała w początkach XX wieku. Borges – jeden z ulubionych pisarzy Piglii – może być do tej linii zaliczony, ale tylko jako jej twórczy kontestator lub reinterpretator, który z dystansu i ironicznie zamyka wielkie problemy XIX-wiecznej literatury argentyńskiej. Tradycja Gombrowicza, do której należą także Macedonio Fernández i Roberto Arlt, jest radykalnie nowa tak w treści, jak w formie: otwiera drogi, które argentyńska proza ma dopiero przebyć.

W *Czy istnieje powieść argentyńska?* obecne są już wszystkie intuicje dotyczące Gombrowiczowskiego miejsca na literackiej mapie przybranej ojczyzny, rozwijane następnie przez samego Piglię oraz jego naśladowców. Po pierwsze, pełną parą pracują już tryby wtórnego unarodowienia pisarza, puszczone w ruch jeszcze w powieści *Sztuczne oddychanie*: z jednej strony same teksty są argentyńskie („Gombrowicz *de facto* napisał *Ferdydurke* na nowo”<sup>13</sup>), z drugiej ich interpretacja powinna uwzględniać lokalny kontekst („argentyńska *Ferdydurke* nawiązała jakąś tajemną więź z głównymi liniami rozwojowymi argentyńskiej powieści współczesnej”, a w *Trans-Atlantyku* „pojawiają się [...] odcienie i chwytły obecne w argentyńskiej prozie”<sup>14</sup>). Po drugie, figura i twórczość Borgesa zostają przywołane jako nieodzowny punkt odniesienia, w stosunku do którego autorowi *Ślubu* przyjdzie się zawsze jakoś s y t u o w a ć – jako antagonistą, niedocenionym sprzymierzeńcem etc. – co zresztą świadczy nie tyle o wtórności problematyki Gombrowiczowskiej, ile o absolutnej dominacji autora *Fikcji* w argentyńskim polu literackim. Po trzecie, kwestia języka zostaje postawiona w centrum: autor *Dziennika* wkracza do tradycji argentyńskiej p o p r z e z albo d z i ę k i swojej problematycznej relacji z hiszpańskim,

którym władza jak na imigranta przystało – niepewnie i kulejąco, dlatego język *Ferdydurke* „brzmi tak, jakby miał za chwilę się rozpaść, jest spazmatyczny, sztuczny, sprawia wrażenie języka przyszłości”<sup>15</sup>. Ostatni chwyt interpretacyjny, który Piglia z powodzeniem narzuca innym krytykom, polega na ustaleniu korpusu Gombrowiczowskich tekstów, które z argentyńskiej perspektywy jawią się jako znaczące: tłumaczenie *Ferdydurke* (ważne nie tylko jako tekst, finalny produkt przekładu, ale także jako sam proces, literacka prowokacja) i *Trans-Atlantyk*. W tym zestawie brakuje jeszcze odczytu *Przeciw poetom*, który znajdzie się w centrum drugiego artykułu Piglii: *Pisarz jako czytelnik*.

Tekst ten także posiadał liczne wersje, był po wielokroć przerabiany i składany z innych – jak *La lengua de los desposeídos* (Język wykluczonych) oraz *Teoría del complot* (Teoria spisku) – by ostatecznie skoncentrować się na Gombrowiczu jako czytelniku poezji. Ta ostatnia jest tu rozumiana bardzo szeroko – jako umowny system wartości artystycznej, będący produktem konwencji społecznej, a nie obiektywnej hierarchii. Skoro „nie istnieje żadna specyficzna cecha pozwalająca uznać dany tekst za poetycki”, to zadaniem pisarza jest wpływanie na kontekst odbioru; praktyka pisarska polega na „konstrukcji spojrzenia artystycznego równoległe z tworzeniem dzieła”<sup>16</sup>. Na tym jednak nie koniec: jeśli poezja jest wartością umowną, konwencją przyjętą przez określoną sieć społeczną, to można ją porównać z pieniędzmi, dominującym współcześnie systemem wartości. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że ta część eseju (zatytułowana zresztą *Bank Polski*) pochodzi z wyżej wspomnianego *Teoría del complot*, odczytu, który Piglia wygłosił w ramach spotkań organizowanych przez Projekt Venus, organizację *non-profit* stworzoną przez Jacques’a Fresco, promującą gospodarkę opartą na zasobach i krytykującą system monetarny jako przestarzały. Zgodnie z tezą Fresco obecny model gospodarczy, nastawiony na konsumpcjonizm i zysk, ma być zastąpiony przez gospodarkę opartą na współpracy ludzi między sobą, a więc promującą inny kodeks wartości – „metaforyczny system świadczeń i wymiany”, analogiczny do poezji. Literatura proponuje więc opowieść konkurencyjną wobec narracji wolnego rynku: jej podmiotem jest artysta, wytwórca tak monety (dzieła), jak i jej kursu (kontekstu odbioru).

Kolejny tekst niniejszej antologii – *Perspektywa zewnętrzna. Gombrowicz w Argentynie* Juana José Saera (1937–2005) – ukazał się po raz pierwszy w 1989 roku na łamach opiniotwórczego czasopisma „Punto de Vista”. Sam Saer już od lat przyglądał się wówczas z e w n ą t r z swojej ojczyźnie, skąd wyemigrował do Francji w 1968 roku i dokąd na stałe nigdy nie powrócił. Dlatego otwierająca esej konstatacja na temat pożądanego wyzbycia się wszelkich samookreśleń – „*A priori* pisarz jest niczym, nikim. [...] Jeśli dla innych sens życia polega na wypełnianiu egzystencjalnej pustki różnymi społecznymi rolami, to dla pisarza rzecz sprowadza się do tego, żeby ją w sobie uchwycić”<sup>17</sup> – stosuje się z powodzeniem tak do Gombrowicza, jak do samego autora tych słów. Nastawione przez Piglię (skądinąd przyjaciela Saera i gorącego orędownika jego twórczości) fale odbioru Gombrowiczowskiego dzieła jako *stricte* argentyńskiego docierają i tutaj:

Dwie rzeczy nie ulegają wątpliwości: Gombrowicz swoją młodość spędził w Polsce, lecz dojrzałość osiągnął w Argentynie [...]. Przemiany w twórczości Gombrowicza są nierozdzielnie związane z doświadczeniem argentyńskim; doświadczenie to przenika i kształtuje znaczną część jego dzieła, które w oderwaniu od niego stałoby się niezrozumiałe<sup>18</sup>.

Jednym z tych autochtonicznych uwarunkowań jest tradycja podróżników cudzoziemców, przemierzających Argentynę, próbujących opisać jej krajobraz i uchwycić esencję narodu, do której Polak wpisuje się jako autor *Wędrówek po Argentynie* i *Dziennika*. Dla krytyki argentyńskiej Gombrowicz pozostanie od tej pory pisarzem podróżnikiem, a jego *travel writings* jednymi z najczęściej komentowanych tekstów. Drugim doświadczeniem formacyjnym jest zanurzenie w niższość, którą Polak zachłystuje się zaraz po przyjeździe, a następnie – na bazie doznań określanych eufemistycznie mianem „Retiro” – rozwija w *Dzienniku* całą dialektykę młodości i dojrzałości. Gombrowicz mógł wprawdzie złorzeczyć na demokrację i gardzić peronizmem – pisze Saer – ale to argentyńskie przemiany społeczne, których był naocznym świadkiem w latach czterdziestych i pięćdziesiątych, pozwoliły mu skonkretyzować intuicję o tym, że „cała organizacja społeczna jest pomyślana jako system eksploatacji młodych przez dorosłych”<sup>19</sup>.

O ile w pisarstwie Piglii i Saera inspiracje Gombrowiczowskie są dostrzegalne jedynie na poziomie problematyki – a ściślej: w sferze postrzegania literatury jako sztuki bezkompromisowej, ukształtowanej poprzez walkę poetyk – i pozostają nieobecne na poziomie stylu, o tyle u kolejnego pisarza, Césara Airy (ur. 1949), widać je wyraźnie w samym sposobie opowiadania i w konstrukcji narracji. Jego estetyka sytuuje się zresztą na antypodach tej, którą wypracowali obaj wyżej wspomniani pisarze: konsekwentnie realizuje bowiem założenia sztuki awangardowej, odżegnującej się od tradycyjnych wartości, takich jak doskonałość stylu, artyzm, ideał intelektualnego lub duchowego przywództwa artysty i związanych z tym zobowiązań wobec pozaliterackiej rzeczywistości. Pojawienie się Airy na literackiej scenie Buenos Aires w latach siedemdziesiątych – i zawrotny rozgłos, jaki jego twórczość uzyskała w kolejnej dekadzie – doprowadziło do faktycznego przegrupowania sił: do bibliotek trafili nowi, wypromowani przez niego pisarze, w tym także „nowy Gombrowicz”, który opuszcza przestrzeń eseju i krytyki literackiej – gdzie umieścili go Piglia i Saer – by dać się odnaleźć w samej materii opowiadania. Krótkie powieści Airy – z nagłymi zwrotami akcji, szybkim tempem wydarzeń, łączonych pośpiesznie w ekscentryczne ciągi zgodnie z procedurą „ucieczki do przodu” – do złudzenia przypominają bowiem niektóre opowiadania z tomu *Bakakaj*<sup>20</sup>.

Jako krytyk Aira niewiele uwagi poświęcił Gombrowiczowi – najobszerniejszym tekstem jest prolog do książki Juana Carlosa Gómeza *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*<sup>21</sup>, który przedrukujemy tutaj pod tytułem *Spojrzenie pozera*. W rzeczywistości sama książka jest w nim ledwie wspomniana – z „wiernym Goma” łączyła Airę wprawdzie „wieloletnia, burzliwa przyjaźń”<sup>22</sup>, ale prawdziwym tematem tego prologu jest autor *Ferdydurke* widziany przez pryzmat Airiańskiej estetyki, skrojony według pojęć, którymi Argentyńczyk opisuje zwykle własne *credo* literackie. I tak, w pierwszym posunięciu następuje awangardowe w duchu zrównanie życia z dziełem: figura artysty stwarza się po równo w jego realnym i fikcyjnym istnieniu. Dla Gombrowicza jest to figura pozera – kogoś, kto pielęgnuje w sobie nieautentyczność i wystawia ją na widok publiczny do

kontemplacji i konfrontacji, igrając w ten sposób z podejrzaniem: „Wizyta, rozmowa, obiad, gest, morderstwo, miłość... Są tym, czym się wydają, czy tego przedstawieniem?”<sup>23</sup>. „Podejrzanie” staje się Gombrowiczowską procedurą opowiadania, jak „ucieczka do przodu” dla Airy: „[...] konstruktywizm, *écriture automatique*, *ready-made*, dodekafonia, *cut-up*, przypadek, nieokreśloność. Wielcy artyści xx wieku to nie ci, którzy wytworzyli dzieła, lecz ci, którzy wymyślili procedury po to, by dzieła robiły się same albo nie robiły wcale”<sup>24</sup>. Do podejrzania trzeba dwojga, stąd przemożna potrzeba rozmówcy, zarówno w dziele (śledzący i sprawca), jak i w życiu (Gombrowicz i Gómez): obaj kontemplują się wzajemnie, odpierają spojrzenia, przyglądając się sobie „z wierzchołków tej wykręconej i chwiejnej figury geometrycznej”<sup>25</sup>, jakim jest narracja lub rozmowa („gierka”) we *Fragacie*. Pozerstwo – ta naturalna predyspozycja Gombrowicza, twórczo rozwinięta w kontakcie z argentyńskim *genius loci* – pozwala mu bez końca wymykać się spojrzeniu innego, bo o pozerze nie sposób nic powiedzieć, można tylko podejrzewać. Relacja Gómeza z Gombrowiczem, zbudowana na dialektyce rozumu i obłędu, fascynuje Airę także z powodu osobistych: w jego tekstach krytycznoliterackich – esejach, prologach, monografiach – bliski kontakt z dwojgiem „pisarzy przeklętych” (Oswaldem Lamborghiniem i Alejandrą Pizarnik) zostaje wyniesiony do rangi doświadczenia granicznego, które umożliwia mu poznanie siebie i zarazem określa go jako pisarza.

Część pisarzy zamyka esej Carlosa Gamerro (ur. 1962), autora między innymi głośnej powieści *Las islas* (Wyspy, 1998), utrzymanej w groteskowym tonie opowieści o wojnie o Falklandy-Malwiny i jej tragifarsowych konsekwencjach. Gombrowiczowi Gamerro przeznacza jeden z rozdziałów nagrodzonej przez argentyńską Fundación El Libro książki *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina* (Facundo czy Martín Fierro. Książki, które wymyśliły Argentynę, 2015), zbioru esejów poświęconych pierwszoplanowym pisarzom narodowym od XIX wieku po współczesność. Polak jest bohaterem rozdziału zatytułowanego *Puto w literaturze argentyńskiej* – otwiera tam listę autorów, którzy ulegli semantycznej i fonicznej fascynacji słowem *puto*. Obiektem analiz jest oczywiście *Trans-Atlantyk*,

historycznie pierwsza powieść argentyńska Gombrowicza, która delektuje się i upaja tym leksemem, pozostawionym zresztą w polskim oryginale po argentyńsku<sup>26</sup>: nie sposób bowiem go przełożyć z całym bogactwem jego znaczeniowych dysonansów. W postaci Gonzala – powieściowego *puto* – kondensuje się dług, który Gombrowicz zaciąga u swojej przybranej ojczyzny:

[...] udziałem specyficznie argentyńskim w tej powieści jest figura Puta – zarówno nadmierne na nią reakcje, jak i obsesja na punkcie samego słowa. Jeśli *Trans-Atlantyk* jest powieścią patriotyczną i synobójczą, *Transatlántico* jest powieścią Puta. Nie przypadkiem to jedyny Argentyńczyk, zagubiony w powieści zaludnionej przez Polaków<sup>27</sup>.

W tę erudycyjną i porywającą zarazem opowieść o wzlotach i upadkach *puta* w literaturze narodowej, o politycznych i językowych kolejach jego losu, wkraczają następnie inni pisarze: Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini i Guillermo Saccomanno. Gombrowicz pozostaje jednak ojcem tej formacji, kimś, kto potrafił na długo narzucić ton mówienia o *puto*, nierozstrzygalny w warstwie aksjologicznej (jest *putofilem* czy *putofobem?*), obojętny wobec politycznej poprawności, za to intuicyjnie wrażliwy na jego semantyczne bogactwo.

Ewa Kobyłecka-Piwońska



## PRZYPISY

- <sup>1</sup> Pojęcie kultury inkluzywnej zapożyczam od Ryszarda Nycza (*Możliwa historia literatury*, „Teksty Drugie” 2010, nr 5, s. 167–184). Jako przykłady językowej pojemności literatury argentyńskiej służyć mogliby: piszący po angielsku naturalistyczny pisarz Guillermo Enrique Hudson, Héctor Biancotti i Copi, którzy wybrali francuski, oraz włoska twórczość Juana Rodolfo Wilcocka. Ten rozluźniony związek między językiem i literaturą narodową jest także konsekwencją faktu, że hiszpański nie może być w żadnym kraju Ameryki Łacińskiej wyznacznikiem narodowości – jest bowiem językiem scalającym całą wspólnotę *hispanos*. Różnice dialektalne, choć w każdym kraju skwapliwie hołubione, nie stanowią wystarczającego kryterium podziału na swoich i obcych.
- <sup>2</sup> Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- <sup>3</sup> Ibid.
- <sup>4</sup> Argentyński etap w życiu Gombrowicza został oczywiście doskonale zbadany (v. Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądzyńska, Anna Husarska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005; Klementyna Suchanow, *Gombrowicz. Ja, geniusz*, t. 1–2, Czarne, Wołowiec 2017), ale tu chodzi o coś więcej: o przyznanie, że od lat czterdziestych do początku sześćdziesiątych – a więc w okresie największej płodności twórczej – Gombrowicz jest zanurzony w kulturze argentyńskiej znacznie bardziej niż w polskiej, która dociera doń jedynie poprzez kontakty z miejscową Polonią oraz korespondencję listowną.
- <sup>5</sup> Teresa Walas, *Oko innego/cudzoziemca jako możliwa perspektywa poznawcza literatury polskiej*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 40.
- <sup>6</sup> Ibid.
- <sup>7</sup> André Lefevere, *Ogórki Matki Courage. Tekst, system i refrakcja w teorii literatury*, przeł. Agata Sadza, w: Piotr Bukowski, Magda Heydel (red.), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Znak, Kraków 2009, s. 227.
- <sup>8</sup> Oba terminy zapożyczam od Davida Damroscha (*Dość czasu i świata*, przeł. Adam F. Kola, „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 111). Amerykański badacz używa ich także w odniesieniu do przekładu, którego celem nie ma być zachowanie za wszelką cenę jak najwierniejszej oryginałowi wersji, ale poszerzenie realnych możliwości twórczego kontaktu czytelnika z dziełem.
- <sup>9</sup> O tym, że Piglia pośredniczył w ich lekturze Gombrowicza, wspominają m.in. Martín Kohan i Guillermo David.
- <sup>10</sup> Ricardo Piglia, *¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz*, „Espacios de Crítica y Producción” 1987, nr 6, s. 13–15.
- <sup>11</sup> V. idem, *La novela polaca*, w: idem, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona 2000, s. 69–80.

- <sup>12</sup> Idem, *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*, s. 165 niniejszego tomu.
- <sup>13</sup> Ibid., s. 170.
- <sup>14</sup> Ibid., s. 171, 166.
- <sup>15</sup> Ibid., s. 170.
- <sup>16</sup> Idem, *Pisarz jako czytelnik*, s. 179, 181 niniejszego tomu.
- <sup>17</sup> Juan José Saer, *Spojrzenie z zewnątrz*, s. 189 niniejszego tomu.
- <sup>18</sup> Ibid., s. 194.
- <sup>19</sup> Ibid., s. 193.
- <sup>20</sup> Przede wszystkim *Zdarzenia na brygu Banbury* oraz *Przygody*.
- <sup>21</sup> Polskie tłumaczenie tej książki ukazało się w „*Twórczości*” pod tytułem *Milonga dla Gombrowicza* (przeł. Rajmund Kalicki, „*Twórczość*” 2004, nr 7/8, s. 79–134). W tym samym czasopiśmie ukazał się także inny tekst Airy o Gombrowiczu: *Arcydzieło tajemne* (przeł. Rajmund Kalicki, „*Twórczość*” 2003, nr 1, s. 143–145).
- <sup>22</sup> V. świadectwo Airy w „*Witolda. Revista de Persistencia*” 2017, nr 1, s. 49.
- <sup>23</sup> César Aira, *Spojrzenie pozera*, s. 204.
- <sup>24</sup> Idem, *La nueva escritura*, „*Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*” (Rosario) 2000, nr 8, s. 166.
- <sup>25</sup> Ibid., s. 206.
- <sup>26</sup> Nie po hiszpańsku, bo w Hiszpanii w tym znaczeniu nie występuje.
- <sup>27</sup> Carlos Gamerro, *Puto w literaturze argentyńskiej*, s. 214 niniejszego tomu.
-

## **CZĘŚĆ KRYTYKÓW**

## Amerykańska niedojrzałość i przybysze z zewnątrz: w stronę przemilczanego i niepoprawnego Gombrowicza<sup>a</sup>

Jestem sam. Dlatego bardziej jestem.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

Jest coś faustowskiego w deklaracjach Gombrowicza, a przynajmniej w emigracji widzianej jako piekielna gwarancja upragnionego odmłodzenia. Sztuka, wedle słów Gombrowicza w jego słynnej odpowiedzi Cioranowi, miała się narodzić z pewnego niedosytu; niespełnienia, które pisarz na wygnaniu ma niejako zagwarantowane: piekłem jest bowiem brak uznania i czytelników, niemożność publikacji, a wreszcie nieobecność owego patriotycznego mechanizmu, „który wypycha na wierzch, robi propagandę i organizuje sławę”<sup>1</sup>. „Niepokój metafizyczny, zrodzony z natężenia ciszy”<sup>2</sup> staje się przeciwwagą Literatury jako chronionej instytucji, pozostaje w radykalnej opozycji do słowotoku przegadanej „literatury kawiarnianej”, panoszącej się, zdaniem Gombrowicza, w radosnej i jałowej twórczości kulturalnej demokracji ludowej, w którą przeistoczyła się jego ojczyzna:

Gadanie. Gdy zdarza mi się nadstawić ucha w stronę polską, słyszę to – gadanie. Oni są straszliwie rozgadani. Ich książki są jak ich prasa literacka, a ich prasa literacka jak ich kawiarnie – wszystko ocieka gadaniem, pęka od gadania. Nie znam ani jednego ich utworu, o którym można

---

<sup>a</sup> Fragment książki Pabla Gaspariniego, *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario 2006, s. 29–73.

by powiedzieć, że urodził się w milczeniu. Nie znam też ani jednego autora (oprócz może dwóch), o których można by orzec, że nie pisze na chodniku, lub w kawiarni do tegoż chodnika przylegającej<sup>3</sup>.

„Natychniastowy wyjazd za granicę, za jakąkolwiek granicę”<sup>4</sup>, (trujące) *panaceum* przepisywane przez Gombrowicza szczęśliwemu gremium pisarzy staje się zatem jedną z pól, jakie przybiera wygnanie w jego *Dzienniku*. Banicja – rezultat ucieczki czy też znamienych dla niego ekscentryzmów – to choroba konieczna dla wyzdrowienia, ów transformujący proces, który wiedzie poprzez „samowystarczalność i samozaspokojenie” pisarstwa:

Chciałbym też przypomnieć Cioranowi, że nie tylko sztuka emigrancka lecz wszelka w ogóle sztuka pozostaje w najściślejszym związku z rozkładem, rodzi się z dekadencji, że jest przetworzeniem choroby na zdrowie. I wszelka w ogóle sztuka ociera się o śmieszność, klęskę, poniżenie<sup>5</sup>.

W *Dzienniku* Gombrowiczowi udaje się zmienić emigrację w trop artystyczny lub przynajmniej w trop zerwania okowów, uwolnienia się, do którego nieodzownie konieczna jest silna osobowość<sup>6</sup>, przy czym nie widzi żadnej różnicy między emigracją przebiegającą w świecie fizycznym a emigracją „wewnętrzną” tych autorów, którzy nawet w swoim własnym narodzie nie cieszyli się żadnym wsparciem instytucjonalnym („Ojczyzna? Przecież każdy z wybitnych, wskutek po prostu wybitności swojej, był cudzoziemcem nawet u siebie w domu”<sup>7</sup>). Wreszcie około 1960 roku przyznaje nawet, że przynajmniej część inteligencji rezydującej w Polsce umiała wykorzystać lepiej atmosferę zdławienia i gwałtu właściwą dla życia w tym kraju, niż co poniektórzy emigranci trwoniący szeroką wolność na Zachodzie; ci nierzadko popadali w mdłe życie, w którym jedyną walką jest walka o pieniądze.

Uczynienie z doświadczenia emigracji warunku kreatywności może doprowadzić nas do wniosku, że Gombrowicz, tworząc własną estetykę, do jakiegoś stopnia szuka uzasadnienia dla awatarów swojej biografii. Wydaje się, że czerpiąc z klasycznej koncepcji wygnania, dostrzega w nim odrzucenie bezpiecznej przestrzeni, a wpisując własne imię w tytule wyroku, godzi się na pobyt na owym niepewnym