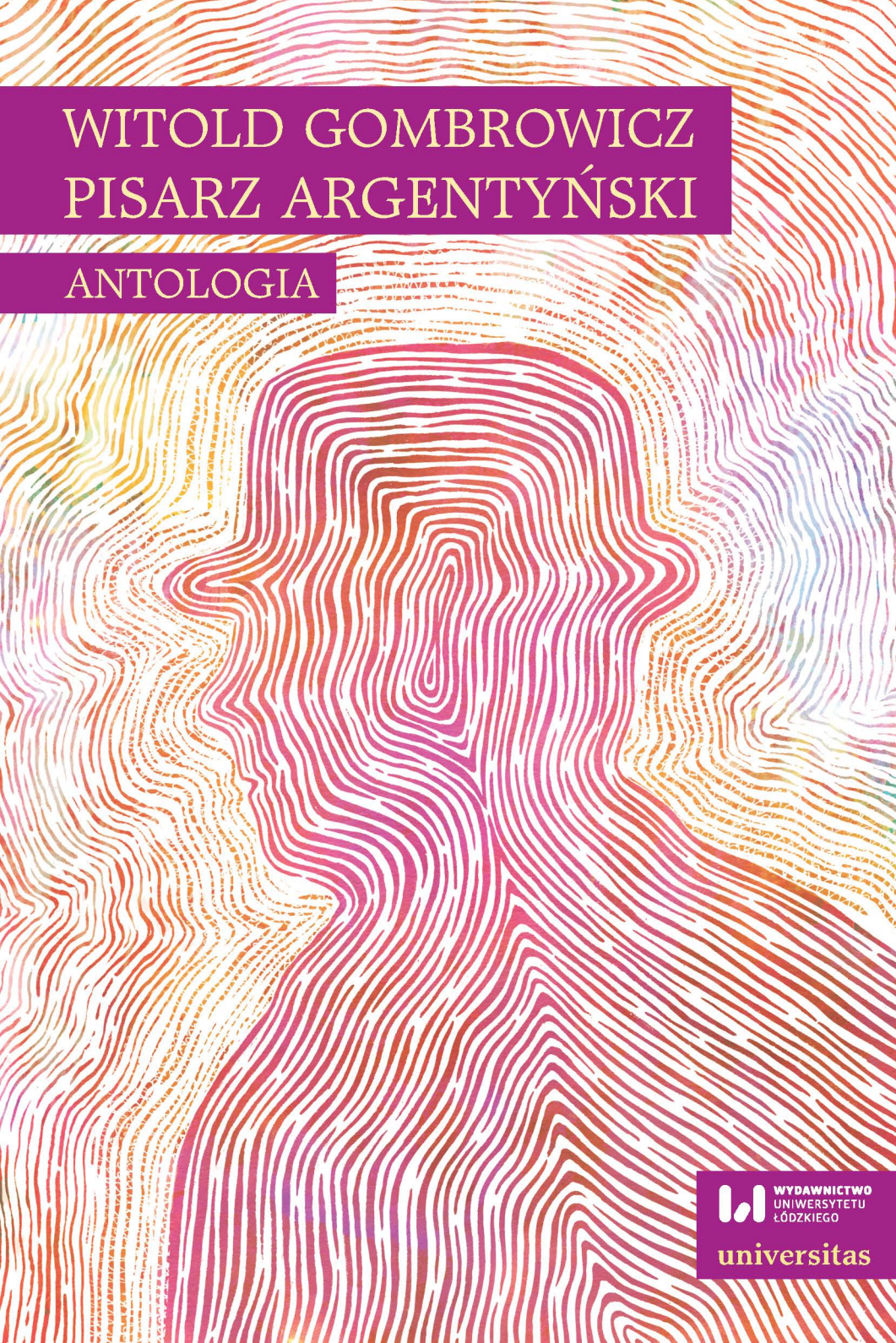




WITOLD GOMBROWICZ PISARZ ARGENTYŃSKI

ANTOLOGIA



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

universitas

WITOLD GOMBROWICZ
PISARZ ARGENTYŃSKI

ANTOLOGIA

WITOLD GOMBROWICZ
PISARZ ARGENTYŃSKI
ANTOLOGIA

redakcja
Ewa Kobylecka-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

© Herederos de Ricardo Piglia, c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria
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

<http://dx.doi.org/10.18778/8088-989-7>

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 polskości 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 kulturowej¹. Zresztą Gombrowicz ze swoją „argentyńskością” sam chętnie igra („gdy klamka zapadła i zatrzasnęła się nade mną Argentyna, to było, jakbym siebie samego na koniec usłyszał”²) 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”³, 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 pograżał 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 życiorysie⁴. 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

polskich: ustalenia naszej krytyki pozostają tam nieznane (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 Borges – 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”⁵, 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 atrakcyjności⁶.

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”⁷, 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 egzotyzującej perspektywy, wynagrodzić „stylistyczne straty” „zwiększeniem zasięgu”⁸ – 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”, „bezwstydy” 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 wydobyć 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 Ortęgą 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 wyznaczali 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 interpretacyjnych⁹. 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 ogłoszony na konferencji w Narodowym Uniwersytecie El Litoral, poświęconej prozie argentyńskiej (*sic!*). Następnie został opublikowany pod tytułem *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*¹⁰ (i tę wersję wybierają polscy tłumacze),

by kilka lat później autor powrócił do początkowego tytułu, sugerującego, że o powieści argentyńskiej należy pisać przez pryzmat polskiej¹¹, 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.]”¹². 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, puszczane w ruch jeszcze w powieści *Sztuczne oddychanie*: z jednej strony same teksty są argentyńskie („Gombrowicz *de facto* napisał *Ferdydurke* na nowo”¹³), 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”¹⁴). 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, niedocenioną sprzymierzeniec 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”¹⁵. 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”¹⁶. 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 zewnątrz 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 uchronić”¹⁷ – 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 niezrozumiałe¹⁸.

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”¹⁹.

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*²⁰.

Jako krytyk Aira niewiele uwagi poświęcił Gombrowiczowi – najobszerniejszym tekstem jest prolog do książki Juana Carlosa Gómeza *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*²¹, który wydrukowujemy tutaj pod tytułem *Spojrzenie pozera*. W rzeczywistości sama książka jest w nim ledwie wspomniana – z „wiernym Goma” łączyła Airę wprawdzie „wieloletnia, burzliwa przyjaźń”²², 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 p o d e j r z e n i e m: „Wizyta, rozmowa, obiad, gest, morderstwo, miłość... Są tym, czym się wydają, czy tego przedstawieniem?”²³. „Podejrzenie” 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”²⁴. Do podejrzenia 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”²⁵, 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 p o d e j r z e w a ć. 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 argentyńsku²⁶; 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 synobójką, *Transatlántico* jest powieścią Puta. Nie przypadkiem to jedyny Argentyńczyk, zagubiony w powieści zaludnionej przez Polaków²⁷.

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

- ¹ 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.
- ² Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- ³ Ibid.
- ⁴ Argentyński etap w życiu Gombrowicza został oczywiście doskonale zbadany (v. Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądyńska, 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.
- ⁵ Teresa Walas, *Oko innego/cudzoziemca jako możliwa perspektywa poznawcza literatury polskiej*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 40.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ 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.
- ⁸ 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.
- ⁹ O tym, że Piglia pośredniczył w ich lekturze Gombrowicza, wspominają m.in. Martín Kohan i Guillermo David.
- ¹⁰ Ricardo Piglia, *¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz*, „Espacios de Crítica y Producción” 1987, nr 6, s. 13–15.
- ¹¹ V. idem, *La novela polaca*, w: idem, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona 2000, s. 69–80.

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

CZĘŚĆ KRYTYKÓW

Amerykańska niedojrzałość i przybysze z zewnątrz: w stronę przemilczanego i niepoprawnego Gombrowicza^a

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”¹. „Niepokój metafizyczny, zrodzony z natężenia ciszy”² 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

^a Fragment książki Pabla Gaspariniego, *El exilio procáz: 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 przylegającej³.

„Natychmiastowy wyjazd za granicę, za jakąkolwiek granicę”⁴, (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, poniżenie⁵.

W *Dzienniku* Gombrowiczowi udaje się zmienić emigrację w trop artystyczny lub przynajmniej w trop zerwania okowów, uwolnienia się, do którego nieodzownie konieczna jest silna osobowość⁶, 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”⁷). 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

terytorium, jakim jest milczenie i samotność. Z drugiej strony cierpienie porzuconego banity wpisuje się w historię potomków praojca Adama przepędzonego z raju. Ta spuścizna z każdego judeo-chrześcijanina czyni wygnańca z idealnej ziemi pierwotnej. Tyle tylko, że na Gombrowiczu nie ciążył wyrok polityczny ani вина uzasadniająca perypetie życia na emigracji. Była to raczej wewnętrzna potrzeba definitywnej dezercji jako warunku koniecznego do nabrania estetycznej perspektywy. Sztuka równa się tu zatem zdrowiu wygnańca, co zresztą nie oznacza żadnego rozwiązania, lecz raczej potwierdzenie tak znamiennej dla natury ludzkiej niepewności. W tym sensie emigracja stanowi szansę, niezależnie od niemal chrześcijańskich w swej naturze udręk, jakie za sobą pociąga, dlatego też doczekuje się wręcz uznania: „Składam dank Najwyższemu, że wydobył mnie z Polski, gdy moja sytuacja literacka zaczęła się polepszać i przerzucił na ląd amerykański, w obcy język, w samotność, w świeżość anonimatu, w kraj bardziej zasobny w krowy niż w sztukę”⁸.

Jaka jest zatem ostateczna twarz lub mina? Jaką gębę zakłada Gombrowicz wobec swojego „burzliwego” wygnania? Odrzucając te najbardziej konwencjonalne, pozostanie nam długa lista możliwych form wyrazu. Wymieńmy choćby „gębę” dezertera, zbiega, schizmatyka, *flâneura* lub włóczęgi. Szereg wcieleń Gombrowicza do „schwywania” można mnożyć w nieskończoność, jednak zapewne mniej nas interesuje ich chwilowa adekwatność niż nieustanna ewolucja i przechodzenie w następne. Żadne z tych wyobrażeń nie jest wystarczające, by wyrazić w sposób całościowy wymykającą się osobowość Gombrowicza sportretowanego w *Dzienniku*, Gombrowicza, który domaga się czytelnika dzielającego z autobiograficznym bohaterem to samo przerażenie wobec zastygnięcia w określonej formie lub wobec statycznego spokoju w kompozycji określonej całości. Zapewne chodzi tu o swego rodzaju (chrześcijańską) – zawsze w ruchu – ascezę, o owo obowiązkowe przemieszczanie się, chodzenie dla chodzenia, nieustanną dezercję gwarantującą, że nie zostaniemy uwięzieni w jakiegokolwiek definicji lub na jakimś bezpiecznym terytorium. Idea ciągłej zmiany prześladuje zatem owego heraklitejczyka, wobec niej sarkastyczny temperament ikonoklasty nie stawia żadnego oporu, być może dlatego,

że w obrębie tego ruchomego i relatywnego świata istnieje stała antropologia, która stanowi, iż charakter człowieka zasadza się na ciągłej metamorfozie, na jego nigdy nieukończonym rozwoju, na wpisanym w ludzką naturę nieodłącznie, jak napisał w *Przeciw poetom*, nieustannym i wciąż od nowa popełnianym samobójstwie.

Emigracja nie jawi się zatem jako bezpieczne miejsce schronienia, lecz raczej jako bezlitosna samotność i doskonała sposobność otworzenia wyłomu, wibrowania pomiędzy sprzecznościami, które, być może romantycznie, ścierają się w szczególnej ludzkiej istocie. Emigracja to niespokojna strefa wahania między odległym dławiącym zagrożeniem pewności a bezlitosną wolnością porzucenia (odwołując się do terminologii Gombrowicza: między „sytuacją literacką” a „krajem zasobnym w krowy”). Wygnanie przeistacza się w *Dzienniku* w możliwość ucieczki przed każdym pojęciem nazbyt wykończonym, bowiem w tym piekielnym doświadczeniu brak uznania ze strony innych (na przykład ze strony opornych intelektualistów argentyńskich) odbiera zasadność wszelkiemu żądaniu samouznania. Kraj bardziej zasobny w krowy niż w literaturę pozbawia Gombrowicza oficjalnie uznanej literackiej tożsamości, gdyż w wyniku swej niechęci lub też obojętności Argentyna nie umie ani nie może jej potwierdzić.

W *Ferdydurke* Gombrowicz zmienia twarz (lub też „gębę”, by poostać wiernym jego terminologii) w żywy obraz ludzkiej skłonności do szufladkowania lub poszukiwania usypiającej harmonii w określonym pojęciu. Jego *Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego* (rozdział IV *Ferdydurke*) czyni z tej domniemanej ludzkiej skłonności podstawę dla społecznej pragmatyki wprawianej w ruch bezmyślnymi powtórzeniami. Pragmatykę tę, zgodnie z *Rytuałem interakcyjnym* Ervinga Goffmana (1974), można by rozumieć jako stadny system społecznych zachowań, które wytyczają ceremonialne ramy publicznym postawom i interakcjom. We wspomnianej mikrosocjologii, podobnie jak u Gombrowicza, to, co już zostało powiedziane, i to, czego się spodziewamy, tworzą wspólnie pakt oparty na wzajemności, która pomaga tkąć bez przeszkód sieć społecznych powiązań: „oblicze” oznacza u Goffmana uosobienie roli czy funkcji odgrywanej przez różnych uczestników interakcji, dostosowane do tego, czego (jak sądzą) się po nich oczekuje,

zgodnie z pewnym archetypem sytuacji. Tyle tylko, że u Gombrowicza (niczym w zastygłych twarzach miejskich opisywanych przez Rilkego w *Pamiętnikach Malte-Lauridsa Brigge*) występuje pewne negatywne wartościowanie. W jego socjologii, rozciągającej się na zagadnienia egzystencjalne, ten aspekt społecznej pragmatyki, wszelka „gęba” wypracowana dzięki wzajemności określonego rytuału, będzie twarzą „miętoszoną”, to znaczy obliczem ugniecionym lub ułożonym wedle norm społeczności, której zasady uznaje za absurdalne i nieprawdziwe, gdyż opierają się one na bezmyślnym powtórzeniu.

Podczas pobytu na emigracji Gombrowicz nie umie ani nie chce przybierać żadnej „gęby”. Brak zrozumienia ze strony „kraju bardziej zasobnego w krowy niż w sztukę” uniemożliwia wzajemną konfrontację i wartościowanie „twarzy”, zaburzając proces ugruntowujący i określający porządek społeczny. Oznacza to piekło i cierpienie wynikające z niebycia zaakceptowanym, lecz paradoksalnie zapewnia zarazem wolność odgębionego (lub od-twarzonego), który może obwieszczać cudze szalbierstwa, wyznawać własne i śpiewać pieśń pochwalną na cześć zmian (a także, jak się przekonamy, na cześć histrionizmu i metamorfozy) jako jedyne autentyczne wyjścia intelektualnego. Człowiek, który nie musi dźwigać żadnego rodzaju „miętoszenia”, ma szansę na „odgębienie”, co rozumiane jest jako sposobność na odmłodnienie, skok w niedojrzałość, który autobiograficzne i bezcelne „ja” z *Dziennika* przeczuwa od pierwszych chwil po zejściu z pokładu statku na ziemię argentyńską, tyleż młodą, co odmładzającą.

Podmiot amerykański jako podmiot *guarango*. Ortega i maski (lub o młodości jako stanie nienawistnym)

Skały wznoszące się nad bezdennymi przepaściami, półwyspy atakowane przez morze, ekstremalny klimat porażający arktycznym zimmem lub palący tropikalnym słońcem – w geografii pochodzącej ze snu (lub może raczej koszmaru) Hegla Ameryka za wyjątkiem dobrze prosperującego pasa północnego opisywana jest jako terytorium niedostatku czy też geograficznej niedojrzałości, niezdolne obudzić do życia

Ducha⁹. Hegłowskie ujęcie to niemal dokładna odwrotność wspaniałej obfitości, o jakiej donoszą hiszpańskie kroniki z okresu konkwisty; niemieckiemu filozofowi ułomna geografia amerykańska służy głównie za usprawiedliwienie braku duchowo rozwiniętych „historycznych cywilizacji”. Od tego rodzaju wrodzonej niedojrzałości nie uchroniła się nawet dawna cywilizacja meksykańska czy peruwiańska. Zagłada tych kultur dowodzi ich pierwotnej ułomności, a wyniszczającą wojnę filozof ukrywa zręcznie za wyobrażeniem „nadejścia Ducha”. Tym sposobem, ze względu na jej fizyczną niższość, ograbia się Amerykę Południową, to podłużne i atroficzne terytorium, do którego Hegel zalicza także Meksyk, z podłoża, na którym Duch mógłby się rozwijać: Państwa (entelechia stanowiąca u Hegla wynik połączenia ludzi i miasta). W rezultacie od Hegla i stwierdzenia, że „problemem Republiki Argentyny są jej rozmiary” (diagnoza postawiona przez Sarmienta w *Facundzie*), niedojrzałość zagnieżdża się w Ameryce jako zło do wykorzenienia. Gombrowicz, prawdopodobnie niezamierzenie, kierując się szerszą perspektywą, formułuje istotne obiekcje względem takiego ujęcia tematu.

Niedojrzałość Gombrowicza, owa strefa treści podkulturalnych, niedokształconych i rudymenarnych, to uzdrawiająca kuracja dla dojrzałości; element, który wypycha wszelką skostniałą formę lub pozornie stały charakter (wspomnianą powyżej minę lub „gębę”), zapewniając przejście do zasadniczo zmiennej natury człowieka. W grze społecznych interakcji (nazywanych przez Gombrowicza z punktu widzenia raczej filozoficznego „wymiarom międzyludzkim”) ową rolę psują lub „odgębiać” nakazów albo narzuconej odgórnie Formy pełni, jak zobaczymy, to, co nedorobione (młode, niskie, niedojrzałe). Na poziomie kultury krajom młodym i jeszcze nieukształtowanym – takim jak Argentyna czy Polska – przypada w udziale funkcja „odgębiania” dojrzałości, wyrafinowania i postępującej złożoności, którą Gombrowicz dostrzega w narodach zbyt uduchowionych lub dojrzałych: to nieoczekiwana rola dla nacji, którym Hegel odmówił dostępu do Ducha.

„Wszystko w naszej kulturze, wszystkie jej mechanizmy są obliczone na takie wypychanie na kraniec, lub wzwyż”¹⁰, zapewnia Gombrowicz, wychodząc od szczegółowej analizy mechanizmu stłamszenia

„naturalnej” muzyki Mozarta i Beethovena (reprezentującej „świeżość, bujność, młodość”) na mocy ogólnej tendencji – dążenia ku złożoności uosabianej przez Chopina i Wagnera. „To trochę tak, jak w państwie totalitarnym”, dodaje, wykazawszy, że większość europejskich filozofów umniejsza zasługi Beethovena zbrzydzonego jego „pospolitością” i opowiada się za ową „dominującą tendencją”, upatrującą niekwestionowaną wartość w złożoności i wyrafinowaniu formy, w wysublimowanej duchowości¹¹.

Argentyna jako możliwość wyzwolenia? Jeżeli „forma deformuje”, a sztuka oddala się od codziennego doświadczenia człowieka (obdarzonego nieśmiertelną naturą, która warunkuje jego niedojrzałość w konfrontacji z doskonałą dojrzałością sztuki), to „odmładzającym i dyskretnym” (niedokończonym i wciąż jeszcze stojącym się) równinom argentyńskim przypada w udziale rola przełamania totalitaryzmu tego, co zbyt złożone i kompletne:

Czym jest Argentyna? Ciastem, które jeszcze nie stało się plackiem, czymś po prostu niedokształtowanym, czy też protestem przeciwko mechanizacji ducha, niechętnym, niedbałym gestem człowieka, który oddala od siebie zbyt automatyczną akumulację – inteligencję zbyt inteligentną, piękność zbyt piękną, moralność zbyt moralną? W tym klimacie, w tej konstelacji mógłby powstać rzeczywisty i twórczy protest przeciw Europie gdyby... gdyby miękkość znalazła sposób na to ażeby być twarda... gdyby nieokreśloność mogła stać się programem, czyli definicją¹².

Przekonanie Gombrowicza o możliwej roli Argentyny (które rościąga na wszystkie kraje latynoamerykańskie) komponuje się oczywiście z jego szczególnymi poglądami na prowokacyjne znaczenie tego, co niedojrzałe i niewykończone, w opozycji do wszelkich postulatów stałości i dojrzałości, co nie zmienia faktu, że równolegle w otaczającym go środowisku kulturalnym prowadzona jest z ferworem i w szerokim ujęciu dyskusja o przeznaczeniu i naturze Ameryki. Dyskusja ta, choć umieszcza Gombrowicza w jednym szeregu z innymi Europejczykami, którzy postrzegają Amerykę (a ściślej rzecz ujmując: Amerykę Łacińską) jako terytorium młode i niedojrzałe, zarazem jednak pozwala wyodrębnić go i potraktować indywidualnie przez

wzgląd na radykalne podejście do wyzwalającej wartości, jaką Polak przypisuje młodości.

W istocie w pierwszych dekadach xx wieku istnieje swego rodzaju obsesja na punkcie niedojrzałości Ameryki. W jej wyniku, pod patronatem argentyńskiej elity intelektualnej, wytwarza się swoista tradycja: wizyty wybitnych Europejczyków w charakterze prelegentów, a może raczej audytorów szczęśliwego procesu cywilizacyjnego owego kraju, który miał wszelkie dane, by stać się południowoamerykańskimi Atenami. Z tego nurtu europejskiego „prelegentstwa” kpi sobie Arturo Cancela, ukazując go bez ogródek w powieści *Historia Funambulesca* jako świadomy i nieskrywany sposób na zapewnienie sobie kulturalnej legitymizacji.

Tak oto, w tym samym roku, gdy „Witol”^b przyjeżdża po cichu do Argentyny, Ortega y Gasset, wówczas młody hiszpański profesor, zdobywa sobie pozycję autorytetu w rodzącym się dialogu wspieranym przez Hiszpański Instytut Kulturalny w Buenos Aires. W 1939 roku Ortega y Gasset wybija się ponad słynne osobistości sprowadzane przez Instytut na argentyńskie wybrzeże (a mamy wśród nich Ramóna Menéndeza Pidal^c, América Castro^d i Eugenia D’Ors^e). Co ciekawe, podczas jednego ze swych wykładów Ortega y Gasset mówi to samo co Gombrowicz: rzeczywistość w Buenos Aires wydaje mu się młodzińcza czy też niedojrzała¹³. Wypowiedź ta jednak brzmi fałszywie, jeśli weźmiemy pod uwagę, co rozumie pod wspomnianym terminem.

^b Tak zapisano imię Gombrowicza w notatce w dzienniku argentyńskim „La Nación” z 21 lipca 1939 roku, informującej o wpłynięciu statku „Chrobry”. V. Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądzyńska, Anna Husarska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 20.

^c Ramón Menéndez Pidal (1869–1968) – hiszpański filolog i mediewista, należący do pokolenia ’98.

^d Américo Castro (1885–1972) – hiszpański filolog i eseista, uczeń i współpracownik Menéndeza Pidal. Wyemigrował do Argentyny po wybuchu wojny domowej w Hiszpanii.

^e Eugenio d’Ors (1882–1954) – pisarz, filozof i intelektualista, publikujący po kastylijsku i katalońsku; jeden z głównych ideologów ruchu „Novocentismo”, którego celem było odnowienie literatury i kultury hiszpańskiej na początku xx wieku.

Dla hiszpańskiego filozofa młodość argentyńskiego dopiero „tworzącego się” narodu to dość zawstydzający defekt, którego nie może nie dostrzec zobligowany swoim (przez niego samego podkreślanym) głębokim umiłowaniem prawdy.

W *Meditación del pueblo joven* (Medytacji o młodym narodzie) Ortega stara się zedrzeć maskę (czy też „odgębić”, jeśli wybierzemy Gombrowiczowską terminologię) Argentyńczyków, ujawniając ich bynajmniej niegodną podziwu niedojrzałość, skrywaną skrzętnie za legendarną już arogancją. Jeżeli naród, pisze we wspomnianym esej, jest „systemem tajemnic”, to *Meditación del pueblo joven* pretenduje do miana odważnego (i aroganckiego zarazem) gestu, który stawia sobie za cel zdemaskowanie argentyńskiej buty, ukazanie niedojrzałości, odkrycie owego kolektywnie i zazdrośnie strzeżonego sekretu. Uzasadniając ten osąd, wybitny Hiszpan nie odmawia sobie ponadto pewnego wtrętu genealogicznego. I tak oto argentyńska wyższość i próżność (zbiorowa maska, jak się wydaje, wrodzonej niedojrzałości) ma wynikać wprost ze spuścizny kolonialnej, w której mieszkańcy nowego świata – na podobieństwo niektórych bohaterów Kiplinga i Conrada – doznali regresu do stanu pierwotnego, nie przestając mimo to prowadzić – lub stwarzać pozory, że prowadzą – życia zewnętrznego nowoczesnego i światowego. W rozmyślaniach Ortegi pojawia się zatem swego rodzaju oszustwo kładące się cieniem na kolonach i ich potomkach: w jakimś sensie ani przestrzeń geograficzna, ani czas, w którym przyszło im żyć, do nich nie należą. Anachronizm i brak autochtonicznego pierwiastka zepchnął ich do nowej przestrzeni naznaczonej brakiem autentycznego życia kulturalnego, oferując w zamian jego czczą fasadę, co skazało ich na chroniczną niedojrzałość, no owo „smutne tło” i gorzkie niesatysfakcjonujące poczucie bycia wiecznie jedynie obietnicą i załącznikiem (jak przewidział ten sam myśliciel dziesięć lat wcześniej)¹⁴.

Nieautentyczność Argentyńczyków to stały motyw we wszystkich esejach, jakie Ortega poświęca nakreśleniu ich profilu, naznaczonego głęboko przez nieokreśloność i brak wyraźnie zdefiniowanej tożsamości. Co ciekawe, o ile Gombrowicz podkreśla, że Argentyna jest „jeszcze nie uformowanym plackiem”, czyniąc z tego braku zdefiniowania czy

też formy podstawową wartość, która może wstrząsnąć „przesadną europejską dojrzałością”, to hołubiony Ortega y Gasset upatruje w pewnej „historycznej niestrawności” (wywołanej falą imigrantów lub, inaczej, „atlantyckim napływem” zalewającym miejscowego „człowieka historycznego”, o niewątpliwie hiszpańskim pochodzeniu), przyczyny argentyńskich bolączek¹⁵.

Reasumując, brak kulturowej konsystencji, który obaj autorzy dostrzegają w argentyńskiej rzeczywistości, odczuwany jest w postaci całkiem odmiennej. O ile Ortega sprowadza problem argentyński (owo udawanie dojrzałości przez niedojrzałych) do zagadnienia narcyzmu, który czyni z każdego Argentyńczyka *guarango* (pojęcie to oznacza dla niego kogoś, kto mając o sobie fałszywe, przesadnie dobre wyobrażenie, cieszy się własną przewagą)¹⁶, o tyle dla Gombrowicza ten szczególnie tupet, który dostrzega w młodym kraju, brak uznania dla wszelkich instytucji wyższych i dojrzałych stanowi najlepszy dowód na jego kulturowe zdrowie:

Kraj ten, nasycony młodzieżą, ma w sobie jakiś arystokratyczny spokój, właściwy istotom, które nie potrzebują się wstydzić i poruszają się łatwo. Mowa tu wyłącznie o młodzieży, ponieważ cechą Argentyny jest uroda młoda i „niska”, ta przy ziemi, nie znajdziecie jej w większych ilościach w sferze wyższej lub średniej. Tu tylko gmin jest dystygnowany¹⁷.

Tym ustępem *Dziennika* moglibyśmy potwierdzić, że na tej samej dostrzeżonej przez obu młodości (równającej się brakowi konsystencji lub też dojrzałości kulturowej) Gombrowicz opiera przekonanie o autentyczności Argentyńczyków, podczas gdy Ortega wysnuwa z niej wnioski dokładnie odwrotne. Polski pisarz widzi w uzdrawiającej Argentynie (a zwłaszcza jej klasach „niskich”) ojczyznę lekceważącego i autentycznego Miętusa (przynajmniej w tej mierze, w jakiej postać *Ferdydurke* rzuca wyzwanie Ojczyźnie i Narodowi, pisany tryumfalnymi i majestatycznymi wielkimi literami). Natomiast hiszpański filozof wciąż postrzega Argentyńczyka jako istotę wydziedziczoną i, zasadniczo, nieautentyczną. Powinniśmy jednak zwrócić uwagę, że Gombrowicz głosi autentyczność jedynie młodych i to młodych z klasy „niskiej”, ponieważ jego bynajmniej niejednolita wizja społeczeństwa

argentyńskiego napotyka pewne warstwy, w których rys *guarango* wydaje się nie tyle autentyczną cechą (jak w „dystygowanym” młodym i niskim gminie), ile fałszywą manierą w najlepszym ortegiańskim znaczeniu:

Kiedyś, już nie pamiętam kto, Sábato czy Mastronardi, opowiadał, że na pewnym przyjęciu podszedł do znanego pisarza argentyńskiego jeden *estanciero* (osoba skądinąd dobrze wychowana) i powiedział: Pan jest bałwan! Zapytany, co mianowicie w twórczości tego autora wzbudza w nim taką abominację, zeznał, że nigdy nic jego nie czytał i że zbeształ go *por las dudas* na wszelki wypadek – żeby „za dużo sobie nie wyobrażał”.

To zjawisko ma swoją nazwę tutaj. Nazywa się „argentyńska defensywa”. Defensywa tej damy, raczej sympatycznej, choć może troszeczkę zmanierowanej, nie była groźna, gdyż widać było, że chce się podobać i że stosuje ten *genre* ponieważ uważa go za uroczy i dystygowany. Cza-sem jednak Argentyńczyk w defensywie staje się naprawdę niegrzeczny – rzecz rzadka w tym uprzejmym kraju¹⁸.

Gombrowicz wprost cytuje Orteę tylko przy jednej okazji w *Dzienniku* i to jedynie po to, by powiązać go z owym „totalitarnym państwem”, które domaga się, jego zdaniem, dojrzałości i złożoności w sztuce poprzez umniejszanie dokonań Beethovena. Jednak we wspomnianym przed chwilą ustępie Gombrowicz opiera się niemal otwarcie na *El hombre a la defensiva*, eseju, którego być może nie znał z bezpośredniej lektury, a jedynie z ustnego przekazu, swego rodzaju „obiegowego Ortegi”, „*porte parole* ostatniego pokolenia”¹⁹ – w efekcie popularności Hiszpana, by stwierdzić niedorzeczną i zmanierowaną impertynencję czy też *guaranguéz*²⁰ rasowego argentyńskiego pozera. Polski pisarz stawia diagnozę braku autentyczności w odniesieniu do środowiska argentyńskich intelektualistów *ruganego* niekiedy z zabawnym tupe-tem (znów *guaranguéz*, innego rodzaju) przez jakiegoś *estanciero*:

[...] ta argentyńska elita przypominała raczej młodzież potulną i pilną, której ambicją było nauczyć się jak najprędzej od starszych starszości. Ach, nie być młodością! Ach, mieć dojrzałą literaturę! Ach, dorównać Francji i Anglii! Ach, dorosnąć, prędko dorosnąć! A zresztą w jakim

sposób mogliby być młodzi, skoro osobiście, rzecz jasna, to byli już ludzie w pewnym wieku, i ich osobista sytuacja kłóciła się z tą ogólną młodością kraju, ich przynależność do wyższej klasy społecznej wykluczała prawdziwe zespolenie się z dołem. Więc Borges, na przykład, to był ktoś kto liczył się tylko z własnymi latami, odrywając się zupełnie od podłoża, to był dojrzały człowiek²¹.

Gombrowicz uznał argentyńską elitę ekonomiczną za nieautentyczną, gdyż idealnie uosabiała afektowaną *guaranguéz* w najlepszym wydaniu Ortegiańskiego „człowieka w defensywie”. Podobnie ocenił elitę intelektualną, ponieważ nie przyznawała się do niedojrzałości własnego środowiska. Ten pogląd jest u Gombrowicza tak stanowczy, że nawet powszechnie uznana dojrzałość Borgesa nie zmusza go do wprowadzenia jakichś niuansów czy rozróżnień, bo choć Borges rzeczywiście zajmuje szczególne miejsce, tym bardziej rzuca się w oczy jego rozwód z ową tak fetowaną przez Polaka „jeszcze nieuformowaną” Argentyną (tym sposobem Gombrowicz, mimochodem, uznaje Borgesa za czysty dodatek, detal niemalże ornamentalny, a w związku z tym za człowieka – podobnie jak i on sam – nie na miejscu).

Podczas gdy nieautentyczność Ortegiańska zasadza się na narcystycznym podtrzymywaniu chełpliwych pozorów (co Gombrowicz zdaje się przypisywać jedynie klasom wyższym), brak autentyczności, który polski pisarz zarzuca elicie intelektualnej wynika z niedopasowania się do witalności klas niskich, mogącej, zgodnie z jego estetyką, odkupić zbyt moralną, zbyt piękną i zbyt inteligentną Europę. Jednak powinniśmy podkreślić, że pomijając beczelną zuchwałość klas niższych (manierycznie kopiowaną przez klasy wyższe i z miejsca odrzucaną przez „dojrzałych” reprezentantów elity intelektualnej), kultura argentyńska jest w odczuciu obu myślicieli (warto podkreślić tę ciekawą zbieżność) niekompletna i być może nieco pretensjonalna, a jej niedostatki Ortega interpretuje jako maskę, za którą kryje się kolonialny banita, a Gombrowicz jako (fałszywą) obietnicę odkupienia.

Pytanie o przyczyny popularności Ortegi i zarazem milczenia wokół Gombrowicza być może nie ma sensu w chwili, gdy kreślimy punkt widzenia obu Europejczyków w kulturalnym uniwersum Argentyny w pierwszych dekadach XX wieku. Ortega jest, jak już

powieździeliśmy, oficjalnym gościem. Gombrowicz uchodzącą, którego imię w krótkim i ulotnym artykule, jaki ukazał się w „La Nación” przy okazji przybycia „Chrobrego”, pojawia się napisane z błędem (podobnie jak wielu innych Polaków). Jednak asymetrie te nie powinny nam zakłócać odbioru przesłania obu Europejczyków. W istocie „człowiek w defensywie”, którego obecność Ortega rozciąga na wszystkie sektory przyjmującego go państwa, a którego definiuje w oparciu o swego rodzaju kulturowe nadużycie, zapewnia Argentyńczykowi kategorię wygnania z Europy i być może takie ujęcie jest dla obywatela Nowego Świata łatwiejsze do zaakceptowania niż niepokojąca i niezrozumiała niedojrzałość, która według Gombrowicza ma tkwić głęboko zakorzeniona w urodzie młodej i „niskiej”, w fascynujących mrokach Retiro lub w prowincjonalnych ulicach Santiago del Estero. Poza wszystkim innym Ortega przynajmniej nie oskarżał Argentyńczyków o kulturalną niedojrzałość, co chroniło ich przed zagrożeniem, że istotnie rozpoznają ją u siebie, zgodnie z teoriami Gombrowicza.

Keyserling i piękno (czyli *gana* jako piękne i niskie stadium wyjściowe)

Niedojrzałość, którą Hegel dostrzega w Ameryce, w przypadku Argentyny objawia się najwyraźniej jako niemożność zdefiniowania wynikająca z jej początkowego stadium, etapu formowania się. Pomimo różnych ocen owej sytuacji określanej mianem „historycznej niestrawności” czy też „jeszcze nieuformowanego ciasta” samozwańczy badacze heglowskiego założenia, Ortega i Gombrowicz²³, bez wahania potwierdzają cechującą nację gospodarzy przebojową młodość. Warto zauważyć, że inny ważny gość z Europy, hrabia Hermann De Keyserling, który trafia do Buenos Aires jesienią 1929 roku, należy do osób, którym być może najtrafniej udaje się wyjaśnić lub opisać, w oparciu o teksty Hegla, tę amerykańską ułomność.

Zbierając w *Südamerikanische Meditationen* (Medytacjach południowoamerykańskich)²³ swoje wrażenia z podróży po Ameryce Południowej (stają się one fascynującymi pretekstami dla jego filozoficznych roz-

ważań), Keyserling czyni z Ameryki Południowej ziemię zatrzymaną w pierwotnej fazie rozwoju, ziemię jeszcze niezapłodnioną przez Ducha, a w związku z tym idealną ojczyznę dla, idąc za jego określeniem, „klas niższych”. Pomimo że u Keyserlinga młoda epoka amerykańska ustępuje pola europejskiej współczesności (autor ten ani na chwilę nie przestaje traktować Ameryki jak przeszłości, którą Europa już zdołała przezwyciężyć; to, co niskie, stanowi, podobnie jak u Gombrowicza, siłę o zaskakującej autentyczności, której zaniegowanie równa się poważnym zagrożeniom). „Jeśli odbierzemy głos klasom niższym, te w końcu wybuchną, czego najlepiej dowodzi wojna światowa i rewolucja”, czytamy u Keyserlinga²⁴. Tę samą podejrzliwość względem negowania lub odsuwania wszystkiego, co niskie, możemy znaleźć u Gombrowicza. Komentując nieudaną prelekcję w Argentynie, polski pisarz wspomina: „O czym mówiłem? O regresji Europy, o tym, jak i dlaczego Europa zapragnęła dzikości i w jaki sposób ta chorobliwa skłonność ducha europejskiego może być wyzyskana dla rewizji kultury, zbyt oderwanej od swego podłoża”²⁵.

Gombrowicz nigdy nie definiuje precyzyjnie, co właściwie rozumie przez „niskie”. Niskie po prostu ucieleśnia się w marynarzach, żołnierzach lub chłopcach z Retiro, młodych nosicielach olśniewającej urody lub w owym czyścibucie z Santiago del Estero, posiadaczu szlachetnej i czystej prostoty, której Gombrowicz we własnym mniemaniu nie posiada, ponieważ nie jest już wytworem naturalnym, lecz produktem „drugiej natury”, naznaczonej perwersją, wyrafinowaniem, komplikacją, a nawet Duchem. „Niskie” u Gombrowicza przejawia się w postaci porywającej namiętności, a wszelkie intelektualne konstrukcje mające za zadanie ją wyjaśnić są mu tak naprawdę obojętne, nawet kiedy ta niskość stanowi prawdziwe wyzwolenie, którego niezależnie od pretensji kulturalnej elity do intelektualnej dojrzałości oczekiwał zapewne po „odmładzających argentyńskich równinach”²⁶.

Podobnie jak Gombrowicz, autor *Südamerikanische Meditationen* postrzega południowoamerykańskie „klasy niskie” jako pewną siłę zewnętrzną względem Ducha i obdarzoną (najprawdopodobniej ze względu na jej kruchość) pięknem²⁷, jednak obwołany „podróżującym filozofem” Keyserling, w odróżnieniu od Polaka, opiera się patosowi ich

czarującego przyciągania. Niskie stanowi tu zatem nie tyle niewysłowione przeżycie, ile pretekst do rozległych rozważań metafizycznych.

Podróż po Ameryce Południowej pozwoliła mu odkryć niezwykle mechanizm psychologiczny, przejaw niepowściąlanej przez Ducha, a zatem przynależnej klasom niskim witalności, o którym pisze, używając hiszpańskiego słowa *gana*²⁸. Umiejscowiona poza dominium świadomości *gana* (co można przetłumaczyć jako „kaprys”) definiowana jest jako pierwotny wewnętrzny (a zatem prawdziwie autentyczny) impuls, któremu człowiek południowoamerykański, jak również prymitywny Europejczyk nie zdoła się oprzeć²⁹. Konsekwencje społeczne tego spontanicznego i nieświadomego impulsu muszą być szczególne: każdy nakaz społeczny lub podporządkowanie się zbiorowości to efekt przypadku, ponieważ ta pierwotna siła ze względu na swój nieciągly i kapryśny charakter, uniemożliwia jakiegokolwiek planowanie i przewidywanie, wypełniając rzeczywistość nagłymi niepowtarzalnymi działaniami. „Zramolały” Europejczyk dawno już utracił ową ślepą siłę: „W Europie losy jednostki zatoniły w projekcji bezosobowej tradycji. Nie ma to nic wspólnego z pierwotną kolektywnością, to zanurzenie się w zbiorowości ze strachu przed wewnętrznym doświadczeniem osobistym”³⁰.

Gana, siła wybitnie gwałtowna, indywidualna, antypolityczna³¹, stanowi u Keyserlinga rewers Europejczyka spętanego nakazami, zanurzonego w kolektywizmie i w ryzykownym nadmiarze Państwa, który prawdopodobnie doprowadził Europę do kryzysu już wcześniej opisywanego i zapowiadanego przez Oswalda Spenglera w *Zmierzchu Zachodu* (1917). Należy jednak podkreślić, że pomimo pozornie pozytywnych (a przynajmniej ładnych) cech *gana* nigdy nie jest ukazywana jako wybawienie dla Europy, raczej jako pewna siła lub impuls, który Ameryka powinna pokonać i przezwyciężyć, o ile chce się uduchowić i przyłączyć do ruchu wstępującego, zakładanego jako konieczny przez niewzruszony idealizm Keyserlinga. Przynależąca klasom niskim *gana* (zgodnie z często przywoływanym witalizmem Keyserlinga) awansuje wówczas do roli pięknej i autentycznej siły sprawczej, choćby, ostatecznie, niewypowiedziane wprost pragnienie Absolutu paradoksalnie wystawiło jej autentyczne piękno na ryzyko przybrania formy kruchej i mylącej³². Wychodząc od tego samego ujęcia filozoficznego,

Gombrowicz także niszczy piękno, jednak owa zagłada, bynajmniej niepodporządkowana intencji samodoskonalenia się, to skutek Gombrowiczowskiego oporu względem wszelkiego rodzaju transcendencji. Tak więc polski autor uogólnia południowoamerykańskie piękno, doprowadzając wręcz do jego degradacji, postrzegając je już nie jako coś wyjątkowego i ulotnego, lecz wręcz przeciwnie, w kategoriach obrazu normalnego rozwoju; gwarancji zdrowia, które za nic mając poszukiwanie prawd, z niewiarygodną siłą wykręca się od polityki, dyktatu kolektywu i obłudy jakiegokolwiek „gęby”:

Ci co znają mój *Dziennik*, może przypominają sobie ustęp dotyczący piękności argentyńskiej – że tu nie brak ładnych ludzi, że to nawet nadaje Argentynie pewien rys arystokratyczny; ale że, z drugiej strony, uroda owa jest czymś tak nagminnym i codziennym, że już nie jest wyjątkiem, łaską, objawieniem, a właśnie wyrazem zwyczajności, zdrowia, dobrobytu, normalnego rozwoju... I ta degradacja urody, właściwa Argentynie a może i całej Południowej Ameryce, wydawała mi się zawsze niezwykle charakterystyczna ponieważ, jak już powiedziano – bodaj Keyserling to sformułował – istnieją narody, które żyją pod znakiem prawdy, a inne – pod znakiem piękności. I że tu, w Ameryce Łacińskiej, biegun piękności jest silniejszy od bieguna prawdy³³.

Waldo Frank^f i gmin (czyli niedojrzałe klasy niższe jako moralne zaplecze)

Wykluczenie Ameryki Południowej w Hegłowskiej filozofii, jej niezdolność – owoc tellurycznej lub wrodzonej niedojrzałości – do stworzenia Państwa i w efekcie wzmocnienia poczucia wspólnoty, dla Gombrowicza okazują się atutami, dla Keyserlinga cechami pięknego, lecz przejściowego stanu prymitywnego, a dla Ortegi wstydliwymi

^f Waldo Frank (1889–1967) – amerykański pisarz, historyk i krytyk literacki, znawca kultury hispanoamerykańskiej. Przez wiele lat współpracował z „New Yorkerem” oraz „The New Republic”. Związany z Partią Komunistyczną USA, z którą zerwał w 1937 roku w następstwie spotkania z Lwem Trockim w Meksyku.

niedostatkami. Oryginalność Gombrowicza w zestawieniu z omawianymi europejskimi prelegentami nie zasadza się na jego zdystansowaniu względem Hegla, lecz na odwróceniu wartości, na których opiera swoje przemyślenia i niemniej oryginalnym przecuciu społeczeństwa niejednolitego, w którym tak naprawdę tylko „warstwy niskie” zachowują cechy niedojrzałości idealistycznie rozciągane przez pozostałych myślicieli na całe społeczeństwo.

Jedynie u Waldo Franka (który przyjeżdża do Argentyny w 1929 roku na zaproszenie Argentyńsko-Północnoamerykańskiego Instytutu Kultury i okazuje się kluczową postacią podczas zakładania czasopisma „Sur”) napotykamy wizję społeczeństwa rozwarstwionego, w którym wyróżnia on witalne i niedojrzałe „klasy niskie”. Jego wygłaszane w Ameryce Łacińskiej wykłady, zebrane w *Primer Mensaje a la América Hispana* (Pierwszym przesłaniu dla Ameryki Łacińskiej), odegrały zasadniczą rolę przy rewizji tej i innych koncepcji. Pierwszym oryginalnym spostrzeżeniem północnoamerykańskiego myśliciela jest wykrzyk w swoim własnym narodzie tego samego „przesadnego zainteresowania sprawą publiczną”³⁴, które zarówno Keyserling, jak i Gombrowicz identyfikowali z „wycieńczoną” Europą. Jednak pomijając ową obserwację, która tak naprawdę podkreśla dojrzałość i rozwój Stanów Zjednoczonych w zestawieniu z zaczątkową formacją krajów Ameryki Południowej (co nie było chyba zresztą niczym innym niż kolejnym heglowskim założeniem), szczególną uwagę zwraca, że owa *res publica* nie zostaje gładko i równomiernie rozciągnięta na całe północnoamerykańskie społeczeństwo. W swoich wykładach Waldo Frank prezentuje nam przynajmniej jedno miejsce wyróżniające się spośród jednolitości: niezwykle miasto Nowy Jork. W istocie w *Primer Mensaje a la América Hispana* Nowy Jork opisywany jest jako miasto rozwarstwione, w którym przytłaczające normy kolektywne nie zdołały dotrzeć i zakorzenić się w równej mierze u wszystkich mieszkańców:

Nowy Jork to dobre miejsce dla nowoczesnego młodzieńca, który chce poznać prawdziwe życie. Bowiem w Nowym Jorku różnorakie sfery życia znajdują się w ścisłym ze sobą powiązaniu. Wychodząc z Park Avenue, w ciągu siedmiu minut można przejść wszystkie warstwy społeczne

tego świata. [...] Potem następują domostwa ubogich; w czasie krótszym niż potrzeba, by o tym opowiedzieć, trafiać do slumsów. [...] Tu zamieszkują obywatele dumnej republiki, wdychając jedynie smród i sadze. [...] Odłożyłem na bok lekturę wielkich mówców, zabrałem się za czytanie popularnych bogów. Tam właśnie, na tych mrocznych stornicach, spoczywały, niszcząc, rzucone na pastwę fragmenty ludzkiego losu – emocje, marzeń, bohaterstwa i zbrodni – wszystkie nawinięte na szpulkę i wspólnie zredukowane do swego rodzaju odpadu³⁵.

W środku, a może raczej „w lukach” uniwersum podporządkowanego regułom Waldo Frank odkrywa zatem nikczemne ubóstwo, które zapowiada, dzięki swojej witalności, „kryminalne”³⁶ odkupienie, jak się wydaje dość korzystne dla człowieka (a właściwie dla białego mieszkańca z Manhattanu) pochodzącego z rzeczywistości bezosobowej i zbyt określonej. Odkrycie ludzkich odpadów (Gombrowicz mówiłby o „śmietniku” klas niskich)³⁷ pozwala Waldo Frankowi na nowe spojrzenie – a raczej nową perspektywę – która akcentuje konieczność przekształcenia represyjnego porządku świata:

Wymykałem się na te sekretne eskapady, by wrócić potem do domu, namydlić dłonie, przebrać się i zasiąść na powrót przy rodzinnym stole... albo pójść do szkoły, do teatru, na koncert. Jednak moje oczy i uszy się zmieniały. [...] Przekonałem się, że nie istnieją inne reguły prócz przepisów ruchu drogowego. Porządek istnieje tylko w książkach, obecny ład jest porządkiem represywnym [...] nasze życie wewnętrzne nie wykazuje z nim żadnej spójności; istnieją jedynie przepisy ruchu drogowego, by zakazać pewnych myśli, wypełnić pewne marzenia i postawić strażników powstrzymujących nas przed takimi czy innymi działaniami. Nawet wykształcenie nie ma na celu naszej pełnej realizacji, lecz zakazanie większej części życia wewnętrznego. Edukacja jest ograniczona niczym zasady ruchu drogowego³⁸.

Pomimo że owe „przepisy ruchu drogowego” (do których Waldo Frank zalicza także kulturę oficjalną, pozbawioną witalności i oddaloną od realnego życia)³⁹ zdają się mieć wiele wspólnego z Gombrowiczowską Formą i pomimo że pochwała „klas niskich” wiąże się, podobnie jak u Gombrowicza, ze swego rodzaju odkupieniem

wychodzącym od fascynacji „spontanizmem i naturalnym” humanizmem gminu, utopijno-polityczne przekonania północnoamerykańskiego myśliciela stają jednak na przeszkodzie ewentualnym próbom przeprowadzania jakichkolwiek szerokich analogii z polskim pisarzem. W rzeczywistości dla Waldo Franka porządek „zasad ruchu drogowego”, ten ład, który rozdziela – podobnie jak u Musila i Keyserlinga – „człowieka społecznego” od „człowieka-jednostki”⁴⁰, to porządek wewnętrznie niespójny, a zatem chaos. Tym sposobem, paradoksalnie, to, co u Waldo Franka wydaje się w pierwszej chwili krytyką porządku, w istocie okazuje się krytyką chaosu i zażartym poszukiwaniem nowej harmonii. Jego krytyka współczesnego społeczeństwa prowadzi do ostrego ataku na kapitalizm przemysłowy, który oskarża o ustanowienie porządku fragmentarycznego i powierzchownego, oferującego jedynie sztuczną harmonię fizycznej wygody. Ponieważ Waldo Frank uważa kapitalizm raczej za siłę moralnie destruktywną, zrodzoną na ruinach (jak to ujmuje) „Średniowiecznej Republiki Katolickiej”, wartości będące w stanie odkupić ten niespójny porządek czy też chaos nie mogą nadejść z innej strony jak z Hiszpanii lub krajów zacofanych, to znaczy z rejonów najbliższych chwalonej przez niego witalności średniowiecznej. To właśnie w tym punkcie „młodzi, nieskażeni” Amerykanie, których Waldo Frank poznał zapewne w Paryżu, odegrają kluczową rolę⁴¹.

Synowie najstarszych kultur świata i ojcowie zbliżającego się odkupienia kapitalizmu⁴², Amerykanie zamieszkali na południe od Río Grande, a w szczególności Argentyńczycy, do których jego przesłanie jest skierowane, zostają wezwani do przebudzenia się „z głębokiego snu embriona”⁴³, by – nie dając się zwieść urokom „peryferycznej szybkości”⁴⁴ swoich już nazbyt nowoczesnych miast – otrząsnąć się z letargu i „wzrastać ku dołowi: ku głębi ziemi, ku głębi w was samych”⁴⁵. Hiszpania jako element „statyczny, sztywny, fanatyczny”⁴⁶, marzenia, emocje, bohaterstwo, a nawet zbrodnie klas niższych czy wreszcie duch mniejszości⁴⁷ przekształcają się tym sposobem dla Waldo Franka w epatujących zdrowiem depozytariuszy owych wartości, które mają utworzyć świat harmonijnie zintegrowany, pozostający w opozycji do zubożałej rzeczywistości współczesnej, naznaczonej nicością

i chaotycznym porządkiem pojedynczych partykuł popychanych jedynie siłą egocentrycznej woli władzy.

Wobec większości wykluczonych i konserwatywnej mniejszości, gdzie Waldo Frank, jak sądzi, odnajduje wartości zniszczone kapitalistyczną wolą władzy, wobec szlachetnej amerykańskiej młodości, która mogłaby podnieść się jako nowa (a zarazem zacofana) jedność, przeciwstawiając się współczesnej atomizacji, gombrowiczowskie odwoływanie się do tego, co niskie i młode, nie oznacza, jak wiemy, żadnego mitycznego powrotu ani też jakiegokolwiek jedności. Wręcz przeciwnie, to, co młode i niskie, wydaje się u Gombrowicza siłą mogącą zniszczyć (właśnie w wyniku swojego braku poszanowania, swojej autentyczności i *guaranguéz*) maski lub też „gęby” dojrzałości, te „okazałe” narzucone oblicza, maski nakładane przez władzę i dla władzy. Wola władzy „gęby” narzuca podmiotowi określoną definicję (co automatycznie gwarantuje społeczną pragmatykę, która go hamuje i kształtuje). Wola władzy maski stanowi zarazem zagrożenie dla każdego, kto nie może lub nie próbuje się określić, nie ma zatem na nią monopolu ani kapitalizm, ani jego doraźny adwersarz. U Gombrowicza wola władzy „gęby” jest na stałe przypisana istocie ludzkiej, a jego *Dziennik* zmieniony w maszynę do odgębiania szczycił się będzie, że nie wchodzi w konszachty z żadnym ustrojem politycznym czy postawą ideologiczną. Z drugiej strony odwołanie się do młodości i tego, co niskie, nie oznacza u Gombrowicza żadnego wyniesienia czy zdefiniowania. Jak dowodzą Młodziakowie z *Ferdydurke*, nawet sama młodość może zmienić się w pusty rytuał, w kolejną twarz lub gębę, w skandaliczne i groteskowe oszustwo. Jeżeli odwołujemy się do młodego i niskiego, to po to, by ściągnąć z piedestału Dorosłe i Wysokie, zapewnić ruch i zmianę. U Gombrowicza napotykamy bez wątpienia szczerą fascynację siłami młodości i niskiego, ponieważ to, co młode i niskie, jest ponadto (a może nawet przede wszystkim) piękne. Ta fascynacja wpisuje się w obszar biograficzny, który Gombrowicz szkicuje w swoim *Dzienniku* dla „Ja” wyrafinowanego i niemłodego, podlegającego szczególnej i bezlitosnej potrzebie odmłodzenia, która niepokoi owo „Ja” należące, jak już widzieliśmy, do drugiej natury lub rodzaju istnienia.

Uwagi Gombrowicza dotyczące amerykańskiej młodości wypowiedziane są zatem z perspektywy osobistej fascynacji obecnej w całej twórczości autora. Warto jednak zauważyć, że polski pisarz wcale nie planując udziału w dyskusji, wypowiada twierdzenia odbiegające od tradycyjnego ujęcia wielkiego toposu, który stanowi młodość kontynentu amerykańskiego, a do którego nawiązuje duża liczba „filozofów podróżników” w pierwszych dziesięcioleciach XX wieku. Zarówno Ortega y Gasset, jak też Keyserling i Waldo Frank usiłują przeformułować na oczach publiczności spragnionej zdefiniowania i uznania heglowską negację Ameryki (a przynajmniej jej części na południe od Río Grande: Ameryki Łacińskiej). Gombrowicz, chwając to, co niedojrzałe, traktując to jako wyzwanie rzucone europejskiej dojrzałości, w istocie odwraca heglowskie wartościowanie, natomiast inni myśliciele, tacy jak Ortega y Gasset czy Keyserling, usiłują „naprawić” lub przedstawić w innym świetle amerykańską ahistoryczność, postrzegając niedojrzałość kontynentu jako nieudolnie skrywany defekt (Ortega) lub intensywne i piękne stadium, które tak czy inaczej zostanie przezwyciężone (Keyserling).

Gombrowicz, podobnie jak Ortega, rozpoznaje nieautentyczność młodego argentyńskiego Amerykanina, ale ogranicza ją do warstw wysokich (nieautentycznych w wyniku ich fingowanej bezczelności, którą określa mianem *guaranguéz*) i środowisk intelektualnych (nieautentycznych przez wymaganie od innych i siebie dojrzałości w środowisku naturalnie niedojrzałym). Gombrowicz podobnie jak Keyserling odkrywa żywotność, urodę i spontaniczność klas niskich, lecz w odróżnieniu od litewskiego pisarza nie czyni z nich ogólnej charakterystyki amerykańskiej, lecz wyłączną własność „młodego i pięknego pospólstwa”. Tak jak u Waldo Franka gmin jest wychwalany za swoją obojętność wobec elementów narzucanych przez skostniałe społeczeństwo, jednak siła ta nie zostaje podporządkowana, jak ma to miejsce u pisarza północnoamerykańskiego, żadnemu nowemu łaadowi.

Dla Gombrowicza prawdziwy młody Amerykanin, prawdziwy amerykański podmiot to zatem młody *guarango* z ludu, który w swej bezczelności nie uznaje żadnej dojrzałej koncepcji Narodu, Literatury lub Piękna. Młodość amerykańska paradoksalnie nie przywiązuje najmniejszej wagi do swojej amerykańskości ani nie próbuje określać się w żaden inny

sposób: rzecz nie do przyjęcia dla szacownych myślicieli-podróżników, którzy w pierwszych dekadach XX wieku usiłowali złożyć heglowską młodość Ameryki na ołtarzu jakiejś koncepcji będącej w stanie ją zdefiniować.

Jak wymyślić sobie ojczyznę centralną: Caillois i (polityczne) wyzwolenie Francji

Ale iluż z tych, co zdali egzamin męstwa na polu walki, okazało się tchórzami, gdy przyszło do obrony innych, niewidzialnych barykad prawdy i honoru? Iluż z nich wytrwałoby, tak jak wytrwał Gombrowicz przez ponad dwadzieścia lat w Argentynie, nie odstępując ani na jotę od swego, nie napisawszy ani jednego zdania dla kompromisu?

Czesław Miłosz⁴⁸

W *Dzienniku* Gombrowicz często upatruje we własnym „wytrąceniu z kultury” (dekontekstualizacji) główny powód niedopasowania do swego rodzaju aparatu recepcji intelektualnej wykształconego przez argentyńską inteligencję podczas II wojny światowej. Otwarte na uchodźców z pozostającej w stanie wojny Europy „Sur” (1931–1981) stworzyło przestrzeń, do której Gombrowicz nie trafił, pomimo przyjaźni z pisarzami związanymi z czasopiśmem, takimi jak Adolfo de Obieta^g i Ernesto Sábato^h. Wątpliwości Mastronardiegoⁱ, czy powinien

^g Adolfo de Obieta (1912–2002) – argentyński pisarz, syn Macedonia Fernández a i wydawca jego dzieła, przyjaciel Gombrowicza. W latach 1943–1945 redagował czasopismo „Papeles de Buenos Aires”, w którym ukazał się *Filidor forrado de niño* (*Filidor dzieckiem podszyty*) Gombrowicza. Członek komitetu tłumaczy *Ferdydurke*.

^h Ernesto Sábato (1911–2011) – argentyński pisarz i malarz, z wykształcenia fizyk. Autor trzech powieści utrzymanych w duchu filozofii egzystencjalizmu (*Tunel*, *O bohaterach i grobach* oraz *Abaddón, anioł zagłady*) i kilku zbiorów eseistycznych. Laureat prestiżowej Premio Crevantes. Przyjaciel Gombrowicza, napisał wstęp do *Ferdydurke*.

ⁱ Carlos Mastronardi (1901–1976) – argentyński poeta i eseista, związany z czasopiśmem „Martín Fierro”. Autor m.in. słynnego zbioru poetyckiego *Conocimiento de la noche* (1937). Przyjaciel Gombrowicza.

go przedstawić Victorii Ocampo^j, stanowią dobry przykład prowokacyjnej podejrzliwości, którą polski pisarz zwykł był się szczycić. Jednak pomimo że Gombrowicz przechwalał się wielokrotnie złym wrażliwym, jakie wywarł w argentyńskim środowisku intelektualnym, nie należy zapominać, że w pierwszym momencie, a zwłaszcza w związku z publikacją hiszpańskiego tłumaczenia *Ferdydurke* (1947), próbował się z owym środowiskiem zbliżyć. Kolacja czy też spotkanie „próbne” zorganizowane przez Mastronardiego z udziałem Silviny Ocampo^k, Bioya Casaresa^l i Borgesa nie przyniosło jednak dalszych konsekwencji, a wydanie *Ferdydurke* z 1947 roku nie zostało odnotowane przez ważne czasopismo, pomimo starań Gombrowicza, by opublikować w nim fragment powieści⁴⁹. Ani trudności techniczne (nieznajomość języka hiszpańskiego), ani nawet odmienna koncepcja kultury, na którą Gombrowicz się powołuje, by wytłumaczyć brak porozumienia, nie mogą, jak sądzę, wystarczająco wyjaśnić świadomej obojętności, która go spotkała. Kosmopolityzm czasopisma „Sur”, jego (umiarkowany, ale jednak obecny) pluralizm i wcale nie tak bardzo naiwne zapatrywania na kulturę zachodnią osłabiają wydatnie argumenty przytaczane przez Gombrowicza. Nawet owa tak wiele razy atakowana „europejska erudycja”⁵⁰ Borgesa stawia Gombrowicza w pozycji czytelnika, który nie potrafi docenić zawartego w niej stopnia ironii, dlatego też oskarżenie polskiego pisarza wydaje się bardzo stronnice. Uwzględniwszy cały kontekst, sądzę, że wykluczenie Gombrowicza z dominującego środowiska intelektualnego nie wynika jedynie z niewątpliwie irytującej i uciążliwej różnicy przekazów, lecz także z ich prowokacyjnego albo wręcz „bezczelnego” sposobu prezentowania.

^j Victoria Ocampo (1890–1979) – pisarka i intelektualistka argentyńska; mecenaska literatury i sztuki. Od 1931 roku sponsorowała i redagowała słynne czasopismo „Sur”.

^k Silvina Ocampo (1903–1993) – argentyńska poetka i autorka opowiadań (*Autobiografía de Irene, La furia y otros cuentos*). Siostra Victorii, żona Adolfa Bioya Casaresa.

^l Adolfo Bioy Casares (1914–1999) – pisarz argentyński; autor opowiadań fantastycznych, kryminałów oraz *science-fiction* (m.in. słynnej powieści fantastycznej *Wynalazek Morela* z 1940 roku). Przyjaciel Jorgego Luisa Borgesa, mąż Silviny Ocampo.

Jeżeli Gombrowicz popada niekiedy w egzaltację, przemawiając głosem prowokatora i aroganckiego proroka (w *Dzienniku* nadaje sobie nawet przydomek „Mojżesza” Polaków), dzieje się to zapewne bardziej w związku z brakiem uznania unurzany w częściej gadaninie i pustosłowniu, które, jak twierdzi, go otacza, niż w wyniku przekonania o posiadaniu prawdy absolutnej. Począwszy od złowieszczonego roku 1939, w miarę jak rośnie jego izolacja i poczucie, że nie ma nic do stracenia, Gombrowicz stopniowo coraz bardziej radykalizuje swoje wypowiedzi. Wystarczy przeczytać śmiało komentarze polskiego pisarza o wielkich nazwiskach literatury argentyńskiej, by dostrzec jego oddalenie i brak powiązań z tym środowiskiem⁵¹. Negatywna ocena literatury argentyńskiej zaskakuje w zestawieniu z opinią innych uchodźców europejskich, na przykład Rogera Caillois, byłej „intelektualnej busoli” surrealistów, który przybywa do Argentyny w tym samym roku co Polak⁵².

Przypadek Rogera Caillois to rzeczywiście dobry przykład, o ile chcemy przeanalizować, jak określona pozycja instytucjonalna może zdeterminować postępowanie intelektualne. Przybywszy do Buenos Aires w 1939 roku w celu wygłoszenia kilku wykładów na zaproszenie Victorii Ocampo, która była aktywnym współpracownikiem „Nouvelle Revue Française” (NRF) i Collège de Sociologie, Caillois zaskoczył wybuch II wojny światowej i zdecydował się pozostać w Argentynie do 1944 roku. Pomędzy zejściem ze statku na ląd anonimowego polskiego pisarza i wyczekiwaną wizytą słynnego Francuza (którego Victoria Ocampo miała sposobność poznać w Paryżu podczas wykładów Georges’a Bataille’a) ujawnia się zasadnicza różnica – grzech pierworodny: niebycie zaproszonym, którego Polak nigdy nie zdoła wymazać. Tym sposobem choć profil intelektualny francuskiego filozofa nie wydaje się aż tak odległy od Gombrowiczowskiego (przynajmniej zważywszy na awangardowy radykalizm młodego Caillois), to jednak otwiera się pomiędzy nimi potężna przepaść literatury jako instytucji. Jak porównywać emigrację nieznanego Polaka pozbawionego wsparcia instytucjonalnego z Caillois, który przybywa w nimbie sławy – to kluczowa różnica, która naznaczy ton ich głosów, a nawet postrzeganie samych siebie jako uchodźców. Gombrowicz pisze ironicznie w *Dzienniku*:

Opowiadano o niej, że jeden pisarz francuski o znanym nazwisku upadł przed nią na kolana, krzycząc, że nie wstanie póki nie otrzyma kilkudziesięciu tysięcy na założenie literackiej *revue*. Pieniądze otrzymał, gdyż – powiedziała Ocampo – coś miałam począć z człowiekiem, który klęczał i nie wstawał?⁵³

Zanotowawszy, że Victoria Ocampo nie miała wyboru i musiała dać pieniądze, o które tamten prosił, Gombrowicz ocenia swoją własną sytuację:

Co do mnie, podejście tego francuskiego pisarza do pani Ocampo wydawało mi się jeszcze najzdrowsze i najszczerze, ale z góry wiedziałem że, nie będąc znany w Paryżu, nic na niej nie wydebnię choćbym klęczał mięsiącami. Nie spieszyłem się więc z pielgrzymką do rezydencji w San Isidro⁵⁴.

Pod osłoną instytucjonalnej opieki – której nie należy sprowadzać jedynie do oczywistego wsparcia ekonomicznego – Francuz nie musi podnosić ani zaostrzać tonu głosu (jak Gombrowicz), by zostać wysłuchanym. Spokojne i wyważone poglądy Caillois o argentyńskim środowisku intelektualnym (częste w korespondencji z Victorią Ocampo)⁵⁵ stanowią harmonijny rewers Gombrowiczowskiego tupetu. Już nawet wstępna percepcja ziemi gospodarzy – ów pejzaż psychiczny, który zdaje się prawdziwą potrzebą lub koniecznością dla świeżo przybyłego – jawi się w obu przypadkach w wyniku tej radykalnej różnicy całkiem odmiennie. Niejednolitej wizji Gombrowicza, jego spojrzeniu odkrywającemu warstwy, „gęby” i sprzeczności w „jeszcze nie uformowanym cieście” (samego siebie Gombrowicz ukazuje jako osobnika uwiedzionego) przeciwstawić możemy spójność, autentyczność i esencjalność przypisywane argentyńskiemu pejzażowi przez Caillois:

Ta ziemia nie podsuwa oczom niczego prócz siebie samej, niepodzielnej, jednolitej. Niczym parmenidowski byt nie może się zmieniać lub dzielić. Ziemia bez twarzy ni upiększeń zapewne jest ponadto jałowa; nie daje pożywki człowiekowi, bo nie ma niczego, czym mogłaby go uwieść, równie bezużyteczna jak monotonna, skąpa w owoce i uboga w uroki⁵⁶.

Czy to zatem dzięki sprzyjającym predyspozycjom środowiska intelektualnego, które go przyjęło, czy też w związku z rolą, jaką

widział dla siebie jako dla intelektualisty, Roger Caillois oddawał się w Argentynie intensywnej działalności instytucjonalnej, której głównym celem było wzmocnienie kultury francuskiej. Wobec osłabienia wartości owej kultury w Argentynie lat trzydziestych Roger Caillois stanowił ważny impuls, który zapewnił mu, zdaniem wielu znawców tematu, pozycję głównego przedstawiciela kultury francuskiej w południowej części kontynentu w okresie wojennym⁵⁷. W czerwcu 1941 roku ukazuje się pierwszy numer „Lettres Françaises”, owej *revue*, na temat której ironizował Gombrowicz. Pismo, pod redakcją Caillios, faktycznie otrzymało wsparcie ze strony Victorii Ocampo. W publikacji tej, współdziałającej z Comité De Gaulle, pisywali wybitni przedstawiciele literatury francuskiej, tacy jak Maritain, Focillon, Saint John Perse (przebywający na emigracji w Ameryce Północnej), Aaron (emigrant w Anglii), Malraux, Michaux i inne ważne osobistości na obczyźnie. Uzupełnienie tej działalności stanowiła utworzona w 1942 roku w Buenos Aires swego rodzaju filia Ecole Libre des Hautes Etudes. W tej sytuacji nie trzeba chyba mówić, że Francja stała się dla Caillois głównym zajęciem podczas jego pobytu na emigracji: rozpowszechniał jej wartości i prowadził polityczne walki o wyzwolenie kraju spod okupacji. Ponadto Caillois przypadła w udziale rola osoby wprowadzającej literaturę południowoamerykańską, w szczególności Borgesa, do francuskiego uniwersum. W 1945 roku szczęśliwie udało mu się przekonać Gallimarda do stworzenia serii poświęconej wyłącznie autorom południowoamerykańskim. Tak oto w 1951 roku światło ujrzała słynna kolekcja wydawnicza „La Croix du Sud”, której pierwszym tytułem były *Fikcje* Jorgego Luisa Borgesa.

Przypadek Caillois w Argentynie ukazuje szerokie spektrum dostępne emigrantowi pod warunkiem, że dysponuje on wsparciem instytucjonalnym. Przyjmując, że ponadto konieczny jest świadomy wysiłek podjęcia kulturowego dialogu pomiędzy wartościami ojczyzny emigranta i narodu gospodarzy, trzeba powiedzieć, że Gombrowicz w związku ze swoim nieoczekiwanym przybyciem i peryferyjnym pochodzeniem nie tylko nie cieszył się wsparciem instytucjonalnym, lecz w dodatku odmawiał jakiegokolwiek formy współdziałania o wspomnianym wyżej charakterze; jego poglądy na temat narodu praktycznie

uniemożliwiały mu takie postępowanie. Okupowana Francja Rogera Caillois pozwoliła Francuzowi odcisnąć ślad polityczny i kulturowy, o jakim niższa czy „mniejsza” Polska Gombrowicza mogła tylko pomarzyć. Prowadzi nas to do wniosku, że marginalna pozycja Gombrowicza wynikała z jego oporu przed konceptualizacją ojczyzny stanowiącej liczącego się partnera w kulturowym dialogu, przy czym pogodził się z konsekwencjami (brakiem wsparcia instytucjonalnego), jakie wyniknąć musiały z takiej postawy. Przytoczona na wstępie rozdziału myśl Czesława Miłosza sugeruje prawdziwą etykę oporu: „Jakiego przekonania o wartości tego, co się robi, trzeba w takiej sytuacji, żeby nie upaść, nie pójść na pisanie dla pieniędzy albo przynajmniej dla brawa?”⁵⁸.

Jak wymyślić sobie ojczyznę peryferyczną: Roa Bastos^m i (literackie) założenie Paragwaju

Jeżeli przyjmiemy, że niekompatybilność Gombrowicza z linią dominującej grupy argentyńskich intelektualistów wynikała zapewne z drażniącej obcesowości jego wypowiedzi, programowo wyrwanych z kontekstu i nieprzystających, wyciągniemy wniosek, że owe wypowiedzi uwarunkowały określoną postawę życiową, w wyniku czego losy Gombrowicza stanowiły wypadkową przekonań kierujących jego pracą intelektualną. Wychodząc z założenia o niedojrzałości Polski, praca instytucjonalna oparta na wartościach takiej kultury nie miała najmniejszego sensu, nawet jeżeli oznaczałaby ona szansę na pewną ulgę w sytuacji osobistej, zarówno w sensie materialnym, jak

^m Augusto Roa Bastos (1917–2005) – paragwajski pisarz, dziennikarz i scenarzysta filmowy, laureat Nagrody Cervantesa w 1989 roku. Całe jego dzieło literackie powstało na wygnaniu, gdzie przebywał prawie pięćdziesiąt lat, w tym trzydzieści w Buenos Aires. Tam napisał swoje najbardziej znane powieści: *Syn człowieka* oraz *Ja, Najwyższy* (o dyktaturze José Gaspara Rodrígueza de Francia w Paragwaju). Po zamach stanu w 1976 roku udał się do Francji, gdzie na Uniwersytecie w Tuluzie wykładał literaturę latynoamerykańską oraz język guaraní. Po upadku trwającej trzydzieści pięć lat dyktatury Alfreda Stroessnera powrócił do Paragwaju.

i symbolicznym (większa akceptacja w otaczającym go środowisku kulturalnym).

Raz jeszcze należy podkreślić etykę, którą kierował się Gombrowicz, i niemal chrześcijańską determinację podczas wprowadzania przekonań w czyn (czy też odciskania słowa w żywym ciele, jak czasami mawiał), choć oczywiście byłoby niesamowicie trudno określić, w jakiej mierze to idee zostały ukształtowane przez zmarginalizowane położenie życiowe, a w jakiej jego sytuacja bytowa wynikała z wierności poglądom. Nie ma sensu roztrząsać teraz, jaką postawę intelektualną przyjąłby Gombrowicz, gdyby „Chrobry” miał dowieźć go do „kraju bardziej zasobnego w krowy niż w literaturę”, odstawił go w miejsce, gdzie przyjęto by go, uznając wartość jego pisarstwa, lub gdzie przynajmniej nie musiałby borykać się z problemami finansowymi.

W Argentynie nie istniały katedry języków i literatur słowiańskich, takie jak te, które przyjęły Czesława Miłosza na początku jego emigracji w Stanach Zjednoczonych, choć z drugiej strony trudno się łudzić, że gdyby Gombrowicz (prezentujący swoje kapryśne poglądy) trafił do tego materialnie bardziej obiecującego kraju, zostałby tam dobrze przyjęty (przypomnijmy, że Miłosz przyjeżdżając do Stanów, miał już ugruntowaną pozycję, uważano go nie tylko za intelektualistę bezpośrednio zaangażowanego w walkę z nazizmem, lecz także za człowieka, który publicznie i dobitnie zerwał związki z reżimem komunistycznym w Polsce).

Niezależnie od wszelkich domysłów rzuca się w oczy kilka faktów, które jasno ukazują konkretne problemy, jakim Gombrowicz musiał stawiać czoło, płacąc za swoją ekscentryczną postawę. Zatrudnił się na stanowisku urzędnika w Banku Polskim w Buenos Aires (gdzie przepracował osiem lat), a pierwsze tantiemy literackie zainwestował w zakup wtryskarki (na której można było wytwarzać z plastiku ikony argentyńskiej ludowej religijności: Matkę Boską z Luján i groteskowe figurki świętego Kajetana) – to nic innego jak anegdotyczne przejawy kategorycznego braku prawa pobytu w lokalnym środowisku intelektualnym, które bez wątpienia dały dalsze przyczynki do rozważań na temat dekontekstualizacji jako artystycznej alternatywy. Rozważań, które z odleglejszej perspektywy wydawać się mogły czysto teoretyczne.

Jednak tak naprawdę powinniśmy zapytać, do jakiego stopnia analiza układu sił w środowisku intelektualnym może dać nam wyobrażenie o praktycznych przejawach twórczości; do jakiego stopnia – zapytalibyśmy w naszym przypadku – pozbawienie kontekstu na płaszczyźnie kultury instytucjonalnej pociąga za sobą impertynencję w działaniach intelektualnych.

W związku z tym uważam za użyteczne bliższe przyjrzenie się doświadczeniom życia na obczyźnie człowieka, który, podobnie jak Gombrowicz, nie mógł liczyć (przynajmniej z początku) na rzeczywiste wsparcie instytucjonalne. Chodzi mi o przypadek „lokalny”, o uchodźcę pochodzącego z „latynoamerykańskiej Polski”: Paragwajczyka Roa Bastosa.

Augusto Roa Bastos, będąc dziennikarzem, poparł w swoim kraju nieudaną rewolucję i w efekcie musiał wyemigrować do Argentyny w 1947 roku (tym samym, w którym opublikowano po hiszpańsku *Ferdydurke*). Okoliczności jego wygnania przypominają późniejsze losy wielu intelektualistów latynoamerykańskich poczynawszy od lat siedemdziesiątych: uchodźcy podejmowali decyzje o wyjeździe w celu ratowania własnego życia. Była to emigracja czysto polityczna, która z czasem przybrała charakter masowy. Można by przypuszczać, że okoliczność pochodzenia z ościennego kraju (w którym ponadto wyrobił już sobie nazwisko jako literat) powinna ułatwić pisarzowi integrację z argentyńskim środowiskiem intelektualnym (tak życzliwym, jak już widzieliśmy, dla Rogera Caillois). Stało się jednak inaczej: przez swoje pierwsze lata w Argentynie odsunięty od literackich dysput Roa radzi sobie, pracując głównie jako agent ubezpieczeniowy. Łatwo zrozumieć, że pisarz pochodzący z „peryferycznych peryferii” nie budzi automatycznego zainteresowania środowiska intelektualnego, które, jak to ma miejsce w Argentynie, jest właśnie w ferworze procesu kosmopolityzacji, jednak powinniśmy wskazać tu także na inną, być może ważniejszą, przyczynę. Roa, podobnie jak Gombrowicz, był impertynentem, w dodatku impertynentem ewidentnie zaangażowanym politycznie. Mamy tu więc do czynienia z politycznym uchodźcą z Paragwaju. Intelektualiści argentyńscy, a przynajmniej ich część zgrupowana wokół czasopisma „Sur”, z wielkimi oporami

mogliby tolerować (szczególnie w połowie lat czterdziestych) jego wprost deklarowane poparcie dla peronizmu; sympatie polityczne, które Roa Bastos z pewnością odczuwał, biorąc pod uwagę jego mocne przekonania nacjonalistyczne i antyliberalne, które w 1954 roku skłoniły go do napisania – w związku z dojściem do władzy generała Stroessnera – pochwalnego wiersza *Stroessner y Perón*⁵⁹.

Gombrowicz wobec braku instytucjonalnej opieki szermował, jak widzieliśmy, dumnym „Jestem sam. Dlatego jestem bardziej”⁶⁰, przejawiając tym samym swego rodzaju mesjański rozmach. Roa Bastos natomiast przedstawiał się przy różnych okazjach jako pisarz pochodzący z „kraju bez Literatury, bez Historii”⁶¹, pragnąc najwyraźniej podkreślić, że to on sam (jego twórczość) zainaugurował w istocie ową Literaturę i ową Historię. Założycielskie pretensje paragwajskiego pisarza łatwo mogą się zmieszać z postulatami bohatera jego monumentalnego dzieła *Ja, Najwyższy*:

Powiedzmy – oświadczają Najwyższy – że czuję się tu niekiedy niczym ów łagodny Abraham, dzierżący swój nóż na pustkowiu, na trzeci dzień po akcie Założenia. Niczym samotny Mojżesz wznoszący w górę Tablice swoich własnych Przykazań [...]. Bez potrzeby proszenia Jehowy o Prawdy Objawione. Odkrywający sam z siebie Kłamstwa Panujące⁶².

O ile XIX-wieczny „odizolowany” Paragwaj sprzyja mesjanizmowi politycznemu, o tyle intelektualna ekscentryczność zdaje się prowadzić raczej do mesjanizmu literackiego. Przywołując postać Sarmienta, którego Martínez Estrada obdarzył znamienym przydomkiem „proroka z pampy”, moglibyśmy dojść do wniosku, że ekscentryzm, będący niekiedy skutkiem życia na obczyźnie, dał w rezultacie przepowiednię tyleż polityczną, co literacką.

Nie zamierzam popadać w uogólnienia ani formułować retoryki wygnania, jednak chciałbym podkreślić, że zarówno Roa, jak i Gombrowicz – uchodźca z peryferycznego Paragwaju i uchodźca z peryferycznej Polski – próbują, niczym Mojżesz, wzniesić „tablice” swojego własnego Prawa; z tej zbieżności można by wysnuć głęboką zależność pomiędzy wyrwaniem z kontekstu, czy też brakiem symbolicznego „zalegalizowania”, a przyjęciem określonej postawy intelektualnej (tu:

postawy szalonej i dla zrównoważenia mesjanistycznej). To uproszczenie załamuje się jednak ledwie skupimy uwagę na innym aspekcie: mesjanizm Roa próbuje stworzyć hermeneutykę ojczystego narodu, Gombrowicza – zniszczyć ją.

Ángel Rama zauważył, że *Ja, Najwyższy* aspiruje – podobnie jak było to (a w pewnym sensie nadal jest) w przypadku *Facunda* w Argentynie – do roli wielkiej epopei, stanowiącej podwalinę tożsamości narodowej⁶³. To książka, która niczym Biblia „czyni naród”, mesjanistyczna wizja, w której posępny głos Najwyższego miesza się z głosem samego Roa. Mocne powołanie do interpretacji świata idzie w parze z wartością moralną, jaką Roa zwykł przypisywać swojej twórczości fikcyjnej. Może więc dziwić, że o ile nieustannie podkreśla autonomię praktyki pisarskiej (o której *Ja, Najwyższy* teoretyzuje uszczypliwie, wychodząc od postulatów francuskiej krytyki z lat sześćdziesiątych), o tyle równolegle poddaje ją społecznemu i politycznemu wartościowaniu. Roa wyraźnie pragnie połączyć praktykę literacką z moralną pragmatyką. Intencja ta uwidacznia się zarówno w konstruowaniu postaci autora zaangażowanego w sprawę swojego wyniszczonego narodu (podczas jednego z wywiadów Roa oświadczył, że „wywodzi się z narodu zagrożonego utratą pamięci zbiorowej”⁶⁴), jak i w stanowczym przedstawianiu własnej polityki pisarskiej jako swego rodzaju anty-programu względem programu „rzeczywistego” wprowadzanego w krwawy sposób w rodzinnym Paragwaju (ten ostatni według Roa polega zasadniczo na „wyeliminowaniu elementów kontestujących”, co przeprowadzane jest przez różne dyktatury w Ameryce Łacińskiej). Podsumowując, widzimy, że paragwajski pisarz przykładą dużą wagę do politycznego przesłania literatury (co rozumiałe u pisarza uchodźcy, pokonanego na terenie polityki i dysponującego jedyną „pociechą” w postaci pisarstwa). W ujęciu tym *Ja, Najwyższy* jawi się nie tylko jako monumentalna próba modernizacji (a wręcz inauguracji) literatury krajowej, lecz także jako szeroko zakrojona analiza polityczna, która badając dyktatorskie powołanie opatrnościowych liderów, stara się wyznaczyć pewien lokalny wzorzec interpretacyjny. Te latynoamerykańskie zagadnienia są całkowicie nieobecne u Gombrowicza, który pomimo tego, że również pochodzi z „prowincji”, z „rubieży”, nie odczuwa bynajmniej swojego narodu jako

próżni. Dręczy go, w istocie, problem dokładnie odwrotny. Polska jest nazbyt przepełniona (lub nabrzmiąta) literaturą, która wydziela (pisze w eseju o Sienkiewiczu) przytłaczającą narodową moralność niczym zainfekowana rana ropę. Jego mesjanizm, w odróżnieniu od Roa, nie stawia sobie za cel ustanowienia narodowej hermeneutyki, lecz próbuje uwolnić polską literaturę od jej religijnego wręcz kultu Narodu: „Sto lat temu litewski poeta wykuł kształt polskiego ducha, dziś ja, jak Mojżesz, wyprowadzam Polaków z niewoli tego kształtu, Polaka z niego samego wyprowadzam...”⁶⁵.

Jak wymyślić sobie małą ojczyznę: Gombrowicz i... Polska

Jeszcze Polska nie zginęła!

Roger Caillois przedstawia się jako intelektualista z okupowanej Francji, Roa Bastos – z Paragwaju, kraju bez Literatury, zagrożonego kulturalną degradacją. W odróżnieniu od tych wyobrażonych ojczyzn, które (po to by oddać honor swojej centralnej roli czy też by właśnie wynagrodzić jej brak) pozwalają na intensywną pracę moralną i polityczną, Gombrowicz woli tworzyć sobie ojczyznę niewymagającą żadnego kultu, która zapewnia mu wolność poruszeń konieczną podczas jego bezwstydnego, odmładzającego i piekielnego wygnania.

Na czym, według Gombrowicza, polega mały naród? Analogicznie do jego oceny amerykańskiej młodości ojczyzna, którą wyobraża sobie z perspektywy emigracyjnej, opiera się w jego odczuciu na tym, co zwykle uważa się za podłe i co się odrzuca. Nie pociąga go ani „urok” partnerskiej wymiany w obrębie tego samego kanonu kultury zachodniej (w stylu Caillois), nie pragnie pchać swojego narodu ku literackiej nowoczesności (niczym Roa). Określenie małego, jakie przypisuje narodowi w ramach swojej koncepcji, wynika przede wszystkim z pewnego braku jednolitości kulturowej, która zarazem wskazuje na jego przynależność do kręgu kultury zachodniej.

Polska definiowana jest przez Gombrowicza jako kraj przejściowy, w którym Wschód i Zachód umierają, bo to terytorium pośrednie, gdzie obie rzeczywistości zaczynają szwankować, przestrzeń, gdzie ani Wschód, ani Zachód nie mogą w pełni być sobą, lecz stanowią własną karykaturę. Wielka obietnica Argentyny wynika z jej niekompletnego ukształtowania. Polska, co ciekawe, także mogłaby aspirować do roli kraju, który „od-gębi” oszustwa Zachodu, bo mamy tu do czynienia z terenem niespokojnym, pozbawionym jedności, z niepewnymi granicami, na którym żadna definicja nie może czuć się bezpieczna. Gombrowicz zapewnia, że mniej interesuje go domniemany „Miłosz – obrońca zachodniej cywilizacji” niż „Miłosz – przeciwnik i rywal Zachodu”⁶⁶, i podjudza Polaków: „Uderzcie raczej w sztukę europejską, bądźcie tymi, którzy demaskują; zamiast podciągać się do cudzej dojrzałości, spróbujcie raczej ujawnić niedojrzałość Europy”⁶⁷. Argentyna i Polska są w tym ujęciu swego rodzaju propozycjami niczym bliscy sobie prostaczkowie gotowi nie uznać Wyższych Wartości pielęgnowanych w Europie Absolutnej.

Szczere pytanie o owe wartości, przeciwko którym Gombrowicz zachęca do tak gwałtownego ataku, stawia nas przed wielością możliwych odpowiedzi. Niekiedy nieprzyjacielem okazuje się narzucona odgórnie, instytucjonalnie Sztuka, innym razem używanie jej jako nośnika określonych wartości moralnych; czasem nawet faszyzm rozumiany jako totalitaryzm jednej wyłącznej idei. W każdym razie potwory ukute przez Gombrowicza jako nieprzyjaciele konieczni dla radykalizacji jego dyskursu charakteryzują się nieodmiennie fałszywą złożonością i dążeniem do masowego narzucenia jednorodności. To straszliwe zagrożenia, którym polski autor przeciwstawia odnowę pierwiastka indywidualnego, wywrotowe wyróżnianie się z tłumu czy też arystokratyczny luksus.

przełożyła Magdalena Olejnik

PRZYPISY

- ¹ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- ² Ibid.
- ³ Ibid.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ „Oto elita kraju zostaje wyrzucona za granicę. Może ona myśleć, czuć, pisać z zewnątrz. Uzyskuje dystans. Uzyskuje niesłychaną swobodę duchową. Pękają wszystkie więzy. Można być bardziej sobą”, ibid.
- ⁷ Ibid.
- ⁸ Ibid. Choć potępia chrześcijańską wizję świata za kwietyzm, z którym, szczególnie w Polsce, silnie się ona wiąże, Gombrowicz mimo to zgadza się z jej perspektywą postrzegania cierpienia nieodłącznie związanego z ludzką egzystencją i po wielokroć powołuje się na szczerść pierwotnego chrześcijaństwa (z czasów, gdy jego wyznawcy kryli się jeszcze po katakumbach). Ceni je za „zwykłą, elementarną cnotę”, ibid. Gombrowicza fascynuje, że chrześcijaństwo potrafi dotrzeć do wszystkich umysłów, „od najwyższych do najniższych”, ibid. Ten element także należy wziąć pod uwagę podczas analizy śladu zostawionego w psychice autora przez chrześcijaństwo. Wydaje się, że Gombrowicz atakuje raczej biurokrację polskiego katolicyzmu niż pierwotne chrześcijaństwo, które wręcz idealizuje.
- ⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Podłoże geograficzne dziejów powszechnych*, w: idem, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman, PWN, Warszawa 1958, s. 122–128.
- ¹⁰ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² Ibid.
- ¹³ José Ortega y Gasset, *Meditación del pueblo joven*, Emecé, Madrid 1964.
- ¹⁴ Idem, *La pampa... promesas*, w: idem, *Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid 1983, s. 635–652.
- ¹⁵ Idem, *El hombre a la defensiva*, w: idem, *Obras completas*, s. 642–663.
- ¹⁶ Definicja człowieka argentyńskiego jako *guarango* pojawiła się w *El hombre a la defensiva* (Człowieku w defensywie) i tak bardzo się rozrosła, że Ortega nosił się z zamiarem napisania eseju o Argentyńczykach pod tytułem „Rozmyślenia o *guarangos*”. Słowa takie jak *guarango* lub *guasos* w języku znad Río de la Plata odnoszą się do osobnika prostackiego, niemającego pojęcia o cywilizacji i formach społecznych.
- ¹⁷ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Ibid.

- ²⁰ Gombrowicz nie używa terminu *guarango* w swoim *Dzienniku*, mimo że czasami wplata do narracji hiszpańskie słowa. Określenie to pojawia się za to po hiszpańsku w *Wędrówkach po Argentynie* w odniesieniu do pozbawionego przesądów i lekceważącego języka tamtejszej młodzieży. V. idem, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, oprac. Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 222.
- ²¹ Idem, *Dziennik 1953–1969*.
- ²² Zbieżność pomiędzy Gombrowiczem a niemieckim filozofem ogranicza się do koncepcji Ameryki jako terenu jeszcze nieuformowanego, dopiero podlegającego procesowi kształtowania, przy czym zwraca uwagę wspomniane już odwrócenie wartości. Filozofia Gombrowicza (krytykującego konstrukcję jakiegokolwiek systemu) wychodzi z pozycji antyhegłowskich: „Hegel? Hegel niewiele ma wspólnego z nami, gdyż my jesteśmy tańcem”, ibid. Co do interesującego nas tu zagadnienia tożsamości pomiędzy Duchem a Państwem, Gombrowicz pisze: „Dla Hegla rzeczywistość państwa jest czymś wyższym od rzeczywistości jednostki. Państwo to dla niego wcielenie Ducha w świecie. [...] Państwo jest urzeczywistnieniem idei moralnej. Jest to duch moralny jako chcenie (wola), oczywista dla siebie i substancjalna, która sama z siebie myśli, wie, i to, co wie, realizuje jako wiedzę. To okropne zdanie ukazuje najgłębszy sens idei Hegłowskiej”, idem, *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans*, przeł. Ireneusz Kania, wstęp Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 53.
- ²³ Cyt. za wydaniem francuskim: Hermann de Keyserling, *Méditations Sud-américaines*, Stock, Paris 1932.
- ²⁴ Ibid., s. 78.
- ²⁵ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ²⁶ Ibid.
- ²⁷ Hermann de Keyserling, op. cit., s. 190.
- ²⁸ Ibid., s. 152.
- ²⁹ Ibid., s. 142.
- ³⁰ Ibid., s. 86.
- ³¹ Według Keyserlinga *gana* nie podlega dyktatowi polityki. Jest wręcz przeciwnie: to *gana* dyktuje warunki i rządzi południowoamerykańskim życiem politycznym. Opisani przez Keyserlinga latynoscy przywódcy nie kierują się określonymi celami politycznymi, lecz pozwalają sobą powodować serie gwałtownych i ślepych impulsów: „Tak więc Rosas, najgorszy z argentyńskich tyranów, nie miał innego celu prócz samego siebie [...]. Yrigoyen nie przystępuje do wojny, bo nie ma na to ochoty [*no le da la gana*]”, ibid., s. 166. W Europie taki brak konsekwencji dawno już odeszł w przeszłość: „Jeśli spojrzymy na początki historii w różnych regionach, zauważymy u wszystkich narodów podobieństwa do obecnego stanu rzeczy w Ameryce Południowej. [...] Minione epoki pełne są autorytarnych władców”, ibid., s. 171.
- ³² Ibid., s. 191.

- ³³ Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 201–202.
- ³⁴ Waldo Frank, *Primer Mensaje a la América Hispana*, Revista de Occidente, Madrid 1930, s. 245.
- ³⁵ Ibid., s. 242–243.
- ³⁶ Waldo Frank oceniając witalność klas niskich w Nowym Jorku, dostrzega w nich nawet wrodzoną skłonność do przestępczości: „Nasz sukces w dziedzinie przekształcania żywych ludzi w zmechanizowane wojsko był tak ogromny, tak ogłuszający i doskonały, że teraz potrzebujemy łamać te prawa”, *ibid.*, s. 214–215.
- ³⁷ Odpad lub śmieć zmienia się także u Gombrowicza w metaforę tego, co instytucjonalnie nie jest w danym społeczeństwie uważane za kulturę. Tak więc nadatek, odpad lub resztkę zaliczają się do kategorii, które muszą być odrzucone, a w których często przetrwało to, czego Kultura i Człowiek chcieli się pozbyć, o czym „chcieli zapomnieć”, Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*. V. Marzena Grzegorzczak, *Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero*, „Hispanoamérica” 1995, nr 73, s. 15–34.
- ³⁸ Waldo Frank, *op. cit.*, s. 245.
- ³⁹ Komentując życie kulturalne podczas swojego młodzieńczego etapu w Nowym Jorku, Waldo Frank stwierdza, że: „By książka, komedia lub obraz mogły się podobać, należało uszanować najwyższy postulat: nie prezentować żadnej życiowej podstawy, żadnego realnego doświadczenia. Te dzieła miały kłamać lub sprawić, że zapomnimy”, *ibid.*, s. 245.
- ⁴⁰ Ibid., s. 269.
- ⁴¹ Ibid., s. 262.
- ⁴² O tej pokoleniowej metaforze Waldo Frank pisze: „[my, Amerykanie] jesteśmy dziećmi wszystkich starych światów. Nie ma kultury [...] której esencja nie przełaziaby się do naszych umysłów. Ale jesteśmy także potencjalnymi ojcami nowej kultury. A pomiędzy przyjemnością bycia dzieckiem a potencjalnym rodzicem nietrudno wybrać!”, *ibid.*, s. 283.
- ⁴³ Ibid., s. 272.
- ⁴⁴ Ibid., s. 271.
- ⁴⁵ Ibid., s. 272.
- ⁴⁶ Ibid., s. 257.
- ⁴⁷ „Nie powinno się wykluczać mniejszości białej, czerwonej ani czarnej. Jesteśmy mniejszością. Jednak prawdziwy duch danej ziemi istnieje zawsze w jej mniejszości”, *ibid.*, s. 284. Zaskakuje, że Waldo Frank pisze o mniejszości jako generatorze wartości, poruszając dużo wcześniej niż inni problematykę, którą współczesna krytyka północnoamerykańska uważa dziś za podstawową. Jednak jego ujęcie odnosi się do wartości kompatybilnych z ideałem chrześcijańskim i średniowiecznym. Z drugiej strony Waldo Frank uznaje sam siebie za mniejszość, ponieważ reprezentuje „najstarszą i najbardziej elementarną tradycję własnego kraju, broni amerykańskiego ideału...”, *ibid.*, s. 285.

- ⁴⁸ Cyt. za: Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie. Świadczenia i dokumenty 1963–1969*, przeł. Oskar Hedemann, Maryna Ochab, przejrzał Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993, s. 62.
- ⁴⁹ Istotnie, Gombrowicz wspomniany jest w „Sur” jedynie dwukrotnie. Mowa o odnoszącej się do *Pornografii* recenzji Tirriego i drugim tekście, autorstwa Eduarda Gonzáleza Lanuzy, powstałym w odpowiedzi na publikację tzw. *Dziennika argentyńskiego* (oba w nr 314 z października 1968 roku). Oczywiście w momencie opublikowania tych recenzji polski autor był już postacią w pełni uznaną w Europie. Z drugiej strony recenzja Lanuzy to nie tyle prezentacja tekstu Gombrowicza, ile analiza charakterologiczna pisarza obfitująca w pełne osobistej urazy ustępy (González Lanuza skarży się, że Gombrowicz zrujnował mu swoją pyszałkową obecnością wakacje, które wraz z żoną spędzał w Piriapolis). Europejskie uznanie Gombrowicza i błogosławieństwo Caillois z Francji sprawiły także, że José Bianco przetłumaczył *Opętanych* z francuskiego na hiszpański (*Los Hechizados*, Sudamericana, Buenos Aires 1982).
- ⁵⁰ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁵¹ Gombrowicz pisze w *Dzienniku*: „Mastronardi był w zażyłych stosunkach z grupą Wiktorii Ocampo, najpoważniejszym ośrodkiem literackim kraju, koncentrującym się wokół miesięcznika »Sur«, wydawanego przez tąż Wiktorię – damę już starszawą i arystokratyczną, siedzącą na grubych milionach, której entuzjastyczny upór sprawił, że stała się przyjaciółką Paul Valéry, że gościła u siebie Tagorego i Keyserlinga, że była na herbatce u Bernarda Shaw i że pokumała się ze Strawińskim. [...] Potem wielu innych poznałem literatów, spory procent literatury argentyńskiej – ale zatrzymuję się dłużej na tych pierwszych moich krokach, gdyż następne niewiele się od nich różniły. Sylwina była »poetizą«, wydawała co pewien czas tomik... mąż jej, Adolfo, był autorem wcale dobrych powieści fantastycznych... i to kulturalne małżeństwo przesiadywało dzień cały w poezji, w prozie, uczęszczając na wystawy i koncerty, studiując francuskie nowości, kompletując zbiór płyt gramofonowych”, *ibid.*
- ⁵² Idem, *Wspomnienia polskie*, s. 142.
- ⁵³ Idem, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁵⁴ *Ibid.*
- ⁵⁵ Odile Felgine (red.), *Correspondance. Roger Caillois – Victoria Ocampo*, Stock, Paris 1997.
- ⁵⁶ Susana Pereira, *Viajeros del siglo xx y la realidad nacional*, Cedral, Buenos Aires 1984, s. 63.
- ⁵⁷ V. Denis Rolland, *Politique, Culture et Propagandes Françaises en Argentine. L'univers de Caillois entre 1939 et 1944*, w: Jean Clarence Lambert (red.), *Roger Caillois, La Différence*, Paris 1991, s. 404–422.
- ⁵⁸ Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Europie*, s. 62.
- ⁵⁹ Poemat ten, w którym oddaje hołd Stroessnerowi i Perónowi jako opatrznociowym liderom został 20 sierpnia 1954 roku opublikowany w „El País”, jednym z najważniejszych dzienników paragwajskich tamtego okresu.

- ⁶⁰ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁶¹ Augusto Roa Bastos et al., *Semana del autor*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid 1986, s. 99.
- ⁶² Idem, *Ja, Najwyższy*, przeł. Andrzej Nowak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 409.
- ⁶³ Choć Ángel Rama w *Los dictadores latinoamericanos* (FCE, México 1982, s. 394) zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między współczesnym tekstem takim jak *Ja, Najwyższy* a utworem pisanym decymą (*Facundo* Sarmienta), widzi jednak pomiędzy nimi związki nie tylko z uwagi na swoisty brak przynależności do określonego gatunku, lecz także z uwagi na wspólny im akcent, a wręcz obsesję na punkcie realizacji „projektu narodowego”.
- ⁶⁴ Augusto Roa Bastos et al., op. cit., s. 100.
- ⁶⁵ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁶⁶ Ibid.
- ⁶⁷ Ibid.
-

Ohyda i podmiotowość: *Dziennik, Testament i Wędrówki po Argentynie*^a

„Ja” jako podmiot ohydny

„Ja” jest w *Dzienniku* dekonstruowane nie tylko poprzez wielość postaci, które wypierają podmiot jednorodny i spójny czy poprzez umieszczenie na pierwszym planie własnego aktorstwa, lecz także poprzez wprowadzenie do „ja”, zrozumiałego i zwyczajnego, wymiaru „innego”, wymiaru „ja” związanego z tym, co potworne, błędzące, ciemne, ohydne. Pomimo tego, że Gombrowicz wielokrotnie stara się wytłumaczyć swoją koncepcję podmiotowości w sposób jasny i zrozumiały, za pomocą pojęć logicznych, podmiot *Dziennika* niewiele zawdzięcza podmiotowi kartezjańskiemu, który odwołuje się do poznania – albo do wątpliwości – aby oprzeć na nich swoje przekonania. „Ja” gombrowiczowskie zdobywa świadomość siebie nie poprzez rozum, lecz w obszarze odczuć, dużo bardziej niestałym, choć zarazem bardziej namacalnym: to odczucie jest jasnym zrozumieniem własnej dziwności. Gombrowiczowskie „ja” czerpie nie z *cogito* kartezjańskiego, lecz z koncepcji bytu zaproponowanej przez barok. W *Celestina's Brood*¹ González Echevarría mówi, że koncepcję „ja” charakterystyczną dla baroku cechuje akceptacja dziwności Innego jako świadomość dziwności bytu. „Być” oznacza być potworem i zarazem sobą i innym, tym samym i różnym. O to chodzi w sztuce barokowej. To pewna świadomość inności

^a Fragment książki Silvany Mandolessi *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*, Rodopi, Amsterdam–New York 2012, s. 109–167.

wewnątrz siebie samego, nowości. W tym znaczeniu odczucie Bytu w baroku jest bardziej konkretne niż odczucie *cogito* Kartezjusza, jest bardziej namacalne. Jest ono poczuciem własnej dziwności, osobliwości, zniekształcenia. O to odczucie chodzi również we fragmentach autobiograficznych – jak i we wtrąceniach fikcyjnych na własny temat – Gombrowicza. Ten portret „ja” jako potwora – osobliwego, dziwnego, zniekształconego – jest głęboko związany z problematyką autentyczności. Jeśli „ja” normalne, zinstytucjonalizowane, „ja”, które utożsamia się z jakąś rolą, żeby brać udział w wymianie społecznej, jest naznaczone u Gombrowicza jako czysta „konwencja”, to wymiar własnej inności pojawia się jako przestrzeń nieuporządkowana konwencjami. Będąc jednak niepoddaną konwencji, inność nie posiada własnego języka, języka do wyrażenia siebie. Dlatego przestrzeń związana z ohydą jest fundamentalna w tej twórczości: jednym z głównych celów jest właśnie znalezienie języka, żeby wyrazić tę dziwność: „Człowiek nie może wyrazić siebie na zewnątrz nie tylko dlatego, że inni go paczą – nie może wyrazić siebie przede wszystkim dlatego, że tylko to, co w nas jest już uładzone, dojrzałe, nadaje się do wypowiedzi, a cała reszta, czyli właśnie niedojrzałość nasza, jest milczeniem”².

Gombrowicz w *Testamencie* tworzy autoportret, z którego wynika, że jego styl pisania pochodzi z odczucia własnej dziwności, jakie miał już w okresie dorastania. Opisuje swoje dorastanie w rodzinie dobrze sytuowanej, z dostępem do dóbr symbolicznych, która kształtuje jego „ja” zgodnie z przewidywalnym wzorcem chłopca „z dobrego domu” oraz „ateisty i intelektualisty”. Fragment ten można czytać jako „powieść o dorastaniu” w miniaturze. Jednak w odróżnieniu od powieści o dorastaniu niestabilność właściwa temu etapowi nie scali się w końcu w osobowość spójną i „przykładną” – nawet jeśli miała by to być przykładność charakteru wywrotowca – tylko odwrotnie. W przeciwieństwie do koncepcji „ja” przykładnego, społecznie stosownego, zdolnego wzbudzić podziw, Gombrowicz tworzy „ja” godne pogardy, niższe, nie wyrażalne z dwójakiej przyczyny: z powodu zakazu przedstawiania się w takim świetle oraz ze względu na trudności estetycznego przedstawienia takiego „ja”:

Dorastałem. Trzema osobnymi torami, które żadnego połączenia ze sobą nie miały.

Więc naprzód ja, jako chłopiec z „dobrego domu”, grzeczny, raczej zdrowy, niebrzydki choć i niepiękny, owszem, poprawny, emablujący kuzynki, uczeń ani zły, ani dobry, trochę maminsynek, delikatny, płochliwy, a zarazem kpiarz, gadatliwy, prowokujący [...].

Po wtóre ja, jako ateista i jako intelektualista i ja flirtujący już z lekka ze sztuką [...].

Po trzecie ja, anormalny, wykrzywiony, chory, degenerat – obmierzły i wyodrębniony – przemykający się chyłkiem, bokami. Gdzie szukać tej skazy sekretnej, która mnie wyrzucała ze stada ludzkiego? Choroby fizyczne? Ależ poza lekkimi podgorączkami z płuc pochodzącymi, wcale niegroźnymi i częstymi wśród chłopców w moim wieku (co zmuszało mnie do wyjeżdżania w góry na miesiąc, lub dwa) byłem dość zdrowy... cóż więc mogło być przyczyną tego rozprzężenia wewnętrznego, skutek którego ja, chłopiec raczej roześmiany, byłem przedziwną pokraką pokumaną ze wszystkimi zniekształceniami, z całą patologią egzystencji? Byłem – i wiedziałem o tym bez najmniejszego zdziwienia i bez cienia protestu – istotą anormalną, która nigdy i wobec nikogo nie może przyznać się do siebie, skazaną na wieczyste ukrywanie się, na konspirację³.

Gombrowicz nie wyróżnia w specjalny sposób żadnego z tych „torów” („żadna z tych rzeczywistości nie była istotniejsza od innych. Byłem cały w każdej z nich. I nie byłem w żadnej”⁴), ale dwie cechy charakteryzują istotę „anormalną”, stawiając ją wyżej od innych. Pochodzenie pierwszych „torów” nie budzi wątpliwości: „chłopiec z dobrego domu” albo nawet beztróski czytelnik, zaglądający w wieku czternastu lat do Spencera, Kanta, Schopenhauera, Goethego, Montaigne’a, Pascala, pochodzą z owego środowiska, że środowiska rodzinnego, które w ten sposób dostarcza właściwy kodeks postępowania „chłopcom z dobrego domu”, oferując bibliotekę, pełną dzieł klasyków. Z pewnością zerwanie ze wspomnianym kodeksem jest gestem oznaczającym odmiennność, kiedy wspomina się ateizm jako naturalny rozwód z Bogiem, coś, co sprzeciwia się otrzymanej edukacji katolickiej, jednak to zerwanie nie wydaje się kluczowe dla kształtowania się osobowości. Gombrowicz, świadomy, że otwarte

i ostateczne zerwanie z odziedziczonymi formami jest niemożliwe, wybiera zamiast niego trzeci „tor”, który niszczy to dziedzictwo od środka. „Gdzie szukać tej skazy...?” „cóż więc mogło być przyczyną...?” Pytania wskazują, że w odróżnieniu od innych form, to, co „anormalne”, „wykrzywione” czy „zdegenerowane”, nie ma rozpoznawalnego początku, nie może być związane z jakimś dziedzictwem, sugerując w ten sposób, że ów trzeci „tor” jest bardziej autentyczny niż pozostałe, jeśli będziemy pamiętać o założeniu Gombrowicza, według którego dostępne modele tożsamości – formy rozumowe – prowadzą zawsze do fałszowania „ja”. Tego, co ohydne, nie można odziedziczyć. Życie „pańskie, ułatwione” (chłopiec z dobrego domu, ateista i intelektualista) jest dla Gombrowicza nieautentyczne czy nierzeczywiste, podczas gdy to, co ohydne, identyfikuje on z rzeczywistością:

[...] od dzieciństwa sztuczność mego pańskiego, ułatwionego, życia była dla mnie zmorą. [...] I nie skłamię chyba gdy powiem, że jeśli jej, rzeczywistości, szukałem w prostocie, w brutalnym zdrowiu najniższych sfer społecznych [...], szukałem też na owych wewnętrznych terenach, bezludnych, ubocznych, nieludzkich, gdzie grasowały Anomalia i może Bezkształt i Choroba i Ohyda. Gdyż rzeczywistość można odnaleźć w tym, co jest najbardziej zwyczajne i pierwotne i najzdrowsze, ale też w tym, co jest najbardziej powykręcane i szalone. Rzeczywistość człowieka jest zarazem rzeczywistością zdrowia i choroby⁵.

Dруга cecha polega na tym, że – w odróżnieniu od nazw dostępnych na określenie innych „ja”: „chłopiec z dobrego domu”, „ateista i intelektualista” – ohyda „ja” opiera się nazywaniu: jest „tym”, „tamtym”, albo określana jest różnymi powiązаныmi wyrazami: „bezkształt”, „choroba”, „ohyda”, „anormalny”, „nieludzkie”. Ten aspekt bliski jest zwierzęciu i potworowi. Nie jest to jakaś forma określona, jest ona „straszna” i „dziwna”. Znalazły się tutaj wszystkie anomalie, które określają potwora, szczególnie jego bezkształt, otwarty na wszelkie możliwości. Potwór jest straszny, ponieważ jest ciałem bez granic, ciałem, które może być wszystkim – potencjalność jest zawsze dużo bardziej niebezpieczna niż rzeczywistość:

Z pozoru najwykleszy młody człowiek z lekkimi tylko dziwactwami, a jednak nie mający w głębi ducha najmniejszych złudzeń, że jest jak chora owca poza stadem, na bezdrożu, i wydany wszelkiemu najdziwniejszemu kształtowi, jak owe figurki z gutaperki dające się ugniatać na wszystkie sposoby, z których można zrobić największą potworność⁶.

Potwór pojawia się jako figura tego, co jest anomalią, co dwuznaczne i ambiwalentne. Taka klasyfikacja potwora – jeśli same kategorie anomalii, dwuznaczności i ambiwalencji nie sprzeciwiają się idei klasyfikacji – odpowiada dokładnie hipotezie Mary Douglas z książki *Purity and Danger*, na której opiera się Kristeva w tekście *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*⁷. Według Mary Douglas to, co charakteryzuje przedmioty, budząc wstręt, to nie określone cechy, ale ich anomalia ujawniająca się w jakiegokolwiek próbie klasyfikacji. Tak samo jak w przypadku substancji i produktów spożywczych używanych w rytuałach oczyszczenia, jak mówi Douglas, a za nią również Kristeva, istniejących dzięki ambiwalencji, anomalii czy dwuznaczności wobec danego systemu klasyfikacji, tak i potwór, hybryda – którego najbardziej ekstremalnym wyrazem jest być więcej niż rzecz, nie-rzecz – wychodzi poza wszelkie próby kategoryzacji i zarazem je komplikuje.

Nazywając siebie samego „potworem”, Gombrowicz stawia się w szeregu tych pisarzy, których ogólnie można nazwać „przeklętymi”, pisarzy, którzy wolą eksplorować granice – granice seksu, okrucieństwa, tego, co ludzkie. Pisarze ci wyrzekają się – jak Gombrowicz – literatury, która ma powściągać „ciemną stronę”, żeby jej doświadczanie można nazwać „duchowym” lub „ludzkim”. Jednak literatura Gombrowicza nie opisuje szczegółowo seksualnych ekscesów właściwych markizowi de Sade ani nie konfrontuje czytelnika z granicami okrucieństwa. W gruncie rzeczy, jak przypomina Longinović, w całej jego twórczości nie ma ani jednego opisu aktu seksualnego. Granice są tutaj bardziej subtelne i zawsze bardziej ludyczne niż tragiczne. Poza tym jest to raczej granica estetyczna niż moralna. Anormalność, którą się opisuje, nie polega na przedstawianiu aktów wyjątkowej przemo- cy czy też związanych z jakąś formą „zła”, nie polega na działaniu

przeciwko innemu, lecz na tym, co „ja” określa jako skrzywione przyciąganie do czegoś, co z definicji nie powinno przyciągać, lecz odpychać. Jak wyjaśnia Gombrowicz:

I stąd dziwny wytworzył się u mnie stosunek do tego co wstrętne, odpychające, ohydne – gdyż brzydząc się tym, jak każdy, czułem się jednak jakoś temu dostępny i bodaj związany z tym; ale to uczucie wypełniało mnie jeszcze większym obrzydzeniem, do tego stopnia, iż niechętnie przyjmowałem kawałek chleba ręką podany, nie na talerzyku; tak to oscylowałem pomiędzy obrzydzeniem a wewnętrzną zgodą na ohydę⁸.

Podmiot anormalny jest u Gombrowicza podmiotem estetycznym i anormalnym, jako że czuje się przyciągany przez coś, co jest odpychające, odrażające. Jego skrzywienie jest, przede wszystkim, estetyczne. Oczywiście nie oznacza to, że jego pragnienie ma wymiar moralny czy nawet polityczny, ale znaczące jest, że wybiera „wstręt”, a nie na przykład zło jako uczucie, które czyni go „przedziwną pokraką”.

„Ja” definiuje tutaj samego siebie poprzez niedomaganie, poprzez „niewłaściwość” swojego własnego pragnienia, pragnienia, którego nie można z nikim dzielić i które go wyłącza ze stada. Wspólnota estetyczna znowu określa tu granice polityczności, wyznaczone przez to, co może przyciągać, i to, co może odpychać, jako odrażające. Silne uczucie – wstręt – rządzi wymianą w tej paradygmatycznej figurze, którą przedstawia Gombrowicz: przyjęcie kawałek chleba podany ręką. Chrześcijańska metafora chleba jako symbolu ciała – ciała, które oddaje się innemu, ciała, które jest dane w ofierze – jest przewrotnie zmodyfikowana przez „ja”, które doświadcza niechęci. Chociaż nie mówi się o tym wprost, czynność jedzenia została tutaj zasugerowana przez ten kawałek chleba, pokarm podstawowy i jak najbardziej nieszkodliwy, pokarm, który – w chrześcijańskim obrazie Chrystusa jedzącego ze swymi uczniami – buduje i umacnia wspólnotę. Jaką więc wspólnotę może zbudować „ja”, które doświadcza niechęci, przyjmując „kawałek chleba ręką podany”? Wspólnotę alternatywną, która, paradoksalnie, zbliża go do mistyków. Idea świętości nie jest nieobecna w *Testamencie*. Przeciwnie, to „ja” domaga się poszukiwania świętości w erotycznych siłach, które pchają je w dół:

Erotyczne siły pchały mnie w dół, na ulicę, w samotne i potajemne awantury z dziewczkami najniższej kategorii na dalekich przedmieściach Warszawy. Nie, nie były to prostytutki, ja w tych nieudolnych przygodach szukałem właśnie zdrowia, tego czegoś elementarnego, najniższego, więc i najrzetelniejszego [...]⁹.

Élisabeth Roudinesco w książce *Nasza mroczna strona. Z dziejów perversji* (2009) stwierdza:

Choć w naszych czasach termin „upodlenie”^b odsyła w najgorszym wypadku do pornografii, do praktyk seksualnych fetyszyzujących moc, odchody, wymiociny lub wydzieliny ciała, ewentualnie do łamania wszelkich zakazów, to w tradycji judeochrześcijańskiej jest nieoddzielny od swego drugiego aspektu – aspiracji do świętości. Między zakotwiczeniem w nieczystości a wznoszeniem się ku temu, co alchemicy nazywali kiedyś „ulotnością”, czyli: między substancjami niższego rzędu rodem z podbrzusza i z odchodów a substancjami wyższymi – egzaltacją, chwałą, przekraczaniem samego siebie – panuje dziwna bliskość złożona z odmowy, rozszczepienia, odpychania, przyciągania¹⁰.

„Ja” Gombrowicza jest mistyczne, jeśli mistyka byłaby, jak uważa Michel de Certeau, przywoływany przez Roudinesco:

[...] doświadczeniem przechodzącym przez ciało, „nauką eksperymentalną” wprowadzającą do gry odmiennosc w formie absolutu: nie tylko owo tkwiące w nas inne, lecz także część zapomnianą, wypartą, na której buduje się instytucja religijna – część niepoznawalną, połączoną z pewną inicjacją. Na początku jej miejscem jest „gdzie indziej, a jej znakiem antyspołeczność [...]”. Innymi słowy, mistyczne staje się „to, co oddala się od normalnych, zwyczajnych dróg i nie wpisuje się w społeczną jedność wiary czy odniesienia religijnego, ale w margines laicyzującego się społeczeństwa oraz wiedzy dotyczącej tematów naukowych”¹¹.

Jak przypomina Roudinesco, mowa mistyków żywi się odwróceniami, konwersjami, marginesami, anomaliami. To, co stara się

^b W wersji hiszpańskiej pojawia się tutaj *abyección*; ten rzeczownik oraz pochodzący od niego przymiotnik *abyecto* w tłumaczeniu na polski oddajemy za pomocą polskich słów „ohyda” lub „ohydny” (przyp. tłum. – J.W.).

uchwycić w swym sposobie niszczenia ciała, to porządek rzeczy niewypowiadalnych, ale zarazem fundamentalnych¹². Dlatego podmiot przedstawiony jako podmiot ohydy w literaturze, która wyrzeka się wszelkiej transcendencji, nie przestaje jednak szukać przedmiotu transcendentnego, niewypowiedzianego, esencjalnego; to „ja”, które opisuje siebie jako anormalne i chore, utopijnie poszukuje w ohydzie obietnicy autentycznych więzów, które mogłyby przywrócić przymierze z innością. W tym znaczeniu literatura ohydy jest literaturą głęboko moralną. Wyróżniając „wstręt” spośród innych emocji i definiując samego siebie poprzez przekraczanie go, Gombrowicz wskazuje odrazę jako najwyraźniejszą granicę, jedyną, która wyróżnia i naznacza inność w sposób w najwyższym stopniu fortunny.

Ja i mój sobowtór^c

Oprócz autoportretu z *Testamentu* „ja” jako podmiot ohydy pojawia się w krótkim, niewydanym osobno opowiadaniu, przetłumaczonym w 1996 roku w specjalnym suplemencie dla Argentyny: *Ja i mój sobowtór*. Chodzi o tekst, który można czytać, jak sugeruje Marcos Mayer w jego omówieniu, jako przeciwagę dla *Tamtego*^d, znanego opowiadania Borgesa¹³. Oba teksty przedstawiają scenę spotkania „ja” z inną wersją samego siebie, ale na ten sam temat mówią w całkowicie odmienny sposób. Odmienności te pozwalają zobaczyć, jak Gombrowicz i Borges pojmują swój stosunek do własnej inności: pierwszy z nich jako konflikt, drugi jako pojednanie – odmienność, którą widać przede wszystkim w tym, co związane ze wzrokiem. Rola tego, co związane ze wzrokiem, jest w Gombrowiczowskiej literaturze ohydy kluczowa.

^c Po polsku tekst wydany jako fragment prozy zatytułowany *Wstęp* (w większej całości pod tytułem *Ferdydurke*), w: Witold Gombrowicz, *Varia 1. Czytelnicy i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004 (przyp. tłum. – J.W.).

^d Hiszpański przymiotnik *otro* można również tłumaczyć jako „inny” (przyp. tłum. – J.W.).

W książce *Literatura de izquierda* (Literatura lewicowa) Damián Tabarovsky dostrzega – czy raczej przypomina – analogię między literaturą a doświadczeniem wzrokowym opisaną przez Du Campa w *Souvenirs littéraires*:

Całą literaturę można podzielić na dwie szkoły: literaturę krótkowzrocznych i dalekowzrocznych. Krótkowzroczni widzą powierzchownie, przywiązują wagę do wszystkiego, bo wszystko widzą osobno [...] można powiedzieć, że mają mikroskop w oku, który wszystko powiększa, zniekształca [...]. Dalekowzroczni przeciwnie, widzą całość, w której szczegóły znikają, tworząc rodzaj ogólnej harmonii¹⁴.

Poprzez tę analogię Du Camp próbuje opisać pisarstwo „literackiego krótkowidza” Flauberta, o którym tak mówi: „Flaubert pisze z lupą, widz patrzy i sądzi, że widzi monstra tam, gdzie były jedynie ludzkie stworzenia podobne do niego”¹⁵.

Koncepcja literatury krótkowzrocznej jest warta uwagi w kontekście pisarstwa Gombrowicza, który również wydaje się zatrzymywać na jednym szczególe, zniekształcać go, rozczłonkować i obracać w przynę. Równocześnie patrzenie i bycie oglądanym jest pierwszą formułą relacji z innością, jako że określa pozycje podmiot–przedmiot, ustala i pokazuje relacje hierarchiczne, które stanowią o wymianie społecznej. Relacja, jaką proponuję widzieć między dwoma tekstami – Borgesa i Gombrowicza, nie polega na odmienności interpretacji ani na jawnym dialogu intertekstualnym, ale wynika przede wszystkim z wyraźnego podobieństwa tematyki, pozwalającego na porównanie, które podkreśla, przez przeciwstawienie, specyficzny sposób, w jaki doświadczenie wzrokowe przenika tekst Gombrowicza, jak również pozwala zakwestionować analogie, które Saer i, w odmiennym stopniu, Piglia odnajdują między Gombrowiczem i Borgesem. Innymi słowy, *Ja i mój sobowtór* jest tekstem pozwalającym przeciwstawić dwie literatury, które nawet jeśli pod pewnymi względami mają coś wspólnego, pod innymi różnią się diametralnie, a różnica ta pozwala określić „dystans ohydy” oddzielający Gombrowicza od Borgesa.

Zarówno opowiadanie Gombrowicza, jak i opowiadanie Borgesa mówią o spotkaniu bohatera z młodą wersją samego siebie. W *Tamtym*

Borges, już starszy, spotyka się z młodym Borgesem w Cambridge. Dialog odbywa się nad brzegiem rzeki Charles w 1969 roku oraz nad Rodanem (Genewa) w 1918 roku. W opowiadaniu *Ja i mój sobowtór* narratorowi ukazuje się duch, którego, pomyliwszy najpierw z ojczyzną, potem ze swoją pierwszą miłością i wreszcie z ludzkością, identyfikuje w końcu z „dosyć prozaicznym i nieatrakcyjnym bubkiem”: „spozrzegłem, że to ja sam”¹⁶. Jak zauważa Marcos Mayer, podczas gdy w *Tamtych* ponowne spotkanie młodego i starego Borgesa jest w rzeczywistości aktem pojednania, w którym ze spokojem przyjmuje się różnice, w opowiadaniu *Ja i mój sobowtór* określenie tożsamości jest doświadczeniem wstydliwym, a upływ czasu dowodzi, jak trudno być sobą. Pokazuje dystans między pojęciem tożsamości jako gry i jako cierpienia. Podczas gdy autor *Fikcji* przedstawia starość jako stan sprzyjający spokojowi ducha, Gombrowicz w powrocie do młodości odkrywa kolejny przejaw rozpacz, czyhania tego, co niskie, niedokończone¹⁷.

Jednakże różnice między tekstami są widoczne przede wszystkim w różnym wykorzystaniu sfery związanej ze wzrokiem. W tekście Gombrowicza całe spotkanie „ja” i młodej wersji samego siebie ma postać pojedynku na spojrzenia. Pojedynek oscyluje między uzupełniającymi się nawzajem voyeuryzmem i ekshibicjonizmem – „ja” rozszczepia się na tego, który patrzy i zarazem jest obserwowany, chociaż ten, kto jest obserwowany, okazuje przede wszystkim niepokój charakterystyczny wobec spojrzenia absolutnego. Jeśli wziąć pod uwagę najważniejsze wypowiedzi antywzrokocentryczne XX wieku, tekst Gombrowicza można ściśle wiązać tylko z negatywnym znaczeniem, jakie spojrzenie – w tym wypadku w wymiarze społecznym, psychologicznym czy nawet egzystencjalnym – nabrało w twórczości Jeana-Paula Sartre’a. Sam Gombrowicz, który chwalił się, że był dzięki *Ferdynandowi* (1937) egzystencjalistą *avant la lettre*, wielokrotnie zastanawia się zarówno nad podobieństwami, które zbliżają go do twórczości Sartre’a, jak i nad fundamentalnymi różnicami, oddalającymi go od niego. Szczególnie w odniesieniu do stereotypu spojrzenia, które oznacza stawanie się ofiarą i przedmiotem poprzez spojrzenie innych, postawa obu autorów wykazuje znaczne zbieżności. Dla Sartre’a zdominowanie świata przez

odległy podmiot, umożliwione przez hegemonię spojrzenia, staje się modelem relacji intersubiektywnych. Wychodząc do Husserla, którego rozumienie interakcji międzyosobowej opiera się na wzajemnej empatii, Sartre podkreślał pojedynek woli między podmiotami, których interesy są przeciwne. Konflikt leży u podstaw interakcji między osobami, w czymś, co wyraża się w oczywisty sposób w doświadczeniu stania się ofiarą spojrzenia innego, jego badawczego wzroku, doświadczeniu, które Sartre podnosi do kategorii powszechnej kondycji ludzkiej¹⁸.

W tekście Gombrowicza bohater wbija wzrok w pojawiającego się ducha i bada go z okrucieństwem, sporządzając długą listę wad:

Ponieważ się na mnie nie patrzył, więc ja mogłem patrzeć – i patrzyłem z początku ostrożnie, potem coraz śmielej. Po chwili nawet skrzywiłem się. Ujrzałem na lewym policzku krostę, a duch, widząc, że widzę, jeszcze bardziej się zawstydził. [...] Spostrzegłem, że jedno ucho było krótsze od drugiego, a w prawym zębie była plomba, i znów się zawstydził [...] wypatrywałem, oglądałem i widziałem wszystko, każdy szczegół, a on pozwalał się oglądać, tylko zaczerwienił się, skulił, palce szybciej jęły skubać rękaw, a na twarzy pojawił się tani, sztuczny, ironiczny grymas, którym usiłował osłonić się przed moim wzrokiem – coraz bardziej bezceremonialnym. Było to smutniejsze od wszystkich kochanek razem wziętych. Widok tych szczegółów – moich – skulonych w kacie i zarumienionych, skąpanych w atmosferze żalosnej głupoty, był nie do zniesienia. Zimne okrucieństwo mego wzroku sprawiało mi mękę fizyczną¹⁹.

Tak samo jak u Sartre'a, u Gombrowicza nie ma wzajemności między podmiotem i przedmiotem spojrzenia. Ten brak wzajemności jest nieodłączny od walki o władzę. Jest tak, ponieważ ten, kto patrzy, jest zawsze podmiotem i ten, kto jest celem spojrzenia, jest zawsze zamieniony w przedmiot. Urzeczowienie, zamiana w przedmiot podmiotu, na który się patrzy, określa tę relację władzy, wzbudzając zarazem szczególną emocję, wstyd, „przyznanie, że jest się rzeczywiście p r z e d m i o t e m, który Inny obserwuje i osądza”²⁰. Jay zauważa ponadto, że ta mroczna dialektyka spojrzeń znajduje odniesienie w naszej samoświadomości cielesnej. Kiedy ciało jest wystawione na spojrzenie Innego, staje się przedmiotem pozbawionym swego wdzięku, a właśnie to powoduje uczucie wstydu, podobne do tego, którego

doświadczamy, gdy ktoś niespodziewanie zobaczy nas nago. Ubierać się, stwierdza Sartre w innym fragmencie *Bytu i nicości*, znaczy ukrywać swoją kondycję jako rzeczy: to domagać się prawa widzenia, nie będąc widzianym, to znaczy do bycia samym podmiotem. To dlatego biblijnym symbolem upadku po grzechu pierworodnym jest fakt, iż Adam i Ewa wiedzą, że są nazy²¹.

Pojedynek ma miejsce, kiedy następuje zmiana pozycji i wersja młoda przestaje być bierna, żeby „oddać” spojrzenie. Następuje zmiana jakościowa, w której podmiot został zastąpiony swoimi własnymi wadami:

Wtenczas podniósł powoli głowę i spojrzał, jeszcze czerwony ze wstydu. Spojrzał. Ośłupiałem. Wrażenie było takie, że teraz ja z kolei opuściłem oczy, zaledwie śmiejąc zerknąć w twarz Bóstwa, które na mnie spoziierało. Krosta, wady, usterki, nędze i małości znikły, a raczej ożyły, wytrysnęły wzrokiem. [...] Oznaki szczególne, poprzednio źródło hańby i nieprzyzwoitości, teraz, ożywione blaskiem wzroku, stały się czymś danym raz na zawsze i nieznoszącym sprzeciwu, absolutnym jak broda Boga Ojca²².

Spojrzenie ma w tekście taką moc, że nawet przedmioty, nieżywe przecież, mogą patrzeć: „Skarpetki na krześle, podwiązki, krzesło, stół, piec – wszystko to spoglądało na mnie tępo, ale twardo, jak zwykle o poranku, a on jeden nie mógł”²³. Spojrzenie staje się *perwersyjne*, bo nie poddaje się kontroli, podmiot nie może o nim decydować, zniewolony obsesją rejestrowania, co nieuchronnie urąga przedmiotowi, który ten obserwuje. To rodzaj trującej siły, która za chwilę może obrócić się przeciwko temu, kto na początku przywłaszczał sobie wyłączność patrzenia. Teraz nie chodzi tylko o obelgę rzuconą wzrokiem zgodnie z pewną hierarchią, ale o wzrok jako siłę, która jest obelżywą, kiedy zwraca się do innego, co w tym wypadku jeszcze wzmacnia fakt, że inny jest zarazem „ja”. Zamiast być zmysłem, który *par excellence* wyróżnia – ponieważ wynosi – istotę ludzką ponad zwierzęta, zmysł wzroku niszczy – bo degraduje – podmiot.

Koncepcja ta jest całkowicie różna od zaprezentowanej w opowiadaniu Borgesa, którego bohaterowie – młody i stary Borges – w rozmowie wymieniają się wrażeniami. I tak na początku stary Borges rozpoznaje

młodego Borgesa poprzez zmysł słuchu, a nie wzroku: „Tamten zaczął pogwizdywać. Wtedy właśnie wydarzył się pierwszy z wielu niepokojących elementów tego ranka. To, co gwizdał, to, co usiłował gwizdać (nigdy nie miałem zbyt dobrego słuchu), było popularną kreolską piosenką *La Tapera* Elíasa Regules”²⁴. Wizje te są zupełnie odmienne przede wszystkim dlatego, że postać starego Borgesa jest pozbawiona zdolności widzenia: „Kiedy dojdiesz do mojego wieku, stracisz niemal całkowicie wzrok. Będziesz widział żółtości, cienie, światła. Ale nie przejmuj się. Stopniowe tracenie wzroku nie jest tragiczne. Przypomina powolny letni zmierzch”²⁵. W obu opowiadaniach starsze wersje bohaterów robią wykaz pewnych elementów. W przypadku Borgesa wyliczenie realizuje się dzięki wspomnieniu czy też pamięci, a szczególnie miejsce mają w nim wspólne przedmioty, zwłaszcza książki: „W twojej szafie stoją dwa rzędy książek. Trzy tomy *Bajek z tysiąca i jednej nocy* Lane’a ze stalorytem i notkami petitem pomiędzy rozdziałami, słownik łaciński Quicherata, *Germania* Tacyta po łacinie w wersji Gordona [...]”²⁶. Lista książek, które łączą, jak znaki tożsamości, obie postaci. Rejestr Gombrowicza natomiast powstaje poprzez wzrok, bohater zaś sporządza listę wad innego:

I znów patrzyłem i oglądałem jakbym oglądał krowę na jarmarku, gęś, związaną świnię, i stwierdzałem! Opanował mię szal stwierdzeń. Krótkie ucho, nos krzywy, noga niedobra, w oczach – coś nieprzyjemnego, maniera głupia, źle zrobiony wyrób, anormalna krowa, uszkodzony przedmiot, wyskok, wybryk, dziwak, dziwactwo, nie nadaje się ani na rzeź, ani do chowu²⁷.

Podczas gdy u Borgesa lista wyszczególnia przedmioty, dla bohatera Gombrowicza jest ona kumulacją wad, które dostrzega wzrok jako siła degradująca, zmieniająca w rzecz, rozkładająca podmiot na części. Łagodna ślepota starego bohatera Borgesa kontrastuje z paranoiczną nadwzrocznością postaci Gombrowicza, dla której wzrok, daleki od służenia jako narzędzie do jasnej i wyraźnej analizy świata, właśnie ze względu na zdolność analizy jest elementem niepokojącym, przyczyną udręki.

Gombrowicz broni literatury „niskiej”, która przejawia się – jeśli przyjąć analogię między tym, co wizualne, i tym, co werbalne, między przedstawieniem wizualnym i werbalnym – w degradującym

spojrzeniu. Degradujące spojrzenie jest rodzajem metafory zaprzeczenia reprezentacji, metafory literatury rozumianej jako zmysł. Wracając do początku, jak wskazuje Tabarovsky w *Literatura de izquierda*, Gombrowicz stawia „przeciwko humanizmowi sztukę pisaną małą literą. Literatura jest sztuką niską. Już nie okazałością, wysokością, szlachetnością, sensem; przeciwnie, ta literatura jest gadem: pełźnie i wstrzykuje swoją truciznę, przeżera jak kwas”²⁸.

Symbol perwersji *par excellence*, w rzeczywistości początek wszelkiej perwersji, wąż, który w Księdze Rodzaju jest przyczyną upadku i zarazem daje początek opowiadaniu, jest być może jednym z najlepszych obrazów dla pisarstwa Gombrowicza.
[...]

Argentyna, kraj niedojrzały

W artykule *Spojrzenie z zewnątrz: Gombrowicz w Argentynie*^e i w książce *El río sin orillas. Tratado imaginario* (Rzeka bez brzegów. Traktat zmyślony) Juan José Saer czyta Gombrowicza jako wzorcowego przedstawiciela długiej listy cudzoziemców, którzy pisali w i o Argentynie^f. Ta długa lista – jak można się przekonać, przeglądając nazwiska przytoczone przez Saera – jest bardzo niejednorodna, ale nie przeszkadza mu to wszystkich razem przyporządkować tej samej tradycji i stwierdzić, że tradycja ta ma prawo tworzyć tradycję argentyńską.

Gombrowicz pisze w i o Argentynie w okresie, w którym inni znamienici cudzoziemcy – podobnie jak eseści argentyńscy – usiłowali

^e Przedrukowanym w niniejszym tomie, v. s. 189–201.

^f „Félix de Azara, Millau, Mac Cann, Woodbine Hinchliff, Alfred Ebelot, inżynier z Tuluzy, zatrudniony przez rząd w 1875 roku, żeby wykopać – przedsięwzięcie iście kafkowskie – pięćdziesięciokilometrową fosę w celu powstrzymania najazdów Indian, Albert Londres, niezrównany W.E. Hudson, który wychwalał nasze najgorsze przywary, te same, które Borgesowi wydawały się zaletami, wszyscy oni swymi doświadczeniami i obrazami argentyńskimi użyli różnych języków świata. Gombrowicz wpisuje się w tę tradycję w szczególny sposób”, Juan José Saer, *Spojrzenie z zewnątrz*, s. 192 niniejszego tomu.

zglebić „istotę narodu”. Mariano Siskind i Gonzalo Aguilar nazywają „podróżnymi tożsamości” grupę intelektualistów, cieszących się wówczas prestiżem i zainteresowaniem, których twórczość wywoływała spory, czasem bardzo gwałtowne, wśród intelektualistów argentyńskich, grupę, której najbardziej znani przedstawiciele to José Ortega y Gasset, Waldo Frank, hrabia Keyserling i Roger Caillois²⁹. Dlaczego Gombrowicz nie został do nich zaliczony? Najprostsza odpowiedź, jaką można dać na to pytanie: ponieważ Gombrowicz konsekwentnie uchyla się od interpretowania kraju, jeśli interpretować znaczą próbować wyjaśniać, rozumieć czy nawet zastanawiać się nad tym, co może stanowić „Argentynę” lub „to, co argentyńskie”. Jeśli wziąć pod uwagę przedstawioną wyżej koncepcję tożsamości Gombrowicza, wydaje się oczywiste, że wzbrania się mówić o tym, co może stanowić „istotę” argentyńskości, a nawet w wersji zaprzeczanej – o tym, co jej nie stanowi. Zastanawiając się nad pytaniami, które nurtowały wyobraźnię terytorialną argentyńskich eseistów tego okresu – Martíneza Estrady³⁰ i Canala Feijóo³¹ – Adrián Gorelik stwierdza, że wyobraźnia owa wydawała się szukać wyjaśnienia, dlaczego nie ma Argentyny: „Terytorium nie pojawia się u naszych eseistów jak pewność (albo obietnica) tego, co rzeczywiste-narodowe [*lo real-nacional*], tylko jako oczywisty jego brak”³².

Gombrowicz stanowczo wzbrania się, jak to mówi wprost we *Wstępie do Dziennika argentyńskiego*, od uczestnictwa w „tej nadmiernie patetycznej retoryce”:

Argentyna jest tutaj tylko i wyłącznie moją przygodą, niczym więcej. Zwykle o Argentynie mówi się, że nie istnieje, albo że istnieje, ale nie

²⁹ Ezequiel Martínez Estrada (1895–1964) – argentyński pisarz, autor m.in. esaju *Radiografía de la pampa* (1933), utrzymanego w pesymistycznym tonie socjologicznego i antropologicznego studium narodu argentyńskiego. Jego dzieło miało w Argentynie zarówno gorących zwolenników, jak i zdecydowanych krytyków, którym Estrada naraził się ponadto kilkuletnim pobytem na Kubie Fidela Castro.

³⁰ Bernardo Canal Feijóo (1897–1982) – argentyński pisarz i prawnik; związany z czasopiśmem „Martín Fierro”. Pochodził z prowincji Santiago del Estero i był znawcą jej folkloru.

jako rzeczywistość, albo że istnieje, owszem, lecz jako coś jeszcze załagowego, bolesnego, rozpaczliwego... i że Argentyńczyk jeszcze się nie narodził – stąd jego cierpienie i wstyd, *et cetera*.

Tego rodzaju rzeczy, powtarzane zbyt często, wydają mi się nie bardzo prawdziwe, za to mocno przesadzone. Wolę trzymać się z dala od tej nadmiernie patetycznej retoryki. Zresztą te moje doraźne zapiski powstały bez specjalnego zamiaru zgłębienia tego kraju³¹.

Pomimo tej wyrażonej wprost deklaracji Gombrowicz szkicuje mapę kraju, na której – choć daleki od głębi właściwej dla eseju, mającego uchwycić istotę rzeczy i przedłożyć ją czytelnikowi – przedstawia Argentynę w znamienity sposób, dając jej wizję alternatywną w stosunku do innych podróżników. Oczywiście jest, że Gombrowicz był na bieżąco z tym, co pisali zarówno inni podróżnicy tego okresu, jak i eseiści argentyńscy, bo świadczą o tym ironiczne komentarze, jakie na ich temat umieszcza w swoich tekstach. Nigdy nie spiera się z nimi, to znaczy nigdy nie polemizuje z ich hipotezami czy wnioskami, bardzo często nie wymienia nazwisk, trzeba się ich domyślać. Na przykład raz wyraźnie cytuje Ortegę y Gasseta, ale innym razem, kiedy odwołanie jest bardziej znaczące, tylko wspomina tezę „defensywy argentyńskiej”, odnosząc się do klasycznego tekstu Ortegi *El hombre a la defensiva* (Człowiek w defensywie, 1930) o istocie narodu. W opisie stosunków utrzymywanych z czasopiśmem „Sur” Caillois pojawia się jako bohater epizodyczny, po części patetyczny, po części komiczny. Gombrowicz daje go jako przykład owocnych kontaktów z „Sur”, przywołując scenę, kiedy to Caillois błaga na kolanach Victorię Ocampo o pieniądze potrzebne do założenia „revue literackiej”: „Co do mnie, podejście tego francuskiego pisarza do pani Ocampo wydawało mi się jeszcze najzdrowsze i najszczerze”³². Canal Feijóo pojawia się jako towarzysz niektórych podróży z *Wędrówek po Argentynie*, zasługując na taki oto komentarz: „Canal Feijóo! Wybitny bardzo pisarz argentyński, który, jak oni wszyscy, usiłuje odcyfrować osobowość narodu i odpowiedzieć na kapitalne pytanie literatury argentyńskiej: – kim jesteśmy? Jaka jest nasza rzeczywistość?”³³. Uwagi te są potrzebne, by zrozumieć, że Gombrowicz nie pisze na marginesie tekstów tego okresu, ale przeciwko nim, czy też, innymi słowy, na jakimś marginesie,

z którego im się sprzeciwia, co daje w efekcie spojrzenie alternatywne na grupę czy tradycję kulturową podróżników, której jednak jest częścią.

Aby wprowadzić temat konfrontacji między Gombrowiczem a kulturowymi podróżnikami, chciałabym przede wszystkim porównać polskiego pisarza z tym, który został uznany za wzorcowego podróżnika: Ortegę y Gassetem, poprzez zestawienie dwóch esejów Ortegi z fragmentami *Dziennika*. Następnie, żeby dokładniej określić, jaka Argentyna wyłania się z tekstów Gombrowicza, skupię się na książce przez krytykę nieomówionej *Wędrówki po Argentynie*, rodzaju dziennika podróży po najbardziej reprezentatywnych przestrzeniach kraju. Na końcu wrócę do *Testamentu*, w którym Gombrowicz „streszcza” znaczenie, jakie ma dla niego Argentyna.

Argentyna dla Ortegi, Argentyna Gombrowicza. Otchłań i równa droga

Odniosę się do dwóch tekstów Ortegi y Gasset, powstałych w różnych okolicznościach podczas trzech podróży, które odbył on do Argentyny między rokiem 1916 a 1942: *La pampa... promesas* (Pampa... obietnice) i *El hombre a la defensiva*, oraz do artykułów zebranych w *Meditación del pueblo joven* (Medytacji młodego narodu), szczególnie do tego, który dał tytuł całemu tomowi³⁴.

Jak sugeruje tytuł pierwszego z artykułów, Ortega y Gasset wybiera pampę jako przestrzeń paradygmatyczną, która funkcjonuje tutaj jako synekdocha Argentyny. Jego wybór nie jest oryginalny: w rzeczywistości pampa jest stereotypowym przedstawieniem kraju, szeroko wykorzystywanym w tradycji podróżniczej. Ortega, nawet jeśli nie mówi o tym wprost, określa sam siebie jako przedstawiciela wspomnianej grupy, która stanowi utrwalaony autorytet ze względu na prestiż nazwisk poprzedników. Z jego opisu wyłania się pampa jako konkretna przestrzeń, organizm, całość, której „strukturę”, „anatomię” i „fizjologię” można analizować. Jednak pomimo tego ukonkretnienia jest przestrzenią odczytywaną jako metafora nie tylko większej całości – Argentyny – ale także jej mieszkańców, którzy pozostają w ten

sposób nierozzerwalnie złączeni z krajobrazem, w którym żyją. Jak zauważa Rodríguez Fischer³⁵, Ortega odchodzi od tezy Taine'a, według której środowisko determinuje wydarzenia historyczne, odwracając ów koncept. Jeśli krajobrazu nie można traktować jako przyczyny, która wyjaśniałaby charakter narodu, można go traktować jako „przejaw i symbol tego charakteru”. To oczywiście podróżnik jest podmiotem mającym czytać owe widoczne znaki albo mgliste „tajemnice”, które kryje dusza narodu.

Ortega patrzy na pampę, widząc w niej strukturę anomalii: każdy inny krajobraz ma bliższy i dalszy plan, a jest zwyczajną rzeczą, że wzrok najpierw skupia się na tym, co jest najbliżej nas (przedmioty, dom, krowa), a potem dostrzega niewyraźną dal. Spojrzenie podąża powoli w stronę tego, co daleko. Natomiast w przypadku pampy – stwierdza Gasset – to, co bliskie, jest „obszarem czysto geometrycznym, jest po prostu ziemią, zbożem, czymś abstrakcyjnym, bez szczególnej fizjonomii”³⁶, czymś obojętnym: w ten sposób wzrok nie może skupić się na niczym i „jest to pożegnanie z krańcami zakrzywionego horyzontu”. Horyzont ten sam w sobie staje się metaforą: „Te zagajniki w oddali mogą być wszystkim: miastami, przyjemnymi zamkami, krzakami, dryfującymi wyspami – są miękką materią, którą może uwieść jakakolwiek forma, są metaforą uniwersalną. Są niezmienną i obejmującą wszystko obietnicą”³⁷. I zaraz potem stwierdza: „Być może najistotniejsze w życiu Argentyny jest właśnie to – być obietnicą”. Wszystko żyje na pampie odległościami i z odległości i w rezultacie nic nie jest tam, gdzie rzeczywiście jest, „tylko przed sobą samym, bardzo z przodu na horyzoncie samego siebie i stamtąd zarządza swoim życiem tutaj i je realizuje, to życie rzeczywiste, obecne i istotne. Sposób istnienia Argentyńczyka jest tym, co nazwałbym konkretnym futuryzmem każdego”³⁸. I tak, dzięki tej metaforyzacji, cecha, którą Ortega odkrywa w Argentyńczykach, staje się niezmienna, staje się właściwością esencjalną czy też esencjonalistyczną ich istoty: to nie-bycie, paradoksalnie, bo w opisie Ortegi obietnicy pampy nie są antycypacją czegoś, co stanie się w przyszłości, tylko znakiem braku – rzeczywistości, autentyczności, teraźniejszości.

W odróżnieniu od Ortegi y Gasseta Gombrowicz nie wybiera w *Dzienniku* żadnego stereotypu ani rozpoznawalnej przestrzeni jako synekdochy Argentyny i w ten sposób unika bezpośredniego włączenia się w tradycję podróżników nad Río de la Plata. Miejsca, do których się odwołuje w *Dzienniku*, są miejscowościami prawie nieznanymi, nie mają w sobie nic specjalnie interesującego: La Falda, Necochea, Tandil, Goya, Santiago del Estero... Są to małe miasta albo prowincjonalne miasteczka, a w niektórych wypadkach nawet miejsca jeszcze mniej konkretne – i dlatego nie tak szczególnie i paradygmatyczne: to po prostu wybrzeże morskie, rzeka, stok góry. Należą one do interioru Argentyny, są miejscami podrzędnymi, mniejszymi, w zupełnym przeciwieństwie do kosmopolitycznej stolicy, Buenos Aires, sceny kultury wysokiej. W ten sposób trasa Gombrowicza wyznacza mapę, na której nie ma cech charakterystycznych. Dla Gombrowicza „Argentyna jest bardziej sytuacją niż miejscem – stwierdza Sergio Chejfec. – Retiro, Wenezuela, Santiago, Tandil, Ocampo, Rex odsyłają w niepełny sposób do bytów fizycznych i geograficznych; druga połowa to treść metafizyczna i egzystencjalna”³⁹. Co więcej, przestrzeń nie funkcjonuje jako metafora i, w odróżnieniu od Ortegi, szukającego definicji duszy argentyńskiej, Gombrowicz kierując spojrzenie na mieszkańców, czuje się przyciągany materialnością ciała, tak samo jak w przypadku krajobrazu – patrzy na materialną zmysłowość przedmiotów. Chodzi o materialność bezpośrednią, bez głębszych znaczeń, i s k ą: „Goya, miasteczko płaskie. Pies. Sklepiarz na progu sklepu. Samochód ciężarowy, czerwony. Bez komentarza. Nie nadaje się do żadnej glossy. Tu jest tak, jak jest”⁴⁰. Opis krajobrazu dzieli się na niepowiązane z sobą całości, nie podporządkowując się żadnemu centrum, które by nadawało kierunek spojrzeniu, żadnej spójnej formule, która by decydowała o wyborze, porządku i jasnej hierarchii. Chodzi jednak nie tyle o spójną całość podzieloną na wiele niezwiązanych części, ile o sam p r o c e s widzenia tego, o czym mowa. Poprzez różne środki i w różny sposób teksty przedstawiają niepewność, trudność czy nawet niemożliwość widzenia. W *Diariuszu wiejskim* Gombrowicz pisze:

Wylądowaliśmy gładko na łące niedaleko kępy drzew, płosząc zbaraniałe krowy – a nieopodal pasły się barany – i wysiadłem z aeroplanu, ale właściwie nie wiem gdzie południe, gdzie północ, i w ogóle nie rozumiem dobrze, o co chodzi, gdyż pocę się, tak, wypacam z siebie, a powietrze rozrzedzone i rozżarzone przed oczyma tańczy... Dwór pośród eukaliptusów, rozdartych papuzim wrzaskiem. [...] Zbudziłem się dość późno i starałem się zorientować w położeniu, ale nie tak to łatwo, bo blask słoneczny nie pozwala otworzyć oczu... widzę tylko piaszczysty grunt pod nogami i, bodaj, mrówki. [...] Roztapiam się i rozpływam, ale wszystko też się rozplywa, gdzie północ, gdzie południe, nic nie wiem, może ujmuję krajobraz do góry nogami, ale krajobrazu nie widać, tylko muszki, łódzki, smużki, drżenie atmosfery, brzęczenie tonące w blasku. Natomiast Sergio zaczyna mnie zastanawiać⁴¹.

Znaczące jest to, że główną cechą pampy jest dla Ortegi anomalia, którą ukazuje ona swemu obserwatorowi: to krajobraz nie pozwala na właściwe spojrzenie, zaś anomalia daje początek defektom tamtejszych mieszkańców. W ten sposób postawa Ortegi wobec trudności, na które napotyka spojrzenie u Gombrowicza, jest całkowicie odmienna. W jednym z wczesnych tekstów streszcza Ortega istotę podróży do „być i widzieć”, przyznając w ten sposób zmysłowi wzroku najważniejszą rolę. Utożsamiając, w klasyczny sposób, „patrzeć” i „wiedzieć”, Ortega uznaje akt patrzenia za punkt wyjścia dla procesu poznania, który nie zatrzymując się na zmysłowej materialności rzeczy, będzie szukał prawdy, „pozostającej czystą i nagłą iluminacją jedynie w chwili jej odkrycia”, tego momentu „odkrycia, ujawnienia, odsłonięcia”⁴². Jeśli przedmioty dają się widzieć, nie stawiając oporu, i dlatego nie wymagają od tego, kto je kontempluje, niczego, to jest to prawda, jeśli odniesiemy się – w przypadku Ortegi – do funkcji jedynie zmysłowej patrzenia. Ale światu „widocznemu”, światu czystych wrażeń, zewnętrznemu, przeciwstawia się świat „ukryty”, głęboki, dostępny tylko poprzez aktywne działanie albo poprzez „aktywne patrzenie”, które rezygnuje z bierności, żeby zgłębiać nowe przestrzenie rzeczywistości, coraz głębsze, coraz bardziej wyrziste:

Gdyby istniało tylko patrzenie bierne, to świat ograniczałby się do jakiegoś chaotycznego zbioru jasných punkcików. Jednakże oprócz patrzenia biernego istnieje także patrzenie aktywne, które interpretuje, patrząc,

i patrzy, interpretując. Patrzenie, które jest widzeniem. Platon potrafił określić takie sposoby patrzenia, które są widzeniami, boskim słowem: nazwał je *ideami*⁴³.

Jak zauważa sam Ortega we fragmencie, w którym wychodzi o rzeczy ku jej pojęciu, od „poczucia istnienia wokół nas lasu jako tajemnego uścisku” do „pojęcia lasu”, coś się gubi: „w porównaniu z samą rzeczą pojęcie jest co najwyżej widmem, a może nawet i nie”⁴⁴, ale „cielesność rzeczy” nie wydaje się wystarczająca dla tego, kto, koniec końców, skłania się ku idei. Ortega stwierdza kategorycznie: „Przecież wrażenie nigdy nie udostępni nam tego, co udostępnia nam pojęcie, mianowicie formy, fizycznego i moralnego sensu rzeczy”⁴⁵.

Jeśli Gombrowicz kładzie na coś nacisk w swoich tekstach – i co zresztą przenika jego opisy krajobrazu, sposób, w jaki rozumie akt widzenia – to jest to skrajna podejrzliwość wobec idei, wobec ograniczonej zdolności intelektu do oceny rzeczywistości, do dotarcia do niej. Widać to jasno w powieści *Kosmos*, w której proces interpretacji, rozumiany jako czynność intelektu, znajdujący porządek poprzez wyznaczenie związku między rozproszonymi znakami, jest sparodiowany. W *Kosmosie* narrator flirtuje, wedle własnej woli, z wydarzeniami, niewykazującymi żadnego związku między sobą, oprócz tego, który można im dowolnie narzucić: wróbel powieszony na drzewie, patyk zwisający za budką – są początkiem łańcucha skojarzeń, do których narrator dorzuca kolejny element, aktywnie w nim uczestnicząc, kiedy sam wiesza kota. W końcu jeden z mieszkańców domu sam się wiesza. Pragnienie narratora, aby znaleźć wyjaśnienie, przejawia się wówczas nie tylko jako podejrzliwość czy obłąd, ale również – na końcu, który można by nazwać tragicznym, gdyby ton tragiczny nie był nieobecny w tekstach Gombrowicza – jako opresja, w której kryje się niebezpieczeństwo. Daleka od świetlistych objawień, czynność znajdowania porządku, interpretowania nie prowadzi do rewelacji, do odkrycia, lecz pokazuje nieprzystawalność proponowanej idei do oczywistych braków i dowolnych skojarzeń.

Połączone głosy autora i narratora – zauważa Thompson w odniesieniu do *Kosmosu* – umacniają przypuszczenie, że ograniczona zdolność ludzkiego postrzegania i rozumienia przejawia się nie tylko w tak oczywistej naiwności, jak ta, którą wykazuje narrator, ale także w bardziej skomplikowanej naiwności myślicieli i filozofów⁴⁶.

Thompson w tym samym artykule zwraca uwagę na metodę, której Gombrowicz używa w swoich tekstach; nazywa ją „metodą redukcijną”. Polega ona zasadniczo na „upraszczaniu” wydarzeń i sytuacji, poprzez przedstawianie tego, co nieuchwytnie, za pomocą określeń dotyczących tego, co uchwytnie, tego, co rozumowe, za pomocą określeń fizycznych i tego, co złożone, za pomocą określeń tego, co proste. W ten sposób, chociaż uwikłani w stany psychiczne czy idee, narratorzy Gombrowicza – również sam podróżnik – opowiadają historie, które krążą raczej wokół możliwości, jakie daje pięć zmysłów, niż wokół nieuchwytnych procesów intelektualnych, redukując zjawiska psychologiczne do zmysłowych. Spośród wielu przykładów tekstów podróżniczych jeden jest opisem przebycia Río Paranáy, w którym cała przeprawa została zredukowana do obsesyjnego powtarzania słowa „płyniemy”. Zmysłowość krajobrazu nie ma nic, co można by pojąć rozumem, co w rezultacie podkreśla nieredukowalność – zarówno krajobrazu, jak i doświadczenia – do języka:

Przestwór bezsilny, rzeka leniwa, powietrze stoi, chorągiew zwisa, ale prujemy z szumem nieruchomą biel – wciąż naprzód – i wpływamy w strefę podzwrotnikową, więc, choć słońca nie ma, jest cieplej. [...] Cokolwiek robimy, cokolwiek mówimy, czemukolwiek się oddajemy – płyniemy i płyniemy. Podczas gdy to piszę, także płyniemy. [...] Płyniemy. Statek drży, maszyna pracuje, szumiące wały wodne za burtą, wypryski i odmęty, my zaś płyniemy, zagłębiając się coraz bardziej w... docierając do... Na nic nie zdadzą się słowa, bo gdy to mówię, płyniemy! [...] Płyniemy. Zupełna bezsilność wobec patosu, niezdolność dobrania się do tej potęgi, która dzieje się w nas ciągłym natężaniem się i napinaniem⁴⁷.

Zmysłowość, wypadałoby dodać, której znaczenie polega nie tyle na radosnej i spontanicznej celebracji przyjemności – przyjemności, która jest zawsze w tekstach Gombrowicza zawikłana i nietypowa – ile

raczej na zakwestionowaniu wartości przyznawanej rozumowi i ideom, celebracji tego charakteru nieugiętego i opresywnego, jakiego nabiera poszukiwanie spójnego znaczenia, mogącego dać *formę* tej wielości, która nas otacza.

To, co powiedzieliśmy, nabiera szczególnego znaczenia, kiedy chodzi o *ideę* w odniesieniu do tożsamości kulturowej, do której teksty podróżnicze odsyłają nieustannie. Jak wyczerpująco pokazuje obszerna bibliografia krytyczna, spojrzenie podróżnika, nawet jeśli samo prezentuje siebie jako naiwne w swej istocie oraz pozbawione wszelkiego zamiaru podboju – sytuując się wielokrotnie jako narracja „antypodbojowa” – niesie z sobą duży ładunek ideologiczny, co przyczynia się w większości wypadków do usprawiedliwiania i utrwalania struktur władzy. Klasyczna już książka Mary Louise Pratt *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* obnaża doskonale ten rodzaj ideologicznych procederów w „nieszkodliwych” tekstach podróżników XIX-wiecznych. Chociaż teksty Ortegi i Gombrowicza powstały w innej scenerii kulturowej – pierwszej połowie XX wieku – mają udział w tej logice. Dlatego zaskakuje, że Ortega y Gasset, który świadomie uczestniczy w amerykańskiej debacie tak, aby być zauważonym, wypowiadając się w miejscach najbardziej widocznych, twierdzi, iż „urok książek podróżniczych polega na tym, że zawsze są książkami naiwnymi”⁴⁸. Ta domniemana naiwność sprzeciwia się miejscu, przyznawanemu przez samego Ortęgę w innych fragmentach „człowiekowi, który nie jest obecny, lecz który przychodzi i odchodzi”. „Cudzoziemiec to nie jest pojedyncza osoba, to jest instytucja i, jak powiedziałem, wysoki urząd, bezosobowa luka, którą wypełniają kolejno wszyscy ci, którzy wykonują tę najbardziej uniżoną czynność: przybywają i odchodzą”⁴⁹. Instytucja ta sięga początków ludzkości: według Ortegi u ludów pierwotnych prawie zawsze jest jakiś szałas lub chata, prawie zawsze najlepsze ze wszystkich, gdzie przyjmuje się cudzoziemca, słucha się go, spełnia jego potrzeby i gości. O ile jako zbiorowość cudzoziemiec jest urodzonym wrogiem, stanowi zawsze zagrożenie, o tyle indywidualnie jest „stworzeniem, które jako wyższe wzbudza emocje prawie religijne i które wydaje się trochę boskie”⁵⁰. Opowiadając mit, Ortega nie robi nic innego, jak tylko wskazuje i uzasadnia sposób, w jaki należy

rozumieć postać podróżnika samego w sobie. Nie tylko przyznaje temu rację, lecz nawet radykalniej rozumie owo „magisterium”, przedstawiając siebie jako pierwszego podróżnika, który przemierza Argentynę. W rezultacie głosi, że Argentyna jest jednym z niewielu miejsc świata, gdzie nigdy nie było podróżników, gdzie właściwie jest niemożliwe, żeby byli⁵¹. Wiedząc, że Ortega utrzymywał z Argentyną bliskie więzi, że w dodatku często czytał teksty podróżnicze, nie można sądzić, żeby nie znał – i dlatego też nie uznał – przynajmniej nazwisk Darwina, Hudsona czy Ebelota. Dlatego stwierdzenie to jest zrozumiałe jedynie jako strategia legitymizacji swojego własnego dyskursu: „Interesujące – stwierdza – nie są tym razem przyczyny, lecz przeciwnie: konsekwencje. Jedną z nich jest to, że ze względu na brak prawdziwych podróżników nie podjęto jeszcze choćby najmniejszego wysiłku zdefiniowania duszy argentyńskiej”⁵². To właśnie Ortega będzie czynił w różnych swych wypowiedziach. Wśród jego tekstów podróżniczych (z wyjątkiem opisu krajobrazu pampy) zdecydowanie dominuje esej interpretacyjny, zamysł przedstawienia teorii wyjaśniającej duszę argentyńską, teorii, która mogłaby być punktem wyjścia do poprawy wad. W przypadku Gombrowicza przeciwnie: esej interpretacyjny pojawia się tylko sporadycznie i po to, by wykazać swoją bezużyteczność. Tak różnie położone akcenty ukazują dystans dzielący obu pisarzy: Ortega wpisuje się w tradycję, która przyznaje Europejczykom rolę arbitra kulturowego w kulturze uznawanej za mniejszościową albo drugorzędną, podczas gdy Gombrowicz dokłada starań, by znieść ten autorytet, znosząc samo przeciwstawienie: Europa – kultury centralne, Ameryka Łacińska – kultury podrzędne. Ricardo Piglia – który kładzie nacisk przede wszystkim na podobieństwa, a nie na wspomnianą opozycję – zauważa, że to zbliżałoby stanowiska Gombrowicza i Borgesa wobec kontrowersji epoki: Piglia wskazuje w swoim esej *La novela polaca* (Powieść polska, 2000)⁵³, że podobieństwo widać już w samym sformułowaniu problemu: „jak to jest, kiedy należy się do kultury drugorzędnej?”. Dostrzega także, że obaj pisarze dają na to pytanie

⁵¹ Inny tytuł eseju *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*, przedrukowanego w niniejszym tomie na s. 165–172.

właściwie taką samą odpowiedź. Podczas gdy Gombrowicz broni twórczego potencjału, jaki kultury drugorzędne mogą wydobyć z samych siebie pod warunkiem, że zapomną albo obalą domniemaną jednorodność kultur dojrzałych, Borges podkreśla – w znanym eseju *Pisarz argentyński i tradycja* – zdolność kultur marginalnych, z racji ich położenia poza centrum, do własnego, lekceważącego wykorzystania tradycji powszechnej. W mniejszej skali przykładem tego korzystania z tradycji na własny, nonszalancki sposób jest retoryka tekstów podróźniczych Gombrowicza, w których żadne miejsce nie zostało opisane poprzez charakterystyczne dlań cechy, gdzie żadne poznanie ani żadna skończona idea nie wynika z aktu patrzenia, gdzie bardziej niż o interpretację kultury chodzi o pisanie *przeciwnie* w aktowi interpretacji, a żaden epizod nie okazuje się szczególnie ciekawy ani nie zasługuje na opisanie.

W gruncie rzeczy wypowiedzi Ortegi y Gasseta i Gombrowicza znowu się spotykają – i oddalają – w użyciu terminu *podstawowego*: idei *niedojrzałości* uważanej za cechę wyróżniającą rzeczywistość argentyńską, a w szerokim sensie – rzeczywistość amerykańską. Od Hegla pojęcie to upowszechniło się w dyskusjach, które przeciwstawiają Europę i Amerykę Łacińską: Europa jest kontynentem z ugruntowaną historią, podczas gdy Ameryka jest kontynentem w swej istocie *młodym*. Długotrwałe użycie tego pojęcia oddala je od jednoznaczności, jaką mogło mieć w systemie heglowskim, przekształcając w termin, który może mieć konotacje pozytywne i negatywne, w zależności od skomplikowania struktury ideologicznej osoby wypowiadającej się.

Od pierwszego esaju, *La pampa... promesas*, Ortega proponuje rozumieć młodość za pomocą idei *przyszłości*, która, z jego punktu widzenia, zawładnęła duszą argentyńską. W kolejnych esajach termin „młodość” rysuje się wyraźniej dzięki analizie historycznej i socjologicznej. Dwa zjawiska pomagają wyjaśnić czynniki determinujące niedojrzałość amerykańską: w tekście *El hombre a la defensiva* Ortega skupia się na niedawnym napływie imigrantów i zauważa brak symetrii między rozwojem państwa i życiem społecznym. Argentyna jest krajem, który rozwinął się szybko i który ma obiecującą przyszłość, jednak jego teraźniejszość jest chwiejna, niepewna. Nieustanna zmienność

stoi w sprzeczności z utożsamieniem każdego z jakąś rolą czy funkcją społeczną; wszyscy obywatele czują zagrożenie możliwością wydarcia im ich funkcji, dlatego Argentyńczyk zawsze jest „w defensywie”. Stale odgrywa wobec innych jakąś rolę (swoją funkcję albo rolę społeczną), która nie odpowiada istocie najgłębszej, co czyni go zuchwałym, pysznym czy, jak mówi Ortega, „nieokrzesanym”. Tę właściwość postrzega Ortega jako cechę jednorodną i niezmienną: określa ona rzeczywiście istotę argentyńskości. Władza, która podtrzymuje swoje „spojrzenie”, legitymizuje dyskurs oparty na interpretacji historycznej, „wyjaśnia” w ten sposób, dlaczego Argentyńczyk jest wyjątkowy. Wyjaśnienie to jedynie utrwala i wzmacnia cechę negatywną.

„Człowiek w defensywie” pojawia się, jak wspomnieliśmy, w jednym z fragmentów *Dziennika*. Gombrowicz opowiada o wizycie u sąsiadów, podczas której gospodyni zachowuje się wobec niego agresywnie. Gombrowicz wyciąga wniosek, że atakuje go ona na wszelki wypadek, żeby „za dużo sobie nie wyobrażał”. „To zjawisko ma swoją nazwę tutaj. Nazywa się »argentyńska defensywa«, cytuje Gombrowicz. Ale w odróżnieniu od Ortegi waga incydentu została ironicznie pomniejszona: przede wszystkim bohaterka jest Angielką („pani domu, Angielka”), co nie wydaje się adekwatne, by ilustrować duszę „argentyńską”; ton, w jakim zdarzenie zostało opowiedziane, jest humorystyczny i w rezultacie to, co Ortega uznał za istotną cechę, staje się tutaj powierzchowne, jest jednym z wielu możliwych rodzajów gry towarzyskiej: „Defensywa tej damy, raczej sympatycznej, choć może troszeczkę zmanierowanej, nie była groźna, gdyż widać było, że chce się podobać i że stosuje ten *genre*, ponieważ uważa go za uroczy i dystyngowany”⁵³. W ten sposób głębokiej analizie Ortegi przeciwstawia się tutaj zwyczajny, powierzchowny komentarz do relacjonowanego wydarzenia.

Krytyka dyskusji na temat kulturowej tożsamości pojawia się wprost, kiedy Gombrowicz zaprzecza jej sensowności, sugerując, że sam problem nie istnieje:

Napisano tomy o psychologii południowego Amerykanina, nieraz metafizyczne, prawie zawsze zanadto „głębokie” – wiedza o człowieku czy narodzie nie zawsze bywa rybą głębinową – czasami okraszone

smacznym mistycyzmem domowego wyrobu (że, na przykład, w „miloczeniu” Argentynczyka kryje się jakaś prawda nie odkryta). Dobrze, niechże to będzie jak najbardziej otchłanne tam, gdzie trzeba, ale po cóż szukać otchłani na równej drodze?⁵⁴

W eseju *Meditación del pueblo joven* Ortega po raz kolejny podkreśla koncepcję niedojrzałości, cofając się w czasie, aby poszukiwać korzeni obecnej sytuacji w kolonializmie, w którym dostrzega także asymetrię między zewnętrzną fasadą a najgłębszą istotą. Przybывая do Ameryki kolonista napotyka ziemię pustą i nieogarnioną, która poddaje Europejczyka procesowi kulturowej regresji, czyniąc go pierwotnym, surowym i zuchwałym wobec cywilizacji ojczystej. Kolonizator starej rasy młodnieje w Ameryce, stając się nastolatkiem. „To właśnie w tym pierwowzorze Ortega dostrzega wielki psychologiczny anachronizm, zachodzący między powrotem do upraszczającej pierwotności a zuchwałością czy też przewagą człowieka już cywilizowanego”, stwierdza Campomar, analizując kolonializm u Ortegi⁵⁵. W obu koncepcjach, zarówno podkreślającej imigrację, jak i zjawisko kolonializmu, refleksja pozostaje w kręgu idei niedojrzałości jako rozbieżności między dopiero co ukształtowaną zewnętrżnością a rzeczywistością wewnętrzną, która jej nie odpowiada. Nastoletnia Argentyna czy Ameryka nie jest jeszcze tym, czym powinna być, i ryzykuje zagubieniem się w pustych obietnicach. Żeby do tego nie doszło, „młodość” Ameryki – postrzegana jako potencjalna, choć przede wszystkim jako pewien brak – musi pozwolić dojrzałości, by ją pouczała. Znaczenie tej definicji Ameryki staje się jasne, kiedy przyrzec się definicji młodości jako etapu, którego szczególną cechą jest pełne energii pochłanianie:

W tej dziedzinie młodości jest pewien aspekt, najdelikatniejszy ze wszystkich i równocześnie decydujący. Młodość potrzebuje dać na siebie wpływ. Młodzieńczość hermetyczna, która nie pozwala przenikać się wzorcowym formom życia, rezygnuje z ukształtowania w sobie skarbcza idei i uczuć, które powinny potem funkcjonować jak jej wspa-
niałe organiczne zasoby⁵⁶.

Postawa przyjmująca, pełne spokoju przyswajanie wartości, których dojrzała, dorosła Europa może uczyć, wydaje się ostatecznym zaleceniem Ortegi.

Idea młodości u Gombrowicza, jak pokazaliśmy w odniesieniu do podmiotowości, jest zupełnie inna. Młodość czy niedojrzałość reprezentują dla Gombrowicza bezkształt, niedokończenie, fragmentaryczność, a więc to, co w swej istocie zmienne, stan przeciwny Formie. Młodość jest wartością, „która zmienia nasz stosunek do innych wartości”, ponieważ jest wartością samą w sobie, należącą do istoty i nieredukowalną do żadnej rzeczy z zewnątrz. Tak rozumiana koncepcja ta zmierza w przeciwnym kierunku niż koncepcja wpływu zaproponowana przez Ortega. Dla Gombrowicza to młodość musi wpływać na dorosłego, to, co niskie, na wysokie, to, co materialne, na abstrakcyjne, jednostka na ideę wspólnoty.

Oczywiście jego „kazanie” mogło wydać się niezrozumiałe wobec dyskusji epoki. Na polu intelektualnym zdominowanym przez poszukiwanie właściwej odpowiedzi na pytanie o tożsamość kulturową z a p o m n i e n i e Gombrowicza nie mogło być uznane za propozycję wartą uwagi:

Co to jest Ameryka, Amerykanie? – zastanawia się Gombrowicz w pewnym miejscu *Dziennika*. – Pojęcie, uogólnienie, abstrakcja. Co to jest „rzeczywistość amerykańska”? Coś, co każdy może rozumieć, jak chce. [...] A według mnie trzeba zacząć od człowieka, pojedynczego człowieka i więcej powiem: rozwój Ameryki może być tylko dziełem ludzi, którzy Amerykę w sobie przewyciężyli³⁷.

Jednakże jego pozycja zewnętrzna wobec Narodu, jego nietypowa rola cudzoziemskiego intelektualisty oraz taka Argentyna, jaka wyłania się z jego tekstów, mglista i fragmentaryczna, odbijają się echem u najważniejszych współczesnych pisarzy argentyńskich (Ricardo Piglia, Juan José Saer, César Aira), dla których twórczość Gombrowicza stanie się bodźcem do zakwestionowania jednorodnego i opresyjnego obrazu czystego „my” lub realizacją poetyki alternatywnej wobec dominujących wartości literackich. Jak wskazuje Grzegorzcyk, w kontekście latynoamerykańskim, w którym głównym założeniem w transakcjach kulturowych jest utrzymanie różnicy i odrzucenie wymuszonego

ujednolicenia, prosty system semiotycznej odnowy Gombrowicza jest szczególnie atrakcyjny. „Zależność to – według Neila Larsena – »coś więcej niż nieszczęście wynikające ze statusu podległości kolonialnej«, to »sama logika podmiotu historycznego, który nigdy nie dogania, nigdy nie 'tworzy Historii' inaczej, jak na obraz tego, co już dokonano«”. W ten sposób, według Grzegorzczak, Gombrowicz reprezentuje „taki model ponadkulturowy, który – jak zauważa Larsen – dzięki zakazowi konsumowania importowanych wytworów kultury, przenosi lokalizację produkcji w miejsca regionalne, wyrывая je spod autorytatywnego wpływu kulturowego”⁵⁸. Daleki od postulowanego urzędu nauczycielskiego Ortegi, swobodny ton Gombrowicza pokazuje ambiwalentną i wieloznaczną postać Ameryki nigdy nieostatecznej, która wyrusza, by przemierzać najmniej uczęszczane drogi.

Wędrówki po Argentynie

Wędrówki po Argentynie mogłyby być uważane za tekst mniejszej wagi, zarówno jeśli chodzi o wartości literackie, jak i zainteresowanie krytyki. Jednak czytane w odniesieniu do tradycji podróżników kulturowych wydają się tekstem odkrywczym, w którym Gombrowicz szkicuje – parodystycznie – mapę terytorium narodowego. Ważność „mapy” czy wyobraźni przestrzennej w kształtowaniu tożsamości narodowej była już szeroko analizowana przez krytykę. W książce *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino* (Mapy władzy. Archeologia literacka przestrzeni argentyńskiej) Jens Andermann bada językową konstrukcję „przestrzeni narodowej” w literaturze, która „dopiero co powstała z tej ustanawiającej ją wyobraźni terytorialnej” i która „identyfikuje się jako argentyńska”⁵⁹. Według Andermanna „terytorialność narodowa jest artefaktem stworzonym przez dyskurs: jest efektem dramatycznej prozy, w której opowiada się o wytwarzaniu granic”⁶⁰.

W *Wędrówkach po Argentynie* pierwszą rzeczą zwracającą uwagę jest fakt, że narrator odbiera mapie zarówno jej znaczenie dla głębokiej analizy, jak i wagę dramatyzmu właściwego takiej prozie, w której opowiada się o wytyczaniu granic. Gombrowicz przemierza Santiago del

Estero, Córdoba, Mendoza, ogląda Aconcaguę, spaceruje po El Tigre, pływa po Iguazú, rozmawia w Buenos Aires. Cała ta trasa biegnie po terenie, który w żadnym momencie nie stawia oporu, który oddaje się zawsze do dyspozycji, otwarty na kontemplację i przemierzanie. Spojrzenie, które się nań kieruje, nie jest przenikliwym i byстрыm spojrzeniem podróżnika, lecz raczej powierzchownym spojrzeniem turysty, chociaż także i ono zostało zanegowane w momencie, w którym opowiadając o ataku paniki towarzysza, narrator stwierdza: „trzeba przyznać, jeżdżenie po to tylko, żeby oglądać zaczyna męczyć na dłuższą metę. Z początku ogarnia nas nienawiść do innych turystów – ale w końcu poczynamy nienawidzić turysty w nas samych”⁶¹. To spojrzenie „powierzchowne” turysty jest spojrzeniem strategicznym, przydatnym, ponieważ dzięki niemu codzienność i egzotyczność stają się zamienne.

Opisów przyrody jest w *Wędrownkach po Argentynie* bardzo dużo i dotyczą one najbardziej charakterystycznych miejsc kraju: Aconcagui, Wodospadów Iguazú, Delt czy Patagonii. Krajobraz ukazuje zawsze swoje wspaniałe cechy stereotypowo przypisywane przyrodzie Ameryki: rozległość równin, wysokość szczytów, szerokość rzek. A jednak ten, kto podziwia owe pejzaże, choć z początku pozostaje pod ich wrażeniem, poddaje się czasem lękwowi i ostatecznie chce od nich uciec. Przyroda „dzika” zawsze staje się w końcu niewygodna. Zanim wzbudzi podziw – lub zaraz potem – przyroda irytuje, nudzi albo po prostu budzi niesmak. Przed Aconcaguą:

Zadziwiające uczucie głębokiego, poufnego szczęścia. Oto one. Serce gór! Oto ona – Aconcagua, jakby utopiona wśród innych szczytów. Uczucie dziwne, męczące, niezrozumiałe i wręcz niepojęte [...]. Nie będę rozwodził się nad tymi białościami, mglistymi, zimnymi gdzieś niedzie jakby szklanymi, osiadłymi na fantastycznym skłębieniu przestrzeni, pociętej masami. [...] Wiry i natężenia materii były olbrzymie, ale – wobec tego, że wszystko ziało ogromem – olbrzymiość domagała się intelektualnego potwierdzenia, należało powiedzieć sobie: to jest wielkie. W takich momentach doznaję gorzkiego zawodu, który towarzyszy mi także w obliczu znakomitego dzieła sztuki [...] jest bolesne, że takie nasilenie elementów, w takiej skali, rozwiązuje się w harmonii

i proporcji, do czego, ostatecznie, wielkość nie jest potrzebna. [...] wielkość zatraciła się w harmonii, jak gdyby okiełznana proporcjami, prawie jej nie było⁶².

Cała podróż, która zaprowadziła go do Aconcagui, była naznaczona lękiem przed upadkiem w przepaść, „co już prawie nie jest przepaścią, a przestrzenią, staczającą się w dół zawrotnie niemal z krzykiem, i tak karkołomną, że szyja ci tężeje a serce dobiera się do gardła”⁶³, i zmieszaniem: „[...] ogarnia mnie otumanienie, bolesna dezorientacja, na którą skarżą się turyści w Andach: to jest za wielkie i nigdy nie da się objąć wzrokiem, jak należy; coś zawsze musi się pomylić widzowi w tych perspektywach”⁶⁴. Podobne rozdrażnienie pojawia się podczas podróży do Wodospadów. Po poruszającym opisie „jednego z najbardziej demonicznych zjawisk na tym świecie”⁶⁵, zatrzymawszy się na dłużej na „brutalnym gwałcie”, „zdumiewającym połączeniu nieruchomości i ruchu”⁶⁶, narrator zauważa:

Rozpacz. Niechęć. Smutek jakiś. Gorycz. Rodzi się w widzu coś nieznośnego i poniżającego, ogarnia on wzrokiem jeszcze raz wody, mgły, piany i lśnienia i widzi, że nic tu po nim [...]. Zresztą klimat i wodospad rozstrajają nerwy. Po kilku dniach – dosyć, za dużo tego, kiedyż w końcu ruszymy z powrotem⁶⁷.

Przygnębienie wyraża się zarówno w „wilgotnym gorącu”, które odbiera siły i sen, „grąży w oszołomieniu wzmożonym hukiem grzmiącym wodospadu”⁶⁸, jak i w niemożliwości wnikięcia, przejścia – tak w sensie materialnym, jak symbolicznym: „Próbowałem wdrzeć się w puszcę, ale to niemożliwe – na podmokłym gruncie pnie powalone z kępami filodendronów, paproci, orchidej, zanurzone w gęstwinie nie dającej się rozplątać, tworzącej mur nieprzebitą”⁶⁹.

Inną postacią tej irytacji jest znudzenie: „Wyjeżdżamy z Kordoby. Znów pampa”, i kategoryczne stwierdzenie: „Kontakt z naturą nie opłaca się tutaj – jest za ubogi i za monotony. Pampa jest nudna jak flaki z olejem”⁷⁰. I wreszcie skrajną wersją tego zniechęcenia jest odmowa, wobec propozycji towarzyszy, by zobaczyć inne z charakterystycznych miejsc, Patagonię:

W dalszym ciągu – mówili – możesz zawadzić o Patagonię, a nawet o Ziemię Ognistą, są to tereny – dodawali – mało znane i pierwotne, gdzie sporo jest do zanotowania. Pierwotne? Lubię pasjami zagłębiać się w dziewiczą puszcę lub w dzikie pustynie, ale nie lubię gdy trzęsie, kurzy, przypieka, ziębi, moczy i w dodatku kłopot z myciem zębów. Tak wymownie się broniłem iż pewna nasza znajoma, przysłuchująca się tej dyskusji, zaprosiła mnie na wycieczkę bardziej odpowiadającą mojej cywilizowanej naturze, to jest na spacer motorówką po Tigre⁷¹.

„Ja” *Wędrówek po Argentynie* jest podmiotem niezdolnym docenić piękno natury, szybko się nuży, rozczarowuje i irytuje. Czuje się zastraszony przez ciasnotę albo zagubiony w przestrzeni. Przyroda jest „zbyt geograficzna”, niezgodna z jego potrzebą „mycia zębów”. Pewien histrionizm, poza irytacji są jednak prawdziwe w tym geście pozbawienia przyrody całej jej subtelności, w przyznaniu jej niedostępnego języka, który nic nie mówi, który nic nie ma do powiedzenia. To tekst niemożliwy do odczytania, choćby ta niemożność, daleka od niewysłowienia, pochodziła z fobii bohatera. W skrajnej postaci tego autoportretu narrator przedstawia się jako opanowany fobią, która sytuuje go na pozycji krańcowo różnej w stosunku do podróżnika:

Należę do osób, które „źle znoszą wysokość”, ba, co więcej cierpią na tak zwany „lęk przestrzeni”. Co prawda pewien taternik, któremu jeszcze przed wojną, w Polsce, podałem do wiadomości tę diagnozę, przyjrzawszy mi się uważnie zawyrokował że „e, panie, teraz to »lęk przestrzeni« a dawniej się nazywało, że ma boja”⁷².

Chociaż doprowadzone do ekstremum – parodii, ironii, aż do satyry – emocje tego podróżnika korespondują z emocjami Argentyńczyków, którzy towarzyszą mu w podróżach. Reakcja przyjaciół nie jest inna. Również oni czują się dezorientowani i zakłopotani, również u nich przeważa poczucie oderwania od przyrody, choć mniej wyrazne:

Dziwne przemiany notuję w moich towarzyszach podróży [...] ci wycieczkowicze cieszący się każdą chwilą – dziś w milczeniu, zadumani, ledwie jedzący kolację, zadumani, zamroczeni, zgnębieni. Co się

stało? Argentyńczyk, mieszkaniec miast, chętnie zapomina na swoich połyskujących sklepami ulicach o pustce, o dziczy, o pampie i puszczy, czających się w głębi kraju, woli nie wiedzieć, że tę pierwotność ma u siebie w domu. [...] Cierpnie zatem delikatna skóra mieszczanina w zetknięciu z dzikością, która – to się czuje wyraźnie – nie została jeszcze przezwyciężona. – Jestem dziki – powiedział mi na korytarzu mały chłopiec z piórem we włosach, bawiący się w Indianina. Ale zabrzmiało to, tutaj, zbyt poważnie, wcale nie po dziecinnemu⁷³.

Poprzez parodystyczne wykorzystanie figury podróżnika – podróżnika, który cierpi na lęk przestrzeni – Gombrowicz zdecydowanie odrzuca wyobraźnię terytorialną jako kłuc z do zrozumienia duszy argentyńskiej. Przestrzeń wzorcowa *par excellence*, którą intelektualści tego okresu przywoływali, żeby zgłębiać charakter narodowy, pampa, ledwie zasługuje tutaj na uwagę, poświęca się jej tylko parę linijek. Jednak w tych kilku linijkach odrzuca Gombrowicz bliski związek, jaki inni intelektualiści – Ortega y Gasset i Martínez Estrada – wskazywali między istotą i terytorium:

Ta pampa *nieszczęsna* sprawia, że Argentyńczyk jest esencjonalnie mieszczaninem. [...] Gdy Polak chętnie pławi się w wiejskości, Argentyńczyk ucieka do miasta. [...] Argentyna, tak mało uczłowieczona przecież i tak jeszcze dzika – bo na obszarze niewiele mniejszym od połowy Europy tylko 20 milionów mieszkańców – jest jednak do szpiku kości miejska [...]. Goniąc tak tym samochodem w przestrzeniach niebieskawych medytując nad zadziwiającym paradoksem argentyńskim: tak olbrzymia ta natura wypełniająca horyzont, a jednocześnie *jakby jej nie było, stanowi tło*, prawie nigdy nie wychodzi na scenę⁷⁴.

Jest tak, ponieważ według Gombrowicza terytorium, pomimo swojej narzucającej się obecności, *p r a w i e* nie istnieje, pampa jest „*jakby jej nie było, stanowi tło*”. Stwierdzenie, że Argentyna jest wyłącznie *m i e j s k a* powtarza się w dzienniku podróży. Ta miejskość – nowoczesność w wielu fragmentach – nie jest cechą właściwą jedynie Buenos Aires: „Buenos Aires zamyka w swych murach prawie trzecią część ludności, a reszta jej skupia się po innych miastach i miasteczkach”⁷⁵. Nie ma dramatyzmu, konfliktu, sprzeczności ani znaczącej różnicy między

Buenos Aires i innymi miastami, które zwiedza Gombrowicz. Cały kraj w *Wędrówkach po Argentynie* pojawia się jako przestrzeń bez granic i w dodatku jako przestrzeń jednorodna w swej strukturze społecznej. Niejednokrotnie stwierdza się tutaj, że w Argentynie proletariatus nie istnieje i że pieniądze są tutaj „lżejsze”, „bardziej niewinne”, „bezpretensjonalne”. Chociaż jedzenie w Argentynie jest straszliwie nędzne, jest to „przekleństwo” złożone jedynie z mięsa aż do przesyty, ma jednak tę zaletę, że „robotnik jada mniej więcej to samo co właściciel fabryki”⁷⁶.

Daleki od otchłani, skrajności, dokuczliwości, jakie sprawia przyroda tego kraju, Argentyńczyk w przeciwieństwie do Polaków wydaje się „bardziej powierzchowny i bardziej gładki, wyrobiony jak to się mówi, o lepszej technice obcowania, bardziej towarzyski, lotny, zręczny, lżejszy”⁷⁷. Polak jest nieobliczalny, a Argentyńczyk poprawny:

Polacy to bogactwo rozwiązań fizycznych, wielość typów, obfitość oblicz, ale nawet jeden Polak często wygląda tak jakby miał skądinąd nos, skądinąd uszy, skądinąd siedzenie, wszystko to opatrzone miną nie dającą się przewidzieć i ruszające się w kierunku równie nieprzewidywanym, albo nawet w kilku kierunkach naraz⁷⁸.

W przeciwieństwie do tej nieobliczalności, „argentyński balik jest spokojny, grzeczny, mierny, monotony, nie dzieje się tu nic rażącego, wszyscy poprawnie wyglądają i są poprawnie ubrani, nie ujrzyysz tu nic co by cię wprawiło w osłupienie...”⁷⁹. Taka charakterystyka Argentyńczyków, jako podporządkowanych przewidywalności reguł społecznych, nie jest w zasadzie wyrażona w tonie negatywnym, który byłby adekwatny do znaczenia, jakie kontakty towarzyskie czy owe reguły mają dla Gombrowicza. Wyraźny kontrast między jednymi i drugimi ma podkreślać, że poprawność, zgodna całkowicie z regułami społecznymi, według której Argentyńczyk jest kosmopolitą z natury, jest zarazem regułą, której Argentyńczyk ma dość:

Sądzę, że oni są zanadto sparaliżowani i może zmęczeni, a nawet znudzeni, swoją formą – dlatego ich reakcja na brak formy jest o wiele bardziej życzliwa niżby należało przypuszczać. W Polaku, który

mnie przeraża nieumiejętnością bycia, on, Argentyńczyk, dostrzeże przede wszystkim wybawiciela, który wprowadza go w sferę Nieobliczalnego⁸⁰.

W *Wędrówkach po Argentynie*, jeśli zestawimy je z *Dziennikiem argentyńskim*, pojawia się interesująca zamiana. Tutaj Polak i Argentyńczyk są sobie przeciwstawieni. Podczas gdy Polak reprezentuje różnorodność, nieprzewidywalność, bezkształt, Argentyńczyk jest przedstawicielem poprawnych reguł społecznych, przewidywalności, formy. Z kolei w *Dzienniku argentyńskim* Argentyńczycy i Polacy są uznani za podobnych i przeciwstawieni Europie; wobec formy i dojrzałości Europy jedni i drudzy są wcieleniem upragnionej niedojrzałości. W *Dzienniku* Argentyna pojawia się jako przestrzeń ohydy, która może stawić czoło sztywnym i skamieniałym formom dojrzałej Europy. Takie przeciwstawienie uwidacznia programowy charakter, jaki będzie miała w *Dzienniku* definicja Argentyny: wyróżnienie jej niedojrzałego charakteru i dostrzeżenie w nim całego jej twórczego potencjału. W *Wędrówkach po Argentynie* Gombrowicz stwierdza istnienie różnorodności, potencjału. Jeśli Argentyńczycy są mieszczanami *par excellence*, to ich mieszczańskość zawsze ma jakiś dziecięcy aspekt. Dlatego dzieci nieraz są tutaj bohaterami wydarzeń. Jedno z nich, znaczące, ma miejsce podczas karnawału w Mendozie. Podczas gdy karnawałowa *murga* wydaje się nudna i smutna, niczym wyblakła imitacja niezdolna wzbudzić zainteresowania, kilkoro dzieci przyciąga uwagę pewnym rodzajem absurdałnego i nieprzewidywalnego performansu, który sprawia, że narrator mówi:

Wszystko to jest wręcz bezbłędne – i wspaniałe, ponieważ nie jest to na szczęście żaden folklor ani żadna przyrządzona narodowo sztuka, a tylko autentyczny gatunek tych dzieci przedmieścia, kpiący, trochę cyniczny, wielkomiejski, brukowy – czysty właśnie dlatego, że nieczysty. Oto Argentyna, która mnie zachwyca⁸¹.

Argentyńczyk wcielony w dziecko – w formie bardziej jeszcze zinfantylizowanej przeciętnego człowieka „kpiącego, trochę cynicznego, wielkomiejskiego” – jest skrajnością innego wcielenia, które zawsze spotyka się z najbardziej bezlitosną krytyką Gombrowicza: intelektualisty

argentyńskiego. O argentyńskich intelektualistach: „Istnieje jakaś mania, maniera, zboczenie, perwersja, które ich zaślepiają i odbierają swobodę sądu. W Argentynie – już chyba to powiedziałem – im wyżej po drabinie społecznej tym gorzej”⁸².

Intelektualista i dziecko reprezentują dwie skrajności czy też dwie ukryte możliwości, na drodze od nieprzewidywalności do przewidywalności, od lekkości i bezwstydu do ociężałości i roztropności, czyli, w gruncie rzeczy, na drodze od autentyczności do tego, co nieautentyczne. W *Wędrówkach po Argentynie* znajdujemy potwierdzenie tego, że Argentyńczycy są mieszczanami, kosmopolitami, których cieszą reguły społeczne, ale zarazem zaczynamy pragnąć, by nie utożsamiali się z tą formą, aby aspekt dziecięcy i niedojrzały kultury, te często odrzucane jej składniki, zdominowały scenę.

On powiedział, że kraj w którym ludzie przejmują się naprawdę tylko piłką nożną, to kraj dziecinny.

Ja powiedziałem, że kraj, w którym ludzie przejmują się piłką nożną może być równie dobrze krajem wielkiej społecznej mądrości. Dzieciństwo ludzi grających w piłkę mnie nie przeraża – powiedziałem. Bardziej przeraża mnie dzieciństwo ludzi sfanatyzowanych, którzy uwierzyli w coś i w imię tej swojej teorii gotowi wyróżnić połowę ludzkości. [...] I według mego zdania, człowiek amerykański, tak luźny, giętki, nie poddany żadnej doktrynie, niezdolny do wchłonięcia teorii (bo nawet katolicyzm jest tutaj raczej stylem życia, niż sztywną formułą) jest właśnie człowiekiem przyszłości⁸³.

Argentyna jako kraj ohydy

Czym jest Argentyna? Ciastem, które jeszcze nie stało się plackiem, czymś po prostu niedokształtowanym, czy też protestem przeciwko mechanizacji ducha, niechętnym, niedbałym gestem człowieka, który oddala od siebie zbyt automatyczną akumulację – inteligencję zbyt inteligentną, piękność zbyt piękną, moralność zbyt moralną? W tym klimacie, w tej konstelacji mógłby powstać rzeczywisty i twórczy protest przeciw Europie, gdyby... gdyby miękkość znalazła sposób na to ażeby być twarda... gdyby nieokreśloność mogła stać się programem, czyli definicją⁸⁴.

Taka jest najbardziej wprost wyrażona „definicja” Argentyny, jaką Gombrowicz daje w swoim *Dzienniku*. Jak można zauważyć, definicja jest paradoksalna, ponieważ to, co charakteryzuje Argentynę, jest dla Gombrowicza właśnie nie-charakterystyką, jest byciem „ciastem, które jeszcze nie stało się plackiem”, czymś „niedokształtowanym”. Definicja ta nie jest oryginalna, jeśli weźmiemy pod uwagę kontekst, w którym powstaje, kontekst, w którym – jak widzieliśmy – pojęcie *niedojrzałości*, używane przez wszystkich podróżników okresu, obejmuje także znaczenie „jeszcze nie”, proces, który jeszcze się nie zakończył, kraj, który jeszcze musi odkryć, kim jest, i na podstawie tego rozwinąć i ugruntować jakąś „osobowość”. To, co jest tutaj oryginalne, to fakt, że Gombrowicz uznaje tę niekompletność za pozytywną, w odróżnieniu od innych intelektualnych podróżników okresu. Zamiast rozwijać się i osiągać kształt ostateczny, potencjał Argentyny tkwi w *p o z o s t a w a n i u* w nie-określeniu. Gombrowicz proponuje, aby ten brak definicji przeobraził się w *p r o g r a m*, to znaczy w definicję. Argentyna byłaby wówczas wcieleniem kraju ohydy: wcieleniem pewnej chwili, w której sztywne granice tego, co symboliczne, drżą, stają się niewyraźne, w którym trwałość i pewność systemu gubi się i każda tożsamość wątpi o siebie samej.

Mapa, na której Gombrowicz sytuuje Argentynę, jest wyraźnie dychotomiczna. Jej struktura opiera się na zdecydowanym przeciwstawieniu kultur centralnych i peryferyjnych: pierwsze z nich – centralne lub *d o j r z a ł e* – to Niemcy, Anglia i modelowa pod tym względem Francja; te drugie – peryferyjne lub *n i e d o j r z a ł e* – to kraje Europy Wschodniej i Ameryki Łacińskiej, których szczególnym przykładem w pisarstwie Gombrowicza są Polska i Argentyna. Jednakże mapa sztywno ustalona i pozornie niezmienna, która przeciwstawia kultury centralne peryferyjnym, ujawnia natychmiast wewnętrzne niezgodności, niszczące tę dualną opozycję. Jest tak, ponieważ przykłady kultur peryferyjnych, jakie daje Gombrowicz – Polska i Argentyna – są, zgodnie z jego opisem, miejscem nie *p o z a* Europą, lecz miejscem pomiędzy, miejscem, które zarazem jest i nie jest Europą. W *Testamencie* Gombrowicz tak mówi o Argentynie: „Argentyna to kraj europejski, tu się czuje silnie Europę, silniej niż w samej Europie, a jednocześnie jest się *p o z a* nią [...]”⁸⁵. W tym znaczeniu propozycja

Gombrowicza nie jest odwróceniem mapy, nadaniem kulturom peryferyjnym jakiejś wartości, jakiej kultury centralne by nie miały, lecz rozerwaniem sztywnych granic tożsamości centralnej, sytuowaniem się w miejscach – krajach – które są i nie są zarazem, w których nieokreślenie nabiera wartości twórczej, esencjalnie produktywnej. Argentyna jest zatem wcieleniem kraju ohydy, który może naruszyć mapę dzięki usytuowaniu w nieokreśleniu. Jak stwierdza Longinović:

Fakt, że ten rodzaj niesymbolicznej, demonicznej przestrzeni nadal funkcjonuje wewnątrz kultury może być istotnym impulsem jej przeobrażenia. To znak, że kultura nie została jeszcze całkiem wyczerpana powtórzeniem narzuconych z zewnątrz form i gatunków literackich, lecz powstała jako ohydna, negatywna forma, jako brak własnej tożsamości⁸⁶.

Jest jeszcze jedno znaczenie, w jakim ohyda odnosi się do Argentyny. To znaczenie już nie wiąże się z miejscem Argentyny na „mapie” światowej złożonej z kultur centralnych i peryferyjnych, lecz z różnymi „Argentynami”, składającymi się na państwo, które oczywiście, jak każde państwo, nie jest jednorodne. Gombrowicz widzi Argentynę, podobnie jak mapę świata, dychotomicznie. Istnieją według Gombrowicza co najmniej dwie „Argentyny”, współistniejące w jednym kraju. Jedna jest krajem „dojrzałym”, którego wzorcem jest krąg skupiony wokół Victorii Ocampo i „Sur”; Gombrowicz, wyolbrzymiając różnice, wybiera go, aby pokazać taką Argentynę, jaką odrzuca. Po słynnej kolacji z Silvina Ocampo, Bioy-em Casaresem i Borgesem, która źle się kończy, Gombrowicz stwierdza:

[...] jakież były możliwości porozumienia pomiędzy mną a tą Argentyną intelektualną, estetyzującą, filozofującą? Mnie fascynował w tym kraju dół, a to była góra. Mnie urzekła ciemność Retiro, ich – światła Paryża. Dla mnie owa nie wyznana, milcząca młodość kraju była wibrującym potwierdzeniem moich własnych stanów uczuciowych i dzięki temu kraj porwał mnie jak melodia – czy jak zapowiedź melodii. Oni nie dostrzegali w tym żadnej piękności⁸⁷.

Jak pokazuje cytat, Gombrowicz wybiera i n n ą Argentynę, która nie jest krajem kosmopolitycznym, zafascynowanym „światłami Paryża”, zachwyconym dojrzałością europejską, Argentyną kultury wysokiej.

W przeciwieństwie do tej Argentyny Gombrowicz chwala terytorium niedojrzałe, młode, „niskie”. Wybiera terytorium ohydy, która oznacza tutaj to, co znajduje się na najniższym miejscu w hierarchii. Jak mówi w innym miejscu *Dziennika*:

Mowa tu wyłącznie o młodzieży, ponieważ cechą Argentyny jest uroda młoda i „niska”, ta przy ziemi, nie znajdziecie jej w większych ilościach w sferze wyższej lub średniej. Tu tylko gmin jest dystyngowany. Tylko lud jest arystokratyczny. Tylko młodzież jest nieomylna w każdym akcen-
cie. Jest to kraj na wywrót, w którym szczeniak, sprzedawca literackiej *revisty*, ma więcej stylu od wszystkich jej współpracowników gdzie salony – plutokratyczne lub intelektualne – przerażają swoją nijakością, gdzie na granicy trzydziestki następuje katastrofa, zupełne przeobrażenie się młodości w dojrzałość na ogół niezbyt interesującą⁸⁸.

„Niskość” Argentyny, tego kraju ohydy, w którym Gombrowicz chce rozpoznać siebie, może przybrać różne kształty. Jednym z nich jest, jak w powyższym cytacie, nazwa ogólna: „młodość”. W innych miejscach – jak we wspomnianym fragmencie *Wędrówek po Argentynie* – są to dzieci. Może to być również pewne miejsce w mieście, które staje się emblematyczne: Retiro. Retiro pojawia się rzeczywiście jako miejsce, które dla Gombrowicza skupia w sobie ohydę:

A tu, na Retiro, widziałem, aby tak się wyrazić, młodość samą w sobie [...]. A do tego – w dół, w dół, w dół! To ściągało mnie w dół, w najniższą sferę, w krainę poniżenia, tu młodość, raz już poniżona jako młodość, poddana była jeszcze wtórnemu poniżeniu, jako młodość gminna, proletariacka... [...] Ileż razy zdarzało mi się porzucać artystyczne lub towarzyskie zebrania aby tam, na Retiro, na Leandro Alem, włóczyć się, popijać piwo i z najwyższym przejęciem łowić błyski Bogini, sekret życia rozkwitającego, a zarazem poniżonego. We wspomnieniach moich wszystkie te dni normalnego mego bytowania w Buenos Aires podszyte są nocą Retiro⁸⁹.

Retiro staje się emblematyczne, skupiając młodzież i klasy niskie. Również, choć w cytacie tego nie widać, symbolizuje homoseksualność, do której odwołuje się w tych przygodach i której przeczy. Noc, to, co niskie, proletariat, niedojrzałość, młodość oznaczają te aspekty

Argentyny – jej emblematyczne terytorium, mieszkańców i osobliwe pragnienie – których Gombrowicz broni, przeciwstawiając je krajowi dojrzałemu i centralnemu, widocznemu i docenionemu.

Ostatnie znaczenie, w jakim Argentyna może być rozumiana jako kraj ohydy, to takie, które pojawia się jako odzwierciedlenie własnego „ja”, to znaczy samego Gombrowicza. Identyfikacja nie oznacza przyjęcia tego kraju jako miejsca schronienia. Byłoby to sprzeczne samo w sobie, gdyby Gombrowicz, który w całej swej twórczości dąży do uwolnienia się od uczuć narodowych, uznając je za uciążliwy ciężar, zdecydował się związać z Argentyną, przywłaszczając sobie pewną tożsamość kulturową, gdyby taka istniała, czemu on sam przeczy. Pozycja, jaką Gombrowicz przyjmuje wobec swojej ziemi ojczystej – Polski – i swojej adoptowanej ojczyzny – Argentyny – sprawia, że jest on wyraźnym przykładem pisarza, który decyduje się z rozmysłem wzmacniać napięcie, zamiast próbować różnych sposobów pojednania. Gombrowicz nie integruje się z argentyńskimi kręgami intelektualnymi i traktuje swój przedłużony pobyt w tym kraju jako przypadkowe w nim przebywanie, wygnanie, które przynosi owoce – zarówno egzystencjalne, jak i literackie – tylko pod warunkiem, że można traktować Argentynę jako metaforę aterytorialności⁹⁰.

Analizując sytuację wygnania w przypadku Gombrowicza, Agnieszka Sołtysik podkreśla następujący fakt: polski pisarz decyduje się zająć pozycję w luce, która oddziela kulturę przyjętą od kultury rodzimej. W rezultacie Sołtysik określa Gombrowicza jako *specular border intellectual*, stosując pojęcie zaproponowane przez Abdula JanMohameda. Ten model tożsamości intelektualnej jest odmienny od pisarza na wygnaniu, który leczy rany przeszłości, od imigranta, pragnącego przyjąć nową kulturę, i od *syncretic border intellectual*, który łączy elementy jednej i drugiej kultury w nowe formy synkretyczne – odmienny w tym, że zachowuje postawę krytyczną wobec obu (lub wszystkich) kultur, na których przecięciu się znajduje:

Intelektualista z pogranicza usidlony między kilkoma kulturami czy ugrupowaniami – wyjaśnia JanMohamed – z których żadna nie wydaje się wystarczająco korzystna czy twórcza, poddaje owe kultury analitycznemu badaniu, a nie dąży do ich połączenia; wykorzystuje swoje

kulturowe usytuowanie w punkcie przecięcia jako dogodny punkt, który pozwala na określenie, pośrednio bądź bezpośrednio, innych utopijnych możliwości czy grupowych formacji⁹¹.

Choć jednak zajmuje miejsce w pewnej odległości, choć sytuuje się w owej luce, która oddziela kulturę przyjętą od kultury rodzimej, nie wydaje się przypadkowe, że Gombrowicz w końcu definiuje Argentynę za pomocą tych samych cech, którymi opisuje sam siebie – nieokreślenie, to, co niskie, ohydne. I nie jest też przypadkowe, że identyfikując wyraźnie Argentynę „dojrzałą” z grupą Victorii Ocampo i Borgesem, zostawia „pustkę” zamiast nazwy odnoszącej się do tej drugiej Argentyny, której broni jako prawdziwej. W tej pustce – która mogłaby dać estetykę właściwą dla tego kraju – nie można odczytać innej nazwy jak tylko nazwisko samego Gombrowicza.

przełożyła Judyta Woźniak

PRZYPISY

- ¹ Roberto González Echevarría, *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, Duke University Press, Durham 1993, s. 198–199.
- ² Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- ³ Idem, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 31–32.
- ⁴ Ibid., s. 32–33.
- ⁵ Ibid., s. 36–37.
- ⁶ Ibid., s. 33–34.
- ⁷ Julia Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- ⁸ Witold Gombrowicz, *Testament*, s. 34.
- ⁹ Ibid., s. 32.
- ¹⁰ Élisabeth Roudinesco, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2009, s. 17.
- ¹¹ Ibid., s. 21.
- ¹² Ibid., s. 21–22.
- ¹³ Jorge Luis Borges, *Tamten*, w: idem, *Księga piasku*, przeł. Zofia Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 5–16.
- ¹⁴ Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, Beatriz Viterbo, Rosario 2004, s. 89.
- ¹⁵ Ibid., s. 90.
- ¹⁶ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* [fragment pierwszej wersji powieści], w: idem, *Varia 1. Czytelnicy i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 49.
- ¹⁷ Marcos Mayer, *La placidez y la angustia*, „El Primer Plano” 1996, 11 VIII, s. 4.
- ¹⁸ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1994, s. 287.
- ¹⁹ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* [fragment pierwszej wersji powieści], s. 50.
- ²⁰ Martin Jay, op. cit., s. 289 (przeł. red. – E.K.P.).
- ²¹ Ibid., s. 290.
- ²² Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* [fragment pierwszej wersji powieści], s. 51.
- ²³ Ibid., s. 50.
- ²⁴ Jorge Luis Borges, *Tamten*, s. 5.
- ²⁵ Ibid., s. 11.
- ²⁶ Ibid., s. 6.
- ²⁷ Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* [fragment pierwszej wersji powieści], s. 50–51.
- ²⁸ Damián Tabarovsky, op. cit., s. 68.
- ²⁹ V. Gonzalo Aguilar, Mariano Siskind, *Viajeros culturales en la Argentina*, w: María Teresa Gramuglio (red.), *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 6, Emecé, Buenos Aires 2002, s. 367–389.

- ³⁰ Adrián Gorelik, *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Siglo XXI, Buenos Aires 2004, s. 68.
- ³¹ Witold Gombrowicz, *Przedmowa* [do *Diario Argentino*], przeł. Ireneusz Kania, w: idem, *Varia* 1, s. 429–430.
- ³² Idem, *Dziennik 1953–1969*.
- ³³ Idem, *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, oprac. Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 220.
- ³⁴ José Ortega y Gasset, *Meditación del pueblo joven*, Espasa Calpe, Madrid 1964.
- ³⁵ Ana Rodríguez Fischer, *La jugosa aventura de "El espectador"*. *El paso ante las cosas y la salvación de realidades fugaces*, „Revista de Occidente” 2004, nr 276, s. 137.
- ³⁶ José Ortega y Gasset, *La pampa... promesas*, w: idem, *Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid 1983, s. 637.
- ³⁷ *Ibid.*, s. 638.
- ³⁸ *Ibid.*
- ³⁹ Sergio Chejfec, *Gombrowicz, mito nativo*, „El Ciudadano” wiosna 1999, s. nlb.
- ⁴⁰ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁴¹ *Ibid.*
- ⁴² *Ibid.*
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ *Ibid.*
- ⁴⁵ *Ibid.*
- ⁴⁶ Eva Thompson, *The Reductive Method in Witold Gombrowicz's Novels*, w: Andrej Kodjak, Michael J. Connolly, Krystyna Pomorska (red.), *The Structural Analysis of Narrative Texts. Conference Papers*, Slavica Publishers, Ohio 1980, s. 201 (przeł. red. – E.K.P.).
- ⁴⁷ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁴⁸ José Ortega y Gasset, *Meditación...*, s. 18.
- ⁴⁹ *Ibid.*, s. 72.
- ⁵⁰ *Ibid.*
- ⁵¹ „Czy jest możliwe, naprawdę możliwe, być podróżnikiem w Argentynie? Czy udało nam się zrozumieć, że w tym kraju, który jest otwarty dla najróżniejszych możliwych klas ludzi, jedyny człowiek, którego praktycznie nie może być, to podróżnik?” – zaskakuje pytaniami Ortega (*La pampa...*, s. 641).
- ⁵² *Ibid.*, s. 641–642.
- ⁵³ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁵⁴ *Ibid.*
- ⁵⁵ Marta Campomar Fornieles, *Controversias americanistas: el colonialismo de Ortega y Gasset*, „Revista de Estudios Orteguianos” 2000, nr 1, s. 173.
- ⁵⁶ José Ortega y Gasset, *Meditación...*, s. 31; wyróżnienia autorki.
- ⁵⁷ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁵⁸ Marzena Grzegorzczak, *Kształt życia i bezkształt tradycji. Argentynska spuścizna Witolda Gombrowicza*, w: Ewa Płonowska-Ziarek (red.), *Grymasy Gombrowicza*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2001, s. 181–182.

- ⁵⁹ Jens Andermann, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Beatriz Viterbo, Rosario 2000, s. 16.
- ⁶⁰ Ibid., s. 17.
- ⁶¹ Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie*, s. 245.
- ⁶² Ibid., s. 229–230.
- ⁶³ Ibid., s. 227–228.
- ⁶⁴ Ibid., s. 228.
- ⁶⁵ Ibid., s. 246.
- ⁶⁶ Ibid., s. 247.
- ⁶⁷ Ibid., s. 248–249.
- ⁶⁸ Ibid., s. 248.
- ⁶⁹ Ibid.
- ⁷⁰ Ibid., s. 210.
- ⁷¹ Ibid., s. 232.
- ⁷² Ibid., s. 208.
- ⁷³ Ibid., s. 248–249.
- ⁷⁴ Ibid., s. 210, 211; wyróżnienia autorki.
- ⁷⁵ Ibid., s. 211.
- ⁷⁶ Ibid., s. 214.
- ⁷⁷ Ibid., s. 211.
- ⁷⁸ Ibid., s. 192.
- ⁷⁹ Ibid., s. 193.
- ⁸⁰ Ibid., s. 194.
- ⁸¹ Ibid., s. 218.
- ⁸² Ibid., s. 234.
- ⁸³ Ibid., s. 281, 282.
- ⁸⁴ Idem, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁸⁵ Idem, *Testament*, s. 82.
- ⁸⁶ Toma Longinović, *Borderline Culture. The Politics of Identity in Four Twentieth-Century Slavic Novels*, The University of Arkansas Press, Fayetteville 1993, s. 95 (przeł. red. – E.K.P.).
- ⁸⁷ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ⁸⁸ Ibid.
- ⁸⁹ Ibid.
- ⁹⁰ Marta Sierra w artykule *Las “Tierras de la memoria”: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández* („Hispanic Review” 2006, t. 74, nr 1, s. 59) analizuje dwa rodzaje prozy, których „estetykę łączą doświadczenia przesunięcia w przestrzeni i ekscentryczności”. Sierra proponuje odczytanie „a-terytorialności” w trojaki sposób: jako tworzenie podwójnej podmiotowości, jako rozprzestrzenianie się w tekście zasady zniekształcenia oraz jako retorykę barokową.

Pojęcie przemieszczenia znajduje się w centrum interpretacji Vitaly’ego Chernetsky’ego w *Displacement, Desire, Identity and the ‘Diasporic Momentum’*. Two

Slavic Writers in Latin America („Intertexts” 2003, t. 7, s. 49–69), który bada sposoby wyrażania narodowości i seksualności w dyskursie tożsamościowym oraz sposoby, na jakie tożsamości są destabilizowane i odwracane poprzez politykę pozy, kluczową w dyskursie *queer* obecnym w *Trans-Atlantyku*. Szczególne tony argentyńskie, jakich nabiera wygnanie Gombrowicza, są przedmiotem uwagi w: Alicia Borinsky, *Gombrowicz's Tango. An Argentine Snapshot*, „Poetics Today” 1996, nr 17.3, s. 417–435. W tematykę wygnania i strategii transatlantyckich dużo wnoszą także artykuły Marzeny Grzegorzcyk, Piotra Parleja i Katarzyny Jerzak zebrane w części *Nowoczesność a szlaki wygnania* książki pod redakcją Ewy Płonowskiej-Ziarek *Grymasy Gombrowicza* (s. 159–242).

⁹¹ Cyt. za: Agnieszka M. Sołtysik, *Gombrowicza zmagania z formą heteroseksualną. Od narodowej do performatywnej tożsamości ja*, w: E. Płonowska-Ziarek (red.), op. cit., s. 281.

Gombrowicz i argentyńska elita literacka: historia niezrozumienia^a

Eminent, eminent people, one and all, members of the
Society for the Prevention of Fantasy, advocates
of the banishment of Halloween and Guy Fawkes, killers
of bats, burners of books, bearers of torches; good clean citizens,
everyone, who had waited until the rough men had come up and
buried the Martians and cleansed the cities and built the towns
and repaired the highways and made everything safe.

Ray Bradbury, *The Martian Chronicles*

W obszernym wywiadzie^b zatytułowanym po francusku *Testament*, którego Gombrowicz udzielił Dominikowi de Roux w 1968 roku, niedługo przed swoją śmiercią w 1969 roku, polski autor opowiada, że brakowało mu koneksji w argentyńskim środowisku literackim; w efekcie miał tam niewielką siłę przebicia i nigdy nie został w Buenos Aires doceniony¹.

Jako przykład trudności napotkanych przez Gombrowicza podczas prób zdobycia sobie miejsca w argentyńskiej przestrzeni literackiej można przytoczyć anegdotę o intrydze ukartowanej przez Manuela Peyrou w celu zablokowania publikacji wywiadu z polskim pisarzem. Intryga miała następujący przebieg: w latach sześćdziesiątych

^a Fragment książki José Amícoli *Estéticas bastardas*, Editorial Biblos, Buenos Aires 2012, s. 81–97. Tytuł pochodzi od redaktorki tomu – E.K.P.

^b Zgodnie z ustaleniami Jerzego Jarzębskiego był to w istocie autowywiad, v. idem, *Dziwna historia Testamentu*, w: Witold Gombrowicz, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 161–171.

z dziennikiem „La Prensa” z Buenos Aires współpracował poeta Jorge Calvetti^c, który próbował wprowadzić Gombrowicza w to środowisko. Jednakże Peyrou – być może reprezentując poglądy Borgesa², którego był bliskim przyjacielem – starał się za wszelką cenę przeszkodzić w tej operacji, zarzucając Calvettiemu, że dał się zwieść wątpliwym wartościom twórczości Polaka. Co ciekawe, Gombrowicz odkrył wymierzony weń spisek, na który składała się rzekomo cała seria agresywnych zachowań (Peyrou miałby uderzyć Calvettiego w windzie, co zresztą zdementowała potem sama ofiara domniemanej agresji)^d. W 1979 roku Calvetti opowiada Ricie Gombrowicz, że w rzeczywistości sprawy nie zasły tak daleko, chociaż Peyrou był faktycznie przeciwny twórczości autora *Ferdydurke* i zarzucał mu literacką obłudę³. Całkiem możliwe, że Calvetti przekonał Peyrou – będącego wówczas sekretarzem redakcji w „La Prensa” – by opublikowali słynny wywiad (który ostatecznie ukazał się 20 lipca 1962 roku), ponieważ Gombrowicz stał się wtedy rozpoznawalny w Europie. Niewątpliwie polski autor skonstruował o swoich przeciwnikach barwne opowiadanie bliższe w duchu atmosferze jego własnych tekstów aniżeli dobremu tonowi, który królował w argentyńskim środowisku literackim skupionym wokół dzienników wyższej burżuazji („La Nación” i „La Prensa”). Moim zdaniem Gombrowicz przedstawił tak dramatyczną wersję wydarzeń rozgoryczony faktem, że został skazany na pozostawanie w cieniu: wytłumaczenia tego wołał szukać w spisku, w którym nie brakowało elementów bezpośredniej z nim walki. Mówiąc wprost, paranoja prześladowcza spowodowana była małym zainteresowaniem, jakie wśród znawców literatury budziła jego twórczość opublikowana w Argentynie (nowa wersja powieści *Ferdydurke* z 1947 roku i sztuka teatralna *Ślub* z 1948 roku).

^c Jorge Calvetti (1916–2002) – argentyński poeta i dziennikarz. Przez wiele lat współpracował z „La Prensa”, pisywał także do „La Nación”, „Sur” i „Leoplan”. Członek komitetu tłumaczy *Ferdydurke*.

^d Witold Gombrowicz, *Testament*, s. 91–92. Gombrowicz dokładnie pisze: „Podobno starcie pomiędzy Calvettim a Peyrou było tak gwałtowne, że jednego z nich wsadzono do windy unieruchamiając ją między piętrami, w obawie, by nie doszło do rękoczynów”, *ibid.*, s. 92.

Gombrowicz posiadał osobowość pod każdym względem ekstrawagancką i obrazoburczą, w której zamięłowanie do bohemy kontrastowało z arystokratycznymi pretensjami. Wyróżniający się przekornym stylem, nigdy nie był na tyle ustępliwy, by zabiegać o zainteresowanie i uwagę grupy pełniącej rolę „wspólnoty interpretacyjnej” (przykry efekt, który z podobnych i innych powodów nazначzył także historię relacji Roberta Arlta z elitami literackimi). Tak naprawdę parę lat później Borges będzie niemile zaskoczony pośmiertną reperkusją twórczości Gombrowicza w Europie⁴. Z drugiej strony wiadomo, że w tym samym czasie, w latach sześćdziesiątych, Gombrowicz podziwiał *Śmierć i busolę* Borgesa, co skłoniło go do przeczytania kilku tekstów swojego rywala, czego z kolei nie da się powiedzieć o autorze argentyńskim, który z zasady odrzucał całą twórczość sobie współczesnych (zaznaczmy jednak, że po teksty Borgesa Gombrowicz sięgnął dopiero w Europie, a nie w latach czterdziestych, kiedy przydałyby mu się znacznie bardziej w zrozumieniu argentyńskiego środowiska literackiego).

Pozostaje jednak artystyczną zagadką, dlaczego elity literackie Buenos Aires zgrzeszyły ślepotą w stosunku do Gombrowicza aż do tego stopnia, że zanegowały nowatorską siłę jego literatury, która wykraczała poza surrealizm zaimportowany z Francji. Najbardziej wpływowi pisarze i krytycy Buenos Aires lat 1940–1960 nie wiedzieli, z braku wskazówek ze strony europejskich ośrodków kultury, jak powinni kalibrować tę posturę literacką bliską rewolucyjnej, wybrali wobec tego całkowite lekceważenie lub, jak w przypadku Peyrou, wrogość, która – jak się wydaje – mogła doprowadzić do bezpośredniej agresji. Dla Gombrowicza było skądinąd jasne, że niechęć względem jego twórczości ze strony argentyńskich znajomych wynikała z faktu, że nie został uświęcony w Paryżu lub, innymi słowy, nie figurował w kronice międzynarodowej, którą prowadziła grupa literacka „Sur”⁵. Polski autor tłumaczy też na inne sposoby nikłe zainteresowanie argentyńskiej elity intelektualnej jego obecnością w kraju: 1. jego książki nie były jeszcze przetłumaczone z języka polskiego, kiedy przyjechał do Buenos Aires; 2. był pisarzem niewystarczająco konwencjonalnym⁶; 3. nigdy nie odbył pielgrzymki do „salonu” Victorii Ocampo⁷.

Tak czy inaczej, kiedy w 1947 roku pojawiło się tłumaczenie *Ferdydurke* w wydawnictwie Argos, nie zasłużyło sobie nawet na recenzję w czasopiśmie „Sur” (wcześniej nie udało się także opublikować tam fragmentu tłumaczenia). Sądzę, że Gombrowicz popełnił na samym początku błąd taktyczny, zbliżając się do politycznie najbardziej konserwatywnego bieguna środowiska intelektualnego Buenos Aires (nie byłby to problemem, gdyby prawica cieszyła się większym prestiżem), a ponadto zdobywając dzięki temu zbliżeniu przyjaźń i wsparcie sztabu pisarzy o najbardziej przestarzałej wizji twórczej (Capdevila^e, Gálvez^f i Mallea^g). Wszyscy oni byli zażartymi rywalami literackiego projektu reprezentowanego przez twórczość Borgesa, wyraźnie przecierającą nowe szlaki literackie⁸. Wyjątek w tej pechowo dobranej grupie znajomych stanowił Carlos Mastronardi. Zaaranżowana przez niego wizyta w domu Bioya Casaresa i Silviny Ocampo okazuje się jednak całkowitą porażką, a obecny na spotkaniu Borges nie przejawia żadnego zainteresowania ani osobą, ani twórczością polskiego pisarza (wygląda na to, że parę lat wcześniej zaczął czytać *Ferdydurke*, ale jej nie skończył). Gombrowicz podsumował to następująco:

Więc zdecydowali, że jestem dosyć mętnym anarchistą z drugiej ręki, z tych co to, w braku głębszego uświadomienia, proklamują *élan vital* i gardzą tym, czego nie mogą zrozumieć.

Tak oto kończyła się kolacja u Bioy Casaresów... na niczym... jak wszystkie kolacje spożyte przeze mnie z literaturą Argentyny⁹.

^e Arturo Capdevila (1889–1967) – pisarz, prawnik, socjolog i filozof argentyński. Kierował popularyzującym naukę Instituto Popular de Conferencias przy dzienniku „La Prensa”.

^f Manuel Gálvez (1882–1962) – argentyński pisarz i biograf. Związany z nacjonalistyczną i katolicką prawicą, identyfikował się także z ruchem „Hispanidad”, opowiadającym się za bliskimi związkami kulturowymi Ameryki z Hiszpanią.

^g Eduardo Mallea (1903–1982) – pisarz i dyplomata argentyński, od 1931 roku redaktor suplementu literackiego dziennika „La Nación”, współpracownik czasopisma „Sur”.

W przeciwieństwie do Victorii Ocampo, która nie kryła się z tym, że „ma fioła na punkcie sztuki”, Borges nie tracił głowy dla słynnych twórców, a Gombrowicza przyjął z właściwą sobie ironią, a także niechęcią – ponieważ rozumiała w stosunku do osoby z zewnątrz, potencjalnie zdolnej przyćmić jego sławę (rosnącą wolno, ale pewnie)¹⁰. Dlatego też nie dziwi fakt, że później odmówił także przyjęcia Rity Gombrowicz, gdy wdowa po polskim pisarzu przyjechała w 1979 roku do Argentyny, by przeprowadzić wywiady mające na celu naszkicowanie klimatu kulturalnego, jaki otaczał jej męża. W ten sposób Borges zrewanżował się za lekceważenie, jakim Gombrowicz darzył jego własny europeizm¹¹. Tutaj właśnie, mówiąc krótko, widać głęboką przepaść dzielącą obu pisarzy. Zarówno Borges, jak i Gombrowicz byli bardzo konserwatywni politycznie, natomiast innowacyjni estetycznie, jednak Borges podziwiał kulturę Europy Zachodniej, podczas gdy polski autor traktował ją z dużą nieufnością, ponieważ Polska od zawsze podlegała płynącej właśnie stamtąd kulturowej kolonizacji. Gombrowicz uważał za konieczne zerwanie z tą spuścizną, zburzenie jej w celu wdrożenia własnego projektu artystycznego; Borges wręcz przeciwnie – za wszelką cenę bronił koncepcji kulturowej antropofagii.

W istocie rzeczy krąg literacki Río de la Plata, bardzo niewielki w pierwszych dekadach XX wieku, nie mógł przyjąć dwóch tak silnych osobowości jak Borges i Gombrowicz. Choć dziś wskazuje się na wiele podobieństw między oboma pisarzami (na przykład na ich lapidarny konserwatyzm polityczny), pragnę zwrócić tutaj uwagę na rozbieżności w ich programach filozoficznych, w dużej mierze tłumaczące odmienności ich literackiego *credo*. Gombrowicz chętnie czerpie z filozofii egzystencjalnej, która zyskała sobie popularność w Europie lat trzydziestych, a do Argentyny dotarła w latach pięćdziesiątych. Oparcie, jakie znajduje w tym nurcie, polega na odrzuceniu myślenia abstrakcyjnego i poszukiwania esencji, znamienym dla niemieckiej filozofii od czasów oświecenia. Według Gombrowicza egzystencjalizm kładzie nacisk na wartość konkretnego życia (za poszukiwaniem którego polski autor zabiera się z zapałem zaraz po przyjeździe do Argentyny), ale także podkreśla doniosłość zmiany i ruchu idącą w parze z koncepcją niedokończenia i ciągłej rekonfiguracji¹². Nic dziwnego, że

w czasie jego pobytu we Francji Europejczycy uznają Gombrowicza za egzystencjalistę odszczepieńca. W tym kontekście nie może dziwić szacunek, jakim Gombrowicz darzy Kierkegaarda, który nie ma nic wspólnego z schopenhauerowską linią Borgesa. Na nic zdaje się zatem podjęta przez Juana José Saera próba odnalezienia punktów wspólnych pomiędzy oboma pisarzami oparta na domniemanym wspólnym podziwie dla Schopenhauera¹³.

Warto wspomnieć w tym kontekście o hipotezie, zgodnie z którą powolna dekadencja czasopisma „Sur” pod koniec lat pięćdziesiątych i w latach sześćdziesiątych w dużej mierze wynikała z faktu, że nie umiało ono zasymilować myśli egzystencjalnej, która ostatecznie wymiotła dawniejsze koncepcje esencji nie tylko w Argentynie, ale i na całym świecie (ani Sartre, ani Genet nie trafili na jego łamy triumfalnie, lecz raczej wbrew opinii Victorii Ocampo i tylko dzięki naleganiom José Bianco, który później zerwał z czasopismem). W każdym razie Gombrowicz czuje, że chroniąc się za tarczą egzystencjalizmu, może sobie pozwolić na skrajny indywidualizm, tak jakby ten prąd filozoficzny pomijał całkowicie kategorię relacji społecznych, co oczywiście nie pokrywa się z prawdą. W tym przypadku jego radykalny indywidualizm nie różni się aż tak bardzo od indywidualizmu arystokratycznego Borgesa zabarykadowanego w swojej erudycyjnej twierdzy.

Egzystencjalizm w twórczości Gombrowicza w dużej mierze wynika z jego przekonania, że do przeprowadzenia odnowy artystycznej niezbędnej, by nadać nowy kierunek literaturze, konieczne jest odwołanie się do nurtów awangardowych (szczególnie surrealizmu). To samo zresztą można by powiedzieć o twórczości Cortáзара, przynajmniej od lat sześćdziesiątych. Wpływ, jaki na autora *Gry w klasy* wywarł jego mistrz Borges, przechodzi w istocie podobną mutację do tej, w wyniku której, w miarę jak Cortázar metodycznie wyrzuca za burtę zasadę literackiej wstrzemięźliwości, ich artystyczne wizje coraz bardziej się od siebie oddalają. O ile jego pierwsze teksty, takie jak *Zajęty dom* lub *Circe*, wpisują się w klimat dostojnej borgesowskiej estetyki, już choćby ze względu na swoje tytuły, o tyle potem, trudno nie zauważyć, następuje uwolnienie od narzuconej linii i Cortázar publikuje książki, których tytułów Borges nigdy by nie zaakceptował, o czym łatwo się

przekonać, znając jego opinię na temat powieści *W osiemdziesiąt światów dookoła dnia*¹⁴. Jednak w procesie wyzuwania literackiego słowa z pierwotnego sensu Gombrowicz posuwa się jeszcze dalej niż Cortázar, nawiązując do rabelaisowskiej wolności, która była źle widziana w Argentynie strzeżonej przez baczne oko mistrza¹⁵.

Borges natomiast pozostaje całkowicie wierny linii zbieżnej z XIX-wiecznym idealizmem niemieckim interpretowanym przez takich myślicieli jak Schopenhauer. Pomimo tego, że otwarcie krytykował założenia swojej epoki, dziś filozof ten uznawany jest za typowego reprezentanta myśli konserwatywnej, która przejawia się na przykład w jego pogardzie wobec intelektualnych możliwości kobiet. Co ciekawe, choć Borges mieszkał w Genewie w kluczowym momencie, kiedy Ferdinand de Saussure prowadził swoje znakomite zajęcia, które dały zasadniczy impuls współczesnej lingwistyce (a później semiologii), nie zapoznał się z jego teoriami. Nie zetknął się również z badaniami rosyjskich formalistów czy czeskich strukturalistów¹⁶. Ta nieznajomość rozwoju pewnych gałęzi nauki rzuca nowe światło na jego teoretyczne ograniczenia. W istocie rzeczy krytyczna biblioteka Borgesesa wpisuje się w nurt angielskiego krytycyzmu Matthew Arnolda (1822–1888), Oscara Wilde'a (1854–1900) i T.S. Eliota (1888–1965)¹⁷. Z uwagi na ogromny talent Borges zdołał w swoich opowiadaniach wyprzedzić idee współczesnej krytyki literackiej, takie jak intertekstualność (*Pierre Menard, autor Don Kichota*) czy koncepcja archiwum (*Biblioteka Babel*), ale pozostał ślepy na odkrycie siły słowa w zakresie tworzenia jednostki. Dla niego gry językowe były jedynie rozrywką, którą zostawił za sobą wraz z młodością, a w szczególności z surrealizmem i awangardami lat dwudziestych. Tym samym Borgesowi umknęło znaczenie, jakie nauka XX wieku przypisała w późniejszym okresie językowi¹⁸. Jego kontynuatorzy pozostaną po tej stronie linii demarkacyjnej, bliżsi hermeneutyce podejrzeń ucieleśnionej przez Nietzschego (twórcę sławnych dwumianów, ale także niszczyiciela prawd, jakie te dwumiany stwarzały).

Ważnego głosu na temat rywalizacji między Borgesem a Gombrowiczem dostarcza Kubańczyk Virgilio Piñera, który wielokrotnie mieszkał w Buenos Aires, gdzie udało mu się dostać do funkcjonujących

równoległe i niechętnych sobie kręgów obu pisarzy. Dzięki staraniom Adolfa de Obiety, syna Macedonia Fernández, Piñera (1912–1979) został wprowadzony do obydwu frakcji¹⁹. Ze swojej szczególnej perspektywy pisarza podróżnika Kubańczyk umiał dostrzec powód cichej urazy między dwoma wielkimi i w rezultacie, pomimo szczerego podziwu dla Borgesa, stanął po stronie słabszego, dopiero co przybyłego do kraju Gombrowicza, z którym wiele go łączyło²⁰. W efekcie Piñera odkrył, że Gombrowicz, podobnie jak on sam, odnosi się z podejrzliwością do wpływu wywieranego przez wielkie literatury europejskie (szczególnie wielowiekową tradycję literacką Anglii, Niemiec, Włoch i Francji, w mniejszym stopniu Hiszpanii), które Borges cenił. Według Piñery Borges był, jak większość pisarzy argentyńskich, Tantalem otoczonym przez wyśmienite egzotyczne owoce znajdujące się na wyciągnięcie ręki, których jednak nie potrafił zerwać, ponieważ jego wzrok był skierowany ku dalekiemu (a przez to wspaniałemu) splendorowi. Nie broniąc nacjonalizmu, do którego Borges także odczuwał wstręt, Piñera stwierdza, że oryginalna siła Latynosów została przyćmiona przez modele kultury europejskiej i zablokowana niechęcią do odkrywania tego, co oferowało otoczenie²¹.

28 sierpnia 1947 roku, prawie osiem lat po tym, jak przyjechał do Argentyny, nie znając słowa po hiszpańsku, Gombrowicz wygłosił w tym języku wykład, który wtedy odbił się bez echa, ale dziś postrzegany jest jako przełom we wcześniej przyjętym postrzeganiu historii literatury argentyńskiej. Wydarzenie miało miejsce w Buenos Aires, w małej księgarni Fray Mocho (specjalizującej się przede wszystkim w sztukach teatralnych). W tych samych latach Borges, po etapie twórczości poetyckiej, wydał swoje najbardziej znane opowiadania (*Pierre Menard, autor Don Kichota, Alef* itp.), a Cortázar gdzieś na głębokiej prowincji pisał opowiadania takie jak *Menady* (które opublikuje w książkach w 1956 i 1964 roku). Widać więc, że w literaturze argentyńskiej pojawiła się forpocza zmian stanowiąca swego rodzaju krytykę od wewnątrz. Jednakże w obrazoburczym wykładzie z 1947 roku, odważnie zatytułowanym *Przeciw poetom*, Gombrowicz posunął się za daleko. Takie wystąpienie musiało być odczytane jako bezpośredni atak wymierzony w literacki establishment.

W swoim wystąpieniu Gombrowicz atakuje w pierwszym rzędzie ideę świętości Poezji, ale z niemniejszym zapałem naśmiewa się z namaszczenia, do którego aspirują także odbiorcy tego gatunku literackiego. Dla niego wiersze są kłamstwem, które znajduje pożywkę w snobizmie swoich zwolenników. Biorąc pod uwagę przykłady, jakie przytacza prelegent (chaotyczne bębnienie w fortepian), nie ulega wątpliwości, że diatryby polskiego pisarza skierowane są nie tylko przeciwko poezji, ale szerzej – przeciwko pozie „konesera sztuki”, jedynie ze względu na modę bezmyślnie zapewniającego, że wielbi Nowoczesność, o której w istocie nie ma pojęcia. Przykład z fortepianem przypomina koncert pianistki Berthe Trépat w *Grze w klasy* (1963) Cortáзара, którego wysłuchał pogrążony w ponurym nastroju Horacio Oliveira. Rodzi się pytanie, jak to możliwe, że pisarze tak innowacyjni jak Gombrowicz czy Cortázar pozwalali sobie na takie złośliwości wobec awangardowych eksperymentów artystycznych. Prawdopodobnie ataki te należy odczytywać jako krytykę pewnego typu konsumenta Nowoczesności, którego można było spotkać w Paryżu czy Buenos Aires połowy XX wieku. Zapewne obydwa mniej lub bardziej świadomie mieli w pamięci postacie w rodzaju Victorii Ocampo, która aż nadto zapracowała sobie na opinię osoby „szalonej na punkcie sztuki” i która nie raz brała za złoto to, co nim nie było. W *Przeciw poetom* Gombrowicz jawi się więc jako przeciwnik podniosłości, a także przesłodzenia kiczem i wszelkiego neoromantyzmu – niechęć, którą (ku własnemu ubolewaniu) podzielał z tzw. awangardami historycznymi. Postulowana przez niego desakralizacja sztuki nie jest więc daleka działaniom Marcela Duchampa, który wystawił pisuar, tytułując go *Fontanna*^h. Znaczący wydaje mi się fakt, że gra z językiem zarówno w twórczości Gombrowicza, jak i Cortáзара wiązała się z niszczeniem pompy otaczającej dzieło sztuki.

^h Marcel Duchamp mieszkał w Buenos Aires od 1918 do 1919 roku. Nie był zachwycony klimatem kulturalnym miasta: „Buenos Aires nie istnieje, to tylko wielkie miasto prowincjonalne, pełne bogaczy o złym guście, kupujących wszystko w Europie, nawet cegły na postawienie własnego domu”, cyt. za: Graciela Speranza, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, Barcelona 2006, s. 43. Z pasją grywał tam w szachy, jak dwadzieścia lat później Gombrowicz.

Wracając do kwestii relacji Gombrowicza i Borgesa, bez wątpienia wskazać można szereg cech wspólnych: obaj stanowczo odrzucali sentymentalizm i dzielili opinię na temat radykalnej autonomii pisarza (będącą być może piętnem epoki), co z kolei skłaniało ich do konsekwentnego buntowania się przeciwko wszelkim przejawom nacjonalizmu – żaden z nich nigdy nie chciał odgrywać roli reprezentanta własnego narodu. Podczas swoich amerykańskich seminariów Borges z niechęcią mówił o literaturze argentyńskiej, skwapliwie natomiast poruszał zagadnienia dotyczące literatur europejskich (angielskiej lub włoskiej). Obydwaj słusznie wierzyli, że polskość czy argentyńskość pojawia się samoistnie i wcale nie trzeba o niej jakoś specjalnie zabiegać. Nie należy przy tym zapominać, że cały europeizm Borgesa nie przeszkodził mu wystawić do wiatru Henriego Michaux (na jednym ze spotkań Pen Clubu w willi dyrektorki „Sur” w San Isidro) czy innych, wtedy gdy – jego zdaniem – zaproszenia Victorii Ocampo były snobistycznym pokłonem. Gombrowicza więcej kosztowało zdobycie prawa do autonomii, ponieważ nie posiadał „wspólnoty interpretacyjnej”, która by go wspierała, ani klasy społecznej, która przychodziła z pomocą jego rywalowi. Jakiś czas później, pomimo pogardy wobec snobizmu Victorii Ocampo, Borges skwapliwie wykorzystywał rozgłos i znajomości, jakie zapewniało „Sur” (choć ani na jotę nie zmienił swoich przekonań); jednocześnie dziwił się, że jest identyfikowany z tym czasopiśmie. W końcu, co najważniejsze, obydwaj śmiało walczyli przeciw realizmowi literackiemu swoich kręgów, by doprowadzić do artystycznej odnowy, która obnażyłaby to, co Genette nazywał „iluzją referencyjną”, odnosząc się do walki, jaką z podobnymi przeciwnikami toczył Marcel Proust w pierwszych dekadach XX wieku we Francji²².

Według Edgarda Russo (jednego z pierwszych krytyków, który zwrócił uwagę na odczyt *Przeciw poetom*) „pamflet” z 1947 roku stanowi dowód, że zarówno Borges, jak i Gombrowicz boleśnie przeżywali opozycję „sztuka–życie”, ponieważ z różnych perspektyw stale podejmowali ten temat. Obu łączyło także upodobanie do polemiki: Gombrowiczowska sztuka ubliżania w niczym nie ustępuje inkwizytor-skemu wszechświatowi Borgesa²³. Jeśli w *Przeciw poetom* Gombrowicz krytykuje nade wszystko cały ten rytuał, którym zwykło się otaczać

uznanego poetę, to łatwo się domyślić, że jego atak był w istocie atakiem na kult, jaki zaczynał towarzyszyć figurze samego Borgesa. Tę postać polski autor zamierzał postawić pod pręgierzem w „powieści argentyńskiej”, transatlantyckiej, której pisaniem miał się wkrótce zająć. Rzeczywiście, w odczycie poruszone są „podstawowe kwestie mitu poety, teorii recepcji, uroczystych mód, idiolektów i relacji między życiem a poezją, przedstawione za pomocą przeciwnych i pozornie niedających się pogodzić terminów”²⁴. Przede wszystkim jednak tekst zdaje się manifestem przeciwko zamkniętemu obiegowi sztuki, uprawianej pod patronatem kulturalnych dam, które jako filantropki kierowały najważniejszymi stowarzyszeniami Buenos Aires tamtego okresu, goszcząc pod swoimi skrzydłami wybranych, a skazując na ostracyzm i zapomnienie tych, którzy nie podzielali nakazów wielbienia poezji na śmierć i życie²⁵.

Warto tutaj przypomnieć, że Ricardo Piglia na zakończenie VII Kongresu Centrum Studiów Teorii i Krytyki Literackiej Narodowego Uniwersytetu La Plata 20 maja 2009 roku w swojej interpretacji ewolucji literatury w dorzeczu Río de la Plata ponownie umieścił na honorowym miejscu wykład *Przeciw poetom*. Zdaniem Piglii odczyt ten ujawnia nie tyle dystans, ile raczej bliskość między Borgesem i Gombrowiczem, przynajmniej na poziomie poetyki. Piglia ma według mnie sporo racji, gdy twierdzi, że Borges i Gombrowicz wierzyli we fragmentaryczność literatury i nieokreśloność skończonego produktu artystycznego i że obaj przypisali twórczości peryferyjnej zalety „mniejszej” literatury. Być może warto tu dodać coś, o czym Piglia w tamtym momencie nie wspomniał: obaj autorzy atakowali literacki nacjonalizm (silniejszy w mniejszych państwach) we wszelkich jego przejawach i podejmowali się intertekstualnej reinterpretacji, pragnąc doprowadzić do desakralizacji lub rewitalizacji kamieni milowych literatury (literatura gauczowska czy teksty Kafki w przypadku Borgesa, gawęda jako anachroniczny gatunek literacki w przypadku Gombrowicza).

Wypadałoby jednak sprecyzować, co każdy z tych wielkich pisarzy postrzegał jako kwestię peryferii. Jak wiadomo, Borges z powodu braku prawdziwych korzeni na nowym kontynencie przyznawał sobie prawo do przyswojenia literatury światowej. I tu natrafiamy,

moim zdaniem, na zasadniczą kwestię. Brak prawdziwych korzeni? Gombrowicz zarzuca grupie „Sur” (nie zauważając frakcji, na które jest podzielona), że spogląda wyłącznie na Paryż i Londyn, skazując się tym samym na rolę zwykłych naśladowców tego, co europejskie, a zarazem nie dostrzegając siły tego, co ją otacza. Jednakże Gombrowicz nie wychwalał pisanych wierszem legend Indian Diaguita czy Guarani, lecz kulturową urodę bezpośredniego otoczenia, którą sam potrafił dostrzec. By dotrzeć do kluczowego momentu polemiki Gombrowicz–Borges, warto porównać dwa równoległe spojrzenia. Obaj odwiedzili – pierwszy pod koniec lat pięćdziesiątych, a drugi dziesięć lat później – jedną z najbardziej sennych stolic prowincji Argentyny: Santiago del Estero. Co zobaczyli Gombrowicz i Borges podczas swoich krótkich wizyt w tym zakątku prawdziwej Argentyny? Gombrowicz – nieznany zagraniczny rezydent – skontaktował się z lokalnymi intelektualistami, w tym samym czasie dokonując analizy kraju i możliwości młodego narodu. Trudno odmówić mu przenikliwości, gdy następująco pisze o swoim spotkaniu z młodym Santuchem:

Siedziałem z Santucho, który jest krępy, o twarzy upartej i oliwkowej, namiętnej, wytężonej wstecz, wkorzenionej w przeszłość – i prawie nie-strudzenie o indyjskiej esencji tych stron. Kim jesteśmy? Nie wiemy. Nie znamy siebie. Nie jesteśmy Europejczykami. Myśl europejska, duch europejski, to obcość, która najeżdża nas, jak ongi Hiszpanie – nieszczęście nasze, że mamy kulturę tego waszego „świata zachodniego”, którą nasycono nas jak farbą, i dziś musimy posługiwać się myślą Europy, językiem Europy, z braku własnych indyjsko-amerykańskich, zatraczonych, treści. Jesteśmy jałowi, bo o sobie nawet musimy myśleć po europejsku!... Słuchałem tych wywodów, cokolwiek może podejrzanych, ale przyglądałem się siedzącemu o dwa stoliki dalej „czango” z dziewczęciem – popijali, on – wermuth, ona – limonadę. Siedzieli plecami do mnie i tylko mogłem odgadywać ich wygląd z pewnych poszlak, jak układ, nieruchoma gra ich członków, owa trudna do opowiedzenia swoboda wewnętrzna ciał zręcznych. I nie wiem dlaczego (czy był to jakiś refleks daleki mojej *Pornografii*, niedawno ukończonej powieści, czy wynik mego w tym mieście podniecenia), dość że uwidziało mi się, że te niewidoczne twarze muszą być piękne, wręcz prześliczne, i chyba kinematograficznie eleganckie, artystyczne... nagle tak jakoś stało się,

jak gdyby tam, między nimi, zawarło się najwyższe natężenie piękności tutejszej, w Santiago... a to wydawało się tym bardziej prawdopodobne, iż, rzeczywiście, sam zarys tej pary, tak jak się przedstawiała z mego miejsca, był tyleż rozbawiony, co luksusowy²⁶.

Małe znaczenie ma para – bardziej wyobrażona niż naprawdę widzianna – która potem okazuje się dużo banalniesza niż w pierwszym, uduchowionym opisie, stworzonym przez Gombrowicza w porywie zachwyty nad młodością i niedojrzałością.

Borges natomiast, jako prelegent przyjęty bez wątpienia pochlebstwami i obracający się pośród najbardziej konserwatywnego establishmentu, pozostaje pod wrażeniem malowniczych anegdot o odwadze i caudilizmie. W 1969 roku opowiada nam piórem skryby Bioya Casaresa:

Santiago del Estero bardzo się zmieniło. Jest więcej wody. Już nie ma tego dziwnego pejzażu deptaka rozpościerającego się na piasku. Pokazali mi ławkę na placu, na której w rok stulecia zamordowano Fonsece Lugonesa, krewnego Leopolda Lugonesa i przyjaciela domu. Siedział tam, a jego dziennikarski rywal – Fonseca Lugones był dyrektorem innego dziennika w Santiago – powiedział do niego: „Cześć, Coya” (nazywali go tak, ponieważ jego rodzina pochodziła z Boliwii). Ten obrócił się, a jego rywal zabił go jednym strzałem. Mieszkańcy, by wyrazić swój gniew, pomalowali na czerwono wszystkie drzwi domów od miejsca zbrodni aż do domu zamordowanego. Następnie koniec opowiadania opisuje, ze szczególną satysfakcją, być może dlatego, że pokazuje, że nic nie jest logiczne: „Parę lat później, syn zabójcy został wybrany gubernatorem prowincji, był dobrym zarządcą itp.”²⁷.

To wszystko, co Borges uważa za godne wspomnienia ze swojej wizyty w Santiago del Estero. Wiele wskazuje na to, że według mistrza z tego pejzażu nie można niczego wydobyć²⁸. Moim zdaniem te dwa opisy ilustrują doskonale, czym dla każdego z pisarzy są peryferia. Dla Borgesa Santiago del Estero sprowadzało się jedynie do anegdoty, która wyraża niebezpieczeństwo właściwe kulturze barbarzyńców; dla Gombrowicza to miejsce było, jak zawsze, pretekstem do poszukiwania Formy z „nieuformowania”.

PRZYPISY

- ¹ Co ciekawe, Dominique de Roux mógł być punktem łączności między Borgesem i Gombrowiczem, ponieważ – jak odnotowuje Bioy Casares – w 1963 roku publicysta francuski zlecił mu, delfinowi Borgesa, artykuł dla paryskiego czasopisma „Cahiers de l’Herne” na temat relacji łączących go z wielkim mistrzem (Adolfo Bioy Casares, *Borges*, oprac. Daniel Martino, Destino, Barcelona 2006, s. 869). Choć niedługo potem Dominique de Roux stał się głównym mentorem Gombrowicza we Francji i opowiadał swojemu polskiemu respondentowi o Borgesie, wydaje się, że nie podjął się analogicznego zadania w Argentynie i nie zapoznał grupy borgesowskiej z twórczością Polaka.
- ² Według prywatnego dziennika Bioya Casaresa, w którym pisarz zarejestrował rozmowy z Borgesem, ten okazywał ogromny entuzjazm dla dzieł Peyrou, zarazem zdecydowanie krytykując dzieła prawie wszystkich sobie współczesnych, v. Adolfo Bioy Casares, op. cit., s. 686.
- ³ Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądzyńska, Anna Husarska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 221.
- ⁴ „W Europie ludzie naprawdę mówią o Gombrowiczu”, powie Borges w 1982 roku, zgodnie z relacją Bioya Casaresa (op. cit., s. 1568). W jednej z rozmów z 1956 roku Borges wyraźnie zaznaczył swoje zdanie na temat Gombrowicza, nazywając go „hrabią pederastą i gryzpiórkim”.
- ⁵ Witold Gombrowicz, *Diario argentino*, przeł. Sergio Pitol, Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006, s. 45; idem, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 91.
- ⁶ W jakimś stopniu na snobistyczne kręgi Argentyny mogły działać drażniąco pewne cechy Gombrowicza, który żył na sposób właściwy artystycznej bohemie, okraszając to arystokratycznymi manierami, mimo że jego rodowód wyglądał mało wiarygodnie. To ostatnie, mimo wszystko, nie było decydującą przeszkodą; nie stanęło przecież na drodze fascynacji filozofem Hermannem von Keyserlingiem (1880–1946), którego tytuł hrabiowski środowiska intelektualne Buenos Aires także uznały za wątpliwy. Mimo tych obiekcji, dzięki odpowiednim staraniom Victorii Ocampo, Niemiec zdobył sobie popularność.
- ⁷ Warto przy tym zaznaczyć, że „Sur” nie stanowiło grupy jednolitej, a składało się z licznych, antagonistycznych frakcji. Victoria Ocampo uważała, że grupa, w której skład wchodził Borges, Bioy Casares i Silvina Ocampo (jej siostra), „konspirowała” wewnątrz klanu, którym ona sama chciała dowodzić, v. Adolfo Bioy Casares, op. cit., s. 722. Frakcja niechętna Victorii uważała, że „odkrywa” ona tylko te talenty, które już wcześniej zostały odkryte we Francji lub Anglii, i zwała ją złośliwie „impresario sław”, ibid., s. 724. Ci, którzy spotykali się w domu Bioyów, jak Borges, Wilcock czy José Bianco, tworzyli jednak odłám,

który nie miał nic wspólnego z towarzystwem zbierającym się gdzie indziej pod przewodnictwem Eduarda Mallei.

- ⁸ Podczas jednej z prywatnych rozmów, którą Bioy Casares odbył z Borgesem, a następnie opublikował, ten ostatni wyrażał się o Capdevili nader pogardliwie („To stary pajac”, *ibid.*, s. 649), pokazując w ten sposób, jak małym prestiżem cieszył się kordobański autor w tym kręgu. O talentach powieściopisarskich Mallei Borges także miał bardzo niepochebną opinię, *ibid.*, s. 187. W rozmowie pojawiają się również negatywne wzmianki na temat Gálveza, *ibid.*, s. 1199.
- ⁹ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- ¹⁰ Gombrowicz uważał, że Borgesa zaślepiły honory, które zaczął odbierać pod koniec lat pięćdziesiątych i zapewne dlatego nie zainteresowało go podjęcie dialogu z literackim karierowiczem, na jakiego polski pisarz wyglądał w tamtym czasie. V. idem, *Testament*, s. 69.
- ¹¹ Rolando Karoth, *El goce, la belleza y el tiempo. Mishima, Proust, Roa Bastos, Freud, Sófocles, Gombrowicz*, La Campana, La Plata 1994, s. 102.
- ¹² Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, oprac. Jan Błóński, Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 269.
- ¹³ Juan José Saer, *Spojrzenie z zewnątrz*, s. 198 niniejszego tomu.
- ¹⁴ Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, s. 1248.
- ¹⁵ Lekceważenie twórczości Rabelais’a przez Borgesa dostrzegamy w wielu aluzjach, m.in. we wzmiance z 1966 roku przytoczonej przez Bioy Casaresa (*op. cit.*, s. 1118).
- ¹⁶ *Ibid.*, s. 1498.
- ¹⁷ Arnold opublikował doniosły dla swojej epoki esej zatytułowany *Culture and Anarchy* (1869), a Eliot w podobnym duchu dzieła krytyczne *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933) i *Notes Towards the Definition of Culture* (1948). Jeśli chodzi o Wilde’a, Borges podziwiał angielskiego pisarza (który rozpowszechniał swoje estetyczne *credo* bardziej na konferencjach niż w esejach) i jego homofobia nie zdołała przyćmić tego uczucia. Borges mieszkał nawet przez jakiś czas przy ulicy Beaux Arts w Paryżu, w budynku, w którym Wilde schronił się ze swoim przyjacielem Douglasem po skandalu i wyroku za sodomie.
- ¹⁸ Podczas rozmowy z Bioyem Casaresem w 1963 roku dotyczącej twórczości Martina Bubera Borges negatywnie wypowiada się na temat postury tego myśliciela, mówiąc: „To ma być filozofia? Czyż nie jest to po prostu kwestia języka?” (Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, s. 867), nie zdając sobie sprawy, w jakiej mierze „kwestie języka” stały się kluczowe dla kultury drugiej połowy wieku.
- ¹⁹ Zarówno Obieta, jak i Piñera uczestniczyli około 1946–1947 roku w mitycznym przedsięwzięciu tłumaczenia na wiele rąk *Ferdydurke*.
- ²⁰ Alfredo Alonso Estenoz, *Tántalo en Buenos Aires. Relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges*, „Revista Iberoamericana” 2009, nr 226, s. 57.
- ²¹ *Ibid.*, s. 61.
- ²² Gérard Génette, *Figures II*, Seuil, Paris 1969, s. 248.

- ²³ Edgaro Russo, *Poesía y vida. Consideraciones sobre el panfleto de Gombrowicz "Contra los poetas"*, „Cuadernos de Extensión Universitaria” 1986, nr 11, s. 21–22.
- ²⁴ Ibid., s. 37.
- ²⁵ Według Pabla Gaspariniego sławne obecnie wystąpienie z 1947 roku wyraża całą złość autora wywołaną niemożnością zintegrowania się z argentyńskim środowiskiem literackim pomimo (daremnym i niekonsekwentnym) starań. Dziś wiemy, że przezwyciężając próżność, Gombrowicz wysłał manuskrypt tłumaczenia *Ferdydurke* do „Sur” i że tekst trafił do rąk Raimunda Lidy, który odrzucił go, uzasadniając to występującymi w nim błędami językowymi. Carlosowi Coldaroliemu, przyjacielowi Gombrowicza, udaje się opublikować recenzję powieści w samym „Anales de Buenos Aires”, czasopiśmie kierowanym przez Borgesa, które ledwie rok wcześniej opublikowało *Zajęty dom* Cortáзара. W tej sytuacji wykład Gombrowicza ma za zadanie przetrzeć szlak, czyniąc to jak najbardziej w jego stylu: bezczelnie i skandalicznie, z całkowitym brakiem wyczucia i dyplomacji, krytykując pozę nobliwej dojrzałości, znamienną dla grupy powiązanej z czasopiśmie „Sur”, a przede wszystkim dla samego Borgesa.
- ²⁶ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.
- ²⁷ Adolfo Bioy Casares, op. cit., s. 1274–1275.
- ²⁸ Ibid., s. 595.
-

Dwa sposoby myślenia o zbrodni. *Zbrodnia z premedytacją* Gombrowicza (1933) i *Emma Zunz* Borgesa (1948)^a

Zarówno *Zbrodnia z premedytacją* Witolda Gombrowicza (1933), jak i *Emma Zunz* Jorgego Luisa Borgesa (1948) odznaczają się cechami, które pozwalają zaliczyć je do gatunku zwanego opowiadaniem detektywistycznym¹. Po pierwsze, jak w literaturze detektywistycznej, obie historie rozwijają się wokół na pozór „doskonałej” zbrodni, chociaż u Gombrowicza zbrodnia istnieje tylko w umyśle narratora. Po drugie, ich narracja nie prowadzi do ujawnienia zbrodni, ale do zbrodni samej. Wreszcie opowiadania obu autorów dotyczą prawdy. Nie są to jednak tradycyjne opowiadania detektywistyczne, w których prawda („jak wszystko faktycznie się wydarzyło”) znajduje się „na zewnątrz”, a detektyw dochodzi do niej w procesie dedukcji przeprowadzonym w jego wybitnym umyśle, bo w tekście Gombrowicza detektywa nie interesuje realistyczne pojęcie prawdy, natomiast u Borgesa nie istnieje nawet dociekliwy detektyw, który odkryłby, „jak to wszystko faktycznie się wydarzyło”, i ujawnił tożsamość winowajcy. Przeprowadzona w niniejszym artykule analiza tekstów Gombrowicza i Borgesa pozwala, po pierwsze, przyjrzeć się przyjętemu przez obu autorów specyficznemu pojęciu prawdy, po drugie zaś – zbadać zachodzące w tekstach relacje między rzeczywistością i jej reprezentacją.

^a W oryginalnej wersji artykuł *Two Ways of Thinking About Crime* Gombrowicz's "A Premeditated Crime" (1933) and Borges's "Emma Zunz" (1948) ukazał się w „The Polish Review” 2015, t. 60, nr 2, s. 111–119.

Zbrodnia z premedytacją

Zbrodnia z premedytacją Witolda Gombrowicza została napisana w 1928 roku i opublikowana po raz pierwszy w 1933 roku w zbiorze zatytułowanym *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, a następnie włączona w 1957 roku do tomu *Bakakaj*². Jest to historia sędziego, który wyrusza na wieś, żeby spotkać pewnego człowieka; ten jednak, jak się okazuje, umiera przed jego przybyciem. Sędzia jest przekonany, że mężczyzna został zamordowany i udaje mu się zmienić jego śmierć w morderstwo z premedytacją. Chociaż wszystko wskazuje na to, że śmierć nastąpiła z powodów naturalnych, sędzia zmusza syna nieboszczyka do przyznania się do winy. Skoncentrujemy się zatem na samym opowiadaniu.

Sędzia mówi nam, że chciał „odwiedzić obywatela ziemskiego Ignacego K. dla załatwienia pewnych spraw majątkowych”. Wziął kilka dni urlopu, powierzył swoje obowiązki sędziemu asesorowi i zadeponował do „obywatela ziemskiego”, zawiadamiając go o dniu i godzinie swojego przybycia, prosząc także o przysłanie koni na stację. Jednak kiedy sędzia przyjeżdża, koni nie ma i musi wynająć brykę, żeby dostać się do domu zmarłego. Gdy wreszcie się tam zjawia, mijają sporo czasu zanim ktoś otworzy mu drzwi. Sędzia odnosi wrażenie, że syn, żona i córka zmarłego zachowują się w dziwaczny sposób: „jakby byli na mnie obrażeni, lub jakby się mnie bali, albo jakby litowali się nade mną, lub też jakby się za mnie wstydzili”³. W końcu Pani K. mówi mu, że jej mąż zmarł ubiegłej nocy. Sędzia prosi wdowę, żeby pozwoliła mu zobaczyć ciało, a ona prowadzi go do sypialni zmarłego. Narrator mówi:

Pomimo to jednak – zbliżyłem się nagle do łóżka i dotknąłem palcem szyi.

Nieznaczny ten ruch podziałał na wdowę piorunująco. Podskoczyła.

– Co pan? – zawołała. – Co pan? Co pan?...

– Niechże się biedna pani tak nie denerwuje – odparłem i już bez dalszych ceremonii rozpatrzyłem szczegółowo szyję trupa, oraz cały pokój. Ceremonie są dobre do czasu! Niedaleko byśmy zajechali, gdyby ceremonialność przeszkadzała w dokonaniu szczegółowej inspekcji, gdy zajdzie potrzeba. Niestety! – wciąż żadnych literalnie śladów, ani na ciele, ani na komodzie, ani za szafą, ani na dywaniku przed łóżkiem. Jedyną rzeczą, godną uwagi, był olbrzymi, zdechły karaluch⁴.

Sędzia konstatuje, że przyczyną śmierci było uduszenie, „jak zwykle przy atakach sercowych”⁵. „Wprawdzie twarz ma obrzękłą, siną jak u uduszonego, lecz nigdzie żadnych absolutnie żadnych śladów gwałtu, ani na ciele ani też w pokoju – naprawdę, здаwać бы się mogło, że zmarł spokojnie w ataku sercowym”⁶. W innym miejscu twierdzi, że ciało „głośno i wyraźnie stwierdza fachowemu oku, że zmarł normalnie w ataku sercowym”; „[...] trup, patrząc w sufit, obwieszcza – ja zmarłem na serce! Była to fizyczna i medyczna oczywistość, był to pewnik – nikt go nie zamordował dla tej prostej i decydującej przyczyny, że on wcale nie był zamordowany”⁷. Relacja rodziny o śmierci ojca wydaje się prawdziwa, jeżeli rozpatrywać ją według korespondencyjnej teorii prawdy. Teoria ta zakłada związek między językiem i rzeczywistością, polegający na tym, że to zewnętrzna rzeczywistość decyduje, czy zdanie jest prawdziwe czy fałszywe, a opowieść rodziny wydaje się taki związek potwierdzać. Jednak korespondencyjna teoria prawdy i wyjaśnienia rodziny dotyczące tego, co się zdarzyło, nie zadowolają sędziego. Dla niego „dowód” ze świata, potwierdzający dane twierdzenie, jest niewystarczający. Mówiąc do wdowy, syna i córki, wywodzi:

Wiercie mi, moi państwo, fizyczny kształt czynu, zmaltretowane ciało, nieład w pokoju, wszelkie tak zwane ślady, to szczegół całkiem drugorzędny, dodatek, ściśle biorąc, do właściwej zbrodni, formalność sądowo-lekarska, ukłon zbrodniarza w stronę władz, nic więcej. Właściwa zbrodnia dokonywa się zawsze w duszy. Zewnętrzne szczegóły... mój Boże!⁸

Żeby wesprzeć swoje przekonanie, że fizyczny dowód (lub to, co się zdarzyło w świecie zewnętrznym) nie jest wystarczający, by ustalić prawdę, dowodzi:

Zacytuję chociażby taki wypadek: siostrzeniec wbija nagle w plecy, nie wiadomo dlaczego, wujowi-dobroczyńcy, który przez 30 lat obсыpywał go łaskami – długą, staromodną szpilkę od kapelusza. I proszę! – taka wielka zbrodnia psychiczna, a taki mały, niedostrzegalny ślad fizyczny, małeńka dziurka w plecach od ukłucia szpilką. Siostrzeniec ten tłumaczył się potem, że przez roztargnienie wziął plecy wuja za kapelusz kuzynki. Któż mu uwierzy?⁹

I podsumowuje:

Tak, tak, fizycznie biorąc, zbrodnia jest drobiazgiem, tylko duchowo jest trudna. Wobec nadzwyczajnej kruchości organizmu, można zamordować przypadkiem, jak ten siostrzeniec, przez roztargnienie – nie wiadomo skąd, nagle, bach, leży trup¹⁰.

Zatem zamiast przyjąć, że przyczyna śmierci ojca była naturalna i skonfrontować ją z „dowodami”, które zapewnił świat zewnętrzny („twarz ma obrzękłą, siną jak u uduszonego” i „nigdzie absolutnie żadnych śladów gwałtu, ani na ciele, ani też w pokoju”), sędzia przyjmuje jako hipotezę roboczą, że „zmarły został zamordowany”, i szuka potwierdzenia nie w świecie lub w korespondencyjnej teorii prawdy, lecz w jej pojęciu koherencyjnym¹¹. Innymi słowy, chociaż sędzia mówi: „Jakkolwiek wyteżalem wyobraźnię, intuicję, logikę, szyja pozostawała szyją, a biel bielą z charakterystycznym uporem martwego przedmiotu”, przyjmuje całkiem inną hipotezę i próbuje zweryfikować ją nie poprzez konfrontację ze światem, ale potwierdzając, że przekonanie zgadza się z innymi przekonaniem¹². Wydaje się, że to ostatnie twierdzenie wymaga wyjaśnień.

Sędzia wybiera pewne „fakty” czy „zdarzenia”, takie jak to, że nie wysłali po niego koni na stację, że zwlekali z otwarciem mu drzwi, kiedy przyjechał, że został przyjęty „niechętnie, że źle maskowanym gniewem, z obawą – a ktoś się boi, ktoś gniewa na widok sędziego śledczego?”. Wszystko to sprawia, iż sędzia myśli, że „coś jest nie w porządku”, i zaczyna „łączyć łańcuch faktów, tworzyć sylogizmy, wysnuwać nici i szukać poszlak”¹³. W dodatku następnego ranka podczas rozmowy ze służącym odkrywa „jeszcze jeden dający do myślenia dowód”: tydzień przed śmiercią męża żona wyprowadziła się ze wspólnej sypialni¹⁴. Sędzia łączy te „fakty” w całość i uważa, że ten schemat zdarzeń wyjaśnia śmierć ojca. Choć jednocześnie jest świadomy, iż te „fakty” nie zgadzają się z tym, że twarz zmarłego „jest opuchnięta...” i że „nie ma absolutnie żadnych śladów...”. Jego rozumowanie ilustrują wyimaginowane odpowiedzi, których udziela na pytania wyimaginowanego sędziego w wyimaginowanym procesie:

Pan twierdzi, że zmarły został zamordowany? Na jakiej podstawie?

Odpowiem: – Gdyż rodzina jego, proszę sądu, żona jego i dzieci, a zwłaszcza syn, zachowują się dwuznacznie, zachowują się tak, jakby go zamordowali – to rzecz niewątpliwa.

Dobrze – lecz jakimże sposobem mógł zostać zamordowany, skoro *nie* jest zamordowany, skoro z pełną oczywistością wynika z ekspertyzy sądowo-lekarskiej, że umarł po prostu w ataku sercowym?¹⁵

Sędzia jest pewien, że ta sieć przekonań jest prawdziwa i że musi po prostu poczekać, aż prawda „sama wypłynie na powierzchnię jak oliwa”¹⁶. Ale jednocześnie wie, że szansę na przekonanie słuchaczy do swojej prawdy będzie miał tylko wtedy, gdy zdoła stworzyć i dodać jeszcze jeden element do swojej sieci przekonań. Dlatego wywiera tak wielką presję na syna, by ten w końcu przyznał się do zabicia ojca, choć przecież wiemy, że – jak Gombrowicz ujmuje to we wstępie do książki – „syn nie zamordował ojca. Ojciec nie został zamordowany. Syn dusi zmarłego dopiero wtedy, gdy sędzia go do tego popycha”¹⁷. W ten sposób sędzia nie tylko stawia hipotezę (że ojciec został raczej zamordowany, niż umarł z przyczyn naturalnych), która nie bierze pod uwagę niebudzących wątpliwości dowodów czy faktów, takich jak opuchnięta twarz ojca i brak śladów walki, ale narzuca swoją sieć przekonań synowi, który w końcu popełnia zbrodnię tylko dlatego, by sędzia mógł narzucić swoją wersję świata na wyraźnie płynną rzeczywistość.

Gombrowicz wie, że jesteśmy w stanie stwarzać nie tylko nas samych, ale także świat, czego najlepszym przykładem jest *Kosmos*¹⁸. Powieść ta konfrontuje nas przede wszystkim z dwiema seriami zdarzeń. Pierwsza z nich rozpoczyna się od powieszonego wróbla, którego dwaj przebywający na wakacjach studenci odkrywają na krzaku, i zawiera inne powieszone zwierzęta: kota i kurczaka, a kończy się powieszeniem jednego z bohaterów powieści. W skład drugiego ciągu wchodzi wywichnięte usta służącej i usta jej pani. Na początku powieści obu serii – tej z powieszonymi zwierzętami i tej z ustami – nie daje się logicznie połączyć. Studentom (Witoldowi i Fuksowi) wydają się zagadkami czekającymi na rozwiązanie, i faktycznie początkowo powieść mogłaby uchodzić za zagadkę kryminalną. Jednak jej problematyka jest w rzeczywistości natury semiotycznej: dotyczy wszechogarniającej sieci symboli, które my także zdajemy się „ukrywać”. Próbując interpretować

wydarzenia jako znaki, które pasują do pewnego modelu wyjaśnienia, dwaj studenci tworzą właściwie nową rzeczywistość. Nawiązując do serii ust, jeden z nich zauważa, że:

[...] związek warg Leny z wargami Katasi stał się wyraźniejszy, więc uśmiechnąłem się, bo przecież wywichnięta rozwiązłość katasina, ten jej umyk w świństwo, nie miał nic, ale to nic wspólnego ze świeżym rozchylem dziewiczego stulenia wargowego Leny, tyle tylko, że jedno było „względem drugiego” – jak na mapie [...]. Ten cały „związek” nie był właściwie związkiem, były po prostu jedno usta rozpatrywane w odniesieniu do drugich ust, w sensie odległości na przykład, kierunku, położenia¹⁹...

Odpowiednio twierdzenia studentów nie mogą być sprawdzone w odniesieniu do rzeczywistości od nich niezależnej. Nie potrafiąc znaleźć porządku w rzeczywistości, narzucają rzeczywistości stworzony przez siebie porządek. I tak jeden z nich zastanawia się później: „Należałem do obydwu konfiguracji [...] czy rzeczywiście ja [...] nie ustanowiłem pomostu łączącego wszystko... w jakim sensie?”²⁰.

Emma Zunz

Opowiadanie *Emma Zunz* Jorgego Luisa Borgesa zaczyna się od śmierci ojca bohaterki. Emma, dziewiętnastoletnia kobieta z Buenos Aires, dowiaduje się z listu, że jej ojciec, Emanuel Zunz, zmarł w Brazylii. Osiadł tam po tym, jak w Argentynie został oskarżony o rzekome malwersacje finansowe w fabryce i skazany na więzienie. Zgodnie z tym, co wyznał córce, był niewinny, a prawdziwym złodziejem był Aaron Loewenthal, dawny pracodawca Emanuela i obecny pracodawca Emmy, którego ta obwinia o niesprawiedliwość sprzed lat oraz o śmierć ojca. Postanowiwszy pomścić go i ukarać Loewenthala, planuje zbrodnię doskonałą. W fabryce krążą pogłoski na temat strajku; Emma dzwoni do swojego pracodawcy, mówiąc, że chce po kryjomu złożyć mu wizytę i przekazać informacje na temat planowanego strajku. W ciągu dnia pracuje jak zwykle w fabryce, umawia się z przyjaciółkami na spacer w niedzielę i po południu idzie do portu. Realizując swój plan, Emma,

która jest dziewicą, uwodzi skandynawskiego marynarza, mającego za kilka godzin wypłynąć z Buenos Aires, i odbywa z nim stosunek seksualny. Następnie idzie do biura Loewenthala i zabija go z rewolweru, który znajduje w jego biurku. W końcu dzwoni na policję i mówi, że Loewenthal zaprosił ją do siebie pod pretekstem rozmowy o strajku, po czym ją wykorzystał, a ona go zabiła.

Loewenthal nie żyje, ojciec Emmy został pomszczony i wszyscy uwierzyli w jej opowieść. Narrator wyjaśnia: „Historia ta jest nieprawdopodobna, to prawda, ale przekonała wszystkich, gdyż w swojej istocie była prawdziwa”²¹. Co ma na myśli, twierdząc w odniesieniu do opowieści Emmy, że „w swojej istocie była prawdziwa”?²² Faktycznie Emma wybiera pewne wydarzenia, takie jak groźba strajku, wizyta w biurze pracodawcy, utrata dziewictwa i zabójstwo Loewenthala, i konstruuje na ich podstawie swoją fabułę. Tworzy niewątpliwie koherentną narrację i ustanawia iluzoryczną relację przyczynowo-skutkową między wybranymi wydarzeniami. W rezultacie jej opowieść wydaje się wyjaśniać i tłumaczyć zarówno jej obecność w biurze Loewenthala, jak i jego śmierć. A jednak relacja przyczynowo-skutkowa, którą narzuca wybranym wydarzeniom, jest bezspornie nieobecna w zewnętrznej rzeczywistości, którą jakoby opisuje. Jeżeli, jak sugeruje narrator, niektóre pojedyncze deskryptywne aspekty narracji Emmy są prawdziwe („Prawdziwy był ton Emmy Zunz, prawdziwy wstyd, prawdziwa nienawiść. Prawdziwa była również hańba, przez którą przeszła”²³), to nie znaczy, że opowieść Emmy daje prawdziwy w całości opis tego, co się faktycznie wydarzyło, przynajmniej nie z perspektywy korespondencyjnej teorii prawdy. Właściwie narrator sugeruje w jednym ze swoich „przypadkowych” komentarzy, że rzeczywiste „fakty” – takie jak okoliczności zbrodni, czas i „jedno czy dwa nazwiska” – zostały po prostu usunięte z jej opowieści²⁴. W ten sposób mierzy się on z epistemologicznym słownikiem lekceważącym istnienie świata „na zewnątrz”, świata, który miałby służyć jako norma pozwalająca odróżniać twierdzenia prawdziwe od fałszywych.

Jedynie ignorując pozajęzykową rzeczywistość i przychylając się całkowicie do przedstawionego przez Emmę opisu wypadków, możemy utrzymywać, że jej wersja jest w jakimś sensie „prawdziwa”. Innymi słowy,

relacja Emmy może zostać uznana za „prawdziwą” tylko wówczas, gdy ocenia się ją w kontekście koherencyjnej teorii prawdy. Zgodnie z tą teorią prawdziwość jakiegokolwiek zdania ustalana jest na podstawie jego spójności z całym zespołem twierdzeń lub przekonań (a nie przez relację do tego, w jaki sposób istnieje świat lub zdarzają się rzeczy). Nawet jeżeli skłonni jesteśmy przypuszczać, że twierdzenie takie jak: „fabryka tekstylna jest budynkiem lub grupą budynków, w których wytwarzane są wyroby tekstylne”, jest prawdziwe na przykład dzięki grupie pojęć, które zawiera, kryterium koherencji sugerowałoby raczej, że warunkiem prawdziwości takiego twierdzenia jest jego pozycja w ramach całego systemu twierdzeń lub przekonań. W rezultacie żadne twierdzenie nie może być uznane za prawdziwe tylko dlatego, że – jak w naszym przykładzie – jest pojęciowo prawdziwe. Natomiast z punktu widzenia koherencyjnego kryterium prawdy nasze twierdzenia układają się w całościową sieć i – przy odpowiedniej presji ze strony innych części tej rozległej sieci – bylibyśmy skłonni (taka jest linia tego rozumowania) porzucić każde twierdzenie lub przekonanie. Jeżeli więc przyjmiemy koherencyjną teorię prawdy i zaakceptujemy zapewnienia Emmy, że to Loewenthal sam poprosił ją o wizytę pod pretekstem rozmowy o strajku, musimy także przyjąć zapewnienia, że została znieważona, że Loewenthal ją wykorzystał i tak dalej. W ten sposób prawda staje się koherencją między twierdzeniami. W tym sensie mielibyśmy może prawo powiedzieć, że opowieść Emmy jest prawdziwa.

Jednak Borges komplikuje jeszcze bardziej koherencyjną teorię prawdy. Wprowadza społeczność, która słucha opowiadania Emmy o tym, co jakoby się wydarzyło, i jej wersja wydarzeń zdaje się tych słuchaczy zadowalać. Jeżeli więc można powiedzieć, że jej opowiadanie jest prawdziwe, to znaczy, że jej twierdzenia są wewnętrznie spójne i że jako całość zadowolają oczekiwania społeczności (społeczności tych, którzy słuchają jej relacji).

W tym kontekście bardzo interesujący okazuje się ten epizod opowiadania, w którym rzeczywistość, przeciwnie, wdziera się do słownika Emmy i oddziałuje na nią: kluczowy moment stosunku seksualnego z marynarzem. Emma tak bardzo czuje się zbezczeszczona, że zapomina o tym, iż chodziło o część jej własnego planu przywrócenia

czci ojcu. Innymi słowy, to, czego Emma doświadcza jako gwałtu, wyrasta z ograniczeń narzucanych przez rzeczywistość – niezależnych od żadnego słownika, którego zamierzała użyć – i te ograniczenia mogły „wystawić na niebezpieczeństwo jej rozpaczliwy zamiar”²⁵. Jak pisałam wyżej, początkowo Emma zamierza zabić Loewenthala, by pomścić ojca, ale kiedy ostatecznie go zabija, ten staje się dla niej jego substytutem. Zabijając Loewenthala, faktycznie mści samą siebie (a także swoją matkę) za traumatyczne doświadczenie z marynarzem²⁶. Czy rzeczywistość, mimo wszystko, istnieje dla Borgesa? Czy też powinniśmy raczej uważać, że – ponieważ wyjaśnienia Emmy dotyczące tego, co naprawdę się stało, wydają się zadowalać tych, którzy słuchali jej wersji – jej relacja jest prawdziwa w kategoriach koherencyjnej koncepcji prawdy?

Niejednoznaczność, z jaką Borges traktuje relację między rzeczywistością i jej przedstawieniem, pozwala czytelnikowi jednocześnie zaakceptować i zakwestionować problem poruszony w tym opowiadaniu. Tylko narrator wydaje się mieć dostęp do rzeczywistości takiej, jaką jest, i sposób, w jaki zinterpretujemy ten dostęp, prowadzi do dwóch przeciwnych interpretacji opowiadania. Z jednej strony, jeżeli po prostu uznamy, że wszechwiedzący, występujący w trzeciej osobie narrator znajduje się możliwie najbliżej przedstawianych zdarzeń „tak, jak faktycznie się wydarzyły” (ponieważ rolą narratora jest właśnie opowiadać, wykraczając poza perspektywę bohaterki i innych postaci), możemy wyciągnąć wniosek, iż narrator tylko niechcący przyciągnął naszą uwagę do roli zewnętrznego, niezależnego od nas świata. Ujmując to nieco inaczej: jeżeli uznamy, że udzielane przez narratora informacje o tym, „jak naprawdę było”, służą jedynie dopełnieniu informacji, których udzielają bohaterowie, należy uznać, iż Borges sugeruje tutaj, że niemożliwe jest dowiedzenie się, „jak naprawdę jest” (albo było), że niedostępne są nam informacje inne niż opisy, narracje i relacje już nam przedstawione, że nie sposób poza nie wykroczyć. Z drugiej strony, jeżeli nadamy większą wagę interwencji narratora, dochodzimy do innych konkluzji: zamiast bezwiednie umniejszać rolę zewnętrznego, niezależnego od nas świata, należy przyjąć, iż narrator celowo i skutecznie podważa pogląd, jakoby jedyna rzeczywistość składała się z naszych opisów, i sugeruje, że mimo wszystko istnieje świat „na zewnątrz”, niezależny od nas. Bez względu

na to, którą z tych interpretacji przypiszemy Borgesowi, przedkładanie wieloznaczności nad ścisłość rozumowania właściwe jest praktyce literackiej, w przeciwieństwie do filozoficznej.

Zarówno Gombrowicz, jak i Borges wydają się podważać zasady tradycyjnego opowiadania detektywistycznego, zastępując korespondencyjne pojęcie prawdy jego wersją koherencyjną. Stąd u obu autorów nie ma innej prawdy niż spójność naszych przekonań lub twierdzeń, i nie ma świata innego niż ten, który tworzą spójne przekonania i twierdzenia. Innymi słowy, jedynie zawieszając pozajęzykową rzeczywistość i przychyłając się do opisów wydarzeń sędziego i Emmy, możemy zgodzić się co do tego, że ich wersje wydarzeń są w pewnym sensie „prawdziwe”. Właśnie przez usunięcie rozróżnienia między pragmatycznym znaczeniem i dokładnością (jak rzeczy wydarzyły się naprawdę) Gombrowicz i Borges zbliżają się do siebie, jednak z dwiema ważnymi różnicami. Podczas gdy Borges pozwala, by świat bronił się przed naszymi konstrukcjami (reakcja ciała Emmy na jej stosunek seksualny z nieznanym wcześniej marynarzem, którego uwiodła w ramach swojego planu pomszczenia ojca i odzyskania jego czci, okazuje się zagrożeniem dla tego planu), Gombrowicz wydaje się nie udzielać zgody na pęknięcia w skonstruowanym przez siebie świecie. To z kolei ma wpływ na Borgesa koncepcję „ja”: w jego opowiadaniu „ja”, które jakoby współuczestniczy w tworzeniu rzeczywistości, paradoksalnie wydaje się raczej określone przez niż określające naszą wersję świata, wydaje się raczej produktem aniżeli twórcą tych wersji. Samotne „ja” nie oddziałuje na świat, ale podlega jego działaniu. Gombrowicz z kolei wydaje się przedstawiać dwie koncepcje „ja”: „ja” jako twórcę wersji świata (sędziego) i „ja” jako wytwór tych wersji (syn ofiary). W niniejszym artykule starałam się wykazać, że zarówno Gombrowicz, jak i Borges kierują się podobną koncepcją prawdy (i przez to rzeczywistości), choć ten pierwszy, w przeciwieństwie do drugiego, wydaje się przemawiać za „odrodzeniem” jednostkowej sprawczości społecznej, ale to już temat na inny artykuł.

PRZYPISY

- ¹ Na temat *Emmy Zunz* Borgesa jako literatury detektywistycznej v. John T. Irwin, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, John Hopkins University Press, Baltimore 1994. Na temat *Zbrodni z premedytacją* Gombrowicza jako prozy detektywistycznej v. Hanjo Berressem, 'Premeditated Crimes': *The Dis-solution of Detective Fiction in Gombrowicz's Works*, w: Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney (red.), *Detecting Texts. The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, s. 217–230.
- ² V. Witold Gombrowicz, *Zbrodnia z premedytacją*, w: idem, *Bakakaj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 37–72.
- ³ Ibid., s. 39.
- ⁴ Ibid., s. 50.
- ⁵ Ibid., s. 44.
- ⁶ Ibid., s. 50.
- ⁷ Ibid., s. 51.
- ⁸ Ibid., s. 59–60.
- ⁹ Ibid., s. 60.
- ¹⁰ Ibid.
- ¹¹ Ibid., s. 59.
- ¹² Ibid., s. 63.
- ¹³ Ibid., s. 47.
- ¹⁴ Ibid., s. 48.
- ¹⁵ Ibid., s. 58–59.
- ¹⁶ Ibid., s. 63.
- ¹⁷ Idem, *Memoirs from a Time of Immaturity*, www.gombrowicz.net/Bacacay-the-twelve-stories.html, dostęp: 12 IX 2014.
- ¹⁸ V. Silvia G. Dapía, *The First Poststructuralist: Gombrowicz's Debt to Nietzsche*, „The Polish Review” 2009, t. 54, nr 1, s. 87–99.
- ¹⁹ Witold Gombrowicz, *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 14.
- ²⁰ Ibid., s. 88.
- ²¹ Jorge Luis Borges, *Emma Zunz*, w: idem, *Historie prawdziwe i wymyślone*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Muza, Warszawa 1993, s. 58.
- ²² Ibid. Na temat *Emmy Zunz* Borgesa v. Silvia G. Dapía, *Why Is There a Problem About Fictional Discourse? An Interpretation of Borges's 'Theme of the Traitor and the Hero' and 'Emma Zunz'*, „Variaciones Borges” 1998, nr 5, s. 157–176.
- ²³ Jorge Luis Borges, *Emma Zunz*, s. 58.
- ²⁴ Ibid.: „Historia ta jest nieprawdopodobna, to prawda, ale przekonała wszystkich, gdyż w swojej istocie była prawdziwa. Prawdziwy był ton Emmy Zunz, prawdziwy wstyd, prawdziwa nienawiść. Prawdziwa była również hańba, przez którą przeszła; fałszywe były tylko okoliczności, godzina i jedno czy dwa nazwiska”.

²⁵ Ibid., s. 55.

²⁶ Jak słusznie twierdzi Beatriz Sarlo, „jej własne ciało, poddane straszmemu doświadczeniu, udziela Emmie lekcji poznania”, eadem *El saber del cuerpo: A propósito de 'Emma Zunz'*, <https://goo.gl/2v8HMo>, dostęp: 28 XI 2017. Sarlo odczytuje Emmę Zunz przez Spinozę i Deleuze'a, interpretując ciało bohaterki jako dynamiczną, złożoną całość podlegającą stałej interakcji z otoczeniem.

„Papeles de Buenos Aires” – Macedonio i Gombrowicz^a

Gombrowicz – pisarz argentyński

Prawie dwadzieścia cztery lata, które Witold Gombrowicz spędził w Argentynie, były istotne zarówno dla literatury argentyńskiej, jak i dla pisarstwa Gombrowicza. Postać cudzoziemca, który wtrąca się w zawiłości naszej kultury, stanowi już stary motyw w naszej tradycji (Paul Groussac jest tutaj poprzednikiem i antagonistą). *Dziennik argentyński* oraz, od zeszłego roku, *Kronos* świadczą o tych doświadczeniach, które pozostawiły niezatarte ślady na owym przecięciu języków i perspektyw.

Związek Gombrowicza z argentyńskim środowiskiem literackim nie tylko budził kontrowersje, ale także pozwalał wiele zobaczyć: decyzje, niechęć lub sympatia, do których skłaniała czy pobudzała jego osoba, pokazują kulturowe i ideologiczne zaplecze argentyńskiego świata literackiego. Fakt, że Borges opisując tego cudzoziemca, posługuje się ironią pochodzącą od Groussaca („Uwierzili mu, że jest hrabią, a on mówił: my hrabiowie jesteśmy bardzo brudni, i tym wykrętem użył to, że inni sprząтали za niego”), to, że jego uczniowie wykazują ów paradoksalny fanatyzm, że Ernesto Sábato, Manuel Gálvez czy Jorge Calveti¹ zechcieli zostawić swoje świadectwa – to oczywiste przykłady tych szczególnych postaw, do których Polak skłaniał w tamtych latach. Carlos Mastronardi stwierdza w swoich *Cuadernos de vivir y pensar* (Zeszytach o życiu i myśleniu):

^a Artykuł ukazał się pierwotnie w tomie pokonferencyjnym: Nicolás Hochman (red.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*, Heterónimos, Buenos Aires 2015, s. 166–175.

Polak Gombrowicz, kiedy spotyka się z pisarzami południowoamerykańskimi, ma zwyczaj mówić do nas: „określcie swój świat i swoje najgłębsze uczucia; bez żadnej chęci rywalizowania, bez zamiaru usytuowania się obok Paula Valéry'ego i Thomasa Manna, a wtedy będziecie w pełni sobą. Ale zapomnijcie o wzorcach z zewnątrz, a szczególnie o wzorcach europejskich”².

Jak wyglądało to z drugiej strony, czyli spojrzenie Gombrowicza na Mastronardiego, odnajdziemy w *Dzienniku*: „Chyba w 42-im roku zaprzyjaźniłem się z poetą Karolem Mastronardi – była to moja pierwsza przyjaźń intelektualna w Argentynie. [...] Zaciekawił go rzadki podówczas w Argentynie egzemplarz kulturalnego Europejczyka [...]”³. Właśnie tę różnicę perspektywy Gombrowicz dostrzega jako cudzoziemiec: „Mnie fascynował w tym kraju dół, a to była góra. Mnie urzekła ciemność Retiro, ich – światła Paryża”⁴. W odróżnieniu od Groussaca, przyznaje uwodzicielski urok temu nieokrzesaniu.

Ze swojego miejsca na marginesie określa kształt argentyńskiej ciemności. Niewidzialność jako maska egzotyczności według Polaka zarazem ukrywa i eksponuje intymność kultury argentyńskiej. Adolfo de Obieta jako jeden z pierwszych zrozumiał owo szczególne ożywienie wśród cudzoziemców i języków i zaprosił Gombrowicza do czasopisma, które miał założyć ze swoimi braćmi i ojcem, mitycznym już wówczas Macedoniem Fernándezem^b: kiedy pod koniec 1945 roku Gombrowicz ogłasza w Café Rex, że wraca do literatury z przekładem *Ferdydurke*, przyjaciele

^b Macedonio Fernández (1874–1952) – argentyński pisarz, poeta i filozof, z wykształcenia prawnik (zawód ten wykonywał jednak niechętnie i ostatecznie porzucił praktykę po śmierci żony w 1920 roku). Autorytet literacki Jorgego Luisa Borgesa, Leopolda Marechala, Ricarda Piglii i wielu innych. Za życia opublikował niewiele (poezje i teksty trudno klasyfikowane gatunkowo, takie jak *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* i *Papeles del Recienvenido*), głównie zresztą dzięki staraniom rodziny i przyjaciół, on sam bowiem nie interesował się losem swojej twórczości. Około roku 1925 rozpoczął pisanie najsłynniejszej książki, zatytułowanej *Museo de la Novela de la Eterna*. Ta eksperymentalna antypowieść, składająca się w dużej mierze z prologów, autoreferencyjnych i ironicznych komentarzy, stroni od klasycznej fabuły i postaci (w ich miejsce wprowadza pojęcia i funkcje), a koncentruje się na czytelniku. Ukazała się drukiem piętnaście lat po śmierci pisarza, opracowana przez jego syna, Adolfa de Obietę.

oferują swoją pomoc. Konieczne było zapewnienie mu utrzymania, żeby mógł poświęcić się wyłącznie tłumaczeniu; Adolfo de Obieta zajął się zorganizowaniem pomocy wśród przyjaciół. „Tłumaczenie *Ferdynand* jest jednym z najciekawszych i najzabawniejszych, jakie znam. Chodziło o przełożenie na hiszpański książki Polaka, który ledwie znał hiszpański, z pomocą pięciu czy sześciu Latynoamerykanów, którzy ledwie znali parę słów po polsku...”⁵. Obieta stwierdza również: „Gombrowicz był istotą daleką, która unosiła się w jakby rozrzedzonym powietrzu”⁶.

„Papeles de Buenos Aires”

We wrześniu 1943 roku Adolfo i Jorge de Obieta oraz ich ojciec Macedonio Fernández wydają pierwszy numer „Papeles de Buenos Aires”. Czasopismo, które miało jedynie pięć numerów (piąty i ostatni wyszedł w maju 1945 roku), już samą swoją nazwą wpisuje się w ten rodzaj rozpowszechniania pisarstwa, który jest właściwy działalności Macedonia^c. Wszystkie strategie, jakie można dostrzec w tekstach dawnego awangardzisty, pojawiają się w tej szczególnej konstrukcji, którą cechuje wspólne eksperymentowanie. Humor, fragmentaryczność, charakter rozmowy – pozwalają na współlistnienie nazwisk autorów (Kafka, Gombrowicz, Juan Carlos Paz, Scalabrini Ortiz, Bernardo Canal Feijóo, Oliverio Girondo, Felisberto Hernández, Alfonso Reyes, Jules Supervielle, Santiago Dabove, Olga Orozco, Ramón Gómez de la Serna) i pseudonimów, co czasem wygląda niemal na plagiat. Literat Bardzo Literalny (Literato Literalísimo), Małomyśliciel (Pensador Poco), Myśliciel z Buenos Aires (Pensador de Buenos Aires) to niektóre z fałszywych wcieleń autora, będących kontynuacją Nowoprzybyłego (Recienvenido) i Głupka (Bobo) (heteronimy Macedonia) – oto część tego niespójnego świata autorów prawdziwych i wymyślonych, których teksty oferuje czasopismo. Przytoczmy choć jeden przykład, który pokazuje taki rodzaj przedstawiania rzeczy na opak, jaki już w latach dwudziestych proponował Macedonio:

^c Swoją twórczość Macedonio zwykł zapisywać na luźnych kartkach (hiszp. *papeles*).

Kto napisał wiersz o słoniu, który zwariował i zginął od 36 kul w zoo w Buenos Aires? Ramón Gómez de la Serna, Oliverio Gironde, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Enrique Molina... Miasto czeka na ten wiersz jednego ze swych poetów...

Słoń bez wiersza, Literat Bardzo Literalny⁷

„Papeles de Buenos Aires” okazało się dobrym miejscem, by ponownie opublikować awangardowe eksperymenty Macedonia. Stało się jednak czymś więcej: mnożą się wówczas literackie akrobacje, indywidualny styl Macedonia zaraża innych, jest czymś zbiorowym, a „Papeles de Buenos Aires” to zarazem kondensacja i rezultat tego zjawiska. W ostatnim okresie życia Macedonia uobecnia się utopia początków. Czy ta fikcyjna wiadomość, którą przytaczamy niżej, nie jest powtórzeniem przygody młodych końca wieku?⁸ Czy nie odsyła do sceny, której bohaterami są młodzi zgromadzeni wokół czasopisma „Martín Fierro”, a mianowicie sceny zbiorowego pisania powieści w wynajmowanym pokoju w latach dwudziestych?⁹ Czyż nie oddaje charakteru bohaterów *Museo*, którzy przekraczają granicę między miastem a wsią?

Grupa intelektualistów zbiera się potajemnie u F. T. V., żeby dokończyć plany Społecznego Ruchu Malowniczego. Wierzą w podbicie ziemi w dziewięćdziesiąt dni.

Mauricia Lina Strepti (medium)¹⁰

To, że autorka tej wiadomości jest medium, że aurze tajemniczości towarzyszą inne wiadomości absurdałne i nieprawdopodobne, że każda z relacji jest niespójna i logicznie sprzeczna, że przywołani autorzy nie istnieją, przywołani jedynie poprzez inicjały, bez nazwiska, że wspólny tytuł brzmi: „Jak dużo pracuje się nocami w Buenos Aires” – wszystko to jest realizacją estetycznych postulatów Macedonia Fernández. Chodzi o *ritornare*, w którym etyka tego ryzykownego życia nabiera cech mnogości i anonimowości. Linearność historii życia przekształca się w nieskończony brak ciągłości, w przeciąganą konwersację¹¹. W drugim numerze czasopisma poeta Jorge Calvetti publikuje krótkie opowiadanie zatytułowane *Biografía real de un escritor* (Rzeczywista biografia pisarza), będące fantastyczną

i metafizyczną historią człowieka, który zmienia się w rodzaj Alefa, realizuje postulaty Macedonia dotyczące „ja”, obrazowania i czasu. Zaczynamy tylko początek:

Pewnego popołudnia, w porze zmierzchu, dwoistej i przejmującej dreszczem, mężczyzna zdecydował się opowiedzieć mi swoją historię. Tak mniej więcej brzmiały jego słowa:

W chwili, w której zdałem sobie sprawę, że istnieję rozumnie, z najbardziej rozpaczliwą siłą woli zdecydowałem poszukać mojego pierwszego wspomnienia¹².

Calveti dodaje na końcu przypis dla czytelnika, w którym przyznaje bohaterowi opowiadania rzeczywistą tożsamość: „Mężczyzna, którego zobaczyłeś niewyraźnie odbitego w tych liniijkach, istnieje, dla dobra Sztuki. Nazywa się SANTIAGO DABOVE”¹³. Atrybuty tego pisarza „rzeczywistego” (Dabove był przyjacielem Adolfa de Obiety oraz Macedonia Fernándeza i opublikował kilka tekstów w czasopiśmie tego ostatniego) są metafizyczne: „[...] może oglądać Kosmos [...] bo żyje na tej krawędzi świata, gdzie samotność jest podwójna”, wyjaśnia Calveti¹⁴.

Każde czasopismo jest owocem określonej formacji osób i niejednokrotnie jego istnienie zależy od trwałości grupy przyjaciół. Poza tym, że oferuje ono różnorodność stylów, ideologii i formatów, jest także właściwą przestrzenią do podejmowania dyskusji, polemik ideologicznych i próbowania teorii. „Laboratorium ideologiczne i estetyczne”, które wytwarza przeciwstawne znaczenia, sprzyja różnorodności, określa społeczności¹⁵.

„Papeles de Buenos Aires” skutecznie łączy te funkcje, bo jego założyciele kultywują to, czego Gombrowicz domagał się od Mastronardiego. Postawa lekceważenia w czasopiśmie jest entropiczna, a ta anarchiczna przestrzeń staje się miejscem dialogu z pismami Macedonia Fernándeza, zagubionymi i odnalezionymi przez jego przyjaciół, *Papeles de Recienvenido* (Kartki Nowo-przybyłego) z 1929 roku, w których postać wynalazcy zastępuje twórcę romantycznego. Bo Macedonio Fernández pisze na kartkach, o których zapomina i które gubi w hotelach i przychodniach

lekarskich: rozsiewa^d; publikuje w czasopismach bliskich i dalekich: rozsiewa. Jego książki wydaje się jakby przypadkowo, a ich forma jest zawsze otwarta: „kartki” (*papeles*) nie mieszczą się w żadnym gatunku literackim, Recienvenido nie jest nazwiskiem żadnego autora. W ten sposób nadaje swoim *Papeles*... pewien nieład, jako że mnożą się w nich wstępy, gatunki mieszają, mniej jest narracyjności¹⁶. Chodzi o zbiór różnorodnych pism, które stopniowo obejmują wszystkie klisze literackiej przestrzeni i burzą jej mapę. Czym więc jest czasopismo jego synów, „Papeles de Buenos Aires”, jeśli nie przestrzenią dialogu między postaciami rzeczywistymi a fikcyjnymi? W ten sam sposób, co Nowoprzybyły, czasopismo proponuje nową mapę, zarysowuje inną drogę przez nieodkryte miejsca literatury.

Gombrowicz w „Papeles” – osobny rozdział *Ferdydurke*

Entuzjazm Adolfa de Obiety dla powieści Gombrowicza wyraził się w zaproszeniu go do publikacji w „Papeles”. W trzecim numerze ukazuje się *Filidor dzieckiem podszyty*. W ten sposób wielu czytelników czasopisma, między innymi Ernesto Sábato (który później napisał wstęp do wydania *Ferdydurke* z 1964 roku), pozna eksperymentalną i awangardową literaturę Polaka¹⁷. Sábato czyta ten tekst jako opowiadanie. Później dowie się, że choć samodzielny, jest on częścią powieści. Pismo spełnia zadanie i realizuje w praktyce swoje postulaty estetyczne. Opowiadanie ukazuje się na środkowej stronie, na innym papierze i jest poprzedzone takim wstępem:

Witold Gombrowicz, polski pisarz młodego pokolenia, mieszkający obecnie w Buenos Aires, przedstawia nam jedno ze swych opowiadań *pure nonsense*. Jest ono częścią książki zatytułowanej *FERDYDURKE*, która ukazała się w Warszawie rok przed wojną. To rodzaj fantastyczno-humorystycznego pamfletu na kulturę nowoczesną, krytyka dojrzałych

^d Hiszp. *diseminar* oznacza także „rozpowszechniać” (przyp. tłum. – J.W.).

form kultury, dla której punktem wyjścia jest nasza „niedojrzałość”, której teorię pisarz rozwinął. Książka odbiła się echem w środowiskach literackich zarówno dzięki swej wartości artystycznej, jak i ze względu na rewizjonizm intelektualny i ideologiczny. Jej tłumaczenie na francuski i angielski przerwała wojna¹⁸.

Publikacja *Filidora dzieckiem podszytego* na łamach „Papeles” potwierdza entropiczny charakter czasopisma. Samodzielność, jaką opowiadanie ma w ramach powieści, jest także znakiem „rozsiewania” rozumianego jako zamysł i zarazem kontrapunktem w przestrzeni powieści, ale też wprawia czytelnika w zaskoczenie (czytelnika, jakiego chciał Macedonio) kształtem „dobrej powieści”.

Zaproszenie Gombrowicza do czasopisma przez Adolfa de Obietę sugeruje pewną koncepcję literatury, pewien sposób rozumienia jej form i miejsca w tradycji własnej i obcej, łączący postać Polaka z Macedoniem Fernándezem. Jeśli *Filidor...* jest rozdziałem *Ferdydurke*, ale zarazem zachowuje niezależność, jeśli w powieści rozdział ten wdziera się w opowiadaną historię *Przedmowę*, w której autor usprawiedliwia jego włączenie w tym miejscu („*Filidor* jest nawrotem konstrukcyjnym, pasażem albo ściślej mówiąc – codą, jest to tryl, a raczej skręt, skręt kiszek, bez którego nigdy bym nie dostał się do lewej łydki”¹⁹), w środku powieści, to wszystko wskazuje na to, że Gombrowicz ma o tym gatunku szczególne zdanie, odpowiadające teorii dobrej powieści, zdefiniowanej przez Macedonia w *Teoría de la novela* (Teorii powieści), zrealizowanej zaś w *Museo de la Novela de la Eterna* (Muzeum Powieści Eternej): *Belarte*, opierającej się na założeniu, że nie ma sztuki, która by wzbudzała prawdziwą emocję wynikającą z przedstawienia jakiejś historii.

W obu eksperymentach chodzi o sprzeniewierzenie się oczekiwaniom, jakie ma czytelnik powieści epoki. Realizm określał gatunek i brał pod uwagę czytelnika. Przedstawianie czegoś pozwalało wykorzystać władzę tego, co „rzeczywiste”, i potwierdzało w szczegółach postrzegany świat. *Ferdydurke* burzy to potwierdzanie i proponuje uznać to, co niemożliwe, za mechanizm pisarstwa. Niemożliwość w kształcie powieści, niemożliwość w postaciach i w tym, co się opowiada. Niemożliwość jest też kategorią, która podtrzymuje estetyczne

uniwersum Macedonia. W jednym z niekończących się wstępów do *Museo de la Novela de la Eterna* Macedonio wyjaśnia czytelnikowi warunki „niemożliwe”, jakie przyznaje temu gatunkowi:

Powieść, w której niemożliwość sytuacji i charakterów – która jest kryterium artystyczności bez wikłania się w Historię ani Fizjologię – była przedmiotem tak wielkiej troski, że nikt, kto zna niemożliwości z życia codziennego, nie będzie mógł zaprzeczyć fantazji zawsze obecnej w naszym opowiadaniu, jako że fakty czy postaci zostały mu pokazane z przodu lub od tyłu²⁰.

Dla obu pisarzy powieść jest przestrzenią zmienną i otwartą na niemożliwości. „*Ferdydurke* tedy ma oblicze dwoiste: z jednej strony jest opowieścią, relacją, opisem, z drugiej zaś – moim osobistym zmaganiem się z formą”, oznajmia Gombrowicz.

Polski pisarz przerywa ciągłość powieści przedmowami i opowiadaniem, Macedonio nasycił tekst prologami, aby udąć, że powieść się nie zaczyna, w obu wypadkach jednak postaci są jednostkami dziwnymi i ludzkimi, i zarazem zawsze alegorycznymi. W *Museo...* Macedonio tworzy postaci, które funkcjonują w podwójnym charakterze: są alegoriami powszechnych cech i równocześnie heteronimami autora. W *Ferdydurke* są to zawsze postaci odrealnione, o sprzecznej tożsamości. Postać tradycyjnie jest gwarantem opowiadania oraz warunkiem jego rozwoju i zarazem jednym z najwyraźniejszych znaków mimetycznych. Jednakże, jak zauważa Barthes w odniesieniu do Sade’a, istnieje literatura, która chce ten sposób przedstawienia naruszyć, „sytuując się blisko *semiosis*, a nie *mimesis*: sens stale zniekształca to, co on »przedstawia«, i właśnie na poziomie sensu, a nie referencji, powinniśmy go czytać”²¹.

Obydwaj awangardiści wpisują się w ten nurt: mimetyczny charakter postaci uwidacznia się na powierzchni, przekracza granice tekstualne nadmiarem tych istnień, które naruszają ślad tego, co ludzkie. W obu powieściach kondycja bohatera nabiera cech formalnego dysonansu, bo jego własne istnienie jest rozbite.

Figura autora

Ironista, zarówno dla Gombrowicza, jak i dla Macedonia, pojawia się w konwencjonalnej odległości między autorem i czytelnikiem, w napięciu między tym, co rzeczywiste, i tym, co powieściowe, w paradoksalnej bliskości pomiędzy postacią i realną osobą. „Ironista nie ograniczał się do powiedzenia czegoś na dany temat, mówił także coś o sobie samym i o świecie”, stwierdza Wayne Booth w odniesieniu do tradycji tej figury i jej najnowocześniejszej postaci²².

Figura ironisty w twórczości obu autorów wprowadza ton, który sprawia nam przyjemność, zjednuje nas sobie i niszczy wzorce, jakie mamy. Czasami szepcze nam do ucha, czasami zanosí się śmiechem, kiedy indziej nas oszukuje i za chwilę wyjawia oszustwo. W pewnym sensie ton ironisty nas niepokoi i doprowadza do granic tę cechę, którą Kierkegaard przyznaje ironii, kiedy definiuje ją jako „określenie subiektywności”²³.

Ironista, jak widzieliśmy, obala wierzenia, zaś metafizyk proponuje sposób bycia, który dąży do doświadczenia ekstremalnego, przekraczającego granice między życiem i sensem nie-egzystencji. „Celem teorii ironicznej jest zrozumienie metafizycznej tęsknoty”, mówi Rorty. Ironista odnajduje w gestach awangardzisty – geście heroiczno-patetycznym i geście cynicznym, według Edoarda Sanguinetiego – mechanizmy odrzucenia zachodniej tradycji metafizycznej i tworzenia metafizyki nicości i negatywności²⁴. W swoich fikcjach Macedonio i Gombrowicz wybierają maskę ironisty, żeby przedstawić opowiadanie, które ukaże swój sens metafizyczny, myślą o literaturze jako przestrzeni dla wspólnoty anarchicznej i wolnej²⁵. Wspólnota ta była zarazem pragnieniem obu pisarzy i jego realizacją, utopią i wcieleniem w życie własnych postulatów estetycznych. W *Przeciw poetom* Gombrowicz wyraża to jasno, jego ironia staje się metafizycznie lekceważąca: „[...] drugi, bardziej krnąbrny prąd ducha naszego, stara się właśnie o przywrócenie człowiekowi jego suwerenności i niezależności w stosunku do tych Bogów i Muz, które, ostatecznie, są jego, człowieka, tworem”²⁶.

PRZYPISY

- ¹ Przekonująco pokazuje te rozbieżności film dokumentalny *Gombrowicz o la seducción* (Gombrowicz albo uwodzenie) z 1986 roku według scenariusza Rodolfa Rabanala w reżyserii Alberta Fischermanna, w którym Jorge Di Paola, Mariano Betelú, Juan Carlos Gómez i Alejandro Rússovich wywołują ducha. Tak mówi o swym filmowym doświadczeniu Rodolfo Rabanal: „I każdy z nich, wcielając się w Gombrowicza, wcielał się w każdą inną postać, aż do nawiązania wymaganego – czy też fantazmatycznego – dialogu, który przybywał z przeszłości mocny i ekspansywny i pozostawiał nas, Fischermanna i mnie, speszonych i jakby zdezorientowanych. To w ten sposób Witold Gombrowicz ukazał mi się jako wcielenie ducha przywołanego poprzez nerwicę naśladowczą swoich dawnych uczniów. Być może dlatego, że naśladuje się (perfekcyjnie) tylko to, co się kocha, czci i nienawidzi, w tym wypadku nauczyciela i uroczego tyrana, zaś tym, którzy naśladowali głos i słowa Witolda, udało się wydobyć minioną rzeczywistość z ryzykowną żywością świadectwa cenniejszego i bardziej przejmującego niż tysiąc żółtków i martwych fotografii”, Rodolfo Rabanal, *La seducción argentina*, „Página/12” 2008, 8 VI, <https://goo.gl/VYchNP>, dostęp: 22 IX 2017.
- ² Carlos Mastronardi, *Cuadernos de vivir y pensar (1930–1970)*, oprac. Juan Carlos Ghiano, Rivolin Hnos, Buenos Aires 1984, s. 83.
- ³ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie. Dalej mówi Gombrowicz: „[...] nieraz spotykaliśmy się w barze o nocnej godzinie... co miało dla mnie także gastronomiczne znaczenie, gdyż od czasu do czasu fundował ravioles albo spaghetti. Stopniowo odkryłem mu moją przeszłość literacką, opowiedziałem o *Ferdydurce* i o innych sprawach, a wszystko co było we mnie słowiańskie i odmienne od sztuki francuskiej, hiszpańskiej, angielskiej, jakie znał, żywo go interesowało. I, z kolei, wtajemniczał mnie w zakulisową Argentynę, w kraj niełatwy i w dziwny sposób wymykający się im, intelektualistom, a nawet dla nich częstokroć przerażający”, ibid.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ Adolfo de Obieta, *La traducción de “Ferdydurke”*, „Página/12” 2008, 8 VIII, <https://goo.gl/y6Yfn6>, dostęp: 21 IX 2017.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ Macedonio Fernández, *El elefante sin poema*, „Papeles de Buenos Aires” 1943, nr 1, s. nlb. (wydanie faksymilowe Biblioteki Narodowej: Buenos Aires 2013, s. 24).
- ⁸ W końcu XIX wieku Macedonio z grupą przyjaciół (ojciec Borgesa zostaje, bo na dzień wyjazdu przypada jego ślub z Leonor Acevedo) wyruszają do paragwajskiej selwy, by zorganizować tam falanster. Próba zakończyła się niepowodzeniem.
- ⁹ *La Novela del Presidente* (Powieść o Prezydencie) była zbiorowym projektem, rodzajem *work in progress*, w którym uczestniczyli m.in. Enrique Fernández Lator, Jorge Luis Borges i Leopoldo Marechal. Pisana przez nich w wynajmowanych

pokojach powieść fantastyczna opowiadała o spisku przeciwko narracji Państwa, a dodatkowo realizowała inny spiszek: przeciwko idei jedyne go, wszechmocnego autora. Jej tekst ostatecznie zaginął.

- ¹⁰ Macedonio Fernández, *Lo que se trabaja en las noches de Buenos Aires*, „Papeles de Buenos Aires” 1943, nr 1 (s. 24 wydania faksymilowego).
- ¹¹ Zacytujmy niektóre z relacji napisanych przez medium: „G.S.E. przygotowuje swoją *Niezwykłą biografię Edgara Allana Poe* od 25 do 28 lutego 1838 roku (Jedyne dni z jego interesującego życia, które naprawdę poznano, na podstawie listów, w których skarży się na monotonię)”. Inna: „L.N. wciąż wybiera autora swoich przyszłych wierszy”, „Papeles de Buenos Aires” 1943, nr 1 (s. 24 wydania faksymilowego).
- ¹² Jorge Calvetti, *Biografía real de un escritor*, „Papeles de Buenos Aires” 1943, nr 2 (s. 10 wydania faksymilowego).
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ „Ponieważ zasłużył sobie, żeby poznać wszystko, Tajemnica poprowadziła go i pokazała świętą nagość życia i śmierci, w świetliste poranki najbardziej strzeżone i w wieczory stłumionych kroków”, mówi na końcu narrator, a wyrazistość tej postaci znajdującej się między życiem i literaturą, między doświadczeniem „rzeczywistym” i doświadczeniem metafizycznym, nosi wyraźne ślady wpływu Macedonia. V. *ibid.*
- ¹⁵ W dyskusji na ten temat Nicolás Rosa stwierdza, że na etapie obmyślenia czegoś piszemy w czasopiśmie, bo jeszcze nie możemy napisać książki. W przypadku Macedonia ta niemożność staje się praktyką pisarską: rozłożenie książki na części przekształca się w mechanizm wytwarzania. W tej samej dyskusji Beatriz Sarlo przyznaje czasopismom kulturalnym charakter laboratorium: „Powiedziałabym, że czasopisma są naszymi laboratoriami ideologicznymi, naszymi laboratoriami estetycznymi, myślę, że nawet naszymi laboratoriami pisarstwa”, Noe Jitrik, Nicolás Rosa, Beatriz Sarlo, *El rol de las revistas culturales*, „Espacios” 1993, nr 12, s. 1–xvi.
- ¹⁶ *Papeles de Recienvenido* narusza pakt z czytelnikiem i otwiera kalejdoskop obrazów, które się nakładają, łączą, przeczą sobie nawzajem. *Papeles...* nie przedstawia jednej autobiografii, ale proponuje fragmenty różnych, i poprzez tę wielość obala prawowierność realizacji, parodiując wzorzec: „Nic z tego, co mówi o sobie autor autobiografii, nie stało się, lecz tylko chciało się stać” – według tej formuły fikcja jest dla Macedonia zasadą budowy gatunku. Na dowód tego w *A fotografiarse* (Do zdjęcia) pisze o swoich pięciu pozach, z których każda daje inny obraz. Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido y continuación de la nada*, w: idem, *Obras Completas*, t. 4, Corregidor, Buenos Aires 2004, s. 99.
- ¹⁷ „Myślę, że to w 1939 roku pierwszy raz przeczytałem coś Gombrowicza. Mieszkaliśmy jeszcze w La Plata, gdzie wymyśliliśmy z przyjacielem astronomem Miguelem Itsigzohna pewien rodzaj paranoicznego humoru, który nazwaliśmy »margotynizmem«. Z upływem lat nauczyłem się, że takie wynalazki w rzeczywistości zawsze są odkryciami i że ta trochę obłąkańcza reakcja na zdehumanizowany wszechświat

- była właściwie nieunikniona. To wtedy wpadło mi w ręce czasopismo »Papeles de Buenos Aires«, które redagował Adolfo de Obieta. Z osłupieniem przeczytałem opowiadanie zatytułowane *Filidor dzieckiem podszyty* nieznanego autora o polskim nazwisku: Witolda Gombrowicza», Ernesto Sábato, *Prólogo*, w: Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, przeł. autor i komitet tłumaczy, Seix Barral, Barcelona 2011, s. 7.
- 18 „Papeles de Buenos Aires” 1944, nr 3 (s. 44 wydania faksymilowego).
 - 19 Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007, s. 64.
 - 20 Macedonio Fernández, *Museo de la Novela de la Eterna; primera novela buena*, Corregidor, Buenos Aires 1975 (*Obras Completas*, t. 6), s. 146.
 - 21 Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 42.
 - 22 Mówi dalej: „Kiedy tylko używa się tonu ironicznego, w jakimkolwiek stopniu i w dziele jakiegokolwiek typu, czytelnicy, nieuchronnie, zaczynają się nim interesować i cieszyć”, Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid 1989, s. 28.
 - 23 Kierkegaard uznaje we wstępie do eseju dwie postaci pojęcia ironii: „Pierwsza z nich powstaje naturalnie wtedy, gdy subiektywność po raz pierwszy uprawomocnia swoją rację w historii świata. Tutaj sytuuje się Sokrates, co oznacza, że tym samym wskazano nam, gdzie szukać pojęcia w jego historycznym wcieleniu”. I dodaje nieco dalej: „Jeśli ironia miała w ogóle pojawić się w nowej formie, to musiała odpowiadać subiektywności, która uprawomocniła się w jeszcze wyższej formie”. Uważamy, że wykorzystanie ironii przez Macedonia naśladuje tę drugą postać ironii. V. Søren Kierkegaard, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. i posł. Alina Dżakowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 236.
 - 24 Edoardo Sanguineti, *Por una vanguardia revolucionaria*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972.
 - 25 Dalej cytat brzmi: „Każdy pisarz, każde dzieło inauguruje jakąś wspólnotę. W ten sposób istnieje nieunikniony i niepowstrzymany komunizm literacki, do którego należy każdy, kto pisze (lub czyta) albo próbuje pisać (lub czytać), pokazując się – nie narzucając (a kto narzuca się, wcale się nie pokazując, już nie pisze, już nie czyta, już nie myśli, już nie komunikuje)”, *ibid.*, s. nlb. Żeby uzasadnić tę myśl, Nancy przywołuje pojęcie wspólnoty Marksa oraz atrybuty pierwszych wspólnot chrześcijańskich: „Wspólnota oznacza tu eksponowaną społeczną partykularność i przeciwstawiona jest implodowanej społecznej ogólności, która jest ogólnością kapitalizmu. Jeśli istniało wydarzenie myśli Marksowskiej i jeśli nie wyczerpaliśmy go, to dokonuje się ono w otwartości owej myśli”, Jean-Luc Nancy, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. Michał Gusin, Tomasz Żałuski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010, s. 98.
 - 26 Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.

Gombrowicz, wymykający się emigrant^a

Wstępne kłamstwo

...zakłamałem się do szpiku kości.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

to zimne lekceważenie jest we mnie tak silne,
że nie mogę go ukryć w tym dzienniku,
gdzie chciałbym nie zanadto kłamać.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

Zaczynając *Trans-Atlantyk* nie miałem pojęcia o tym,
że on doprowadzi mnie do Polski, gdy jednak to się stało, postarałem się,
aby nie kłamać – aby kłamać jak najmniej
– i wyzyskać tę okazję dla wyładowania się i wyżycia...

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

Jeśli się nie mylę (bo czasem trudno mi się połączyć w datach)...

Witold Gombrowicz, *Wędrówki po Argentynie*

Gombrowicz kłamie. Przez cały czas kłamie. Wykoślawia. Wyolbrzymia jedno fakty, by pominąć inne, popada w sprzeczność sam ze sobą, wypiera się, że coś napisał lub powiedział. Postępuje tak w *Dzienniku*, w *Rozmowach z Dominique de Roux* (1970) i w *Autobiografía sucinta*

^a Fragment pracy doktorskiej *Las formas del exilio. Análisis de la experiencia de Witold Gombrowicz en Argentina (1939–1963)*, obronionej w 2016 roku na Uniwersytecie Mar del Plata w Argentynie.

(Krótkiej autobiografii, 2010)¹; pisząc listy do przyjaciół, pisarzy, filozofów, mediów; tłumacząc własne powieści; w prologach poprzedzających teksty, które niekoniecznie funkcjonują tak, jak on by sobie życzył.

Czytelnik zabierający się za lekturę Gombrowicza powinien mieć się na baczności, bo autor z obsesyjną częstotliwością powraca do wskazówek, w jaki sposób powinien być odczytywany. Usiłowania raczej bezowocne, jeśli weźmiemy pod uwagę, że ani krytyka literacka, ani większość czytelników nie zwraca specjalnej uwagi na tego rodzaju sugestie, biorąc w samotności książkę do ręki. Jednak to na tych pełnych sprzeczności stronach, niekiedy wzajemnie antagonistycznych, łatwiej niż gdzie indziej można znaleźć pewne „prawdy”.

Książki Gombrowicza nafaszerowane są wstępami, przedmowami, prologami, opracowaniami, przypisami; komentarzami, które w jednej książce wyjaśniają fragmenty innej; wywiadami, w których autor przedstawia swoje stanowisko względem wcześniej prezentowanych przez siebie stwierdzeń. Ta obfitość nierzadko jest zamysłem wydawców, ale wielokrotnie wywołana jest także potrzebą samego pisarza. W obu wypadkach przyświeca im wspólny cel: dostarczenie czytelnikowi narzędzi pozwalających lepiej pojąć to, co właśnie czyta. Zadbanie o to, by czytelnik, w miarę możliwości, zrozumiał Gombrowicza tak, jak Gombrowicz chciał być rozumiany.

Taką postawę można by uznać za naiwną lub narcystyczną oraz wyciągnąć wniosek, że Gombrowicz nie wierzy w swoich hipotetycznych czytelników, niezależnie od tego, czy zaliczają się do krytyków literackich, czy nie. I nie chodzi tu bynajmniej o nieufność bezzasadną: czytelnik, dla którego pisał Gombrowicz, nie istniał w tamtym czasie, dlatego też musiał go sobie dopiero stworzyć. Koncepcja ta nie jest zresztą nowa – wywodzi się zapewne od Rabelais’go, a może nawet z okresu jeszcze wcześniejszego. Pisze o tym dobitnie Nikołaj Czernyszewski w powieści z 1863 roku *Co robić?*:

[...] jest w twoim gronie, droga publiczności, pewna liczba osób – liczba całkiem już pokaźna – które szanuję. Z przytłaczającą większością pozwalam sobie na zuchwałość, a do tej pory zwracałem się zawsze tylko i wyłącznie do owej większości. Z osobami, o których mowa rozmawiałbym z pokorą, miarkując słowa. Im jednak nie musiałbym niczego

tłumaczyć. Bardzo szanuję ich opinię, lecz wiem z góry, że zgadzają się ze mną. Wy, dobrzy i silni, uczciwi i utalentowani, zaczęliście pojawiać się ostatnio, ale jest was już niemało, a wasza liczba rośnie szybko. Gdybyście to wy byli moją publicznością, nie miałbym już po co pisać; gdyby was jeszcze nie było, ja nie mógłbym jeszcze pisanie zacząć. Obecnie nie stanowicie jeszcze publiczności, tworzycie już jednak jej część. Dlatego też, muszę jeszcze, a zarazem już mogę pisać².

„Wymyślanie czytelników” miało zapewne dla Gombrowicza podwójne zastosowanie. Z jednej strony, przebywając w Argentynie, w oczywisty sposób musiał skonfrontować się z odbiorcami, którzy nic o nim nie wiedzieli – był dla nich jedynie nieznanym cudzoziemcem. Z drugiej strony prawdopodobnie nie miał swoich czytelników także w Polsce, we Francji ani w żadnym innym kraju, i to nie tylko dlatego, że jego twórczość nie dotarła jeszcze do szerszego kręgu odbiorców, lecz ze względu na właściwy sobie styl, tematykę, literackie poszukiwania, bardzo awangardowe i to w radykalnym znaczeniu tego terminu. Gombrowicz pisał w sposób nowatorski i już przez to samo niewygodny i domagający się stworzenia nowej publiczności, praktycznie *ex nihilo*. Zdaniem Tomása Abrahama:

Istnieje pewien punkt, w którym twórczość literacka brutalnie styka się z rzeczywistością. Pisarz tworzy, nie mając żadnej gwarancji, że znajdzie sobie czytelników. To sprawia, że pisarstwo jest z zasady niepewnym zajęciem. Polski literat poza Polską ma potencjalnych czytelników pośród emigrantów swojej własnej narodowości, szczególnie jeśli w jego miejscu pochodzenia wszystko zostało zniszczone. Poza ojczyzną jest kimś nieznanym. Polski pisarz traci czytelników w miarę jak traci swój czas i przestrzeń, a jego potencjalni czytelnicy tracą kontrolę nad własnymi losami³.

Dla wielu autorów znalezienie się w takiej sytuacji stanowi bez wątpienia poważny problem, jednak nie dla Gombrowicza. A nawet jeżeli tak, to widzi w tym okoliczność stwarzającą nowe możliwości. Daleki od popadania w przygnębienie z powodu braku czytelników (a przynajmniej w przygnębienie długotrwałe lub stałe) znajduje w nim powód do obrony swoich przekonań, ugruntowania ich i wzmocnienia. Freixa Terradas wyjaśnia to bardzo jasno:

[...] owa anonimowość, oderwanie od miejscowych środowisk intelektualnych, niemożność publikowania w Argentynie z taką samą częstotliwością jak w Polsce i fakt nieposiadania czytelników nie są postrzegane przez Gombrowicza jako klęska, przynajmniej nie z punktu widzenia kreatywności, i stwarzają optymalny kontekst duchowy, o czym pisze w wielu miejscach swojego *Dziennika*. Czeski pisarz Jan Patočka nazwał ten stan „wolnością Cygana”, odnosząc się do twórczości autorów stygmatyzowanych przez czechosłowacki reżim neostalinowski po sowieckiej okupacji Pragi w 1968 roku, którzy nie mogąc publikować, w atmosferze społecznego, a często także finansowego ostracyzmu, na jaki skazywał ich reżim, zaczęli pisać do szuflady, nie zwracając się do żadnego konkretnego czytelnika. Utwory zrodzone w atmosferze całkowitego braku wolności, nieuwarunkowane związkami z otoczeniem społecznym, w jakim powstawały, paradoksalnie bardzo często zaskakują wielką autonomią⁴.

W taki czy inny sposób wszyscy autorzy kłamią. Niekiedy z premedytacją, innym razem subtelnie. Zmusza ich do tego już sama natura języka, który nie jest niczym innym jak zawsze niekompletną metaforą, czymś wiecznie niecałym, oznaczającym coś innego niż to, o czym chcemy powiedzieć. Ostatecznie to, czy Gombrowicz kłamie, czy nie, nie jest aż tak istotne. Robi to (raczej z premedytacją niż z subtelnością), to pewne, ale kłamstwa te działają w jego przypadku niczym konstrukcja retrospektywna. Konstrukcja konieczna, z pewnością niemożliwa bez pewnych odkształceń, manipulacji faktami, fałszywych danych. Kłamie i z pomocą tych przeinaczeń wymyśla historię, wykuwa sobie tożsamość, czyni z siebie postać, której wcześniej nie było. Właśnie ta postać stoi dziś przed nami: Gombrowicz, który zmaterializował się w nowym wymiarze, który zmienił przestrzeń, czas, kulturę, język i osobowość. Gombrowicz, który musiał się zgubić, niezależnie od tego, dokąd trafił, bo adaptacja i stanowienie części jakiegoś miejsca oznaczałoby zarazem zakończenie przynależności. Nie do przestrzeni, lecz do siebie samego. Gombrowicz szedł zawsze krok przed lub krok za wszystkimi, nigdy nie identyfikował się z żadną ojczyzną ani epoką, i stąd właśnie wzięło się jego wyrwanie z kontekstu.

Turysta? Włóczęga? Pielgrzym?

W Polsce ongiś byłem cudzoziemcem,
ponieważ moja literatura była egzotyczna i odpychano ją
– dziś znowu błąkam się na peryferiach.

Witold Gombrowicz, *Dziennik*

Człowieka, który zostaje, bo tego chce, który decyduje się zostać, nie określamy zwykle mianem uchodźcy, lecz zaliczamy go do kategorii emigrantów, których decyzja może być podyktowana rozmaitymi motywami. Według mnie rozróżnienie pojęciowe opiera się na kryteriach demarkacyjnych, które co prawda łatwo uogólnić, jednak nie są one w stanie uwzględnić całej złożoności wewnętrznych przeżyć, tak bardzo odmiennych u poszczególnych osób. Takie ujęcie okazuje się problematyczne, jeśli pragniemy przeprowadzić analizę typu ilościowego, która podsumuje w postaci cyfr i kategorii przemieszczenia jednostek z jednego rejonu w inny. Natomiast przy analizie jakościowej, wręcz przeciwnie: różnica będzie fundamentalna, konieczna i znacząca, ponieważ pozwala na większą elastyczność w konfrontacji z koncepcyjnymi wyłomami i szczelinami, w jakie ludzie zupełnie nieświadomie wpadają.

Do tego typu zagadnień Gombrowicz często powraca w swoich tekstach. Pisarz nie porusza tematu w ujęciu teoretycznym, jego celem z pewnością nie jest formułowanie akademickich definicji. Próbuje po prostu zastanowić się nad własnym życiem. A kiedy o nim myśli, nie napotyka satysfakcjonujących odpowiedzi, ale raczej akceptuje znalezione odpowiedzi, jednak po jakimś czasie tracą one ważność, zmieniają znaczenie, okazują się anachroniczne lub mało przekonujące. W 1964 roku pisze na temat swojego pierwszego okresu w Argentynie:

Rozkoszą było, w tych pierwszych latach, nic nie wiedzieć o Argentynie, nie znać się na partiach, programach, przywódcach, nie rozumieć gazet, żyć jak turysta. Jeżeli ta turystyka mnie nie wyjałowiła, to dlatego, iż,

szczęśliwym trafem, jako człowiek pióra nawykły do posługiwania się formą, mogłem przedsięwziąć kształtowanie mojej osoby z tej nowej pozycji, w tej sytuacji... ale czyż Argentyna nie leżała w moich przeznaczeniach gdyś, dzieckiem w Polsce, robił co mógł żeby nie maszerować w takt marsza na defiladzie?⁵

Gombrowicz patrzy na siebie jak na turystę. Nie był nim oczywiście, a przynajmniej nie w tradycyjnym znaczeniu, jakie mamy na myśli, mówiąc, że ktoś jest turystą. Nie przyjechał do Argentyny na wakacje, ale za pracę, nawet jeżeli miała to być praca dla przyjemności. Nie został tam na dłużej urzeczony urodą krajobrazu, miłym obejściem tubylców i inną walutą stawiającą go w korzystnej sytuacji ekonomicznej. Przeciwnie, nie istnieje żaden powód (a przynajmniej powód racjonalny), który mógłby się wiązać z tego typu czynnikami. Nie był turystą, ale z perspektywy czasu patrzy na siebie jak gdyby nim był. Warto odnotować, że wpis w dzienniku pochodzi z 1964 roku, kiedy Gombrowicz już wyjechał z Ameryki i znów mieszkał w Europie. Nie napisał tego zaraz po przybyciu w 1939 roku ani kiedy zaczął publikować dziennik w 1953 roku; nawet nie wtedy, gdy zbierał się do opuszczenia kraju, lecz dopiero po wyjeździe, analizując własne dokonania (rzeczywiste i zaniechane), to, czym był, a czym mógł być, przepuszczając wszystko przez idealizujący filtr.

Ciekawie wypada porównanie tej wersji życia w charakterze turysty z refleksjami innego polskiego emigranta, Zygmunta Baumana, według którego turyści przemierzają się lub pozostają gdzieś na dłużej kierowani własną zachcianką. Opuszczają dane miejsce, kiedy ich uwagę przyciągnie inne, bardziej dla nich kuszące. Włóczędzy natomiast wiedzą z całą pewnością, że nigdzie nie zagrzeją miejsca na dłużej (nawet gdyby tego zapragnęli), bo nigdzie nie są mile widziani. Turyści przemierzają się, bo globalizacja ich nęci i jest w ich zasięgu. Włóczędzy przenoszą się z miejsca na miejsce, gdyż to, co pozostaje w ich zasięgu (lokalne uniwersum), jest niegościnnie. Podsumowuje:

Turyści podróżują, bo *chcą podróżować*; włóczędzy – bo *nie mają innego sensownego wyboru*. Można powiedzieć, że włóczędzy są turystami wbrew woli, ale określenie „turysta wbrew woli” zawiera wewnętrzną

sprzeczność. Choć strategia turysty jest w dużym stopniu koniecznością w świecie, w którym mury się przesuwają, a drogi zmieniają swój bieg, wolność wyboru stanowi esencję jego bytu. Jeśli jej zabraknie, życie turysty utraci całą swą atrakcyjność i poezję, stanie się nie do zniesienia⁶.

Trzeba przyznać, że przypadek Gombrowicza zbija z tropu, bo pisarz ma w sobie coś z turysty, ale także coś z włóczęgi, a zarazem nie daje się zasufladkować w żadnej z tych dwóch kategorii. Z jednej strony Gombrowicz przemieszcza się niewątpliwie zgodnie z własnym życzeniem – nikt go nie wyrzuca, nikt nie zmusza go, by wyjechał lub został. Jest tam, gdzie chce być, najpierw w Polsce (z okresowymi, dłuższymi lub krótszymi, pobytami w Europie Zachodniej), potem w Argentynie (włączając w to podróże po prowincji kraju lub do Urugwaju, z czego niektóre wyjazdy trwały miesiącami), a wreszcie w Niemczech i Francji. Opuszcza te miejsca, kiedy nieznane szanse wzywają go z innego rejonu. Podróżuje, bo chce podróżować, i zostaje, bo chce zostać. Ale zarazem ma w sobie cechy, które Bauman przypisuje włóczęgom: nie może nigdzie zapuścić na dłużej korzeni, bo wie, że żadne miejsce do niego nie przynależy, że nie jest naprawdę stamtąd, a między nim i otoczeniem występuje jakaś wzajemna niezgodność i niedopasowanie – nie jest mile widziany. A nawet kiedy dzieje się przeciwnie (ostatecznie w Europie), wciąż kreśli plany powrotu do Argentyny, mówi o konieczności wypracowania sobie w Europejczykach wrogów, by ci go nie pożarli. Podróżuje, bo chce to robić, ale także dlatego, że nie ma innego akceptowalnego wyboru. Sam siebie nazywał niekiedy uchodźcą, choć formalnie (zgodnie z definicją ogólnie przyjętą w opracowaniach) jego sytuacja nie była uchodźstwem.

W innym tekście na podobny temat Bauman wprowadza kolejne postacie, których osią działania jest przemieszczanie się: pielgrzyma i spacerowicza, czyli *flâneura*. Bauman uważa, że pielgrzymom, niezależnie od epoki, towarzyszy prawda, która im się wymyka, kroczy za nimi lub ich poprzedza, nigdy nieuchwytna z powodu dystansu czasowego i/lub przestrzennego. Podobnie jak pragnienie, prawda zawsze wymyka się upartemu podróżnikowi, uwypuklając różnicę między tym, co już zostało osiągnięte, i tym, co pozostało do zrealizowania, przy czym nie ulega wątpliwości, że „splendor i podniosłość przyszłego

przeznaczenia degradują teraźniejszość i kpią sobie z niej⁷⁷. Bauman postrzega pielgrzymę jako figurę o tysiącletniej tradycji. W oparciu o lekturę *Państwa Bożego* Augustyna z Hippony wyciąga wniosek, że jedynie nieliczni potrafią i pragną nadać świadomy kierunek swemu przeznaczeniu. Oznacza to unikanie światowych rozrywek i wybór pustyni na miejsce do życia. Pustyni, która dla chrześcijańskich pustelników była równoważna z oddaleniem się od zgiełku życia rodzinnego, miasta, od tego, co światowe, co niesie ze sobą cywilizacja, a więc usunięcie się człowieka ze świata, zamieszkiwanego przed obraniem tej drogi, porzucenie jego zobowiązań, tego wszystkiego, co wiąże się ze spędzaniem życia wśród ludzi i (w szczególności) wystawianiem się na ich spojrzenia. Podążając za Augustynem, Bauman mówi o tym, jak światowa codzienność pęta ręce i myśli, sama struktura miejska wytycza horyzont. Niezależnie od tego, dokąd się skierujemy, działanie oznacza przebywanie w określonym miejscu, a w konsekwencji brak ruchu, dostosowanie się do wymogów owego miejsca.

Pustynia, przeciwnie, była terenem jeszcze nie podzielonym, a zatem terenem autokreacji. Pustynia, jak pisał Edmond Jabés, „to przestrzeń, gdzie jeden krok ustępuje miejsca następnemu, który go zaciera. Horyzont oznacza nadzieję przyszłości, która przemówi”. „Nie udajemy się na pustynię, by szukać tożsamości, lecz by ją utracić, by wymazać naszą osobowość, stać się anonimowymi [...]”. Wówczas następuje coś niezwykłego: „cisza zaczyna do nas przemawiać”. Pustynia to archetyp i inkubator wolności nieskrępowanej, nagiej, pierwotnej i podstawowej, która równa się brakowi granic. Pustelnicy czuli na niej bliskość Boga, ponieważ postrzegali tam samych siebie jako bogów, nieograniczonych obyczajem ni konwencją, potrzebami własnego ciała i ducha innych osób, własną przeszłością czy teraźniejszością. W ujęciu współczesnych teoretyków powiedzielibyśmy, że pustelnicy byli pierwszymi, którzy przeżyli od początku do końca doświadczenie ja „zdekontekstualizowanego” i „uwolnionego z pęt”⁷⁸.

Gombrowicz nie jest obywatelem rzymskim, jakiego miał na myśli Augustyn; nie jest człowiekiem, do którego przemówiła cisza jak u Jabésa, ani pustelnikiem Baumana, ale pod wieloma względami ich przypomina. Być może, wbrew temu, co sam o sobie sądził,

Gombrowicza można by uznać za jednego z tych nielicznych, którzy są w stanie skomponować samych siebie niczym uwerturę, czyniąc z przypadku konieczność, drogę, strukturę paradoksalnie systematyczną. Pustynia u Gombrowicza nie jest rzeczywista, jest praktyczną metaforą, która jednak sprawdza się bardzo dobrze przy wyjaśnianiu części jego postępowania. Gombrowicz wie lub przeczuwa, że nie może skomponować samego siebie w rzeczywistości z góry naznaczonej i określonej, której normy (społeczne, literackie, historyczne) zna doskonale i która nieuchronnie go warunkuje. Zdaje sobie sprawę, że choćby nie wiedzieć jak mocno wstrząsnął polskim społeczeństwem, ma w Polsce związane ręce. Nie przypadkiem wybiera pustynię. Cóż może się lepszego przydarzyć człowiekowi niż przejście pustyni, cierpienie głodu i pragnienia (w znaczeniu wcale niekoniecznie tak bardzo metaforycznym)? Pragnie zachować pustynię, bo tylko w ten sposób może sam siebie stworzyć.

Pielgrzymowanie wspomniane jest już w kontekście jego pierwszej podróży do Francji: „Co robić? Zwiedzać Paryż? Było mi nieznośne, to stawanie przed kościołami z zadartą głową, pielgrzymowanie do muzeów”; „Pielgrzymkę? Moje uczucia nie były znanadto pielgrzymie, raczej przeciwnie”⁹. Gombrowicz przemierza pustynię i traci po drodze coś ze swej intensywności, ale nie przypadkiem, lecz dlatego, że nadrzędną wagę przydaje poszukiwaniu. Konsekwentnie pozostaje anonimowy, to niewątpliwe; sam doskonale zdaje sobie z tego sprawę, przybijając do portu w Argentynie, o czym możemy przeczytać w licznych ustępach *Dziennika*. Posługując się terminologią Baumana, moglibyśmy powiedzieć, że Gombrowicz doznaje wolności nieskrępowanej, nagiej, pierwotnej i podstawowej. Stoi w jej obliczu nagi, nocą. Nietrudno zrozumieć, iż pozbawiony wszystkiego pisarz czuje, że wyprzedza swoją epokę; ponadto nic nie stoi na przeszkodzie, by otwarcie o tym mówił. Bauman pisze:

Będąc pielgrzymami, możemy zrobić coś więcej niż tylko iść: możemy *iść ku*. Możemy oglądać się za siebie, przyglądać śladom naszych stóp na piasku i zrozumieć, że układają się one w drogę. Możemy zastanowić się nad przebytym odcinkiem i zobaczyć go jako *postęp ku*, progres,

zbliżenie do; możemy rozróżnić pomiędzy „za” i „przed”, nakreślić szlak do przebycia złożony z kolejnych kroków, które będą musiały, niczym blizny po ospie, naznaczyć dziewiczą ziemię¹⁰.

Przemieszczanie się Gombrowicza miało charakter konwulsyjny i traumatyczny. Doświadczenia emigranta (przebywającego na emigracji mniej lub bardziej przymusowej) wystawiły na próbę jego tożsamość. W interakcji z nową rzeczywistością musiał przebudować sam siebie, czemu dał wyraz w licznych tekstach. Blas Matamoro wyciąga wnioski:

Uznany za pisarza ekscentrycznego Gombrowicz czuje się w Polsce cudzoziemcem. Jest nim także w Argentynie, jako uchodźca. W obu wypadkach obcość stanowi źródło tożsamości. Na emigracji polski pisarz odkrywa w sobie powołanie egzystencjonalnego banity, przyjmuje otaczającą go rzeczywistość, jakby trafił do niej skutkiem własnego wolnego wyboru. Staje się podmiotem własnego przeznaczenia, identyfikując się z prowizoryczną i ulotną rolą pielgrzyma¹¹.

Istotnie, obcość stanowi źródło jego siły. Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana, bo – nawet jeśli Gombrowicz nadal przedstawia się jako pielgrzym – to z czasem zaczyna być związany z jednym miejscem: Buenos Aires (pomimo licznych i długich podróży po Argentynie). Potem, po powrocie do Europy, rozpoczyna drugi etap swojego wygnania, w niczym nieprzypominający doznań pielgrzyma, który żyje, przemieszczając się z miejsca na miejsce. Ani z niego pielgrzym, ani turysta, ani włóczęga. A może wszyscy oni po trosze.

Język wygnańca

Jednym z najlepiej opracowanych po hiszpańsku zagadnień dotyczących Gombrowicza jest temat tłumaczenia *Ferdydurke*, szczególnie z anegdotycznej, bardzo zabawnej perspektywy¹². Mnie interesuje ono ze względu na jeden z zasadniczych problemów emigracji: zmianę języka.

Zwykły proces translatorski obejmuje przynajmniej dwa podmioty: autora i tłumacza, który powinien bardzo dobrze znać język oryginału, a jeszcze lepiej język docelowy. Jednak w kręgu znajomych Gombrowicza w Argentynie nikt nie mówił po polsku, a przynajmniej nikt, komu Gombrowicz chciałby powierzyć tłumaczenie *Ferdydurke*. W Argentynie brakowało również słowników polsko-hiszpańskich. System wyglądał zatem mniej więcej tak: Gombrowicz czytał książkę po polsku i tłumaczył tekst na francuski. Obecni przy stole (ci, którzy mówili po francusku) streszczali pozostałym po hiszpańsku treść każdego zdania. Wszyscy wspólnie dyskutowali nad najlepszą hiszpańską wersją, a następnie tłumaczyli ją na francuski, żeby Gombrowiczowi nic nie umknęło. I tak, akapit za akapitem, aż do końca. Efekt „w najwyższej mierze zadowolili” Gombrowicza¹³. Proces był złożony i uwzględniano w nim także pierwszą wersję *Ferdydurke* przetłumaczoną na hiszpański całkiem dosłownie, która potem została stylistycznie wzbogacona i dopracowana.

Jednak w procesie tym występował jeszcze jeden problematyczny element: *Ferdydurke* po polsku jest książką napisaną nietypowo nawet dla polskich czytelników. Gombrowicz wprowadził zmiany w składni i strukturach gramatycznych, a także wiele neologizmów. Zostało to oddane w wersji argentyńskiej na dwa różne sposoby. W efekcie powstało tłumaczenie mniej więcej wierne oryginalnemu zamysłowi; to znaczy neologizmowi polskiemu odpowiada neologizm hiszpański. Jednak poza tym Gombrowicz brał czynny udział w tłumaczeniu i często upierał się przy włączeniu jakiegoś hiszpańskiego słowa, którego brzmienie mu się podobało, mimo że nie miało ono żadnego logicznego związku ze zdaniem, do którego zostało doczepione. Tym sposobem wersja z 1947 roku zawiera neologizmy hiszpańskie odpowiadające neologizmom polskim, ale także słowa całkiem wyrwane z kontekstu, nie na miejscu. Możemy wyjaśnić to dwójako: po pierwsze, Gombrowiczowi zależało na tym, by jego tekstu nie czytało się gładko, by był niewygodny, męczący, drażniący, by czytający odczuł owo wyrwanie z kontekstu towarzyszące słowom, które znajdują się nie tam, gdzie powinny; po drugie, Gombrowicz kpił sobie z czytelnika (i z siebie samego), zmieniając swoje mistrzowskie dzieło

w grę, która sięga dalej niż tradycyjne doznanie literackie. Według Germana Garcíi:

[...] hiszpański Gombrowicza – co sam przyznaje – przypomina język kilkuletniego dziecka. Na podobieństwo dziecka wprowadza słowa, które dyktuje mu fonetyczny kaprys przez wzgląd na ich brzmienie. To znaczy uprawia swego rodzaju poezję. Pozbawiony swego rodzinnego języka Gombrowicz odnajduje w dziecięcym wariacie kastylijskiego elementy, które pozwalają mu ulokować poezję poza obszarem nazywanym przez niego światem zawodowych poetów. Odwołuje się do awangardowego hasła: „Poeta nie przyjmuje za punkt wyjścia wrażliwości przeciętnego człowieka lecz wrażliwość innego poety...”. Staje po stronie realnego życia, zwykłego człowieka, odrzuca zamknięcie w wysublimowanym gronie¹⁴.

Przekład *Ferdydurke*, czytany dziś w Argentynie (jest jeszcze jeden hiszpański wariant, bardziej „profesjonalny”, nigdy u nas nieopublikowany), to właśnie ten, o którym mowa powyżej – szalona operacja literacka, nowatorska, ludyczna, wierna raczej artystycznemu zamyślowi Gombrowicza niż tekstowi oryginału. *Ferdydurke* po polsku to manifest, który opiewa młodość, niedojrzałość i przełamywanie formy. W teorii i w praktyce. Argentyńskie tłumaczenie posuwa się dalej, uwypukla owe trzy osie w sposób ośmieszający, jednak całkowicie spójny z zamiarem autora. Możliwe, że gdyby Gombrowicz mógł liczyć na usługi profesjonalnego polsko-hiszpańskiego tłumacza, nigdy nie zdecydowałby się na tę grę, która spotkała się z najróżniejszymi krytykami, jak najbardziej godnymi uwagi.

Dużo i przenikliwie pisała na ten temat Cristina Burneo Salazar. Interesuje ją nie tylko przekład *Ferdydurke*, lecz także proces tłumaczenia Gombrowicza na nowy język, na bełkot, na upokorzenie wynikające z niemożności wyrażenia słowem tego, co tak łatwo mógł wypowiedzieć po polsku lub (z nieco większymi trudnościami) po francusku. Burneo akcentuje fakt, że teksty Polaka tłumaczono wbrew literackim koniunkturom, z peryferii na peryferie, z dala od salonów literackich. Przeznaczeniem tego pisarstwa nie było wkomponowanie się w polskie, latynoskie czy francuskie literackie drzewo genealogiczne, lecz jedynie muśnięcie go w przelocie i znalezienie własnego miejsca gdzieś poza:

Gombrowicz wie oczywiście, że przekład jego utworów jest konieczny, ale stwierdza również, że język nie jest wystarczającym narzędziem, by mógł unieść jego słowo. Przekład *Ferdydurke* potwierdza jedynie, że jego miejsce jest *poza*, bo raz jeszcze, w nowej postaci, sytuuje ją na obrzeżach. Można wręcz pomyśleć, że otaczająca Gombrowicza aura pisarza niezwykłego pozostałaby nietknięta tak długo, jak chroniłaby ją tajemnica dzieła nieprzetłumaczonego. Paradoksalnie, gdy tylko pisarstwo Gombrowicza ujawnia się hiszpańskojęzycznemu odbiorcy, środowisko intelektualne wycofuje się, albo, gorzej jeszcze, udziela mu chłodnej odpowiedzi. Gombrowicz krzyczy, że król jest nagi. To demaskator¹⁵.

Analizując zagadnienie bełkotu, Burneo Salazar zakłada, że pojawia się on wobec trudności w konfrontacji z dojrzałym językiem. Gombrowicz proponuje zatem inny język, utkany z wahań i wątpliwości, który mimo to potrafi stworzyć sens. Sens chwiejny i nie ten, który pragnął przekazać (tkwi w tym mała tragedia), lecz zarazem nieprzeszkadzający rozwojowi akcji. Potem badaczka cytuje Julię Kristevą, która mówi o „milczeniu poligłoty” i proponuje wymyślenie nowego języka niczym nowego ciała (sztucznego i wysublimowanego, lecz przecież ciała), niczym nowej skóry lub nowych marzeń, niczym zmartwychwstania, które nadal jest przejściowe, efemeryczne. Burneo Salazar korzysta z tego, by nadać nowe znaczenia Gombrowiczowskiemu bełkotowi:

Milczenie i bełkot następują, gdy sens znika na chwilę. Pisarz, osoba publicznie zabierająca głos, na oczach wszystkich podejmuje drogę od bełkotu do sensu. Przy okazji, ryzykuje życiem. [...] Siła twórczości Gombrowicza zasadza się właśnie na bełkocie. Mając do dyspozycji wszystkie języki świata, wybiera zlepek uformowany z osobistego polskiego i na wpół opanowanego hiszpańskiego, hodowany na pożywcę francuskiego. Siła tej twórczości polega na owym dopiero-się-stwarzaniu czy też ukazywaniu się bełkotliwą i niechętną wobec dostarczania już gotowych sensów¹⁶.

Tłumaczenie, szczególnie pierwszej powieści, było ważne, gdyż pozwoliło Gombrowiczowi nie tylko znaleźć usprawiedliwienie i impuls, by powrócić do pisania (bo argentyńska *Ferdydurke* to bez wątpienia książka napisana na nowo), lecz także zająć centralne miejsce

w grupie przyjaciół, która spotykała się co jakiś czas, by o nim i jego dziele pomówić. Nie można pomijać tego społecznego aspektu, biorąc pod uwagę samotność nieuniknioną u człowieka porzucającego jedno miejsce, by przybyć w inne, do którego nie przynależy, którego części się nie czuje. Owa socjalizacja, bycie w centrum zainteresowania, poczucie, że pewne darzone sympatią i zaufaniem osoby interesują się jego powieścią, z pewnością stanowi punkt zwrotny na płaszczyźnie artystycznej, ale przede wszystkim emocjonalnej. Polak tłumaczący na hiszpański powieść w Buenos Aires do spółki z Kubańczykami dobrze znającymi francuski – ten „handel wymienny” dobrze pasuje do jego poszukiwań, celów, propozycji programowych. Gombrowicz nie mógł o tym wiedzieć w tamtym momencie, ale jego zabawa stała się obowiązkowym punktem odniesienia, gdy mowa o przekładach literackich. Mimochodem ustanowił precedens – z pewnością by mu to pochlebiło.

przełożyła Magdalena Olejnik

PRZYPISY

- ¹ Zbiór artykułów i wywiadów Gombrowicza oraz jego listy z Jeanem Dubuffetem, książka wydana nakładem wydawnictwa Página/12 w przekładzie Javiera Fernández de Castro.
- ² Nikolay Chernyshevski, *¿Qué hacer?*, Ediciones Júcar, Barcelona 1984.
- ³ Tomás Abraham, *Fricciones*, Sudamericana, Buenos Aires 2004, s. 14.
- ⁴ *Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino*, niepublikowana rozprawa doktorska, Universidad de Barcelona, 2008, <http://goo.gl/A3avU1>, dostęp: 6 IX 2017.
- ⁵ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- ⁶ Zygmunt Bauman, *Globalizacja: i co z tego dla ludzi wynika*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 2000, s. 110.
- ⁷ Idem, *De peregrino a turista, o una breve historia de identidad*, przeł. Horacio Pons, w: Stuart Hall, Paul Du Gay (red.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires 2006, s. 43.
- ⁸ Ibid., s. 43–45.
- ⁹ Witold Gombrowicz, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, oprac. Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 58, 162.
- ¹⁰ Zygmunt Bauman, *De peregrino a turista...*, s. 46. Te przemieszczenia obserwować można także w książce *Wędrowki po Argentynie*, stanowiącej zbiór tekstów, które Gombrowicz napisał w 1959 roku z zamiarem odczytania ich w Radiu Wolna Europa podczas pobytu we Francji, co jednak nie doszło do skutku. Później teksty te zostały zebrane przez Ritę Gombrowicz i opublikowane pośmiertnie, jako rodzaj kontynuacji *Dziennika argentyńskiego*.
- ¹¹ Blas Matamoro, *La Argentina de Gombrowicz*, „Cuadernos Hispanoamericanos” 1989, nr 469/470, s. 277.
- ¹² O procesie przekładu *Ferdydurke* pisze m.in. Ricardo Piglia, *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges i Gombrowicz*, s. 169–171 niniejszego tomu.
- ¹³ Juan Forn, *El fiel Goma*, „Página/12” 2012, 14 XII, <https://goo.gl/f6SY1Q>, dostęp: 14 IX 2017.
- ¹⁴ Germán García, *Gombrowicz en otra lengua, sin otra música*, <https://goo.gl/SESUct>, dostęp: 14 IX 2017.
- ¹⁵ Cristina Burneo Salazar, *El balbuceo como pirueta. Gombrowicz y su aparato fonador*, w: Nicolás Hochman (red.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*, Heteronimos, Buenos Aires 2015, s. 257.
- ¹⁶ Ibid., s. 259–260.

CZĘŚĆ PISARZY

Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz^a

W *Trans-Atlantyku* Gombrowicza (żeby zacząć od jednej z najlepszych powieści napisanych w tym kraju) jest pamiętna scena. Chodzi o rodzaj sarkastycznego pojedynku słownego pomiędzy nieznanym pisarzem polskim, zwanym oczywiście Gombrowiczem, a autorem, w którego postaci łatwo dostrzec rysy Eduarda Mallei, argentyńskiego pisarza, będącego w tamtym czasie u szczytu sławy. Ów „Mallea” (który może być także Mujicą Láinezem, ale który przede wszystkim przypomina Carlosa Argentina Daneri^b), pozujący na erudytę i na człowieka wyrafinowanego, nie może wyjść z piekła najrozmaitszych wpływów; za każdym razem, gdy „Gombrowicz” coś mówi, on zwraca mu uwagę, że wszystko to było już kiedyś powiedziane przez kogoś innego. Odarty z oryginalności, europejski arystokrata i awangardowy pisarz czuje się niemal bezwiednie spychany w stronę barbarzyństwa. Począwszy bowiem od owego momentu, taktyka „Gombrowicza” w tym pojedynku będzie polegać na dzikiej ironii i hermetycznej agresji (*malón*)^c

^a Tekst ukazał się pierwotnie w „Literaturze na Świecie” (2001, nr 4, s. 65–71). Dziękujemy redakcji za możliwość przedruku.

^b Manuel Mujica Láinez (1910–1984) – pisarz argentyński, wybitna postać kultury argentyńskiej, autor m.in. powieści *Bomarzo* (1962), której akcja rozgrywa się w renesansowych Włoszech.

Carlos Argentino Daneri – bohater opowiadania Jorgego Luisa Borgesa *Alef* (przyp. tłum. – K.S.).

^c Trudno przekładalne słowo *malón* oznacza taktykę walki Indian, polegającą na niespodziewanym ataku na osadę wroga, złupieniu jej, wzięciu jeńców (głównie

– zachowuje się on tak, jak mogliby się zachować Ranqueles w książce Mansilli^d.

Podoba mi się ta scena – pojawiają się tutaj odcienie i chwytły obecne w argentyńskiej prozie. Obce języki, walka i namiętność cytowania. Chodzi w niej o puszczane w ruch i przekształcone w powieść problemy „niższości” kulturalnej. W tym sensie *Trans-Atlantyk* jest poszerzoną i unarodowioną wersją *Ferdydurke*: symbolem niższości, niedojrzałości i utrzymującego się wciąż stanu niedorozwinięcia jawi się tutaj polska tradycja, heroiczna i romantyczna. Co się dzieje, kiedy przynależy się do kultury drugorzędnej? Co się dzieje, gdy ktoś pisze w języku marginalnym? Nad tymi pytaniami zastanawia się Gombrowicz w *Dzienniku*, a kultura argentyńska służy mu jako laboratorium do przeprowadzania doświadczeń nad swoimi hipotezami.

W tym punkcie Borges i Gombrowicz zbliżają się do siebie. Wystarczy przypomnieć sobie jeden z fundamentalnych tekstów borgesiańskiej poetyki: *Pisarz argentyński i tradycja*. Co chce przekazać tradycja argentyńska? Wychodzący od tego pytania esej Borgesa staje się manifestem, wspierającym fikcyjną konstrukcję *Alefa* – opowieści o literaturze narodowej. Jak stać się uniwersalnym na przedmieściach świata? Jak wyzwolić się z nacjonalizmu, nie przestając być „Argentyńczykiem” (czy „Polakiem”)? Być Polakiem (lub Argentyńczykiem) czy zaakceptować status „Europejczyka na wygnaniu” (jak Gombrowicz w Buenos Aires)? W Koranie, jak wiadomo, nie ma wielbłądów^e, ale wszechświat

młodych kobiet i dzieci) i pośpiesznym wycofaniu. *Malones* były doświadczeniami formującymi dla kultury argentyńskiej i zostały opisane w wielu kanonicznych tekstach. Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* dokonuje więc jednego z takich ataków.

^d Lucio Victorio Mansilla (1831–1913) wydał w roku 1870 książkę *Una excursión a los indios ranqueles* (Wyprawa do Indian Ranqueles), złożoną z listów napisanych podczas pobytu u Indian Ranqueles, którzy przyjęli Mansillę bardzo przyjaźnie (przyp. tłum. – K.S.).

^e Aluzja odnosi się do opowiadania Jorgego Luisa Borgesa *Pisarz argentyński i tradycja*, w którym autor polemizuje z teorią, jakoby lokalny koloryt miał być niezbędnym składnikiem literatury narodowej: „Przed kilkoma dniami natknąłem się na ciekawe potwierdzenie faktu, że to, co prawdziwie rodzime, obywa się bez lokalnego kolorytu. Dowód ten znalazłem w »Upadku Cesarstwa Rzymskiego ma Zachodzie« Edwarda Gibbona. Gibbon zauważa, że w arabskim dziele, jakim

zaszyfrowany w alefie (apokryficznym albo fałszywym alefie) może zmieścić się w piwnicy jakiegoś domu przy ulicy Garay^f, w dzielnicy Constitución, oblężonej przez Włochów i modernistyczny kicz.

Główna teza eseju Borgesa jest taka, że literatury drugorzędne i marginalne, oderwane od wielkich prądów europejskich, mają możliwość własnego manewru, „niepokornego” w stosunku do wielkich tradycji kultury. Borges, dla przykładu, wskazuje nie tylko na kulturę argentyńską, ale także na żydowską oraz na irlandzką. Bez wątpienia moglibyśmy dołączyć do tej listy literaturę polską, a Gombrowicza w szczególności.

Chodzi o kraje graniczne, poruszające się pomiędzy dwiema historiami, dwoma czasami, a częstokroć także między dwoma językami. Kultura narodowa, rozbita i rozproszona, istnieje w napięciu i pod presją kultury wysokiej, z importu. Dla Borgesa (jak i dla Gombrowicza) to niepewne miejsce pozwala na specyficzne korzystanie z dziedzictwa kultury: mechanizmy fałszerstwa, pokusa kradzieży, tłumaczenie jako plagiat, mieszanina, kombinacja rejestrów, zamęt filiacji. Taka byłaby pokrótce tradycja argentyńska.

A kiedy mówię tradycja, chcę powiedzieć wielka tradycja – historia stylów.

Można sobie wyobrazić scenę z *Trans-Atlantyku* opowiedzianą po francusku (co nie uczyniłoby jej mniej „argentyńską”). A czy można wyobrazić sobie hiszpański Gombrowicza? I co by się stało, gdyby Gombrowicz napisał *Trans-Atlantyk* po hiszpańsku? To znaczy, co by było, gdyby Gombrowicz stał się Conradem (Polakiem, który, jak wiadomo, zmienił język i przyczynił się do stworzenia współczesnej literackiej angielszczyzny). Możemy wyobrazić sobie efekty Gombrowiczowskiego języka hiszpańskiego w literaturze argentyńskiej. Na myśl przychodzi od razu Roberto Arlt. Ktoś, kto chciał go obrazić, powiedział, że Arlt używał żargonu z przedmieścia z nalołem

jest Koran, nie ma wielbłądów. Myślę, że gdyby istniała jakakolwiek wątpliwość co do autentyczności Koranu, wystarczyłby fakt nieobecności w nim wielbłądów, by potwierdzić jego arabskość”, idem, *Polemiki*, przeł. Joanna Partyka, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 181.

^f Miejsce zamieszkania Carlosa Argentino Daneri, bohatera *Alefa* (przyp. tłum. – K.S.).

cudzoziemskiego akcentu. Jest to doskonała definicja efektu, jaki wywołuje jego styl. Pozwala też wyobrazić sobie, jak mógłby wyglądać hiszpański Gombrowicz: ta mieszanina przedziwnej formy gminnej i słowiańskiego akcentu. Życie w innym języku, jak się już rzekło, to doświadczenie współczesnej powieści: to oczywiście Conrad, Jerzy Kosiński, ale także Nabokov, Beckett czy Isak Dinesen. Polski był językiem, którego Gombrowicz używał niemal wyłącznie do pisania, jakby to był jakiś dialekt, język prywatny. Dlatego *Trans-Atlantyk*, pierwsza powieść, która powstała na emigracji, piętnaście lat po napisaniu *Ferdydurke*, ustanawia niezwykle pakt z utraconym językiem. Powieść jest prawie nieprzetłumaczalna, co często się zdarza, gdy artysta jest z dala od swego języka i utrzymuje z nim napiętą relację, w której niechęć splata się z nostalgią. Czyż *Finnegans Wake* nie jest wielkim dziełem języka na wygnaniu? Mówię to, bo wydaje mi się, że odmienność jest wyznacznikiem dwóch wielkich stylów, jakie pojawiły się w literaturze argentyńskiej XX wieku: Roberto Arla i Macedonio Fernández; wydają się językami na wygnaniu, brzmią jak hiszpański Gombrowicz.

Kiedy mowa o przecinaniu się dwóch języków, na myśl przychodzi od razu oczywiście Borges i hiszpański Borges – precyzyjny i jasny, prawie doskonały. Genealogię swego stylu wyprowadzał Borges od Paula Groussaca, Europejczyka zaaklimatyzowanego w La Placie, który, w odróżnieniu od Gombrowicza, zmienił język, zaczął pisać po hiszpańsku i stworzył, jako pierwszy, normy stylu literackiego w Argentynie. (W tym sensie można powiedzieć, że naszym Conradem był Groussac). To u niego Borges odnajduje korzenie swego „argentyńskiego” stylu. Oczywiście, każdy z nas bez problemu odnajdzie dzisiaj borgesiańskie zwroty w utworach Groussaca (ale to już wina „Kafki i jego poprzedników”). Styl Borges wywołuje efekt paradoksalny: jego sposób pisania, nie do naśladowania (ale łatwy do podrobienia), przeobraził się w szkolarską gwarancję językowej poprawności. „Dla nas dobrze pisać, znaczyło pisać jak Lugones”⁸, mówił Borges, perwersyjnie określając

⁸ Leopoldo Lugones (1874–1938) – argentyński pisarz i poeta; w pierwszych dekadach XX wieku jego twórczość była postrzegana jako wzorzec wyznaczający poprawne użycie mowy ojczystej.

własne miejsce we współczesnej literaturze argentyńskiej. Jak zmusić do milczenia epigonów? (Czasami, żeby uciec, trzeba zmienić język).

Styl Borgesa wpłynął retrospektywnie na historię i na hierarchię stylów w literaturze argentyńskiej. Groussac, Lugones, Borges – ta linia ustala dominanty języka literackiego. Dla tej tradycji Arlt i Macedonio są językami obcymi. Borges doprowadza do perfekcji skonstruowany przez siebie styl, wychodząc ze stworzonej na opak relacji z językiem ojczystym. Napięcie pomiędzy językiem, w którym się czyta, a językiem, w którym się pisze, skondensował Borges w jednej, jedynej anegdocie (bez wątpienia apokryficznej). Pierwszą książką, jaką przeczytałem w moim życiu, powie-dział, był *Don Kichot* po angielsku. Kiedy przeczytałem go w oryginale, pomyślałem, że było to złe tłumaczenie (w tej anegdocie czuć, oczywiście, Pierre'a Menarda^h). Czy można czytać po hiszpańsku, tak jakby czytało się tekst angielski? Albo inaczej: jak pisać po hiszpańsku, tak by osiągnąć precyzję języka angielskiego, z zachowaniem jednak rytmu i tonacji mowy ojczystej? Kiedy Borges rozwiązał ten dylemat, stworzył jedno z najlepszych tekstów, jakie napisano w tym języku od czasów Quevedo.

Ze związku Gombrowicza z dwoma językami, ze skrzyżowania się polszczyzny z hiszpańskim, pozostało nam argentyńskie tłumaczenie *Ferdydurke*, opublikowane w roku 1947. Mało znam wydarzeń literackich tak ekstrawaganckich i tak znaczących. Gombrowicz pisał najpierw na brudno, tłumacząc powieść na zaskakujący i prawie oniryczny język hiszpański, który ledwo co znał. Pisarz, tworzący w języku, którego nie zna, lub prawie nie zna, i z którym utrzymuje powierzchowny, a zarazem fascynujący związek. Lub jeśli Państwo wolą – wielki pisarz, który doko-nuje rozpoznania nieznanego języka, próbując przenieść na drugą stronę

^h Bohater opowiadania *Pierre Menard, autor Don Kichota* Jorgego Luisa Borgesa, którego ambicją było napisanie *Don Kichota*: „Nie pragnął ułożyć innego »Don Kichota« – co byłoby łatwe – lecz właśnie »Don Kichota«. Zbędne byłoby dodawać, że nie myślał nigdy o mechanicznym przepisaniu oryginału; nie zamierzał go skopiować. Jego ambicją, godną podziwu, było stworzenie stronic, które zbiegałyby się – słowo w słowo i zdanie po zdaniu – ze stronicami Miguela de Cervantes”, Jorge Luis Borges, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zambrzuski, przyp. oprac. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 52.

rytmy polskiego tekstu. Zamiarem Gombrowicza, jak opowiadano, było wymyślić nowy język – nie chodziło o tworzenie neologizmów (choć i takie można w tej książce odnaleźć, jak na przykład niezapomniane *cule-itos*¹), lecz o wymuszenie na słowach nowych znaczeń, o przeniesienie ich z jednego kontekstu w drugi. Nad tym pierwotnym materiałem rozpoczęła się praca heterogenicznej i nawiedzonej ekipy „pod przewodnictwem Virgilia Piñery, szanownego przedstawiciela literatury dalekiej Kuby?”² – według wspomnień Gombrowicza ze wstępu do pierwszego wydania. Gombrowicz i Piñera pracowali w otoczeniu wielu zmieniających się pomocników. Wśród nich nie zabrakło bywalców, graczy szachowych i pokerzystów, przesiadujących w kawiarni Rex, którzy zabierali głos w kwestiach językowych, gdy dyskusja przybierała zbyt na sile. Ta grupa nie znała polskiego i obrady często zahaczały o francuski, język, w którym Gombrowicz i Piñera komunikowali się, kiedy już nie sposób było wydrzeć hiszpańszczyźnie nowych zwrotów. Kubański, francuski, polski, „argentyński” – prawdziwy misz-masz językowy, żywa materia słowa.

Gombrowicz *de facto* napisał *Ferdydurke* na nowo. Kiedy porównać tę wersję z tłumaczeniami na angielski lub francuski, natychmiast spostrzeżę się, że jest to tekst unikalny. Wiemy, jaki efekt był w stanie osiągnąć Joyce, tłumacząc na włoski fragment „Anny Livii Plurabelle” z *Finnegans Wake*, znamy angielskie wersje własnych powieści, pozostawione przez Becketta, trudno jednak wyobrazić sobie podobne doświadczenie, jakie stało się udziałem Gombrowicza w trakcie tłumaczenia *Ferdydurke*, w Buenos Aires, w kawiarni Rex, na ulicy Corrientes, w połowie lat czterdziestych.

Tłumaczenia mają doniosłe znaczenie w historii stylów artystycznych. Argentyńska *Ferdydurke* Gombrowicza jest jednym ze szczególnych tekstów w naszej literaturze. Przede wszystkim trzeba powiedzieć, że jest to złe tłumaczenie w sensie, w jakim Borges wypowiadał się na temat języka Cervantesa. W argentyńskiej wersji *Ferdydurke* hiszpański brzmi tak, jakby miał za chwilę się rozpaść, jest spazmatyczny, sztuczny, sprawia

¹ Odpowiednik „pup” w tekście polskim (przyp. tłum. – K.S.).

² Witold Gombrowicz, *Prólogo para la primera edición castellana* (1947), w: idem, *Ferdydurke*, przeł. autor i komitet tłumaczy, Seix Barral, Barcelona 2011, s. 21–22.

wrażenie języka przyszłości. W rzeczywistości brzmi on jak kombinacja (krzyżówka) stylów Roberto Arlta i Macedonia Fernándeza.

Powiedziałbym, że coś w tym jest. Wygląda na to, że argentyńska *Ferdydurke* nawiązała jakąś tajemną więź z głównymi liniami rozwojowymi argentyńskiej powieści współczesnej. Teraz, kiedy dyskusja na temat stylu Arlta już przygasła, można by rzec, że jednym z pierwszych, którzy utorowali drogę odczytaniu brzmień jego prozy, wykraczających poza określone normy przeciętnego, konwencjonalnego stylu, był Gombrowicz. W tym kraju, pisał, byle gazeciarz, zachwalający pismo literackie wyrafinowanej elity, ma więcej stylu niż wszyscy jego redaktorzy. Chciał przez to powiedzieć z pewnością to, że skryształizowane formy języka literackiego, maniery i manie stylów już skonwencjonalizowanych niweczą jakąkolwiek muzykę języka i że właśnie w najbardziej podejrzanych, niespodziewanych miejscach można wyłapać nowe barwy stylu.

Jeśli chodzi o Macedonio Fernándeza, trzeba powiedzieć, że jest to jedyny argentyński pisarz, z którym tak naprawdę spotyka się Gombrowicz. Faktycznie Macedonio jest pierwszym, który poznał się na hiszpańskim tekście Gombrowicza. W roku 1944 opublikował w piśmie „Papeles de Buenos Aires” opowiadanie *Filidor dzieckiem podszyty z Ferdydurke*. Czy Gombrowicz i Macedonio kiedykolwiek się spotkali? W owych latach obydwoj, zarówno jeden, jak i drugi, żyli na marginesie, w swych ubogich pokoikach pensjonatów, pewni swojej wartości, lecz niepewni przyszłości swoich dzieł. Zapewne z wielu względów byli dla siebie wzajemnie jedynymi potencjalnymi czytelnikami. Można mieć prawie pewność, że Macedonio przeczytał *Ferdydurke*, ponieważ odniesienia do tej książki pojawiają się w jednym z jego ineditów. Jeśli natomiast chodzi o Gombrowicza, był on bez wątpienia jedynym, który mógł odczytać *Museo de la Novela de la Eterna* w pełni, jedynym czytelnikiem na poziomie wizji twórczej Macedonia.

Arlt, Macedonio, Gombrowicz. Powieść argentyńska rodzi się na przecięciu tych właśnie osobowości twórczych (wchodząc także w inne jeszcze konszachty). Powieść argentyńska byłaby zatem powieścią polską? Chcę powiedzieć, powieścią polską, przetłumaczoną na język hiszpański przyszłości, w kafejce w Buenos Aires, przez bandę spiskowców, działających pod przywództwem apokryficznego hrabiego.

Wszelka autentyczna tradycja jest potajemna, rzutuje na odczytanie przeszłości i ma formę spisku.

Czy można zatem mówić o literaturze argentyńskiej? Co miałyby stanowić o jej specyfice?

My, pisarze argentyńscy, tworzymy (także) po to, aby odpowiedzieć na to pytanie.

przełożyli Klementyna Suchanow i Krystian Radny

Pisarz jako czytelnik^a

28 sierpnia 1947 roku Witold Gombrowicz wygłosił w Buenos Aires odczyt, który może być przyczynkiem do rozważań na temat tego, co nazywam „lekturą pisarza”. Mowa o słynnym już tekście *Przeciw poetom*, który później Gombrowicz włączył w formie aneksu do swojego *Dziennika*.

Gombrowicz był wówczas kompletnym autsajderem. Biedował w wynajmowanych, ciemnych pokoikach. Do Argentyny przybył w 1939 roku właściwie przez przypadek i pozostał, gdy zaskoczyła go wojna. Lata, które Gombrowicz spędził w Argentynie, wiele mówią o tym, kim jest artysta – podobnie zresztą jak uratowane rękopisy Kafki^b. Po kilku pierwszych, skrajnie trudnych miesiącach,

^a Tekst ukazał się pierwotnie w czasopiśmie „Czytanie Literatury” (2014, nr 3, s. 399–404; 2015, nr 4, s. 253–260). Dziękujemy redakcji za możliwość przedruku.

^b O rękopisach Kafki Piglia pisał w nieopublikowanym po polsku opowiadaniu *Homenaje a Roberto Arlt* (W hołdzie Robertowi Arltowi) z tomu *Nombre falso* (Fałszywe imię) z 1975 roku: „Historia przyjaźni Kafki z Maksem Brodem jest dobrze znana: na krótko przed śmiercią Kafka każe mu spalić wszystkie rękopisy, zniszczyć *Zamek* i *Proces*, jakby nigdy nie istniały. To zastanawiające zachowanie, ta dziwna prośba to ostatnie Kafkowskie arcydzieło. Maks Brod pogrąża się w poczuciu winy i niezdolnie odwleka decyzję, dokładnie tak jak bohaterowie tekstów, które ma zniszczyć. Zmuszony jest wybierać: zdradzić przyjaciela czy literaturę? Sprzeczna lojalność i niejednoznaczne prawo przenoszą go w typowo kafkowski świat. Jednak największą rozterką i pokusą Maksa Broda nie był wcale dylemat: publikować czy spalić teksty. W tej grze

o których nie wiadomo prawie nic, Gombrowicz powoli wkracza do obiegu w Buenos Aires. Jego centrum operacyjnym jest kawiarnia Rex, mieszcząca się nad kinem na ulicy Corrientes, w której gra w szachy i zjednuje sobie grupę wtajemniczonych stronników i adeptów, między innymi poetę Carlosa Mastronardiego i wielkiego Virgilia Piñerę. Rozgłasza – wszystkim, którzy tylko chcieli go słuchać – że jest pisarzem kalibru Kafki, ale oczywiście mają go za błazna: nikt go nie zna, nikt go nie czytał. Ponadto utrzymuje, że ma arystokratyczne korzenie i jest hrabią, choć żyje w nędzy. Wiele lat później Borges, z właściwą sobie uszczypliwością, opisze go w następujący sposób:

Tego Gombrowicza widziałem tylko raz. Żył bardzo skromnie, zmuszony był z trzema innymi osobami dzielić – gdzieś na górze – pokój i wraz z nimi dbać tam o porządek. Gombrowicz przekonał ich, że jest hrabią, a użył następującego argumentu: „My, hrabiowie, jesteśmy bardzo niechlujni”. Tym sposobem sprawił, że inni sprzatali za niego^c.

W 1947 roku Gombrowiczowi udaje się wypłynąć na powierzchnię. Wynurzył się, gdy już niemal utonął, choć przyjdzie mu zapadać się jeszcze wiele razy. W tym roku ukazały się hiszpańskie tłumaczenia *Ferdydurke* oraz *Ślubu*. Jednak żadne z tych dzieł nie wywołało większego oddźwięku – chodziło bowiem o skromne wydania, po które nikt nie sięga, choć ci, którzy je przeczytają, nigdy ich nie

wzajemnego posłuszeństwa sama prośba daje rozwiązanie zagadki: gdyby Kafka naprawdę pragnął zniszczyć rękopisy, sam by je spalił. Równie zasadne wydaje się podejrzenie, że inne wątpliwości napadły Maksa Brooda [*sic!*], a mianowicie: »nikt – oprócz mnie i Kafki, który nie żyje – nie wie o istnieniu tych tekstów. Co więc zrobić: opublikować je pod nazwiskiem Kafki czy też przypisać je sobie? Nie należą już do nikogo: przecież nie do autora, który ich nie chciał. Są niczyje«. Nieśmiertelność i sława albo rola zwykłego wykonawcy testamentu, posłusznego i skromnego pomocnika, który poświęca życie ku chwale wspańiałego acz nieznanego pisarza? Rewers Herostratesa (który fascynował Kafkę): wybór Broda nobilituje go, ale zarazem – znów po kafkowsku, paradoksalnie – unicestwia”, Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Barcelona 2002, s. 143.

^c Polski przekład za: Rajmund Kalicki (oprac.), *Tango Gombrowicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 132.

zapomną. Odczyt *Przeciw poetom* związany jest właśnie z ukazaniem się tych tekstów – to próba pokazania się, początek zakrojonej na większą skalę akcji. Wystarczy zajrzeć do wspomnień lub korespondencji z tamtego okresu: Gombrowicz intryguje, knuje swoje mikroskopijne spiski i zarzuca sieci na młodych przyjaciół, którzy mają propagować jego dzieło.

Niewiele wiadomo o tym, jak doszło do odczytu, kto go zorganizował ani kto przyszedł. Wiadomo tylko, że odbył się w księgarni Fray Mocho, na ulicy Sarmiento, tuż przy Callao, w centrum Buenos Aires. Ta mała i bardzo dobra księgarnia daleka była od prestiżowych kręgów konferencyjnych tamtych lat, takich jak Wolne Kolegium Studiów Wyższych, gdzie od 1946 roku wykładał Borges, lub Centrum Przyjaciół Sztuki, w którym zbierał tłumy Ortega y Gasset.

Jest więc 28 sierpnia 1947 roku. Siódma po południu – zwyczajowa godzina odczytów, zapada zmierzch. Środek zimy w Buenos Aires, ludzie w ciepłych płaszczach, paltach, kobiety zapewne ubrane w futra, a Gombrowicz w swoim szarym prochowcu i w kapeluszu – hrabia niczym elegancki żebrak.

Pierwszą interesującą kwestią jest to, że Gombrowicz decyduje się mówić po hiszpańsku: hiszpańskim, który do końca pozostanie szorstki i chwiejny gramatycznie. Nie po francusku, którym płynnie mówił i który także przyjęło się używać w podobnych okolicznościach: Victoria Ocampo mówiła po francusku, podobnie czynił z wielkim powodzeniem Roger Caillois, inny Europejczyk w Buenos Aires. A więc odczyt po hiszpańsku, wygłoszony przez nieznanego polskiego pisarza, w zadymionej księgarni w Buenos Aires.

Hiszpański jako język utracony

Hiszpański Gombrowicza jest językiem wykluczenia. Nie ma nic wspólnego z angielskim Nabokova, wyuczonym w dzieciństwie w towarzystwie angielskich guwernantek. Gombrowicz poznaje hiszpański w Retiro, w portowych barach, uczy się od chłopców, robotników i marynarzy; to język powiązany z obiegiem seksualnym i wymianą

z nieznanymi. Retiro – nazwa także znacząca^d – to część El Bajo^e, położona w pobliżu tzw. Paseo de Julio^f, okolice, po których błąkać się będzie Emma Zunz^g – targowisko, szemrane knajpy i burdele^h. Ów hiszpański to język miejsc pokątnych, związany z poślednimi odmianami życia społecznego.

To tam Gombrowicz przeżywa inicjację kulturową: otrzymuje swe go rodzaju edukację na wspak. Pisze: „dość mi było na jeden moment związać się duchowo z Retiro, a język kultury zaczynał brzmieć w uszach fałszywie i pusto”ⁱ. O tym właśnie traktuje *Przeciw poetom*, które jest krytyką sztamowego języka utrwalonego w poezji, krytyką towarzyskiego wyrobienia, milczącego zawartego w tej sztucznie kulturowanej mowie.

Gombrowicz, przeciwnie, wybiera niższość i brak na tło swojej wiedzy. Mówi o tym zaraz na wstępie – cytuję za pierwotną wersją odczytu, spisana przez Nicolása Espino i niewłączoną później do *Dziennika*:

Byłoby rozsądniej z mojej strony nie zagłębiać się w tematy drastyczne, gdyż moja sytuacja nie jest specjalnie korzystna. Jestem całkiem nieznanym cudzoziemcem, brak mi prestiżu, a mój hiszpański jest paroletnim

^d Hiszp. *retiro* oznacza miejsce odosobnione, zaciszne.

^e Nieoficjalna dzielnica Buenos Aires, położona niedaleko portu, wyznaczona ulicami Leandro Alem (od wschodu) i Florida (od zachodu), od północy obejmująca także Retiro.

^f Nazwa jednej z przyportowych alei w Buenos Aires, obecnie Avenida Leandro Alem.

^g Główna bohaterka opowiadania Jorgego Luisa Borgesa *Emma Zunz*, z tomu *Alef*. „Emma mieszkała w dzielnicy Almagro, przy ulicy Liniers. Tego popołudnia poszła do portu. Może na podejrzanej ulicy Paseo de Julio ujrzała swe podobizny, mnożące się w lustrach, i poczuła się wydana na pastwę światła, obnażona przez wygłodniałe spojrzenia, ale chyba racjonalniej jest przypuszczać, że na początku po prostu błdziła, niedostrzegana, wśród obojętnego tłumu”, Jorge Luis Borges, *Emma Zunz*, w: idem, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska, Magda Potok-Nycz, Prószyński i Sk-a, Warszawa 2003, s. 65.

^h Piglia używa pochodzącego z lunfardo słowa *piringundin*, którego używano na określenie przyportowych spelunek, połączenia szulerni i domu publicznego, które zwykli odwiedzać imigranci – stąd to także miejsce skrzyżowania wielu języków.

ⁱ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.

dzieckiem, które ledwo umie mówić. Nie potrafię układać zdań mocnych ani zręcznych, ani wytwornych czy wyrafinowanych, ale kto wie, czy ta przymusowa dieta nie okaże się dobra dla zdrowia? Czasem chciałbym wysłać wszystkich pisarzy świata za granicę, poza ich własny język, poza wszelkie ozdoby i filigrany słowne, aby przekonać się, co by z nich wtedy zostało^j.

Pisarz zawsze mówi w obcym języku – w oparciu o to zdanie Prousta Deleuze zbudował wybitną teorię literatury mniejszej odnoszącą się do niemieckiego Kafki. Jednak położenie Gombrowicza wydaje mi się bardziej skrajne, ponieważ niższość i niedojrzałość krystalizują się w języku, w którym zmuszony jest mówić jak dziecko. Już w pierwszej książce, *Pamiętniku z okresu dojrzewania*, Gombrowicz ustawia się w tej pozycji, a niedojrzałość pozostanie także osią *Ferdydurke*: udziecinniony dorosły w wieku lat trzydziestu zostaje odesłany do szkoły.

Ale co ma wyrażać ten mniejszy język? Może to, co Gombrowicz notuje 30 października 1966 roku w *Dzienniku*, już jako uznany, żyjący w Europie pisarz: „to skandal, żebyśmy dotąd nie mieli języka na wyrażenie swojej ignorancji”^k. W Buenos Aires odnalazł ten język, będący także wyrazem pewnego sposobu życia: ubóstwo mowy powieła niedostatek pieniędzy i niepewność życia. Hrabia niczym żebrak jest odpowiednikiem wielkiego stylisty, który nie umie mówić. Wykluczenie jako warunek wielkiej literatury – to także opcja Becketta, Céline’a, Néstora Sáncheza: pisarz jako kloszard, bełkoczący pisarz.

Gombrowicz jest zawsze bliski afazji. A dokładniej: wykorzystuje afazję jako warunek stylu. Afatyk jest wiecznym dzieckiem – wracamy do *Ferdydurke*.

Roman Jakobson zauważył, że „ja” to pierwsza kategoria, którą traci afatyk, a ostatnia, którą przyswaja dziecko. Artysta znajduje się

^j Polski przekład za: Rita Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądzyńska, Anna Husarska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 107.

^k Dokładny cytat z *Dziennika* brzmi: „Przecież to skandal, żeby oni dotąd nie mieli języka, na wyrażenie swojej ignorancji; wciąż i wyłącznie muszą wyrażać zatem swoją wiedzę, swoje »opanowanie przedmiotu«,” Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*. Mowa w nim o intelektualistach reprezentujących „episteme zachodnią”.

po między jednym a drugim. Palącą dlań kwestią jest uzyskanie prawa do własnej wypowiedzi. Przypomnijmy początek *Dziennika*: „Poniedziałek Ja. Wtorek Ja. Środa Ja. Czwartek Ja”¹. Nabywa „ja” i może wyjść z afazji. Musi przede wszystkim zapewnić sobie prawo do wypowiedzi, ustalić własną drogę do języka.

Gombrowicz zmienia niższość, anonimowość i brak w przewagę i możliwość. Nie umiem mówić, mówię jak dziecko, i dlatego właśnie będę traktować o najwyższej językowej formie wyrazu – poezji. I mam rację, bo jestem wielkim artystą.

Druga ważna kwestia to hiszpański jako utracony język kultury, hiszpański jako mniejszy język wymiany kulturowej w połowie xx wieku (i nie tylko xx). Reprezentuje wątle kręgi wpływów i oddziaływań literackich, ale Gombrowicz doskonale potrafi przewidzieć jego oddalone w czasie efekty i powolny postęp. Potrafi przewidzieć, że oddali się od utartych ścieżek i zaskoczy. Dlatego, że wiele hiszpańskiemu zawdzięcza.

Po pierwsze to, że François Bondy, główny redaktor czasopisma „Preuves” i pierwszy propagator Gombrowicza we Francji, w ogóle sięgnął po *Ferdydurke*. „W 1952 przeczytałem *Ferdydurke* po hiszpańsku” – opowiada. Zainteresowała go i zainicjował tłumaczenie na francuski. Ta lektura odmieni życie Gombrowicza, bo Bondy załatwi mu w 1963 roku zaproszenie do Berlina, dzięki któremu wróci do Europy i ostatecznie zwycięży.

Jak ta książka po hiszpańsku dotarła do rąk Bondy’ego, to wielka niewiadoma. Egzemplarz hiszpańskojęzycznej *Ferdydurke*, wydany w Buenos Aires, trafia do Paryża. Kiedy w 1960 roku podczas kongresu PEN Clubu w Buenos Aires Gombrowicz osobiście poznaje Bondy’ego, chce przede wszystkim poznać okoliczności, w jakich trafił na hiszpańską *Ferdydurke*.

Książki przemierzają wielkie odległości. Literacki obieg posiada wymiar geograficzny, wymiar map i granic, dróg, które przemierza się powoli. Im lepsze dzieło, tym wolniej dociera do celu. Dobrym przykładem są dwa teksty pochodzące z tego samego, 1947 roku: *Przeciw poetom* i *Czym jest literatura?* Sartre’a. Oba stawiają to samo pytanie, a ich

¹ Ibid.

odpowiedzi są symetryczne i antagonistyczne zarazem. Ponadto oba są pamfletami na sztukę (na pewien uduchowiony rodzaj sztuki i na iluzję jej autonomii). Odczyt Gombrowicza, będący syntezą jego poetyki, ma dziś takie samo (lub większe) znaczenie niż wystąpienie Sartre'a. (Ciekawie wypadłoby zresztą porównanie koncepcji poezji, które są stawką w obu tekstach, bo według Sartre'a poezja nie może się zaangażować).

Lektura pisarza wydarza się w teraźniejszości – jest zawsze datowana i oddziałuje z wielką siłą, choć jednocześnie jest zawsze nieaktualna, nieprzystająca i nie na czasie.

Języki, epoki, miejsca. Ślepe punkty literackiej logiki, inwersje. Z polskiego na francuski, przechodząc przez hiszpański: nowy obieg wymiany. Należałoby opracować historię tego języka w perspektywie obiegu kultury – hiszpański nie znajdował się w grze, a Gombrowicz stawia go w samym jej centrum.

Dlatego odczyt, który Gombrowicz wygłasza w Buenos Aires po hiszpańsku należy postrzegać jako wielkie wydarzenie, prawie niezauważone, ale niezwykle – jedno z najważniejszych w dziejach naszej kultury, wielki krok naprzód w historii krytyki literackiej. Legendarny pamflet, jedna z wielkich artystycznych prowokacji, wymierzona w samą sztukę. „Przypominam sobie odczyt, który wygłosiłem kilka lat temu we Fray Mocho (drukowany potem w »Kulturze«: *Przeciw poetom*) – pisze w *Dzienniku* – [...] starałem się wykazać tym Argentczykom, przecież tak oddalonym od Europy, konieczność odnowienia naszego podejścia do poezji wierszowanej”^m.

O poezji

Tamtego sierpniowego dnia 1947 roku Gombrowicz powiedział, ogólnie rzecz ujmując, że nie istnieje żadna specyficzna cecha pozwalająca uznać dany tekst za poetycki. Jego wystąpienie można by w rzeczywistości czytać jako atak na pojęcie „literackości” – pochodzące od formalistów rosyjskich i przecinające całą xx-wieczną krytykę – czyli

^m Ibid.

na cechę, która odróżniałaby tekst literacki od innych tekstów (i której poezja lub poetycka funkcja języka byłaby najdoskonalszym wyrazem). Chodziłoby więc o krytykę teorii języka poezji, sformułowanej przez Jakobsona, przede wszystkim zaś pojęcia poetyckiej funkcji języka, manifestującej się w tej specyficznej aktywności literackiej i zakładającej rozdzźwięk pomiędzy znormalizowanym użyciem języka, transgresją tej normy oraz użyciem zwykłym. Gombrowicz utrzymuje, że autonomia [tekstu literackiego] jest pochodną krytyki, a sama literackość zależy od odbioru. Odkrył to już Benjamin w swojej teorii aury i powtórzył Paul de Man: „Przyjęło się uważać, że literackość to inny rodzaj lub inne słowo na to, co nazywamy odbiorem estetycznym” („Yale French Studies” 1980, nr 63). Autonomia nie jest funkcją tworzenia, co zresztą zawsze wiedzieli – i na co cierpieli – artyści.

Oczywiście literatura, wykorzystująca język naturalny, musi stawiać pytania o własną niezależność, jednak – zdaniem Gombrowicza – żadna jej cecha immanentna i fundamentalna nie dostarczy na nie odpowiedzi. W samym języku nie istnieje bowiem żaden specyficzny pierwiastek implikujący funkcję poetycką. Sednem odczytu Gombrowicza jest przekonanie, że poezja jest operacją, której dokonujemy na tekście, naszą dyspozycją, a nie istotą samego dzieła. Gotowość czytania go jako poezji – oto co określa dany tekst jako poetycki. W tym samym czasie Borges stawia podobną tezę. W roku 1952, w eseju poświęconym metaforze, włączonym do tomu *Historia wieczności*, pisze: „Zawsze podejrzewałem, że radykalny podział na poezję i prozę wynika z odmiennego oczekiwania czytelnika”. Zdanie to mogłoby posłużyć za syntezę odczytu Gombrowicza. Tekst zakłada gotowość określonej lektury, a nastawienie to decyduje o jego wartości i specyfice. Dla Gombrowicza samo przedstawienie tekstu jako „poetyckiego” sprawia, że nastawiamy się na przeżycie czystego piękna i w konsekwencji doświadczamy go.

Wiadomo skądinąd, że Borges w ten właśnie sposób definiuje tekst klasyczny: „Klasyczną [...] nie jest książka, która w sposób konieczny posiada takie czy inne zalety; to książka, którą pokolenia ludzi, powołane rozmaitymi racjami, czytają ze z góry przyjętym zapalem

i z tajemniczą lojalnościąⁿ. Borgesowski „z góry przyjęty zapal” jest analogiczny do poetyckiego nastawienia Gombrowicza.

Podobna teza pojawia się także w odczycie Borgesa z 1977 roku na temat gatunku detektywistycznego: „Przynależność tekstu do określonego gatunku literackiego zależy nie tyle od samego tekstu, co od sposobu, w jaki się go czyta”. Nie istnieje coś takiego jak istota tekstu lub gatunku, są tylko sposoby czytania. Tak samo zresztą Borges definiuje literaturę w jednym z innych fundamentalnych esejów, *Notatce o Bernardzie Shaw* (1951):

Jedna literatura różni się od drugiej, późniejszej lub wcześniejszej, nie tyle ze względu na tekst, ile raczej ze względu na sposób, w jaki jest czytana: gdyby było mi dane przeczytać jakąkolwiek współczesną stronicę – tę, na przykład – tak jak będę ją czytać w roku dwutysięcznym, wiedziałbym, jaka będzie literatura w roku dwutysięcznym^o.

Dzisiaj, w roku 2000, jesteśmy bliscy takiego sposobu czytania, jaki Borges i Gombrowicz nakreślili w latach czterdziestych. Literatura to społeczny i historyczny model lektury, który z konieczności ulega zmianom.

Pierwsza konkluzja jest następująca: powstaje nowy rodzaj historii literatury, w którym sama historyczność nie jest z góry dana, tylko konstruowana w zależności od współczesności i aktualnych konfliktów. Przypomnijmy *Kafkę i jego prekursorów*^p. Gdy zmienia się model lektury, oczekiwania i stan wiedzy, zmieniają się także teksty z przeszłości.

Następny wniosek wynika z kolei z twierdzenia, że wartość nie jest cechą immanentną ani integralną dzieła. Przeciwnie, to społeczne sieci, które artysta musi kształtować, decydują o wartości sztuki. Dlatego praktyka często wymaga konstrukcji spojrzenia artystycznego równoległe z tworzeniem dzieła. Tak dokładnie robili Duchamp, Macedonio Fernández i Gombrowicz: wpływali na sposoby używania dzieła sztuki.

ⁿ Cyt za: Jorge Luis Borges, *O klasykach*, w: idem, *Dalsze dociekania*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i Sk-a, Warszawa 1999, s. 284.

^o Cyt. za: idem, *Nota o Bernardzie Shaw*, w: idem, *Dalsze dociekania*, s. 230–231.

^p Esej Borgesa włączony do tomu *Dalsze dociekania*.

Pisarz jako krytyk zajmuje się tym, co Brecht nazywał „sposobami wytwarzania sławy”, czyli społecznymi sposobami produkcji, które określają ekonomię wartości. Należy atakować porządki wartości i przywłaszczenia, będące wypadkową stosunku sił oraz walki, która narzuca pewne kryteria, a unieważnia inne.

Cała debata literacka nie dotyczy już specyfiki tekstu, tylko jego użycia i okoliczności powstania. To, co wiemy o tekście jeszcze przed jego lekturą, jest tak samo ważne jak on sam; chodzi więc o wpływanie na okoliczności, które wywołują nastawienie i tym samym decydują o wartości dzieła. Poezja – tak jak rozumie ją Gombrowicz – jest formą, skryształizowaną konwencją. Forma nie jest więc tylko zasadniczą cechą dzieła sztuki, ale także kluczową kategorią doświadczenia artystycznego.

Zastosowałem, na przykład, tę myśl do sztuki – pisze w *Dzienniku* – usiłując wykazać (w szkicu *Przeciw poetom*, a także w tym, co kiedyś pisałem w dzienniku o malarstwie), że jest naiwnością mniemanie, jakoby zachwyt nasz wobec dzieła sztuki z niego samego pochodził: że zachwyt ten w sporej mierze nie rodzi się z ludzi, ale między ludźmi, i jest to tak jakbyśmy wzajemnie zmuszali się do zachwyty (choć nikt „osobiście” nie jest zachwycony)⁹.

Gombrowicz troszczył się o formę (lub raczej o jej rozluźnienie) nie w kategoriach wewnętrznych dzieła, tylko jako sposób pojmowania stosunków społecznych, które decydują o konstrukcji nastawienia i zależności. Pod tym względem jego rozumienie formy bliskie jest pojęciu „formy życia” Wittgensteina.

Gombrowicz przeciwstawia formom skryształizowanym niższość i niedojrzałość jako sposoby życia i używania języka pozwalające na odnowienie postrzegania i doświadczenia.

⁹ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*. Piglia modyfikuje ten cytat na własny użytek. W oryginale Gombrowicz pisze, że naiwne jest mniemanie, jakoby nasz zachwyt wobec dzieła „z nas samych pochodził”.

Bank Polski

A więc tamtego sierpniowego dnia 1947 roku Gombrowicz wygłasza swój sensacyjny odczyt, który – według opowieści słuchaczy – wywołuje niewielki skandal. Ogólne zaskoczenie i osłupienie. Ale najzabawniejsze (i bardzo gombrowiczowskie) było to, że wśród publiczności znalazł się prezes Banku Polskiego w Buenos Aires, i fakt ten zasadniczo odmienił życie Gombrowicza. Prezes banku, po wysłuchaniu odczytu, zaproponuje mu bowiem pracę.

Gombrowicz wykonał gambit doskonały, pozbył się poetów i zyskał bankiera. Wychodzi wówczas z biedy i przez siedem lat pracuje w banku. Tam, po cichu, pisze *Trans-Atlantyk*. Maszynopis ukrywa przed niewygodnymi spojrzzeniami w szufladzie biurka.

Wydaje mi się, że związek pomiędzy wystąpieniem przeciwko poetom i polskim bankierem traktować można jak alegorię (zresztą jedną z wielu, których ustanawianie dopuszcza Gombrowicz), pozwalającą zastanowić się nad powiązaniem pomiędzy poezją i pieniędzmi, pisarzami i bankierami.

Zaryzykować można stwierdzenie, że bankierzy rozumieją poetów, a w każdym razie łączy ich jakiś związek godny przemyślenia. Wiadomo, że Eliot i Joyce pracowali w banku, w pewnym sensie także Kafka (w zakładzie ubezpieczeniowym), podobnie wielki poeta argentyński Raúl Gustavo Aguirre oraz wielu innych. *Money is a kind of poetry*, napisał Wallace Stevens, inny bankier. Do tego grona należy też, na swój sposób, anty-bankier Pound, z obsesją na punkcie lichwy. Poeci podobni ekonomistom.

Teoria gospodarcza Gombrowicza opiera się na uzależnieniu. „Ludzkość wyposażono w nałogi i na nich zbudowano rynek”, pisze. W tym podobny jest do Burroughsa, który z uzależnienia także uczynił sedno swojej ekonomii. Narkotyk jest towarem *par excellence*, mawiał Burroughs; jest doskonałą realizacją gospodarki kapitalistycznej, bo stwarza konsumenta, który nie może przestać konsumować.

Bank jest więc sceną dla poetów. Obieg, wymiana, pożyczki, kredyty, procenty, względna wartość pieniądza, który – powiedziałby Gombrowicz – jest konwencją tak samo jak poezja. Pieniądz jako

odpowiednik wszystkiego; pieniądź jako metaforyczna maszyna, która zmienia się zawsze w coś innego. Borges napisał o tym wspaniałe opowiadanie *Zahir*:

Pieniądź jest abstrakcyjny – powtórzyłem – pieniądź jest czasem przyszłym. Może być popołudniem pod miastem, może być muzyką Brahmsa, może być mapą, może być szachami, może być kawą, może być słowami Epikteta, które uczą pogardy dla złota; pieniądź jest Proteuszem bardziej zmiennym, niż ów z wyspy Faros^r.

Pieniądź działa jak poezja, to znaczy ustala ekwiwalenty, jest metaforycznym systemem świadczeń i wymiany. Tak definiuje poezję Gombrowicz, jako konwencję i sieć społeczną; system kredytów i system przekonań^s. Ekonomia poetycka, czyli zbiór wartości, w którym głębia^t jest gwarantem formy, także opiera się na konwencji.

Poezja krąży, dewaluje się, gromadzi, jest walutą^u, dotyka jej inflacja i niedobór. Wielokrotnie przychodziło mi do głowy, że obsesja Pounda na punkcie lichwy brała się z jego skłonności do upatrywania najwyższej wartości poetyckiej w grabieży (Hemingway był pod tym względem jego świetnym uczniem): pisarstwo umyślnie literackie jako inflacja języka. Podobnie Joyce dostrzegał związek pomiędzy pisaniem a rozrzutnością. Znany z przesadnych napiwków, które zwykł zostawiać (nawet w okresach nędzy), na utyskiwania Nory i przyjaciół odpowiadał, że przepływ pieniędzy jest skrycie związany z jego twórczym potencjałem. Aby lepiej zrozumieć literaturę Gombrowicza, należałoby zbadać jego stosunek do pieniądzy.

^r Cyt. za: Jorge Luis Borges, *Zahir*, w: idem, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska, Andrzej Sobol-Jurczykowski, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 121.

^s Niemożliwa do oddania po polsku gra słów *crédito* (kredyt) i *creencias* (przekonanie).

^t Piglia używa tutaj wieloznacznego słowa *fondo*, które po polsku oznacza tak „głębnię” lub „sedno”, jak i „fundusz”.

^u Hiszpańskie *valor* przekładam, w zależności od kontekstu, jako „wartość” lub jako „walutę”, „papier wartościowy”.

Dziennik jako laboratorium

Sytuacja Gombrowicza zaczyna się powoli polepszać, aż w 1952 roku ekonomia i literatura krzyżują się ponownie. Zaczyna współpracę z „Kulturą”, czasopismem wydawanym w Paryżu przez polskich emigrantów, a następnie z „Preuves”. Proponują mu tam stałą współpracę i wówczas wpada na znakomity pomysł: wysyła artykuły w formie dziennika. Dzięki temu może zostawić pracę w banku i poświęcić się wyłącznie pisaniu. Ponadto *Dziennik* przeradza się w wielkie laboratorium Gombrowicza. Pisarz odkrywa luźną i egzystencjalną formę, jak sam ją nazywa.

Dziennik Gombrowicza (jak ten Kafki czy Musila) jest przykładem lektury pisarzy. „Kto sam nie prowadzi dziennika, nie potrafi go należycie docenić”, napisał Kafka.

Do użycia tej formy skłoniła Gombrowicza lektura *Dziennika* Gide’a. Oczywiście chciał zostać anty-Gide’em, używać prywatnych zapisków do wystąpień publicznych. Dziennik pisany publicznie, by użyć sformułowania Vittoriniego. Gombrowicz notuje swoje lektury i poglądy, interweniuje, polemizuje i pisze o swoim życiu w Buenos Aires.

Na kartach tego wyjątkowego dzieła, które uczyni go sławnym, Gombrowicz pisze także o przypadku i ubóstwie warunkujących jego lektury:

Jestem skazany na czytanie tych tylko książek, które mi wpadną w rękę, ponieważ nie stać mnie na kupowanie – zgrzytam zębami widząc osoby z przemysłu i handlu fundujące sobie biblioteki dla ozdoby gabinetu, podczas gdy ja nie mam dostępu do utworów, które w nieco inny sposób są mi potrzebne^v.

Słowa te przywodzą mi na myśl jakże niepewne okoliczności wygnania, w których Auerbach napisał *Mimesis*, wielki tekst xx-wiecznej krytyki. Auerbach, erudyta bez biblioteki i krytyk bez książek: prawdopodobnie ten właśnie niedostatek pozwolił mu napisać arcydzieło.

^v Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*.

Dziennik Gombrowicza jest złączony z wygnaniem i z niedostatkiem. Jest nawet jego wynikiem: anty-Gide, anty-Bioy. Żadnego dochodu, żadnej własności ziemskiej. *Dziennik* jest kwintesencją jego poetyki. „Moja twórczość pragnie być przeciwieństwem literatury zaangażowanej, pragnie być literaturą prywatną”^w.

Prywatność jest sednem jego poetyki, choć jednocześnie nie ma po niej śladu w *Dzienniku*. Dla Gombrowicza prywatność jest bowiem przestrzenią napięcia ze światem, zbudowaną na antysentymentalnym ideale życia osobistego. Trzymać się zawsze na dystans, być obserwatorem siebie i innych, nie pozwolić nikomu zanadto się zbliżyć. Wszystko, co Gombrowicz nazywa „uczuciami w cudzysłowie”^x.

Kilka lat temu po Buenos Aires krążyła często przez nas opowiadana historia, którą przekuliśmy na rodzaj politycznego hasła i która może okazać się przydatna w zrozumieniu związków pomiędzy pisaniem i życiem codziennym w przypadku Gombrowicza. Co tydzień spotykał się on w barze El Querandí w Buenos Aires ze swoim bliskim przyjacielem Carlosem Mastronardim, wielkim argentyńskim poetą, człowiekiem dyskretnym, bardzo subtelnym, cierpiącym na fobofobię admiratorem Valéry’ego. Kiedy Mastronardi pojawiał się w barze, Gombrowicz popijał już herbatę, i Argentyńczyk, bardzo spokojnie i po cichu – trudno wyobrazić go sobie inaczej – witał go słowami: „Dobry wieczór, Gombrowicz”. Na co ten dopowiadał mu: „Proszę się uspokoić, Mastronardi”, bo zwykle „dobry wieczór” wydawało mu się już nadmiarem latynoskiego sentymentalizmu. Zawsze gdy Mastronardi pytał: „Jak leci, Gombrowicz?”, ten odpowiadał: „Spokojnie, Mastronardi!”. A my przekształciliśmy to wyrażenie – „Spokojnie, Mastronardi” – w polityczne hasło, rodzaj lekarstwa na rozszalałe w Argentynie namiętności.

Drobne eksperymenty z formą i doświadczeniem, łączące jego dzieło i życie. *Dziennik* jest właśnie tym: rodzajem ciągłego eksperymentu

^w Idem, *Przedmowa* [do *Diario argentino*], przeł. Ireneusz Kania, w: idem, *Varia 1. Czytelnicy i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 430. Polski tłumacz przekłada tutaj *diario* ogólnie jako „twórczość”.

^x „»Przerażenie«? Tak, »przerażenie« (prawdę mówiąc, nie doświadczam uczuć inaczej, jak w cudzysłowie)”, idem, *Dziennik 1953–1969*.

z doświadczeniem, formą i pisaniem. Temu tekstowi – jednemu z najlepszych świadectw tego, co możemy nazwać lekturą pisarza – Gombrowicz będzie zawdzięczał sławę. Jest to bowiem także historia jego lektur, tych niewielu książek, które przypadkiem udawało mu się zdobyć i z których korzysta w sposób niezwykły. W tym sensie, jak sądzę, *Dziennik* jest dziełem wyjątkowym, być może największym dziełem Gombrowicza.

Dopiero niedawno *Dziennik* w pełnej wersji ukazał się w końcu po hiszpańsku^y. Wcześniej istniał już po angielsku, francusku, włosku i oczywiście po polsku, ale nie po hiszpańsku, co wydawało mi się długiem naszego języka wobec tej książki. Ażeby powrócić do związków Gombrowicza z językiem hiszpańskim, od których zacząłem niniejszy tekst, chciałbym – rodzajem podsumowania – przypomnieć pewną scenę. To ponownie scena poboczna, mniejszej rangi, w której jednak zbiegają się różnorakie sieci kultury argentyńskiej, i nie tylko argentyńskiej.

W 1960 roku Gombrowicz odwiedził Jacobo Muchnika, jednego z największych wydawców w Argentynie, dyrektora Fabril Editora, której nakładem ukazały się najciekawsze pozycje literatury europejskiej i północnoamerykańskiej tamtego okresu, takie jak *Buszujący w zbożu* Salingera, *Przemiana* Butora, a także *Martwy port* Onettiego. Za rekomendacją Ernesta Sábato, który miał u niego publikować *O bohaterach i grobach*, Muchnik przyjmuje Gombrowicza i proponuje mu wydanie niewznawianej od 1947 roku *Ferdydurke* w serii „Los Libros del Mirasol”, jednej z pierwszych w Ameryce Łacińskiej kolekcji wydań kieszonkowych – popularnej i bardzo dobrej – w której ukazały się między innymi *Wściekłość i wrzask* Faulknera oraz *Długie pożegnanie* Chandlera. Muchnik – który szczerze opowiada tę historię we wspomnieniach o Gombrowiczu^z – proponuje mu nakład dziesięciu tysięcy egzemplarzy i zadek w wysokości jednej trzeciej praw autorskich.

^y *Dziennik 1953–1969*, w tłumaczeniu Bożeny Zaboklickiej i Francesca Miravittlesa, ukazał się w roku 2007 nakładem hiszpańskiego wydawnictwa Seix Barral. Wcześniej, od 1968 roku, na rynku argentyńskim istniał *Dziennik argentyński*, czyli dokonany przez samego Gombrowicza wybór fragmentów z pełnej wersji dzieła.

^z Chodzi o przywoływaną już książkę Rity Gombrowicz *Gombrowicz w Argentynie*.

„To jest najmniej ważne – ripostuje Gombrowicz. – Jestem gotów zgodzić się na to wznowienie, jeśli wydawnictwo zgodzi się opublikować inną moją książkę, bardzo ważną, którą obecnie piszę. Wydawnictwo podpisuje ze mną umowę na opublikowanie mojego *Dziennika*, a ja zgadzam się na wydanie *Ferdydurke*”^{aa}. Muchnik odpowiada, że nie może podjąć decyzji, nie przeczytawszy książki. Wówczas, relacjonuje Muchnik, „nie spuszczając ze mnie wzroku, [Gombrowicz] sięgnął ręką do wewnętrznej kieszeni, wyciągnął kilka kartek maszynopisu i podał mi je nad biurkiem”. Muchnik sugeruje mu, że przeczyta je później. „Nie – nalega Gombrowicz, ucinając. – Dwie strony nie zajmą panu dużo czasu. Proszę przeczytać teraz. Ja poczekam”. Muchnik zaczyna więc czytać, a niewzruszony Gombrowicz czeka.

Ten tekst, opowiada wydawca, porwał mnie od pierwszego wiersza i gdy doczytałem do końca, powiedziałem: tak, niewątpliwie jest to próbka dość wymowna, ale nie podejmę się opublikować go bez znajomości całości. Gombrowicz nie odpowiedział. Wstał. Ponad biurkiem zabrał mi z rąk swoje dwie strony, mruknął coś, co jeżeli nie było obelgą, mogło być pożegnaniem i, nie czekając, obrócił się na pięcie i wyszedł.

Wolał nie wznawiać *Ferdydurke* i nie otrzymać zadatku – a pieniędzy z pewnością potrzebował – bo zależało mu na wydaniu *Dziennika argentyńskiego*. I te dwie strony napisane po hiszpańsku. Mała tajemnica: o które strony chodziło? Kto pomógł je przetłumaczyć? Czy też Gombrowicz napisał je od razu po hiszpańsku? Ta historia mówi o etyce naszej literatury. Historia związków Gombrowicza z językiem Argentyny kryje coś, co dotyczy nas wszystkich i naszej tradycji literackiej.

przełożyła Ewa Kobyłecka-Piwońska

^{aa} Ten i kolejne cytaty za: *ibid.*, s. 213.

Spojrzenie z zewnątrz^a

Być Polakiem. Być Francuzem. Być Argentyńczykiem. Pomijając wybór języka, po cóż wymagać od pisarza podobnych samookreśleń? Być komunistą. Być liberałem. Być indywidualistą. Etykiety tego typu są dla twórcy równie mało istotne, co przynależność do klubu piłkarskiego czy jakiegoś kółka gastronomicznego. Możliwość postrzegania kogoś jako taki czy inny byt, pełniący określoną rolę w repertuarze społecznych wyobrażeń, jest przywilejem człowieka jako takiego, a nie pisarza, ale człowiek to pierwsza fikcja, wywodząca się z przebrzmiałej estetyki. Przekonanie to jest dlań taką oczywistością, że nie tylko wyznacza kierunek czy przyświeca jego pracy, lecz jawi się jako jedyne jej usprawiedliwienie.

A priori pisarz jest niczym, nikim. Jest to sytuacja, którą, z metafizycznego punktu widzenia, dzieli z innymi ludźmi, wyróżnia go jednak, jako pisarza, pewien drobny szczegół, który wystarcza, aby odmienić całe jego życie. 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 uchować. Napięcie charakterystyczne dla jego pracy można określić następująco: jest się nikim, niczym, na spotkanie ze światem wychodzi się od zera, a najbardziej odpowiednią strategią artystyczną jest budowanie jej codziennie od nowa. Na tym właśnie, a nie na odgrzewanym indywidualizmie, jak

^a Tekst ukazał się pierwotnie w „Literaturze na Świecie” (2001, nr 4, s. 72–82).
Dziękujemy redakcji za możliwość przedruku.

twierdzą niektórzy, polega prawdziwa lekcja Gombrowicza. „Myśl jego – mówi na jednej ze stron *Dziennika*, pisząc o Camusie – jest zbyt indywidualistyczna, zbyt abstrakcyjna”. I kilka linijek niżej: „Sumienie? Wprawdzie mam sumienie, ale jak wszystko we mnie, jest ono raczej pół-sumieniem i niedosumieniem. Jestem pół-ślepy. Jestem lekkomyślny. Jestem byle jaki”¹.

Oślawiona niedojrzałość Gombrowicza sprowadza się do odrzucenia wszelkiej wcześniej przyjętej „istotności”. Marionetki z *Ferdynandurke* i *Trans-Atlantyku* wychodzą cały czas ze skóry, aby zmieścić się w abstrakcyjnym wyobrażeniu na temat siebie samych (Miejscowy Geniusz, Młodziakówna, polscy patrioci), a podstarzałych dorosłych z *Pornografii* przyprawia o trwożliwy dygot zetknięcie się z obywatelną siłą młodości, jaką jest nieokreśloność. Kiedy się wierzy, że się jest kimś lub czymś, to walcząc o przystosowanie niewyraźności swego własnego bytu do abstraktu, ryzykuje się przeistoczeniem w archetyp, w karykaturę. Homoseksualista z *Trans-Atlantyku* zwany jest bez ogródek „Puto”, co po polsku czy po francusku nie znaczy nic, ale po hiszpańsku znaczy dokładnie – homoseksualista, a cała śmieszność, a także patetyczność tej postaci bierze się z owej nieustającej zbieżności zachowania z określeniem, które zawiera imię: „Puto”. W *Ferdynandurke* Młodziakówna ubiera się, mówi i zachowuje przez cały czas jak osoba nowoczesna, tak że wreszcie zaczyna się ją nazywać Młodziakówną, czyli tym, za co ona sama siebie uważa. Jeśli zamknijemy kogoś w ironicznym stereotypie Pisarza, Wydawcy, Miejscowej Piękności, dajemy tym samym do zrozumienia, że nosiciel owego stereotypu, zachowując się w sposób za bardzo określony, jest ofiarą pewnej iluzji na swój własny temat. I dlatego Don Giovanni, Faust, Tristan i Izolda – te czyste esencje postaci operowych – ostatecznie ześlizgują się w operetkę.

Programowa niepewność, właściwa artyście, tłumaczy wiele sprzeczności Gombrowicza, jego dziwactw i kapryśców, weźmy choćby dla przykładu udawanie hrabiego – oszustwo, którego fikcyjność staje się jasna, gdy zdamy sobie sprawę z tego, że czynił to przede wszystkim w obecności tych, którzy znali go z Polski i wiedzieli, że nim nie był. W pewnym sensie każde pragnienie bycia kimś jest taką próbą

uchodzenia za hrabiego. Jeśli artysta musi już przyjąć jakąś postawę na użytek innych, choćby miała być ona całkowicie fałszywa, niech będzie przynajmniej fałszywa aż do przesady, ewidentnie zmyślona. Kryje się w tym hołd złożony sceptycyzmowi rozmówcy, co Joachim Unseld porównuje z „argumentacją pesymistyczną” Kafki w stosunku do jego wydawców: jestem bardzo szczęśliwy, że zdecydował się pan wydać moją książkę, ale ja na pana miejscu odrzuciłbym ten rękopis. Udamę polskiego hrabiego, ale wiem, że pan wie, że jestem po prostu nieszczęślikiem, którego wiatr przypadku rzucił do tego kraju.

Ten wiatr przywiał nam do Argentyny niezwykle przypadek, który sprawił, że od tamtej chwili Gombrowicz jest stale obecny w literackim folklorze Buenos Aires. W pewnym sensie trafił on do środowiska przygotowanego na jego przyjęcie nie tylko dlatego, że historyczną rzeczywistość Argentyny stworzyły rzesze ludzi bez ojczyzny – imigrantów, zbiegów, opuszczonych, ale dlatego że w samej literaturze Río de la Plata, zarówno w „wysokiej”, jak i w „niskiej”, jeszcze przed jego przybyciem, pełno było postaci jemu podobnych, których życie polegało na nieskończonym zawieszeniu pomiędzy statkiem, który przewiózł ich z jednego miejsca, już niewyobrażalnego, w drugie, a statkiem-widmem, który miałby ich zabrać z powrotem. Wiadomo, że niewiele brakowało, aby Gombrowicz w kilka dni po przybyciu do Argentyny wrócił do Europy tym samym statkiem, którym przypłynął, i że wszedł na pokład z walizkami, ale kiedy zawyła syrena, wycofał się; statek, którym popłynie, podniesie kotwicę prawie dwadzieścia cztery lata później. Ricardo Piglia mówi (niedawno wyrzucano mu to w jednej z gazet): najlepszym pisarzem argentyńskim XX wieku jest Witold Gombrowicz. Tego rodzaju twierdzenie jest z pewnością ironiczną przesadą, której celem jest wystawienie na próbę argentyńskiego nacjonalizmu, ale niezupełnie pozbawioną racji bytu (problem Gombrowiczowski w najściślejszym tego słowa znaczeniu). Niedojrzałość, brak własnej formy, charakteryzujące – według Gombrowicza – kulturę polską od lat dwudziestych, stawały się w pewien, dość wyraźny sposób istotnym problemem intelektualistów argentyńskich. A w rzeczywistości społecznej Argentyny zauważał, niekiedy z dużą przenikliwością, wielorakie rozwinięcie swego ulubionego tematu.

Jest to jednak zaledwie jeden z aspektów związku Gombrowicza z Argentyną. A oto inny, zasługujący na przywołanie: znaczna część naszej literatury – od swoich początków, ale zwłaszcza w XIX i na początku XX wieku – była tworzona przez cudzoziemców, piszących w obcych językach: niemieckim, angielskim, francuskim, włoskim. Jeszcze nie mieliśmy swojej własnej literatury, a już europejscy marynarze, badacze, handlarze, poszukiwacze przygód, a nawet i szpiedzy, opisywali w listach, relacjach, wspomnieniach naszą ziemię, nasz krajobraz, naszą ludność, nasze odmienności w stosunku do reszty świata. Jeśli jest prawdą, że, jak się przypuszcza, na Galapagos – owych strasznych Encantadas Melville'a^b – Darwin sformułował po raz pierwszy swą teorię ewolucji, śmiało można powiedzieć, że dojrzewała ona w Argentynie, jako że w całej tej niezwyklej podróży Darwina wyprawę na Galapagos poprzedzał pobyt na pampie i w argentyńskich Andach. Owa literatura podróżników pojawia się w tym samym czasie, co narodziny kraju i pierwsze założenie Buenos Aires, które, jak wiele innych argentyńskich przedsięwzięć, zakończyło się masakrą, o czym dowiadujemy się z relacji niemieckiego marynarza, zapisanej w jego języku. Félix de Azara, Mil-lau, Mac Cann, Woodbine Hinchliff, Alfred Ebelot, inżynier z Tuluzy, zatrudniony przez rząd w 1875 roku, żeby wykopać – przedsięwzięcie iście kafkowskie – pięćdziesięciokilometrową fosę w celu powstrzymania najazdów Indian, Albert Londres, niezrównany W.E. Hudson, który wychwalał nasze najgorsze przywary, te same, które Borgesowi wydawały się zaletami, wszyscy oni swymi doświadczeniami i obrazami argentyńskimi użyźnili różne języki świata. Gombrowicz wpisuje się w tę tradycję w szczególny sposób. Dzięki delikatnym płucom, które szczęśliwie zmuszały go do częstych wyjazdów z wilgotnego Buenos Aires, dostarczył nam niezwykle cennych świadectw o Córdoba, Tandil, Mar del Plata, Santiago del Estero. Czyni swoje spostrzeżenia nie tylko z punktu widzenia psychologa, socjologa czy estety, ale także obserwatora polityki, i pomimo pewnych kapryśnych sformułowań i ewidentnej

^b Nawiązanie do opowiadania Hermana Melville'a *Encantadas*, czyli *Wyspy Zaczarowane* w zbiorze *Weranda i inne równie prawdziwe opowieści* (w tłum. Krystyny Korwin-Mikke) (przyp. tłum. – K.S.).

obsesji oryginalności (czy też dzięki niej) należą one do najbardziej trafnych. Sam fakt, że czuł się, jak to po wielokroć powtarza w *Dzienniku*, najbiedniejszym, najbardziej zrozpaczonym z ludzi, tłumaczy być może jego skłonność ku temu, co nazywa „niższością” (powrócimy do tego tematu za chwilę), ku podejrzanym osobnikom, chociaż ani atrakcyjność erotyczna, ani widoczne gołym okiem przejawy osławionej niedojrzałości nie tłumaczą jego osobliwego zainteresowania. Jednakże, choć może wyda się to na pierwszy rzut oka niedorzeczne, w tej namiętności Gombrowicza jest pewien element wojujący, zamierzona opozycja w stosunku do intelektualnych i poetyckich kręgów Buenos Aires. Tutaj, powiada, jedynie gmin jest dystyngowany. Nie ustawał w ubliżaniu demokracji i czasami objawiał pewien masochizm (swoją drogą temat głęboko Gombrowiczowski), pozwalając się uważać za faszystę, ale nie umykało z pewnością jego uwagi, że choćby nie wiedzieć jak bardzo pociągała go arystokracja ducha, to tak naprawdę gorące i anonimowe ciało stanowiło jedyną niezaprzeczną wartość życia. Nawet kiedy mowa tylko o czystym pożądaniu erotycznym, zależność ludzi od ciała, wampiryczna potrzeba młodości, niweczy hierarchie społeczne i wywołuje sama przez się odwrócenie wartości. Gombrowicz wielokrotnie sugeruje, że cała organizacja społeczna jest pomyślana jako system eksploatacji młodych przez dorosłych. Strony poświęcone Santiago del Estero przypominają, poprzez swój zachwyt nad spontaniczną i nieświadomą samej siebie pięknnością, odczucia Gauguina na Pacyfiku. I w jego postrzeganiu jasności światła Santiago, przejrzystego i wprawiającego w stan szczęścia powietrza Tandilu, wyjątkowości przestrzeni południowoamerykańskiej w Necochea, jest doznanie kosmosu, a także pozbawionej pamięci i wydłużającej się w nieskończoność teraźniejszości:

Pustka, piasek, falowanie – ten huk tonący, usypiający. Przestrzenie – odległości – bezmiar. Przede mną aż do Australii tylko ta rozorana woda, świecąca grzywami, na południe wyspy Falkland i Orkady – i biegun. A za mną «interior»: Rio Negro, pampa... Morze i przestrzeń hucząc w uszach i oczach wytwarzają zamęt. Ja idę i bez przerwy oddalam się od Necochei – aż w końcu znika nawet jej wspomnienie i pozostaje tylko samo oddalanie się nie przerwane, wieczne, jak sekret, który unoszą ze sobą².

Wiele z obserwacji Gombrowicza, podobnie jak i innych podróżyujących, stanowią porównania, niejednokrotnie jednak oczywistość absolutu, czegoś dotąd nieznanego, szczegółu pejzażu nietkniętego jeszcze żadną myślą, każe mu zboczyć z drogi, domagając się przetworzenia i rozwinięcia.

Dwie rzeczy nie ulegają wątpliwości: Gombrowicz swoją młodość spędził w Polsce, lecz dojrzałość osiągnął w Argentynie. Jak sam mówi, jego głównym powodem do dumy, w pierwszych latach w Buenos Aires, był młodzieńczy wygląd, który wprowadzał w błąd rozmówców. Możemy zatem (pamiętając, że fakt nagłego znalezienia się na emigracji musiał być szokiem) przypisać pewną ciągłość wyobrażeniu siebie samego, jakie miał Gombrowicz przed i po podróży. Aż do momentu, kiedy, jak przekazuje dziennik, przeżył katastrofę – pierwsze zmarszczki. W Gombrowiczowskiej wizji świata dojrzałość jest doznaniem tak traumatycznym, jak ojcostwo dla Sofoklesa. W *Ferdydurke*, napisanej przed podróżą, świat odbiera się z punktu widzenia młodości, w *Pornografii* zaś z punktu widzenia dorosłych. W *Trans-Atlantyku* – jednym z jego najdoskonalszych dzieł – narrator jest na przemian, w zależności od środowisk społecznych, w których się obraca, raz przedmiotem, innym razem – podmiotem uwodzenia. Dorosłość doskonali swoje metody narracji, mnożąc punkty widzenia, aż do nadania swym pierwszym intuicjom, jak to się najczęściej zdarza w procesie rozwojowym każdej wielkiej literatury, złożoności systemu. Przemiany w twórczości Gombrowicza są nierozzerwalnie związane z doświadczeniem argentyńskim; doświadczenie to przenika i kształtuje znaczną część jego dzieła, które w oderwaniu od niego stałoby się niezrozumiałe. W odróżnieniu od innych pisarzy polskich, na przykład Miłosza, Gombrowicz traktuje emigrację jako sposób kultywowania i podkreślania odmienności od Zachodu, przedkładając odrębność własnej perspektywy. Kiedy w roku 1959 Miłosz zarzuca mu, że w niedostatecznym stopniu zajmuje się polską aktualnością, Gombrowicz odpowiada, że z kolei Miłosz wciąż osądza rzeczy z polskiej, wewnętrznej perspektywy. Można uznać, że to, co Gombrowicz nazywa „własną perspektywą”, jest jego spojrzeniem z zewnątrz nie tylko na polską społeczność owych lat, ale także na Zachód i, przede

wszystkim, na tę najbardziej metafizycznie intymną problematykę Gombrowiczowską – na apokryficzną i dekadencją dorosłość sfery wyższej, którą on nazywa „Churchille i Picassy, Rockefellerzy, Staliny, Einsteiny”. Perspektywa zewnętrzna Gombrowicza, którą moglibyśmy uważać za uogólnioną, jako że odnosi się do wszystkiego, co analizuje, a co wynika, rzecz jasna, z jego „poczucia się do oryginalności”, jest jednak także pochodną argentyńskiego wygnania. Owo spojrzenie z zewnątrz jest sposobem obcowania kultury argentyńskiej z Zachodem – coś na kształt polskiej niedojrzałości, podniesionej do najwyższej potęgi. Zawieruszywszy się w argentyńskiej banalności, Gombrowicz wylądował bliżej swego własnego bytu, niż gdyby wchłoniął, jak inni emigranci ze Wschodu, „dojrzałość” Zachodu. Jak na jego gust, Polacy na emigracji przyjmują punkt widzenia zbyt zachodni – błąd, który sporo dysydentów ze Wschodu miało popełnić w jakiś czas później, a przecież mogli byli nauczyć się od niego, od Gombrowicza, z pozoru kogoś najmniej odpowiedzialnego, kto zamiast zacierać z uciechy ręce na widok nagiej piękności leżącej w łóżku i gotowej się oddać, wybiera bardziej stymulujące rozwiązanie: zachowuje zimną krew i odnotowuje jej niedoskonałości, patrząc na nie, jak na wszystko, z dystansu. Nie możemy go nie podziwiać, kiedy w pełni zimnej wojny, po utracie wszystkiego, miast kształtować swe myślenie według wyznaczników Zachodu, powstrzymuje się od tego, osądzając kwestię komunizmu swymi własnymi kategoriami: pisarz, to ktoś, kto – jak wspomnieliśmy na początku – nie jest ani komunistą, ani liberałem, ani indywidualistą, ani niczym innym, a wszelkie hasła i teorie powielają jedynie jałowe przeżuwanie pustych abstrakcji, co, oczywiście, ogranicza swobodę twórcy. Do radykalizacji tej perspektywy doszło w Argentynie po pierwsze dlatego, że przymusowe zesłanie rzuciło go w miejsce jeszcze odleglejsze od centrum Europy niż Polska, na przedmieście Zachodu, ale także dlatego, że trafił akurat tam, gdzie od lat dyskutowano nad tą samą problematyką. Było to, jak się mówi, szczęście w nieszczęściu, bo z anonimowego liścia, zniesionego tutaj wiatrem przypadku, dzięki nietypowemu (w porównaniu z losem innych emigrantów, którzy całkowicie zintegrowali się z kulturą zachodnią) charakterowi swego emigranckiego losu, stał

się znakiem, paradygmatem i symbolem, w całym tego słowa znaczeniu. Ze wszystkich możliwości bycia kimś, dostępnych w czasie niedojrzałości temu europejskiemu, postnietzscheańskiemu pisarzowi, prekursorowi, jak utrzymywał, egzystencjalizmu, kapłanowi na pustyni polskiej tradycji, zagrożonej falą kolektywizmu czy też jakimikolwiek innymi „minami”, narzuconymi z góry, spotyka go, dzięki wymierzonym weń kampaniom – operetka Gombrowiczowska *avant la lettre* – los możliwie najbardziej fortunny, choć najmniej poddający się klasyfikacjom: bycie Gombrowiczem. Niezwykły los – być Gombrowiczem, korzystny dla samego Gombrowicza, a tym bardziej dla Argentyny. Po upływie kilku lat utracona ojczyzna i Argentyna uosabiały dla niego, niczym wymienne modele, ten sam aspekt sprawy. Szczegóły zaś, które je różnią, mają mniejsze znaczenie niż narzucające się analogie. W sądach Gombrowicza na temat literatury polskiej Argentyńczyk od razu wyczuwa ton, który go osobiście dotyczy. Otóż sądy te, pomijając pewne szczegółowe kwestie, można zastosować w całości do literatury argentyńskiej, a przede wszystkim do jednego z jej głównych problemów, który Gombrowicz sygnalizuje na początku *Dziennika* oraz w wywiadach – do konfliktu pomiędzy górnolotnym patriotyzmem w reakcyjnym stylu a wstydliwym czy publicznie manifestowanym zaślepieniem literaturą europejską. „Podstawcie pod słowo Polska »Argentynę«” – radzi Dominikowi de Roux w swoich *Rozmowach*. Konflikt ten, w którym Gombrowicz natychmiast wyczuwa symptom niedojrzałości i który w obu tych krajach ma bardzo różne korzenie historyczne, przywołuje prawdopodobnie główną linię napięcia przebiegającą przez literaturę argentyńską i obejmuje całą jej historię, od pojawienia się wielkich tekstów, traktowanych jako fundamentalne w pierwszej połowie XIX wieku. Czytelnik argentyński może dowiedzieć się więcej istotnych rzeczy o swej własnej literaturze z fragmentów *Dziennika* Gombrowicza, odnoszących się do literatury polskiej, niż z lektury najbardziej zapalczywych wywodów niektórych naszych historyków literatury, często z góry zakładających to, co należałoby najpierw udowodnić. Owa ambiwalencja w stosunku do literatury europejskiej, mieszanina dystansu geograficznego i bliskości intelektualnej, odrzucenia i fascynacji, chociaż nie przyczynia się do ułatwienia

zadania pisarzowi argentyńskiemu, przedstawia pewne niezaprzeczalne korzyści, jeśli przyjąć stanowisko samego Gombrowicza i jego spojrzenie z zewnątrz: „Kołatało się we mnie przeświadczenie, że rewizja formy europejskiej może być przedsięwzięta tylko z pozycji pozaeuropejskich, stamtąd, gdzie ona staje się luźniejsza i mniej doskonała”³.

Podczas pewnego odczytu w roku 1967 Jorge Luis Borges, mówiąc o Joysie, przypomniał pewien swój sąd o literaturze argentyńskiej wyrażony dwadzieścia pięć lat wcześniej w słynnym odczycie *Pisarz argentyński i tradycja*. Przywołał opinię Thorsteina Veblena z *Teorii klasy próżniaczej*: jeśli Żydom udało się pod tyloma względami odnowić kulturę Zachodu, to stało się tak nie z powodu domniemyanych różnic rasowych, lecz dzięki sytuacji, w której będąc równocześnie wewnątrz kultury, jak i poza nią, mieli o wiele więcej możliwości wpływu na nią niż nie-Żydzi. Borges uważa, że stosunek Irlandczyków do Anglii, a także kultury argentyńskiej do Zachodu jest analogiczny: „wystarczyło im to, że byli Irlandczykami, że byli różni od Anglików, by wprowadzać innowacje w kulturze angielskiej. Uważam, że my, Argentyńczycy, i w ogóle wszyscy mieszkańcy Ameryki Południowej, jesteśmy w analogicznej sytuacji. Możemy poruszać wszystkie europejskie tematy, posługiwać się nimi bez uprzedzeń, nawet je lekceważyć, co może mieć i ma pozytywne konsekwencje”⁴. W tym samym czasie, oddaleni o kilka ulic jeden od drugiego, nie znając się bliżej i prawdopodobnie wzajemnie nie znosząc, „papież” europeizującej inteligencji i polski emigrant, owi nieprzejeżdżalni pojedyńkowicze z *Trans-Atlantyku*, wypracowywali, działając każdy na własną rękę, podwaliny tej samej strategii w stosunku do tradycji Zachodu.

Naprowadza to nas na jeszcze inny aspekt związków Gombrowicza z Argentyną – chodzi o znajomość utrzymywaną z Borgesem, choć może lepiej byłoby ją nazwać znajomością nieutrzymywaną. Wiadomo, że doszło pomiędzy nimi do pechowego spotkania na kolacji i do kilku innych przypadkowych, ulotnych i nacechowanych wzajemnym lekceważeniem. Owa fatalna kolacja przypomina trochę spotkanie Joyce’a i Prousta w maju 1922 roku, w domu niejakiego Sydneya Schiffa, spotkanie, na którym, według wspomnień Joyce’a, Proust interesował się wyłącznie księżnymi, podczas gdy Joyce’a ciągnęło

zdecydowanie bardziej ku sługom. Twierdzeniu Gombrowicza, że on i Borges nie mogli się zrozumieć, ponieważ Borgesa interesowało życie literackie, a jego – życie *tout court* (istnieje utrwalona legenda o witalizmie Gombrowicza, podobnie jak o jego indywidualizmie), przeczy ta osobliwa mania zwoływania miejscowych intelektualistów natychmiast po przybyciu do takiego czy innego miasta argentyńskiego interioru po to, by, zanim pozwolił przysiąc się im do swego kawiarnianego stolika, gdzie zmuszeni byli do wysłuchiwania jego godzinami trwających „kazań”, poddawać ich czemuś na kształt egzaminu z literatury i filozofii. Zarzut europeizowania, którym Gombrowicz szafuje niekiedy przeciwko Borgesowi, jest bezpodstawny, jako że termin ten sugeruje bezkrytyczne przyjmowanie wszystkiego, co pochodzi z Europy, zaś europeizowanie Borgesa, czującego się – jak mówi Veblen – jednocześnie wewnątrz, jak i poza, przejawia się dokładnie w taki sam sposób, jak europeizowanie samego Gombrowicza. Domniemany snobizm arystokratyczny Borgesa, który przy żadnej okazji nie omieszkiał powoływać się na swoich wojskowych przodków i na swe angielskie pochodzenie, kojarzy się niedwuznacznie z arystokratycznymi pretensjami Gombrowicza i jego zwyczajem wygłaszania, ze wszystkimi szczegółami, tyrad o swym drzewie genealogicznym, ku rozpacz słuchających. To ostatnie porównanie, czysto anegdotyczne, nie powinno nam przesłonić innych, bardzo interesujących zbieżności: poza wyborem perspektywy dystansu, nietrudno odkryć u obydwu, być może jako konsekwencję takiej postawy, to samo upodobanie do prowokacji, tę samą teoretyczną nieufność do awangardy i, przede wszystkim, ten sam zamiysł niszczenia starych form. Pierwszy z nich – Gombrowicz, sławi niedojrzałość, drugi zaś – Borges, burzy z uporem iluzję tożsamości, i obaj korzystają prawdopodobnie z inspiracji tego samego mistrza – Schopenhauera. Istnieje także inny punkt, w którym się spotykają: pociąg do „niższości”. Kultowi męstwa u Borgesa, jego skłonności do spotykania się ze stręczycielami, posługującymi się nader sprawnie nożem i upatrywania w środowisku zabijaków odrodzenia *chanson de geste*, odpowiadają u Gombrowicza skłonności do zadawania się z bezimienną i podejrzaną młodzieżą z biednych dzielnic Buenos Aires, w której wydawał

się odnajdywać ucieleśnienie jednego ze swych fundamentalnych tematów. Oczywiście, obaj różnią się w wielu punktach (na przykład jeden usiłował być niezwykle skromny, drugi zaś niezwykle arogantki), jednak wszystkie te osobliwe paralele zasługują na rozważenie choćby dlatego, że przesądzają o wymiarze aktualności dzieł obu pisarzy, sprawiając, iż pomimo wszelkich odmienności odbieramy je jako współczesne w stosunku do siebie, a czasami (dlaczego by o tym nie wspomnieć?), gdy w pewnych momentach niecierpliwią nas lub rozczarowują, to dzieje się tak z bardzo podobnych powodów: wymuszone paradoksy, skrótowe i arbitralne sądy, samonaśladownictwo, *ressassement éternel*.

W końcu przez dwadzieścia trzy lata byli sąsiadami, oddychali tym samym lekkim i zatrutym powietrzem Buenos Aires, prowadząc każdy na swój sposób, z takiego oddalenia, dialog z kulturą Zachodu. *Dziennik* Gombrowicza jest najbardziej wyrazistym świadectwem tego dialogu. Niektórzy czytelnicy uskarżali się, nie bez racji, na brak wiernego przedstawienia przez autora wielu zdarzeń, których byli świadkami czy bohaterami. W tym zarzucie tkwi jednak pewien błąd optyczny, bowiem dziennik Gombrowicza, w odróżnieniu od dzienników Gide'a, Thomasa Manna czy Pavese'go, w niewielkim tylko stopniu zajmuje się życiem prywatnym autora, i w związku z niektórymi aspektami tego życia prywatnego powstaje wrażenie zamierzonego przemilczania, a może nawet jakiejś mistyfikacji. Zainteresowanie, jakie budzi ten dziennik, polega właśnie na tym, że mniej tutaj mówi się o zdarzeniach, a więcej o problemach. Jasne, że w odróżnieniu od fikcji, dziennik nie może uniknąć kwestii szczerości i że podczas gdy od fikcji wymaga się przede wszystkim prawdopodobieństwa, od prywatnego dziennika oczekuje się prawdomówności. Ale szczerość Gombrowicza, jego prawdziwa oryginalność, polega przede wszystkim na sposobie, w jaki stawia czoło frapującym go problemom. Aluzje do jego prywatnych spraw, jeśli nie są czystymi opisami błahych, codziennych faktów, pojawiają się w postaci problemów bądź przykładów prowadzenia dyskusji intelektualnej. Cztery następujące po sobie na początku „Ja” zostały dorzucone dopiero w edycji książkowej. I w pewnym momencie, po dokładnym wyliczeniu ciągu banalnych czynności, Gombrowicz, tak

jakby chodziło o coś zupełnie wyjątkowego, ucina, mówiąc: to dla wszystkich tych, których interesuje moje życie. *Dziennik Gombrowicza* nie jest pretekstem do introspekcji, ale do analizy, refleksji i polemiki.

Jak wiadomo, większa część *Dziennika* została napisana w Argentynie. Z niewytłumaczalnych powodów istnieje wybór zwany *Dziennikiem argentyńskim*, wydany kilka lat temu w Buenos Aires^c. To rozbitcie jest niedorzeczne choćby dlatego, że cały dziennik jest argentyński; aczkolwiek znaczna jego część została napisana po powrocie do Europy, a całe dziesiątki stron nie mają najmniejszego związku z Argentyną, to zasadniczą racją bytu *Dziennika* jest argentyńskie doświadczenie. *Dziennik Gombrowicza* bowiem nie tylko nie był sposobem podtrzymywania przez autora własnej izolacji, lecz stał się polem walki z odosobnieniem. To przede wszystkim Argentyńczycy powinni zaprotestować przeciwko bezsensownemu odłączeniu od całej reszty wydumanego *Dziennika argentyńskiego*, ponieważ to oni właśnie są najbardziej predestynowani do tego, aby pojąć specyficzny wydźwięk, jakiego nabierają opinie Gombrowicza na temat kultury Zachodu, zwłaszcza gdy wypowiedane są w kontekście argentyńskim. Niezwykłość przygody oraz główna lekcja Gombrowicza polega na hiperboli jego własnego losu, która zmieniła teoretyczną i względną marginalność pisarza na rzeczywistą i całkowitą. Z tej marginalności uczynił swoje tworzywo, swoją siłę i swoje życie. Ktokolwiek, obojętnie czy to będą Argentyńczycy, czy nie, przeczyta *Dziennik* czy *Trans-Atlantyk*, nie będzie czytał jedynie dzieła autora o nazwisku Gombrowicz, lecz, i to nie tylko między wierszami, Argentynę.

przełożyli Klementyna Suchanow i Krystian Radny

^c Saer najwyraźniej nie wie, że za powstaniem *Dziennika argentyńskiego* stoi sam Gombrowicz, który – już z Europy – zabiegał o jego wydanie.

PRZYPISY

- ¹ Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
 - ² Ibid.
 - ³ Idem, *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 59.
 - ⁴ Jorge Luis Borges, *Pisarz argentyński i tradycja*, w: idem, *Polemiki*, przeł. Joanna Partyka, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008, s. 187.
-

Spojrzenie pozera^a

Oskarżenie o p o z e r s t w o powraca do Gombrowicza raz za razem i przez te pokrętne nawroty staje się proteuszowe, wszechobecne. Może przyjąć formę sprostowania, którego udziela albo sam Gombrowicz („jestem autentyczny”), albo jego czytelnicy („to fikcja”), ale sprostowanie to znosi się samo, bo jedyną prawdą pozera jest kłamstwo. Można je też uzasadnić strategicznie: poza jest prawdą tymczasową, choćby chwilowo przydatną w wojnie przeciwko próżnemu samozadowoleniu mieszczaucha. Albo jeszcze tak: można ją przekształcić w temat i w ten sposób staje się czynnikiem popychającym do przodu akcję powieści i sztuki teatralnej oraz refleksję eseju. Tak czy inaczej, oskarżenie o p o z e r s t w o łączy życie i dzieło Gombrowicza. Nie ma biograficznego świadectwa, które by o nim nie wspominało ani strony w jego książkach, która nie byłaby nim naładowana.

O to zresztą chodzi w tematyзації: o przekształcenie życia w dzieło albo treści w formę i odwrotnie. O nadanie trochę obsesyjnego charakteru niektórym tematom, nie wszystkim, tak by zwrócić na nie uwagę i przemienić w „ideę”. P o z e r jest ulubionym tematem Gombrowicza, bo działa tak w formie, jak w treści, a nawet może funkcjonować na obu poziomach dyskursu naraz. Dwuznaczność p o z e r a zaczyna się w samym pojęciu, które jest zarówno „ideą” filozoficzną, jak i formatem literackim.

^a Tekst ten ukazał się pierwotnie jako wstęp do książki Juana Carlosa Gómeza *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*, Interzona, Buenos Aires 2004, s. 9–15.

Ta symultaniczność wytwarza echo, które brzmi jak manewr obronny, jak „najlepsza obrona”: gdy padają oskarżenia, organizuje całkowicie przesadzony atak oskarżycielski, na innym, szerszym planie, który mieści wszystkie inne. Kto oskarża kogo? Bardziej niż o proces wytoczony jednym przez drugich chodzi o podejrzenie wmontowane w sam proces życiowy.

O czym mowa? O pewnym braku naturalności, nieuchwytniej pustce, która przemieszcza się między podmiotem i przedmiotem. O czujność związaną z inteligencją lub będącą jej warunkiem. Mówi, że trzeba być skończonym głupkiem, by w pewnym wieku wierzyć jeszcze w szczerą i trwałą naturalność.

Wizyta, rozmowa, obiad, gest, morderstwo, miłość... Są tym, czym się wydają, czy tego przedstawieniem? Życie przylega do życia we wszystkich miejscach, czy jest jakaś luka? A jeśli to przedstawienie, to co przedstawia? Na to pytanie powinna odpowiedzieć – jak na wszystkie inne – inteligencja; ale podejrzenie, z którego wyrosły te pytania, więcej ma wspólnego z szaleństwem lub pewnym rodzajem szaleństwa, tradycyjnie kojarzonym z twórczością artystyczną. Tak powstaje mętne konsorcjum szaleństwa i inteligencji, rozumu i obłędu, zmieszanych, zachodzących na siebie i pozbawionych wyraźnych granic, w którym kwitnie pozer. Podejrzenie wkracza w fazę kulminacyjną. Artysta tworzy, oddzielając świat od świata w pewnych kluczowych miejscach i wymyślając przedstawienie tam, gdzie istniała tylko – lub istnieć powinna – rzeczywistość.

To system otwarty i zamknięty zarazem. Szaleństwo jest samowystarczalne; inteligencja z kolei otwiera się na zewnętrzną konfrontację. Chwiejnym centrum tej sprzeczności jest historyczna osobliwość, którą ucieleśnia polsko-argentyński pisarz, Gombrowicz, w momencie, gdy w końcu lat pięćdziesiątych prowadzi w kawiarni swoją filozoficzno-literacką „gierkę”^b z pewnym młodym rozmówcą.

^b O „gierce” pisze Gombrowicz w ostatnim liście do Gómeza: „[...] sam powiedział pan, Goma, czy można było ciągnąć w nieskończoność naszą gierkę z *Fragaty* [baru, w którym się spotykali – E.K.P.]?”, cyt. za: Krystyna Rodowska, *Gierka toczy się dalej*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 4, s. 37. Gómez czuje się zraniony i odpisuje: „[...] pan wymienia ludzi jak dawniej posłańcy zmieniali wierzchołce, i jest to szczerą prawdą, zarówno kiedy pan choruje, jak i wtedy, gdy jest zdrowy,

„Gierka” była grą idei, popartą dziełem literackim, stworzonym specjalnie po to, by wyizolować idee wspólnego konsensusu. Pomiędzy obu graczy wkradało się podejrzenie nieautentyczności – paradoksalna gwarancja tego, że nie chodzi o iluzję – czyniąc ich rzeczywistymi i odrębnymi.

Dzieło literackie Gombrowicza staje się konieczne w ten właśnie sposób: jako wymyślenie jedynych w swoim rodzaju historii, w których na scenę wkracza podejrzenie. Chodzi o podejrzenie, że rzeczywistość jest literaturą i – niczym w jakiejś groteskowej wersji ontologicznego dowodu na istnienie Boga („jeśli może istnieć, musi istnieć”) – literatura „musi istnieć”.

Jeśli więc inteligencja jest epifenomenem braku naturalności, to tym, co ją wyzwala, jest spojrzenie innego. Potrzeba rozmówcy stale towarzyszy Gombrowiczowi: w życiu – szuka towarzysza rozmowy, inteligentnej rozmowy; w dziele – wymyśla szpiega o nieubłaganej jasności umysłu, którego z zaleźnictwem łączą więzy wzajemnej zależności. Spojrzenie twórcze [*mirada productora*] – Gombrowicz uważał je za zastrzeżoną własność intelektualną Sartre’a, ale gdy ten reifikował cudze spojrzenie, czyniąc zeń przedmiot refleksji filozoficznej, u Gombrowicza spojrzenie pozostaje instrumentalne: stwarzające inteligencję, lecz niebędące jej przedmiotem. Nieporównywalną przewagą Gombrowicza nad Sartre’em, i nad każdym innym filozofem, jest to, że filozof może posługiwać się jedynie „przykładami”, podczas gdy artysta – samymi rzeczami.

Paliwem tej maszyny jest niejednorodność. Różnice między substancjami i właściwościami, nawet najmniejsze (im mniejsze i subtelniejsze, tym lepiej), są przedmiotem radosnej kontemplacji estetycznej. Różnica nie umyka nigdy. Na przykład społeczna różnica rodowodu (stąd Gombrowiczowski snobizm).

Dystans jest spojrzeniu nieodzowny. Spojrzenie, którym zajmuje się filozof, wymieniając trywialne przykłady, tworzy podmiot autentyczny. Spojrzenie Gombrowiczowskie, wywołane podstawową potrzebą

z Ritą i bez niej, teraz, przedtem i zawsze”, *Listy Juana Carlosa Gómeza do Witolda Gombrowicza*, przeł. Rajmund Kalicki, „Twórczość” 1999, nr 7, s. 102–104. Na ten list Goma nie otrzymuje już odpowiedzi.

literatury, tworzy podejrzany podmiot pozera. Podmiot stał się nagle reprezentacją podmiotu.

Ulubionym przez Gombrowicza rodzajem niejednorodności jest ten, który odróżnia działanie od obrazu. W jego fikcjach działania stają się obrazami pod wpływem spojrzenia i w tej przemianie tracą swój wcześniejszy sens, otwierając się na nowe interpretacje. Obraz (bo to właśnie czyni go obrazem) uwalnia się od sensu, który go wytworzył.

Między działaniem a obrazem istnieje sytuacja. Zanim powstanie obraz, działanie musi ukształtować się jako sytuacja. Ta jest bezosobowa i naładowana podwójnym sensem: nie tylko tym, który powstaje poprzez akumulację kolejnych elementów (z A wynika B, z B wynika C, z C wynika D...). Na przykład: Zdrada powoduje Zemstę, Zemsta – Zbrodnię, a Zbrodnia – Karę), ale także dodatkowym ładunkiem sensu, który zatrzymuje bieg wydarzeń (Zdrajca, Mściciel, Zbrodniarz i Kat kontemplują się wzajemnie z wierzchołków tej wykręconej i chwiejnej figury geometrycznej).

Sytuacja przybiera formę zbiegu okoliczności. Czas zbiega się z przestrzenią i staje się „czasem rzeczywistym”. Wydarzenia wydarzają się jednocześnie (w literaturze i w rzeczywistości). Gdy wreszcie przekonał nas, że wszystko jest przedstawieniem, okazuje się, że przedstawienia nie ma.

By zaistniał zbieg okoliczności, potrzeba zbiegających się niejednorodnych elementów. W sztuce horyzontem tej niejednorodności jest dystans życie–dzieło. Ale dystans jest także artykulacją; spojrzenie ustanawia dystans, ale to dystans sprawia, że spojrzenie jest konieczne, by uchwycić przedmioty niejednorodne.

Tu pojawia się *p o z e r*, sam różny od działania, a nawet od sytuacji. Pozer fałszuje sytuację, pozbawia ją zdolności wyrażania prawdziwego stanu rzeczy. Formułuje bełkotliwe interpretacje.

„Czas rzeczywisty” ustanawia się w spojrzeniu zwrotnym, w tym, co symultaniczne: obraz także patrzy, pozor patrzy. Pozor jest człowiekiem-obrazem, człowiekiem, który umyślnie, z pragnienia wolności, zamienia się w obraz, wytwarza spojrzenie w innych, i w ten sposób – rwąc przyjęty i przewidywalny sens społeczny – zyskuje wolność.

Rezygnując z autentyczności, podmiot staje się innym podmiotem; nie będzie nigdy „przedmiotem” spojrzenia nikogo, bo nie poddaje się

osądowi, a zaledwie podejrzeniu. W teoretycznej komedii pozero przedstawię wpada w trans przedstawiania samego siebie, a w tę zawrotną grę luster wkracza Goma. „Wierny” Goma. Przymiotnik odnosi się do właściwości lustrzanego odbicia, choć pierwotnie nawiązywał do punktualności, z jaką Juan Carlos Gómez stawiał się na codzienne spotkania z Mistrzem. Punktualność jest rodzajem symultaniczności (do bycia punktualnym potrzeba dwojga), a ta zachodzi w „czasie rzeczywistym”, w którym spotykają się inteligencja i szaleństwo.

Figura Gomy jest najbardziej tajemniczym elementem mitu Gombrowicza. „Goma lub Inteligencja”, tak mógłby tytułować się ten dramat, wzorem starych typologicznych sztuk francuskich. Ich bohaterowie grają bowiem w rozgorączkowaną inteligencję, w żartobliwe naśladownictwo, które odbywa się jednak całkiem serio. Wydobywają ze studni szaleństwa czystą wodę idei, które przybierają formę tematów. I wszystkie one sprowadzają się do tematu twórczego Erosa i życia. Odmienny [*heterogéneo*] rozmówca jest konieczny, bo erotyzowanie inteligencji polega na rozłożeniu jej w dwóch różnych ciałach: starego i młodego, cudzoziemca i tubylca, w końcu także zmarłego i żywego. A przede wszystkim: pisarza i nie-pisarza.

Argentyńczyk i cudzoziemiec: na wygnaniu, pozer wspina się o jeden szczebel wyżej w konkretności rzeczywistości. Choć zwykle się mówić o wygnaniu jak o powszechniku, który jakoby konotuje niepokój i produktywność, nie można go generalizować, bo jest biograficznym produktem Historii. Wygnaniec dokonuje niepełnej rekonstrukcji, składa jeden kraj z fragmentów drugiego. Oto praca podobna do tej, którą wykonuje się, budując szczęście, składające się z fragmentów innych żyć, fragmentów, które nigdy do siebie do końca nie pasują.

Stary i młody; Gombrowicz już to powiedział: „Człowiek nie chce być Bogiem. Człowiek chce być młody”^c. Pragnienie odrzuca abstrakcyjny ogólnik na rzecz jednostkowego konkretnego, jakim jest młody. Młodemu brak historycznego doświadczenia, wygnanie nie było mu

^c Dokładny cytat z *Dziennika* brzmi: „Jeśli filozof mówi, że »człowiek chce być Bogiem«, to ja bym to uzupełnił: »człowiek chce być młody«”, Witold Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.

jeszcze dane, pozostaje w dobrze znanym polu tego, co domniemane przez inteligencję. Jest niewiniątkiem, które potrafi jedynie generalizować, dlatego przypomina czasami jakąś wersję Boga.

Zmarły i żywy, to ostatnia, choć nie ostateczna para tego dialogu, najważniejsza literaturze. Życie-i-Dzieło pisarza tworzą tróję, bo śmierć pozostaje jedną z przesłanek. Gombrowicz opuścił Argentynę, zestarzał się i umarł. Ulotnił się z życia Gomy, a jego zniknięcie rzuciło długi, retrospektywny cień podejrzenia na punktualność, która cechowała ich rozmowę. Pozer okazuje się duchem *a priori*. „Gierki” między Mistrzem i Uczniem nie dało się ciągnąć w nieskończoność, bo wydarzyła się w „czasie rzeczywistym”. Ten, jako rzeczywisty, dalej upływał, ale dialog przetrwał, bo istniał jeszcze przed czasem, tworząc go. „Dialog” jest tutaj synonimem „przyjaźni”, tej siostry inteligencji. Jeśli filozofia powstała – jak zwykło się mówić – z umiłowania, książka inteligencji, którą teraz napisał Goma, jest książką filozofa^d. Przyszło mi do głowy, że – na poziomie fabuły – różnica między literaturą i filozofią polega na tym, iż w pierwszej umierają wszyscy poza jednym – tym, który opowiada; w drugiej natomiast przeżywają wszyscy, oprócz jednego – ale to już temat na inny rodzaj opowieści. Ten zmarły, duch, o którym mowa, to Gombrowicz pozer, który użył swojego geniuszu, by stać się podejrzanym. I podejrzenie to jest nieodwracalne, ono także urzeczywistnia czas: nie sposób zawrócić uniwersum pełnego i niezaprzeczalnego sensu. Nie ma innej drogi niż podążać do przodu, i ten nieustający impuls czyni z Gomy, który był nie-pisarzem *par excellence*, pisarza.

przełożyła Ewa Kobyłecka-Piwońska

^d Mowa o książce Gómeza, do której niniejszy tekst jest wstępem, czyli *Gombrowicz, este hombre me causa problemas* (polski przekład: *Milonga dla Gombrowicza*, przeł. Rajmund Kalicki, „Twórczość” 2004, nr 7/8, s. 79–134).

Puto w literaturze argentyńskiej^a

Esej ten składa się z pięciu momentów literackich i czterech obrazków z życia codziennego. Zaczniemy od czterech obrazków z życia codziennego.

1. Będąc sam jeszcze dzieckiem, dostrzegam grupę innych dzieci, słuchających, jak jedno z nich opowiada dowcip. Przynajmniej wydaje mi się, że może chodzić o dowcip, i podchodzę, by nadstawić ucha, ale łapię tylko końcówkę: „I wtedy mu mówi: »Podpisz, *puto*«”. Następuje martwa cisza. Nikt się nie śmieje. To nie był dowcip. Jeden ze słuchaczy w końcu odważa się zapytać: „To najgorsze wyzwisko, prawda?”. Narrator przytakuje z powagą.

2. Już dorosły, jadę lewą stroną jezdni. Z mojej prawej zbliża się rozpędzony samochód (moja pamięć podnosi go do godności Torino, chociaż pewnie był to zwykły Taunus) długowłosego metalowca, który trąbi nam mnie, bym go przepuścił. Trochę złośliwie nie ustępuję. On zrównuje się ze mną, widzę, jak czoło marszczy mu się skutek umysłowego wysiłku, ale w końcu go oświeca i krzyczy do mnie, zanim mnie zablokuje i wyprzedzi: *Puto!*

3. Znowu dorosły, ale tym razem pieszy, przechodzę po zebrze przez skrzyżowanie bez świateł. Nagle wskakuje motocykl, wskazując wymownie na białe pasy, jakby chcąc powiedzieć: na przejściu dla pieszych, jak mówi jego nazwa, pieszy ma pierwszeństwo. Motocyklista

^a Oryginalny tekst ukazał się w zbiorze esejów krytycznoliterackich Carlosa Gamero *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires 2015, e-wydanie.

przyspiesza, muszę odskoczyć, by mnie nie stratował i zanim się na dobre oddali, krzyczy ku mnie: *Puto!*, by zaznaczyć, że jego zachowanie nie tyle wyrażało obojętność, ile miało być dla mnie nauczką.

4. Długodystansowy autobus zatrzymuje się na terminalu w Rosario. Pasażerów z tego i innych pojazdów jest tylu, że kelnerzy nie nadążają z obsługą. Jeden z nich, młody blondyn, uwija się szybciej niż jego koledzy, biega w te i nazad, pędzi, dokłada starań, by podać wszystkie zamówienia, ponieważ klienci już za nie zapłacili w kasie i nie odejdą z kwitkiem, ale też nie pozwolą, by ich autobus odjechał wraz z bagażem z powodu jakiegoś marnego croissanta. Ostro protestują, krzyczą, by się pospieszył, zarzucają mu brak zaangażowania, na co on stara się jeszcze bardziej, z jeszcze większym niepokojem, kając się, aż do momentu, gdy pomarszczony typ spod ciemnej gwiazdy, do tej pory siedzący cicho, wypowiada fatalne słowo: *Puto!*, które rozbrzmiewa na niespodziewanie cichym nagle terminalu, jakby absolutnie wszyscy, a nie tylko klienci z baru, zamilkli, by je usłyszeć. Młody blondyn zastyga w biegu. Wolno obraca się. Zdejmuje fartuch. By skrócić sobie drogę, p r z e s k a k u j e p r z e z l a d ę i zatrzymuje się przed typem: „Co powiedziałeś?”, „Co do mnie powiedziałeś?”. Ten wydaje się zaskoczony najbardziej ze wszystkich, nie wie nawet, jak to słowo wydobyło się z jego ust, ale stało się i teraz odważnie wstaje. Żeby potem nie mówili, że zląkł się jakiegoś *puto*. Ludzie zapominają o swoich skargach. Interweniują. Pośredniczą między nimi. Starają się uspokoić sytuację. Udaje się i w końcu rozchodzą się w ciszy, wielu bez swoich zamówień. To, co się stało, było zbyt poważne, zbyt transcendentne, by teraz kłócić się o jakąś kawę.

Dopiero w trzeciej z czterech sytuacji znajduję jakiś związek między znaczącym *puto* i jego ogólnie akceptowanym znaczeniem, zdefiniowanym przez Witolda Gombrowicza w *Trans-Atlantyku*:

Mężczyznę co, mężczyzną będąc, mężczyzną być nie chce, a za mężczyźni się ugania i za nimi Lata jak w Koszuli, ich uwielbia ach kocha, do nich się zapala, ich pożąda, na nich się łakomi, do nich się wdzieńczy, mizdrzy, im się podlizuje, lud tutejszy wzgardliwą darzy nazwą: „puto”^b.

^b Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.

„Ludem tutejszym” są bez wątpienia Argentyńczycy. Motocyklista z mojego opowiadania, o ile dobrze go rozumiałem, sugerował, że tutaj, w Argentynie, przechodzenie na pasach i, co więcej, oczekiwanie, że przejeżdżające pojazdy ustąpią drogi, jest *putowski*. Można by uprościć tę regułę do: „przestrzeganie (i odwoływanie się do) prawa jest *putowski*”, w tym znaczeniu, w jakim mówi się do kogoś, kto nie ma odwagi, nie daje rady: „dawaj, nie bądź *puto*”.

Wyjaśnię, nim będzie za późno, że moim zamiarem nie jest przedstawianie historii postaci homoseksualisty w literaturze argentyńskiej, a jedynie, znacznie skromniej, zbadanie kilku osobliwych użycí słowa *puto*. Co oznacza, że pojawiający się w jakimś opowiadaniu, powieści lub wierszu *puto*, o którym jednak nie mówi się wprost per *puto*, nie wchodzi w zakres niniejszego studium. Dlatego też nie zajmę się młodzieńcem Roberta Arlta z *El juguete rabioso* (Wściekła zabawka)¹ ani homoseksualistami z *Los invertidos* José Gonzáleza Castillo itp.

Moim zamiarem nie jest także, *omen absit*, badanie naszej poezji, teatru lub prozy w celu wykazania, które utwory prezentują homoseksualistę w sposób tolerancyjny, a nawet pozytywny, a które, przeciwnie, dyskryminują go lub przedstawiają w niekorzystnym świetle; innymi słowy, nie pragnę tworzyć poprawnej politycznie lub postępowej historii naszej literatury z perspektywy polityki płci. Po pierwsze dlatego, że – jak sugerowałem gdzie indziej odnośnie do Cortázara i rasizmu – dużo bardziej interesujący jest pisarz, który wyjaśnia, eksponuje, problematyzuje, kontekstualizuje i próbuje zrozumieć swoją homofobię, niż ten, który ją ukrywa i udaje *gay-friendly* albo nawet szczerze jest *gay-friendly*. Po drugie dlatego, że przedmiotem moich badań nie jest homofobia ani homofilia, ale użycie słowa *puto*. Chodzi o czysto subiektywną próbę odpowiedzi na pytanie, które mnie prześladowe od dzieciństwa: czemu *puto* jest najgorszym wyzwiskiem? Co chcemy powiedzieć, gdy mówimy *puto*?

Pierwszą powieścią naszej literatury, która rozbudziła moją fascynację zarówno semantyczną, jak i foniczną słowem *puto*, był – co przeżywalne – napisany po polsku *Trans-Atlantyk* (1952) wspomnianego

¹ Hiszp. *los invertidos* to eufemistyczne określenie homoseksualistów.

już Witolda Gombrowicza². Akcja tej powieści rozgrywa się w Buenos Aires w ostatnich miesiącach 1939 roku; Witold³, polski pisarz, który przyjechał z oficjalną wizytą do Argentyny, zostaje zaskoczony informacją o inwazji hitlerowców na Polskę i postanawia zostać, nawiązując kontakt z miejscową Polonią. Poznaje także Gonzala, czyli *puta* tej historii, milionera, który poprosi go o pomoc w uwiedzeniu Ignacego, młodego Polaka, w którym jest zakochany. Ignacemu zawsze towarzyszy jego ojciec Tomasz, którego Witold opisuje jako bezgranicznie dobrego i przyzwoitego, o poważnym i surowym wyglądzie, niezwykle uprzejmego i roztropnego, rozważnego, niesłuchanie uczciwego, o niewątpliwej i niesłuchanej czystości i prostolinijności, lojalnego w każdych okolicznościach. Z tego powodu lękiem napawa go zdrada: „a dla Puta tego Ojca i Ojczyznę zdradzał...”^d. Dlatego też decyduje się ujawnić intencje Gonzala, co z kolei powoduje kłótnię, podczas której Ojciec zostaje zraniony kubkiem po winie, ciśniętym weń przez Puta. Tego samego wieczora Witold rozmyśla nad zemstą, „a pewnie ja już od wszystkich wyśmiany, wzgardzony, za pajaca ogłoszony. A gdy jeden jedyny człowiek, który mnie uznania swego a może i jakiego takiego uwielbienia nie odmówił, putem się okazał”^e. W kroplach krwi, które trysnęły z czoła Ojca, widzi krew ujarzmionej Ojczyzny: „A gdy tam w dali, za wodą krew, tu tyż krew; i Tomasza krople za sprawą mą wyciekające”^f. Następnego dnia Ojciec wyzywa Puta na pojedynek, a kiedy Witold próbuje mu to wyperswadować („jak tu krowę wyzywać”, „jakże tu Puta wyzywać?”^g), ten odpowiada: „Otóż ja jego wyzwać muszę, strzelać się z nim będę, aby ta sprawa po męsku między Mężczyznami załatwiona była; już ja z niego Mężczyznę zrobię aby nie mówiono, że za Synem moim Puto chodzi!”^h, a następnie prosi Witolda, by zajął się szczegółami. Witold pojawia się u Gonzala, który ponownie wystawia na próbę jego uczciwość, nalegając, by

^d Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*.

^e Ibid.

^f Ibid.

^g Ibid.

^h Ibid.

opowiedział się po stronie syna, wymawiając wówczas kluczowe słowo powieści, neologizm „Synczyzna”, które zastąpi „ojczyznę” („ziemia synów” w opozycji do „ziemi ojców”). Witold oburza się: „To już chyba ja Polakiem nie byłbym, gdybym Syna przeciw Ojcu buntował; wiedz że my, Polacy, nadzwyczaj Ojców naszych szanujemy; i już ty tego Polakowi nie mów aby on syna Ojcu i jeszcze na Zboczenie uprowadzał”ⁱ. Waha się jednak, czy być posłusznym nakazom honoru i przyzwoitości, wspierając ojca, czy ulec pokusie zła i wesprzeć Puta. Z początku zgadza się na jego propozycję, by oszukać Ojca, używając w pojedynku ślepych naboi. Po tym, jak obie strony oddają dwa puste strzały, pojedynek zostaje przerwany przez także puste polowanie – są charty i konie, ale brak zajęcy – podczas którego psy atakują Ignacego, a Gonzalo biegnie mu na ratunek. W ten sposób Ojciec najpierw godzi się z Putem, jednak później, już w posiadłości Gonzala, gdy Witold wyjawia Ojcu podstęp z kulami, uznaje, że krew Puta nie zmyje już zniewagi i decyduje się zabić własnego syna.

Czytany jako literatura polska *Trans-Atlantyk* jest powieścią, która mierzy się z imperatywami nacjonalizmu, w momencie kiedy te stają się nie do zniesienia (inwazja hitlerowców na Polskę), przez co może być przynajmniej częściowo rozumiana jako samousprawiedliwienie się Gombrowicza, który został w Argentynie, zamiast wrócić i walczyć o ojczyznę. Pułapka patriotyzmu występuje w powieści w pamiętnej scenie: polscy emigranci zamykają się w piwnicy uzbrojeni w zakrzywione ostrogi, które wbijają sobie wzajemnie za każdym razem, gdy któryś z nich próbuje uciec lub wątpi w swoje nacjonalistyczne przekonania – patriotyzm przekształcony w piekielny krąg, z którego wszyscy pragną wyjść, ale będą to sobie wzajemnie uniemożliwiać aż do końca świata. Kolejną figurę patriotyzmu reprezentuje Ojciec, gotowy poświęcić Syna, by zaspokoić żądania narodowego honoru: Ojczyzna jest z definicji synobójcza, w rytuale wojny, który najlepiej ją wyraża, ojcowie wysyłają synów, by za nią ginęli. W ten sposób stare grzebie nowe, przeszłość pożera przyszłość, a starzy eliminują niebezpieczeństwo, jakie reprezentują sobą młodzi.

ⁱ Ibid.

Ale co u diaska ma z tym wspólnego Puto? To on wymawia kluczowe słowo „Synczyzna” i knuje skomplikowany plan, by Ignac, zabijając ojca, wypełnił jego sens. Aż do tego momentu logika jest przejrzysta i raczej prosta: jako *puto*, Puto niezdolny jest do płodzenia i wymyka się porządkowi naturalnemu, społecznemu i politycznemu rodziny – także tej metaforycznej Rodziny, jaką jest Ojczyzna. Jednakże pewien widoczny nadmiar otacza figurę Puta i koncentruje się w słowie *puto*. Czemu przyjaźń Puta poniża Witolda? Czemu nie można Puta wyzwąć? Czemu Ojciec gotowy jest poświęcić Syna, nawet nie dlatego, że Puto go uwiódł, ale tylko że się do niego zaleca? Nie jestem wielkim znawcą kultury i literatury polskiej, dlatego też nie mam jak uzasadnić ani udowodnić tego, co powiem, ale nie mogę się pozbyć wrażenia, że 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 Argentyńczyk⁴, zagubiony w powieści zaludnionej przez Polaków.

W powieści politycznie poprawnej Puto byłby buntownikiem zmarginalizowanym przez system lub ofiarą. Jednak *Transatlántico* nie jest powieścią poprawną politycznie. Zawsze wtedy, gdy Witold Gombrowicz wprowadza do własnego dzieła samego siebie, czyli „Witolda Gombrowicza” – a czyni to systematycznie – to nie po to, by namawiać do tego, co moralne czy amoralne, lecz by wahać się i oscylować między dobrem a złem, między tym, co moralne, i tym, co amoralne, między godnością i nikiemnością. W tym przypadku nie wie, czy pomóc Ojcu przeciwko Putowi, czy pomóc Putowi przeciwko Ojcu, a nam, czytelnikom, trudno dotknąć grząskiego aksjologicznego podłoża. Mamy do czynienia z powieścią, która naśmiewa się z *putos*/homoseksualistów, przyjmując dyskryminującą postawę argentyńskiej kultury *machismo* („jakże tu Puta wyzwąć?”), czy z powieścią, która naśmiewa się z argentyńskiej homofobii *machismo*, doprowadzając ją do absurdu? Jej stosunek do homoseksualizmu jest dyskryminujący czy wręcz przeciwnie? To pytanie nie jest oczywiście stosowne. Jeśli chodzi o określenie „postawy” Gombrowicza wobec homoseksualizmu, łatwo odnaleźć wskazówki w jego dziennikach i korespondencji, na

przykład w liście, w którym tak odpowiada swojemu przyjacielowi, Juanowi Carlosowi Gómezowi „Gomie”:

Żebyś Pan sobie popamiętał: nie jestem i nigdy nie byłem HOMOSEKSUALISTĄ, tyle że od czasu do czasu praktykuję to, jak mnie zbierze ochota. Jestem człowiekiem prostym, a w sprawach erotycznych moim absolutnym mistrzem jest lud, który na szczęście nie ma pojęcia o obrzydliwym HOMOSEKSUALIZMIE i KŁADZIE SIĘ Z KIM I JAK POPADNIE. Byłbym szczęśliwy, gdybyście wy, banda degeneratów, byli choć w połowie tak zdrowi jak te niewinne i urocze dzieciaki z wojska i marynarki.

W tym przypadku Gombrowicz strzepuje etykietę, którą chcą mu przykleić, i kwestionuje – w jednym świetnym zdaniu, bardzo argentyńskim w tonie – dyskusyjne twierdzenie, jakoby akty seksualne determinowały nieuchronnie tożsamości seksualne, proponując w zamian, by każdy we własnym zakresie, jeśli ma ochotę, określił się jako homoseksualista, heteroseksualista, biseksualista albo by nie określał się w ogóle. „Cóż to za smutny kraj, tak skurwiony, tak zboczony, że nikt się nie ośmieli ulżyć sobie raz a dobrze”^k, konkluduje w innym fragmencie listu. W ten sposób Gombrowicz odpłaca oskarżeniem oskarżającym: „[...] wszystkim wam bym radził, żebyście zamiast żarliwych i nie kończących się dyskusji na temat mojego HOMO (coś na to wygląda, że temat was pasjonuje), któregoś dnia raz a dobrze popieprzyli się między sobą, żeby zobaczyć, w czym rzecz”^l. *Puto* jest tym, który stara się zdefiniować innych jako *puto*, w argentyńskiej formule: „Putem ten, kto mówi *puto*”. Z właściwą sobie ambiwalencją – przypomnijmy, że mowa o pisarzu przeklętym – w liście tym Gombrowicz nie wybiela znaczenia słowa *puto*, tylko je t n i e n a k a w a ł k i: utrzymuje pejoratywny wydźwięk, ale usuwa z niego sens „homoseksualista”, pozostawiając „mięczaka, strachajłę, cykora”: „[...] nie ma gorszej rzeczy niż sprzeciwiać się świętym

^j Idem, *Listy do Juana Carlosa Gómeza*, przeł. Zofia Chądzyńska, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 1, s. 91 (przyp. tłum. – A.W.).

^k Ibid. (przyp. tłum. – A.W.).

^l Ibid. (przyp. tłum. – A.W.).

nakazom ciała [...]. Uczcie się być odważni i wolni i nie pozwólcie zastraszać się słowom”^m.

Drugi moment literacki pochodzi ze słynnej powieści Manuela Puiga *Pocałunek kobiety-pająka*. Puig zamyka w tej samej celi Valentína, rewolucjonistę, dla którego walka klas jest nie tyle ostatnią *ratio*, ale zgoła jedyną w całym konflikcie społecznym, i Molinę, homoseksualistę, wielbiciela romantycznych filmów, którego największą aspiracją – zaraz po zdobyciu miłości heteroseksualnego mężczyzny – jest zostanie panią jego domu. Podczas ich codziennych rozmów Valentín się molinizuje, a Molina valentinizuje. Valentín zrozumie, że są inne formy wyzysku i dominacji, na przykład *macho* nad kobietą, oraz inne formy walki, które nie muszą podporządkować się walce rewolucyjnej ani czekać na swoją kolej, do momentu, gdy ta dobiegnie końca. Molina zrozumie, że może być zniewieściałym gejem i być z tego dumnym, równocześnie nie akceptując, nie pochwalając i nie pragnąc słabości i podporządkowania, jakie kultura *machismo* wyznacza kobietom i homoseksualistom. Wspólne życie oznacza towarzystwo, towarzystwo – wymianę i zbliżenie poglądów, a następnie fizyczną czułość, która przejawia się początkowo w opiece Moliny nad chorym Valentínem, a w końcu w akcie seksualnym. Kiedy Molina oświadcza, że wkrótce wyjdzie na wolność, Valentín mu proponuje:

– Jak stąd wyjdiesz, to będziesz wolny, poznasz różnych ludzi, jeżeli zechcesz, możesz wstąpić do jakiejś organizacji politycznej.

– Oszalałeś nie będą do mnie mieli zaufania, do takiego pedała [*puto*]ⁿ.

W tej wymianie zdań zawarta jest cała historia rozmijania się ruchu gejowskiego, zapoczątkowanego w 1971 roku wraz z utworzeniem Frontu Wyzwolenia Homoseksualistów (Frente de Liberación Homosexual, FLH), z działalnością ugrupowań politycznych Argentyny lat sześćdziesiątych; wszystkich bezowocnych prób FLH, którego jednym z założycieli był Puig, nawiązania dialogu lub

^m Ibid., s. 91–92 (przyp. tłum. – A.W.).

ⁿ Manuel Puig, *Pocałunek kobiety-pająka*, przeł. Zofia Wasitowa, PIW, Warszawa 1984, s. 222 (przyp. tłum. – A.W.).

współpracy z ugrupowaniami rewolucyjnymi, takimi jak FAR, FAP, ERP czy Montoneros^o. Tylko z trockistami z PST^p mogli skoordynować wspólnie niektóre akcje, aż do ostatecznego rozłamu, który następuje zresztą nie z powodu kłótni między FLH i jednym z tych ugrupowań („jakże tu z Putem walczyć?”, powiedziałby Witold), lecz z powodu konfliktu między peronistowską prawicą i lewicą. Jest rok 1973 i podpułkownik Jorge Manuel Osinde, wykorzystując „tolerowaną” obecność FLH i jego flag podczas mianowania Cámpory na prezydenta (25 maja 1973) i podczas masowego powitania Peróna na Ezeiza (20 czerwca 1973), oskarża żołnierzy z JP^q i Montoneros o homoseksualizm i zażywanie narkotyków, na co ci w odpowiedzi intonują jakże niestety pamiętną pioseneczkę: „Nie jesteśmy gejami ani narkomanami, Evity i Montoneros jesteśmy żołnierzami”. Kiedy *macho* się biją, razy zbierają *puto*.

Kontynuując tradycję starej lewicy, ówczesne ugrupowania nie miały zaufania do homoseksualistów, postrzegając ich jako słabeuszy skorych do sypania. Osvaldo Bazán w swojej *Historia de la homosexualidad en Argentina* (Historii homoseksualizmu w Argentynie) odnotowuje następujące wydarzenie: „Montoneros wykonali wyrok na dwóch towarzyszach homoseksualistach, uważając, że wszystkich homoseksualistów można łatwo »przycisnąć«”. Jako że nie podaje żadnych konkretnych nazwisk, a jego opowieść utrzymana jest w tonie „powiedział mi to mój ówczesny towarzysz” lub „usłyszałem to od wykluczonej rewolucjonistki”, historia trąci (partyzancką) legendą miejską, lecz jednocześnie pozostaje prawdziwa jako fikcja o tym, co lewicowa bojówka myślała o homoseksualistach, albo o tym, co homoseksualiści myśleli, że lewicowa bojówka o nich myślała. Dlatego też partyzant *puto* musiał ukrywać swoje preferencje seksualne i poddany był podwójnej represji, jak to miało miejsce w przypadku artysty plastyka Jorgego Gumiera Maiera,

^o Mowa o różnych lewicowych ugrupowaniach zbrojnych, aktywnych w Argentynie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: Peronistowskich Siłach Zbrojnych (Fuerzas Armadas Peronistas), Rewolucyjnych Siłach Zbrojnych (Fuerzas Armadas Revolucionarias) oraz bojówce lewicy peronistowskiej Montoneros.

^p Socjalistyczna Partia Pracy (Partido Socialista de Trabajadores).

^q Młodzieżówka Peronistowska (Juventud Peronista).

dowódcy PRT^r. „Mam w zwyczaju wyznawać wstydliwie, że dla mnie dyktatura była paradoksalnie rodzajem wyzwolenia. Po zamachu zrezygnowałem z walki. [...] Stałem się goły. Goły, by pieprzyć się z kim chciałem”^s. *Puto* jest niegodny bycia partyzantem, wyrażenie „partyzant *puto*” jest przykładem *contradictio in adiecto*; w pamiętnym sformułowaniu Fidela Castro: „Rewolucja nie potrzebuje fryzjerów”.

Epizod, który najlepiej ilustruje prawie magiczną moc słowa *puto* w literaturze i kulturze argentyńskiej, znajduje się na jednej ze stron *El Pibe Barulo*^s Osvalda Lamborghiniego. Warto zacytować go w całości:

Regularnie chodzę do kawiarni na ulicy Talcahuano. Panuje tam spokojna, łagodna atmosfera, można nawet czytać (myśleć nie można już prawie w żadnym miejscu). Tak naprawdę już nie chodzę, ale chodziłem i mi się podobało.

Pulchny chłopak (*pasidupa*) był stałym klientem, nawet miał swój stolik i kelnera. Zawsze z nim żartował i wydawało się, że świetnie się bawią, widać było też, że się szanują, bardziej niż w zwykłej relacji klient–kelner. Ten ostatni pochodził z prowincji i mówił z akcentem, tym bardziej jego dowcipy wydawały się śmieszne.

Pewnego całkiem zwykłego popołudnia, 18 września 1978, w kawiarni było spokojnie, jak zawsze. Wszystko po staremu, nawet para przy stoliku na uboczu – pili kawę i mizdrzyli się do siebie przed pójściem do hotelowego pokoju (bardzo możliwe, że mieli splecione nogi pod stołem, stary sposób na podniecenie w miejscu publicznym, ale nikt nie mógł tego potwierdzić, na pewno stopy ćwiczyły tam milongę, którą później zatańczą w łóżku, *putos* nie ludzie).

Przyszedł *pasidupa* czy *pupiasty*, jak zwał tak zwał. Usiadł przy swoim stoliku i natychmiast zaczęły się dość przyciężkawe kpiny z prowincjonalnym kelnerem. Góra tłuszczu zamówiła dzban wina i dalej dowcipkowali, wszystko na głos, bez żadnych sekretów. Byli niezwykle barwnym elementem kawiarni (ja przestałem chodzić po tragedii). *Pasidupa* zaserwował mu jakiś głupi, wulgarny żart, jeden z tych, jakie sobie wzajemnie robili. Spokojny i uśmiechnięty prowincjusz odpalił:

– Zamknij się, ty gruby *puto*.

^r Rewolucyjna Partia Pracy (Partido Revolucionario de los Trabajadores).

^s *Pibe* oznacza w argentyńskim hiszpańskim „chłopca”, *Barulo* byłoby nazwą własną, ale – co ważne dla opowiadania – rymującą się z *culo*, czyli z „tyłkiem” (przyp. tłum. – A.W.).

Mimo że staliśmy blisko, mało zobaczyliśmy. *Pasidupa* wstał i opróżnił cały magazynek pistoletu kalibru 45 w pierś swojego przyjaciela, kelnera. Pamiętam tę anegdotę z dwóch powodów. Po pierwsze, jeszcze do tej pory sąd wzywa mnie czasem do składania zeznań. Po drugie dlatego, że „gruby *puto*”, który nacisnął spust, kiedy go zawołano – zresztą bez najmniejszej chęci znieważenia – każdego dnia bez najmniejszego sprzeciwu akceptował przecież takie zwroty jak: grubas morderca, *pasitylek* czy klasyczne „masz więcej dupy niż głowy” lub „przestań pieprzyć, nie bądź *putem*”.

Ale tego popołudnia z fatalnym skutkiem połączyły się te dwa słowa – *gruby* i *puto*. Czemu grubas nie akceptuje *zbitki* gruby *puto*? To fascynujący temat do zbadania¹.

Anegdota wydaje mi się godna uwagi z dwóch powodów. Po pierwsze, jest to świetna opowieść o montażu, o tym, jak dwa słowa – a w tym przypadku dwa obrazy – mogą w zestawieniu stworzyć trzecie, którego nie da się zredukować do sumy części. Kuleszow nie mógłby tego lepiej zilustrować ani Eisenstein lepiej wytłumaczyć niż Lamborghini⁶. Jest to także możliwa definicja poezji: zgubne w skutkach zestawienie (z b i t k a) dwóch niewinnych wyrazów.

Drugim powodem, bardziej specyficznym dla naszego studium, jest ujawnienie magicznej i tajemniczej siły pewnych słów, w tym przypadku słowa *puto*. Ale – już słyszę sprzeciw czytelnika – grubas nie denerwował się, gdy nazywano go tylko *putem*. To prawda. Być może postrzegał to słowo – a pozostali razem z nim – jako wykrzyknik lub wyraz uzupełniający, lecz gdy stało się rzeczownikiem przez sąsiedztwo z przymiotnikiem „gruby”, straciło swoją formę bezosobową i nabrało bezpośrednich odniesień do jego osoby. (Grubas z anegdoty postrzega siebie oczywiście jako grubasa, ale już nie jako *puta*. Kiedy te dwa słowa były odosobnione, mógł wybierać: to tak, tamto nie. Lecz w wyniku fatalnej z b i t k i, w którą łączy je prowincjonalny kelner, wystarczy, że postrzega siebie jako grubasa, by musieć także dostrzec w sobie *puta*). Może być też tak, że zwrot „gruby *puto*” – który (spieszę się

¹ Osvaldo Lamborghini, *El Pibe Barulo*, w: idem, *Novelas y cuentos*, oprac. César Aira, Sudamericana, Buenos Aires 2003, s. 253. Dalej cytaty z tego utworu lokalizowane są bezpośrednio w tekście, w nawiasie podano numer strony.

donieść czytelnikowi niehiszpańskojęzycznemu) nie jest oryginalnym wynalazkiem kelnera ani autora, ale należy do spuścizny języka narodowego – tworzy szczególny obraz semantyczny i foniczny, używany *z a w s z e*, by wyrazić lekceważenie.

John Searle, który rozwinął i usystematyzował teorię aktów mowy Johna L. Austina, postuluje, że są słowa lub zdania – nazywa je „wskaźnikami mocy illokucyjnej” – pełniące funkcję wskazywania, jak powinno się odczytywać daną wypowiedź: jako prośbę, obietnicę, ostrzeżenie itp. I tak, jeśli mówię do kogoś „murzyn”, ten może potraktować to jako wyraz sympatii, ale jeśli powiem „zasrany murzyn”, zaznaczam, że powinien to przyjąć jako obelgę. Słowo „zasrany” funkcjonuje jako wskaźnik mocy illokucyjnej. Problem z grubasem Lamborghiniego polega na tym, że nie wiemy, czy „gruby” to wskaźnik mocy illokucyjnej *puta*, czy *puto* to wskaźnik mocy illokucyjnej „grubego”. Na szczęście zajmujemy się krytyką literacką, a nie filozofią języka; to, co tutaj ważne, to to, że dwa słowa, które oddzielnie mogą być wskaźnikiem braterstwa, razem nieuchronnie tworzą zniewagę, za którą można odpłacić tylko śmiercią.

El Pibe Barulo jawi się jako badanie pojęcia tragedii. Przesłanka jest bardzo prosta: są istoty, obdarowane przez naturę lub Boga⁷ szczególnie tłustymi i wydatnymi pośladkami, które – mówiąc wprost – rodzą się „pasidupami”. „Pasidupa” nie może być brany na poważnie nawet w nieszczęściu; jego rodzina „też się z niego śmieje i na nim wyładowuje swoje złe humory” (s. 233). Dla „sadystów i psychopatów wszelkiej maści [...] *pasidupa*... przychodzi na ten świat, by cierpieć bolesne upokorzenia, bo z czegoś trzeba mieć ubaw” (s. 234), a nawet najszlachetniejsze osoby pragną tylko „znaleźć pretekst, by poklepać po tyłku tego zacnego poczwierca, biedną duszyczkę” (s. 234). (Jak wyjaśnia Lamborghini, „*Szalony Mędrzec* zadbał i o to, by obdarzyć *Dupa* [Nal] dobrodusznym charakterem”^u).

Dzieciństwo *Dupa* jest pełne przepowiedni. Brat wymyśla mu przezwiska, które kończą się na -upa, jak na przykład „Ciupciupa” [*Barulo*] („ze względu na rym, oczywiście”), a ich ojciec pyta jednego

^u Idem, *La causa justa*, w: idem, *Novelas y cuentos*, s. 198.

i ostrzega drugiego: „Zrobisz z niego grubego *puta*. – Chciałbyś być grubym *putem*?”. Dup zwraca się „z pomocą” do swojego kuzyna Barta, na co ten odpowiada, rozpinając rozporek i wyjmując „ogromnego kutasa”: „Powiedz mi – patrzyli sobie w oczy – ten ci się nie podoba?”. Krzyczy nadal, gdy tamten spłakany ucieka do domu: „Jaką pociechę będą mieli z ciebie w woju, tam wszyscy są napaleni, a ty z tą twoją dupą! Na dodatek taki głupi. Będziesz wojskową jadłodajnią!” (s. 238). Matka, sprzeciwiając się takiemu traktowaniu syna, w jego obecności besztu męża: „właśnie w ten sposób produkowano szaleńców, neurotyków, homoseksualistów, narkomanów”, na co ten odpowiada: „Chwileczkę! Chyba nie oskarżasz mnie, że przekształciłem grubasa w *puta*?” (s. 245). W wyniku kłótni ojciec bije matkę, a następnie pieprzy się z nią jak nigdy wcześniej (ponieważ robi to z większą niż zazwyczaj namiętnością i bierze ją od tyłu). Następnego dnia Dup wstaje rano, by pocieszyć swoją mamusię, ale ta nadal jest zamyślona. Wspominając, „jak mąż ją posuwał”, widzi w synu tylko „powód wszystkich swoich problemów i rozłąki z tym fantastycznym futem” i krzyczy do niego: „Mam cię już po dziurki w nosie, jak długo będziesz się trzymał matczynej spódnicy, gruby *puto*” (s. 248). „Po odrzuceniu ze strony matki” Dup postanawia zmienić swoje imię i kiedy patyczkiem rysuje na piasku portret swojego idola, bramkarza z Chacarity, „z grymasem przekłętego artysty, podpisuje: Gruby *puto*” (s. 249). Prawa tragedii nieubłaganie wypełniają się: im bardziej się z nimi walczy, im bardziej bohater stara się zmienić swój los, tym bardziej mu pomaga. W opowiadaniu *La causa justa* (W słusznej sprawie), w którym także występuje „Dup” i jego wyrok skazujący, ten snuje fantazje o zakończeniu swojej hańby: „zabiłbym następnego dupooprawcę [*nalgueador*]”^v. Ale za tę zbrodnię, myśli, poszedłby do więzienia, gdzie miałby kontakt „z innymi więźniami. A oni wielką wagę przywiązują do tego, czy zbrodni dokonuje się dla pieniędzy czy innych powodów. *Inne powody ich nie interesują*. Zdanie aresztanta jest przerażające, Buenos Aires: »Zabił bez powodu, na pewno jest *putem*«. A potem to, co już wiemy: »Masz ochotę iść do kibla?«,

^v Ibid., s. 200.

powiedzieliby mu pewnego wieczora w kiciu: poza tym, że ośmieszony, pasidupa, zgwałcony i *puto*^w.

Ale wyrok najbardziej podstępny i nieodwołalny – tak w formie, jak w pochodzeniu – zostaje wymierzony przez dwóch ulicznych chłopców żebrzących w jego dzielnicy:

[...] za każdym razem, gdy go zaskakiwali, spokojnie siedzącego na progu domu, zaczepiali go: „No i co powiesz gruby *puto*? A więc zjadasz go zgiętego z czubkiem i ze wszystkim... Ty gruby *puto*!” *Dup* trzęsąc się z beznadziejnej złości, chował się za ogrodzeniem i ripostował: „To stek bzdur! Nikomu nie daję, zawszeni śmieciarze”... Starszy podchodził do ogrodzenia i mówił mu coś, co powodowało, że płacząc, biegł czym prędzej do domu. Mówił z obrzydzeniem, wykrzywiając usta: „Słuchaj, jesteś grubym *puto*... nawet jeśli nikomu nie dajesz, bez dwóch zdań, jesteś grubym *puto*, grubym *puto*, nawet jeśli nie dajesz dupy”... (s. 238)

W pochodzeniu, bo przydatna wiedza o dewiacjach seksualnych i homoseksualnym ciele pochodzi z dołu i z tyłu (z dupy społeczeństwa lub miasta: ze slumsów, robotniczych przedmieść, od ludzi, którzy kładą się z kim i jak padnie).

W formie, bo proletariackie dziecko powtarza Dupowi, że bycie *putem* jest esencją, do głębną i ukrytą tożsamością (a owszem) i że można być *putem*, nie wiedząc o tym (obsesja wczesnej młodości, odkrycie znaków, które pozwolą rozpoznać tę tragiczną przyszłość. „Jeśli masz jaja po lewej, jesteś *putem*”, mówiło się w mojej dzielnicy). Początkowo można by pomyśleć, że Lamborghini tylko bawi się pojęciem tragedii, by ją zrelatywizować lub strywalizować, umiejscawiając ją w dolnej części (tyłku) i niezbyt wzniosłym tragicznym losie (stać się *putem*). Niemniej, tak naprawdę, bada tragedię zaistniałą w pełnej okazałości: dla tamtej (bądźmy optymistami) kultury argentyńskiej nie było gorszej rzeczy niż być *putem*. Przypomnijmy typowo argentyński dowcip: dwóch Argentyńczyków wpada w ręce dzikiego plemienia, którego przywódca daje im do wyboru „śmierć lub dunga-dunga”. Kiedy zostaje im objaśnione, że „dunga-dunga” implikuje sodomię,

^w Ibid.

obydwa krzycząc: „Śmierć, śmierć!”. Przywódca tubylców zgadza się wielkodusznie: „No dobrze, ale najpierw trochę dunga-dunga”.

Los spełnia się nieubłagalnie: by być *putem*, nie musieli cię dymać ani ty nie musiałeś dymać się z *putem*, wystarczy, że jesteś skazany na wydymanie:

Pomyślał o okrucieństwie dzieci żebraków, które nie chciały mu tego zrobić ani nawet nie oskarżały o to, że się dał. Tym potworniejsza była przepowiednia. Urodził się *pasidupą*, a los nie przebacza. [...] Nic z tym się nie da zrobić, gruby *puto* – przypominał sobie słowa kloszardów – takie życie i musisz się z tym pogodzić, nie masz innego wyjścia (s. 242).

W końcu cierpienia Dupa doprowadzą Lamborghiniego do sformułowania jednej z jego głębszych ogólnych refleksji na temat życia:

Niewidoczną częścią życia jest samo życie [...]. Tego, co możliwe do zniesienia, jest więcej niż zazwyczaj nam się wydaje, przebrane za „potworność”, tak jakbyśmy powiedzieli (mówimy to): groza Średniowiecza to nie Inkwizycja, fanatyzm, stos itp., ale nicość, całkowita nicość lub kura, która skubie kukurydzę (s. 252).

Sformułowanie „niewidoczną częścią życia jest samo życie” – nie wypadki, sytuacje bez wyjścia, choroby śmiertelne, ale dzień powszedni nie-do-przeżycia, nicość codzienności, którą Joyce celebrował w *Ulyssesie* po to właśnie, by odżegnać grozę, którą w nas wzbudza – ukazując całą swoją trafność, swoją wstrząsającą trafność, kiedy przypomnimy sobie, że w średniowieczu nie znano kukurydzy, dlatego też kura Lamborghiniego tak naprawdę skubie „nicość, całkowitą nicość”⁸.

Koniec opowiadania jest do przewidzenia. Korzystając z bójki, która rozgrywa się w połowie meczu piłki nożnej, kuzyn Barto zaciąga Dupa w krzaki i wsadza mu w tyłek, a Dupowi tak bardzo się podoba, że oddycha z ulgą: w końcu jego los się wypełnił, zostaje ciotą, mówi o sobie w rodzaju żeńskim i chodzi, „kołysząc biodrami, jakby lizał sobie dupę od środka”. Interpretacja życzliwa nakazywałaby utrzymywać, że Lamborghini proponuje budujące zakończenie z punktu widzenia polityki *gender*, pokazując, że piekło, którego tak obawiał się Dup, ten tragiczny finał, od którego chciał uciec, okazał się naprawdę

miejszem wolności, autoafirmacji i d u m y, gdy tylko potrafił je zaakceptować, pozostawiając z boku machistowskie uprzedzenia drobno-mieszczkańskiego społeczeństwa. Ale byłoby to popadaniem w interpretacyjny transwestytyzm. Finał *El Pibe Barulo* – jeśli można o czymś takim mówić – jest zwyczajnie głupi, błazeński: Lamborghini umywa ręce od swoich postaci i od ich problemów, próbuje się ich pozbyć, jak może⁹. (Tak jak matka i Barto, nie wie, jak pozbyć się grubego *puta*¹⁰. Jakże tu napisać finał godny *puta*? – spytałby Witold).

Zakończenie to jest problematyczne także dlatego, że okazuje się niezgodne z tym, co zostało powiedziane w pierwszych rozdziałach, dokładnie w czwartym, w którym dowiadujemy się, że Dup wie dzie normalne życie, ożenił się, ma dzieci, skromną, ale pewną i dobrze płatną posadkę... Dorosłe życie, które jakoś nie idzie w parze z „nową młodziutką damulką”, oddalającą się, krocząc „jakby lizała sobie dupę od środka”. *El Pibe Barulo* ma więc dwa możliwe finały: taki, w którym jest grubym *putem*, choć nigdy go nie wydymali, i taki, w którym jest grubym *putem*, bo go wydymali. Obydwaj współistnieją w tym samym opowiadaniu, przekształcając je w pierwsze zastosowanie w naszej literaturze metody Ts’ui Pena z *Ogrodu o rozwidlających się ścieżkach Borgesa*¹¹.

W miarę jak przegląda się katalog przyjętych i wykluczonych z naszej historii i literatury, pojawia się – nazwijmy to – pokusa skomponowania, trochę na wzór Frankensteina, idealnego podmiotu wykluczenia, takiego powiedzmy *puta putów*. Tej pokusie ulega Guillermo Saccomanno w *La lengua del malón*^x, którego bohaterem i narratorem jest profesor Gómez, potomek Indian, pauper, *puto* i peronista¹². Profesor opowiada historię miłości Delii – także pochodzącej od Indian, ale z klasy wyższej – i Lii, Żydówki o ciągotach boedistowsko-socialistycznych^y (niektóre przekłete cechy musiał

^x Komentowane wyżej słowo *malón* (przyp. c, s. 163–164) stosuje się do napadu Indian na białych osadników, podczas którego m.in. porywano kobiety, branki. Tytuł powieści Saccomanno można więc w wolnym tłumaczeniu oddać jako „Język indiańskiej napaści”.

^y Grupa literacka Boedo, działająca w Buenos Aires w latach dwudziestych xx wieku, zrzeszała pisarzy o lewicowych poglądach na politykę i rolę literatury.

oczywiście rozdzielić między różnych bohaterów, bo zrobienie profesora Żydem i Indianinem, komunistą i peronistą, udoskonaliłoby go w nikczemności do tego stopnia, że mógłby wydawać się niewiarygodny), w czasach, w których chmury wiszące nad krajem zdają się coraz czarniejsze: jest mianowicie rok 1955. *La lengua del malón* zostaje opublikowana w 2003 roku, w okresie względnego odrodzenia mistyki Peróna po upadku Menema, i jest pełna nostalgii za złotą epoką, w której peronista był *putem* polityki argentyńskiej (1955–1973). W ekonomii powieści Indianie, *putos*, lesbijki i peroniści tworzą wspólny front przeciwko oligarchii, Kościołowi, wojsku i czasopismu „Sur”. Delia, żona marynarza zaangażowanego w konspirację antyperonistowską (spiskowcy spotykają się w domu Victorii Ocampo w San Isidro), pisze powieść *La lengua del malón*. Jej bohaterką jest D., żona żołnierza przygranicznego, która – porwana przez Indian – staje się ich branką, a więc kolejnym przeklętym podmiotem XIX-wiecznego wyobrażenia. Branka była wówczas ukazywana jako ofiara, a tolerowano ją tylko wtedy, gdy dzielnie znosiła swoje udręki, jak María^z Echevarría; branki, które zmieniały stronę, to znaczy stawały się Indiankami i nie chciały wracać, przekształcały się w *zdracznice* i prawie nie występują w literaturze tamtej epoki. Co najwyżej mogą wychylić się w rogu jakiegoś obrazu w kronice Mansilii, ale nigdy jako pierwszoplanowe bohaterki literackie¹³. Trzeba było poczekać do XX wieku na *Historię wojownika i branki* (1949) zawsze tak sprzecznego Borgesa, by zobaczyć niezdemonizowaną wersję branki-zdracznicy.

W mentalności współczesnej branka jest także istotą niewygodną, choć z innych powodów: dlatego mianowicie, że ilustruje problem wprawdzie prosty, ale trudno rozwiązywalny: jako biała należała do frakcji dominujących, jako porwana i zgwałcona przez mężczyznę kobieta – do zdominowanych. Największym pragnieniem – zarówno dominujących, jak i tych, którzy z nimi walczą – jest móc uszeregować sobie podobnych na tej samej osi: z jednej strony białych, mężczyzn,

^z Główna bohaterka poematu Estebána Echevarría *La cautiva* (Branka) z 1837 roku, porwana przez Indian, ucieka, lecz umiera na pustyni.

heteroseksualistów, antyperonistów, z drugiej Indian, kobiety, homoseksualistów, peronistów. Jednak złożoność rzeczywistości nie poddaje się z łatwością prostocie idei: upiera się przy istnieniu białych kobiet, heteroseksualnych peronistów, antyperonistów *putos* – chociaż ci są akurat najmniej problematyczni, bo rzadko wychodzą z szafy. Na tym polegała utopia Sarmienta: nakreślić dwie osie i uporządkować mnogość konfliktów społecznych w dwóch idealnych kolumnach po to, by zmieścić jedną i oddać się iluzji konstruowania na drugiej stabilnego (czytaj: bez konfliktów) społeczeństwa^{aa}. Pogląd rewizjonistyczny – przybierający czasem postać postępową, by łatwiej zanegować model Sarmienta – przyjmuje ten sam schemat, tylko w wersji odwróconej: wszystko to, co dla Sarmienta było złe, jest dobre i na odwrót. Dlatego tak samo nie wie, co począć z XIX-wieczną branką lub z *putem* antyperonistą, jak Manucho¹⁴, i ostatecznie także decyduje się ich zignorować.

Dziewiętnastowieczna branka zdraczyni, istota nikczemna i przeklęta, przekształca się obecnie w błogosławioną i politycznie poprawną: podporządkowane kobiety i podporządkowani Indianie zwierają szyki i na nowo kreślą oś podziału. Ale nie wszystko udaje się wygładzić i pozostaje jeszcze jeden problematyczny moment: co mianowicie zrobić z początkowym gwałtem, który umożliwił to przymierze? Czy nie jest ono z gruntu zepsute, jeśli zostało ustanowione na gwałcie jednej istoty podległej na drugiej? Saccomanno rozwiązuje ten problem następująco: jego branka zaraz na początku gwałtu wyciąga nóż i zmusza kacyka Pichimána, by zrobił jej *cunnilingus*; później, gdy miłość się już rozwinie, Pichimán odda swój odbyt w ręce branki („Indianin, oddając swój otwór, utożsamia się z branką”); Indianin staje się kobietą i *putem* zarazem, a biała kobieta – Indianką: w ten sposób przymierze wydziedziczonych przeciwko możliwym staje się możliwe. Oczywiście przymierze to, tak miłe naszej rzeczywistości, w ich świecie wydaje się potworne i zostanie ukarane, kiedy dopadnie

^{aa} Domingo Faustino Sarmiento był autorem niezwykle żywotnej w kulturze latynoskiej opozycji cywilizacja–barbarzyństwo, która określać miała fundamentalny konflikt definiujący tamtejszą cywilizację.

ich kampania Podboju Pustyni^{ab}. Pichimána osiągną wówczas kule z Remingtona, a D. odetnie sobie język nożem – tym samym zresztą, którym wcześniej zmusiła kochanka, by z języka zrobił fallusa. Amputacja języka jako organu zarazem mowy i rozkoszy potwierdza jeszcze raz miejsce Indianina w literaturze argentyńskiej jako podmiotu bez głosu (a co za tym idzie – nie-podmiotu)¹⁵. Miłość D. i Pichimána zostaje na nowo napisana w XX wieku jako miłość Lii i Delii, bo analogia ze stłumieniem homoseksualnego głosu („miłość, która nie śmie wymówić swojego imienia”, „grzech, którego nie można nazwać”) jest oczywista: pierwsze opowiadanie o tematyce homoseksualnej zostało opublikowane dopiero w 1949 roku przez Manuela Mujicę Laineza, jak wskazuje *Historia de la homosexualidad en Argentina* Osvalda Bazána; pojawienie się pierwszego gejowskiego głosu w polityce datuje się, jak już wcześniej wspomnieliśmy, na rok 1973. W podobny więc sposób powieściowe Lía i Delia próbują uciec do Urugwaju, by tam przeżyć zakazaną miłość, ale umierają w bombardowaniu 16 czerwca 1955 roku^{ac}, razem z setkami przechodniów, których śmierć symbolicznie przekształca w peronistów, nawet jeśli nie byli nimi za życia.

Zwykło się mówić, że odpowiedzi są mniej interesujące od pytań, że rzadko kiedy rozwiązanie zagadki jest równie fascynujące, co sama zagadka, że w poszukiwaniu prawdy ważniejsza jest droga niż cel. I niniejsze dociekania nie są wyjątkiem od tej reguły. Odpowiedź na postawione na początku pytania: „Czemu *puto* jest najgorszym wyzwiskiem?”, „Co właściwie chcemy powiedzieć, gdy mówimy *puto*?”, znajduje się w *La guerra de los gimnasios* (Wojna siłowni), powieści przyjaciela i ucznia Osvalda Lamborghiniego, Césara Airy. Ferdie, główny bohater, przychodzi do siłowni we Flores, by udoskonalić swoje ciało w taki sposób, aby powodowało „strach u mężczyzn i pożądanie u kobiet”, po czym

^{ab} Mianem „Podboju Pustyni” określa się w historiografii argentyńskiej kampanię wojskową z lat 1878–1885, której celem było podporządkowanie rozległych połaci ziemi na Pampie i w Patagonii, zajmowanych dotychczas przez plemiona autochtoniczne.

^{ac} Mowa o bombardowaniu głównego placu w Buenos Aires (Plaza de Mayo) przez siły wojskowe, chcące obalić Juana Domingo Peróna. Szacuje się, że zginęło wówczas około 300 osób.

zostaje uwikłany w absurdalną wojnę o tytuł, w której jego sformułowanie nabierze siły sloganu. W pewnym momencie powieści Ferdie snuje następującą refleksję: „[...] zdał sobie sprawę, że to o to chciał naprawdę zapytać Martę, kiedy chwaliła jego figurę: jestem Bogiem? Ale to było pytanie niemożliwe, tak niemożliwe jak stwierdzenie odwrotne i uzupełniające zarazem: jestem *putem*”. W mojej pamięci – a pamięć wygląda i upraszcza cytaty, a także je zmienia – Ferdie był rozdarty nie między Bogiem a *putem*, lecz między *putem* a nadczłowiekiem. W ten sposób formuła Nietzschego: „czymże jest małpa dla człowieka, tymże powinien być człowiek dla nadczłowieka”^{ad}, zapisana zostałaby na nowo w wersji argentyńskiej: „czymże jest nadczłowiek dla człowieka, tymże powinien być człowiek dla *puta*” lub, w skrócie Lamborghiniego, „tymże powinien być człowiek dla *tadeya*” (małpy i *puta*).

Nikczemna błazenada, która wieńczy historię *El Pibe Barulo*, użyła teren dla tej odpowiedzi: na pewnym etapie życia argentyńskiego *puto* staje się przez antonomazję istotą nikczemną. Miejsce, które w XIX-wiecznej literaturze argentyńskiej zajmował Indianin, w XX wieku przypada *putowi*: jest nie-podmiotem, „muzułmaninem” Primo Leviego, *homo sacer* Agambena, „częścią przeklętą” Bataille’a, kimś, kogo można oszukać, okłamać, okraść i zamordować bez poczucia winy i bez konsekwencji: „przecież to tylko *puto*”. Ten stan rzeczy utrzymuje się do 1983 roku¹⁶; z końcem dyktatury społeczeństwo argentyńskie ma dosyć (z przesytu) tradycyjnych form represji oraz ulubionych obiektów szyderstw i dyskryminacji, i to, co putowskie – z początku powoli, a potem coraz szybciej – zaczyna rozpuszczać się w tym, co gejowskie, to, co gejowskie, zaczyna być akceptowane, a kultura argentyńska staje się *gay-friendly*, aż do zatwierdzenia w 2010 roku – bez większych przeszkód nawet ze strony Kościoła – prawa małżeństw jedнопłciowych (podczas gdy legalizacja aborcji nadal czeka w kafkowskim korytarzu).

^{ad} Dokładny cytat z *Tako rzecze Zaratustra* w przekładzie Wacława Berenta (Warszawa 1990, s. 7) brzmi: „Czymże jest małpa dla człowieka? Pośmiewiskiem i sromem bolesnym. I tymże powinien być człowiek dla nadczłowieka: pośmiewiskiem i wstydem bolesnym”.

Teoretyzując na temat neobaroku (i trwale definiując go za pomocą formuły kicz – kamp – gej), Severo Sarduy łączy użycia użyteczne (referencyjne, ekonomiczne i mierzalne) słów z seksem, którego celem jest prokreacja, natomiast użycia ludyczne, wyrafinowane i przesadne z erotyzmem niereprodukcyjnym. *All art is quite useless* („Każda sztuka jest bezużyteczna”), zwykł mawiać Oscar Wilde, skądinąd też *puto*. A skoro seks heteroseksualny zawsze podejrzany jest o utylitaryzm – może zakończyć się rozmnożeniem nawet wbrew zamiarom stron – wydaje się, że istnieje pewien rodzaj naturalnej sympatii między homoseksualizmem i literaturą. Z tej perspektywy literatura byłaby najbardziej putowskim z dyskursów, tak dla jej wytwórców, jak konsumentów, zgodnie zresztą z tym, co głosi słynne graffiti: „Putem ten, który czyta”.

Przez prawie cały wiek xx słowo *puto* – wraz z całym spektrum sensów mu przypisywanych – zajmowało nie tyle miejsce opozycji, ile negatywności względem *macho*, patrioty, żołnierza, ideału. Nie wiem, kim będą *putos* XXI wieku, ale jedno jest pewne: zadaniem literatury będzie wsłuchiwanie się w język napaści [*malón*] lub – parafrazując Mallarmégo – nadanie bardziej putowskiego sensu słowom plemienia.

przełożyła Anna Wendorff

PRZYPISY

- ¹ Mało brakowało, zaledwie jednego słowa: „Więc jesteś... ty jesteś...”. Ale chodzi o słowo kluczowe.
- ² Słowo *puto* mogło wejść do literatury argentyńskiej dopiero wtedy, gdy napisano ją po polsku. Mówiąc „wejść”, nie chcę jedynie powiedzieć, że się pojawiło: mogło wystąpić w utworach poprzedzających *Trans-Atlantyk*. Jednak powieść ta jest pierwszą, która obsesyjnie wgryza się w to słowo i jego znaczenia, tym samym wprowadzając je do naszej literatury.
- ³ Bohater powieści nazywa się Witold Gombrowicz, tak jak autor, ale by uniknąć niejasności, będę używał imienia, odnosząc się do postaci, a nazwiska – do autora.
- ⁴ Tak, wiem, to „Portugalczyk, z perskiej tureckiej matki w Libii urodzony” (Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie), ale w ekonomii powieści funkcjonuje jako Argentyńczyk.
- ⁵ Cyt. za: Osvaldo Bazán, *Historia de la homosexualidad en la Argentina*, Marea, Buenos Aires 2004.
- ⁶ Autorzy *Une terrible beauté est née*, książki XI Bienale w Lyonie: Rubén Mira, Victoria Noorthoorn, Alejandro Tatanian i uniżony sługa, zdecydowaliśmy się zapoczątkować powyższym tekstem montaż obrazów artystycznych z tekstami literackimi, tytułując go właśnie *Teoria montażu Osvalda Lamborhiniego*.
- ⁷ Lamborghini woli mówić o „*Szalonym Mędrцу* z komiksu”, prawdopodobnie po to, by nie wikłać się w rozważania teologiczne na temat zgodności lub niezgodności tragedii z chrześcijaństwem. Thomas Hardy znalazł analogiczne rozwiązanie w swojej tragedii *Tessa d'Urberville*, gdzie zamiast o Bogu mówi o „prezydencie nieśmiertelnych”.
- ⁸ Ta średniowieczna kura musi być przodkiem tych, które wzmiankuje César Aira w swoim Prologu do *Novelas y cuentos*. Lamborghini opowiadał mu o tym, jak ponownie przeczytał *David Copperfielda*, trzydzieści lat po swojej pierwszej dziecięcej lekturze: „Jest fragment, w którym Dawid towarzyszy swojej niani Peggoty w karmieniu kur; ona rzucała im zboże, a ptaki dziobały... Ale chłopiec patrzył na piegowate ramiona kobiety i dziwił się, że nie woła ich skubać. Uwielbiał ten fragment”, idem, *Prólogo*, w: Osvaldo Lamborghini, *Novelas y cuentos*, oprac. César Aira, Sudamericana, Buenos Aires 2003, s. 9. Kury Dickensa skubią piegi, a więc, n i c o ś ć, w sformułowaniu Airy: „skubią prawdziwy punkt, reprezentację”.
- ⁹ „Ci, którzy znajdują »kształt« swojego losu, są jedynie postaciami z tych powieści, których już się nie pisze. Jednak nie ma rady, czasem sprawy trochę się komplikują. Niektórzy z nas nie znajdują żadnego kształtu dla – koniec końców – losu. Gdybyśmy odnaleźli kształt, nawet chcielibyśmy mieć los” – mówi narrator Lamborhiniego (Osvaldo Lamborghini, *La causa justa*, w: idem, *Novelas y cuentos*, s. 196). Co ciekawe, mówi to w opowiadaniu *La causa justa*, którego bohater – Japończyk Takuro – znajduje i kształtuje w perfekcyjny sposób swój los, a więc też opowieść, która go obrazuje.

- ¹⁰ „Teraz robił mu loda i prosił go »daj mi swoje mleczko, tatuśku«, ale Barto, który zawsze chciał go przelecieć, teraz już znosił jaja”.
- ¹¹ „We wszystkich narracjach za każdym razem, gdy człowiek ma do czynienia z rozmaitymi możliwościami, wybiera jedną i wyklucza inne; w narracji nierozwikłanego Ts’ui Pena – równocześnie – wszystkie” (polski przekład za: Jorge Luis Borges, *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, w: idem, *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzusi, przyp. oprac. przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 81; przyp. tłum. – A.W.). *El Pibe Barulo* jest, jak większość dokumentów, które Lamborghini zostawił po śmierci „nierozstrzygalną spuścizną wykluczających się brudnopisów”.
- ¹² Nie jest to pokusa jedynie naszej literatury. W YouTube można zobaczyć wideo *On Being Poor, Black, and Gay*, fragment wywiadu z amerykańskim pisarzem Jamesem Baldwinem, w którym pytają go, czy – jako czarnego, biednego i homoseksualistę – na początku kariery pisarskiej nie przytłaczało go to nagromadzenie niekorzyści. Na co autor odpowiada: „Wręcz przeciwnie, czułem się, jakbym wygrał los na loterii. Połączenie było tak skandaliczne, że trudno było je przebić”.
- ¹³ Więcej na ten temat można przeczytać w artykule: Marián Durán, *Variaciones y recurrencias: el eterno retorno del mito de la cautiva en la literatura argentina*, <http://crimic-sorbonne.fr/actes/sal4/duran.pdf>, dostęp: 6 IV 2018.
- ¹⁴ W latach sześćdziesiątych i na początku siedemdziesiątych, kiedy szacunek dla geja był jeszcze opcjonalny i nie należał do programu rewolucyjnego ani lewicowego, ani peronistowskiego, sprawy przedstawiały się dużo prościej: autorzy filmu *La hora de los hornos* z 1968 roku, Solanas i Getino, nie wahają się, by pokazać Mujicę Laineza jako przykład zdegenerowanego dekadenta – jako przygłupiego *tadeya* (fantastyczny gatunek zwierzęcy z powieści Osvalda Lamborghiniego pod takim właśnie tytułem, który w ciągu dnia oddaje się praktykowaniu niczym nieskrępowanej sodomii, przyp. red. – E.K.P.), można by powiedzieć, zarazem oligarchę i *puta*. Ta homofobia anarchistyczno-boedistowsko-lewicowo-peronistowska świetnie się miała w naszej literaturze przez długi czas – przypomnijmy, że autor homofobicznych *Los invertidos* wyznawał anarchistyczne poglądy – idealnie ucieleśniona w postaci młodego zdrowego proletariusza lub drobnomieszczanina, nagabywanego przez jakąś odpicowaną chorobliwą ciotę, jak w *Reina del Plata* (1946) Bernardo Kordona i *Como un león* (1967) Harolda Conti.
- ¹⁵ Scena ta przypomina jeden z emblematycznych momentów kina epoki dyktatury, czyli zakończenie *Tiempo de revancha* Adolfa Aristaraina z 1981 roku: Federico Luppi, po tym, jak udawał niemowę, by uzyskać odszkodowanie w pracy, ucina sobie język z obawy, że wymysknie mu się słowo, które go zdradzi.
- ¹⁶ Nie przypadkiem rozstrzygające w tej kwestii teksty Lamborghiniego – *El Pibe Barulo* i *La causa justa* – zostają napisane w 1983 roku w wyzwolonej Hiszpanii. Po tym roku Lamborghini żegna się, momentami zresztą nostalgicznie – pamiętajmy, że mowa o pisarzu przeklętym – z przestępczo-machistowską Argentyną, która przeżywa kulminację i wyczerpuje się w ostatniej dyktaturze.

Bibliografia

- Abraham Tomás, *Fricciones*, Sudamericana, Buenos Aires 2004.
- Aguilar Gonzalo, Siskind Mariano, *Viajeros culturales en la Argentina*, w: María Teresa Gramuglio (red.), *Historia crítica de la literatura argentina*, t. 6, Emecé, Buenos Aires 2002, s. 367–389.
- Aira César, *La guerra de los gimnasios*, Emecé, Buenos Aires 2006.
- Amícola José, *Estéticas bastardas*, Biblos, Buenos Aires 2012.
- Andermann Jens, *Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino*, Beatriz Viterbo, Rosario 2000.
- Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, przeł. Renata Lis, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
- Bauman Zygmunt, *De peregrino a turista, o una breve historia de identidad*, przeł. Horacio Pons, w: Stuart Hall, Paul Du Gay (red.), *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu, Buenos Aires 2006, s. 40–68.
- , *Globalizacja: i co z tego dla ludzi wynika*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 2000.
- Bazán Osvaldo, *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI*, Marea, Buenos Aires 2004.
- Berressem Hanjo, 'Premeditated Crimes': *The Dis-Solution of Detective Fiction in Gombrowicz's Works*, w: Patricia Merivale, Susan Elizabeth Sweeney (red.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1999, s. 217–230.
- Bioy Casares Adolfo, *Borges*, oprac. Daniel Martino, Destino, Barcelona 2006.
- Booth Wayne C., *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid 1989.
- Borges Jorge Luis, *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska, Andrzej Sobol-Jurczykowski, Czytelnik, Warszawa 1972.
- , *Alef*, przeł. Zofia Chądzyńska, Magda Potok-Nycz, Prószyński i Sk-a, Warszawa 2003.
- , *Dalsze dociekania*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i Sk-a, Warszawa 1999.

- , *Fikcje*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zambrzuski, przyp. oprac. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
- , *Historie prawdziwe i wymyślone*, przeł. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Muza, Warszawa 1993.
- , *Księga piasku*, przeł. Zofia Chądzyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- , *Polemiki*, przeł. Joanna Partyka, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995 i 2008.
- Borinsky Alicia, *Gombrowicz's Tango: An Argentine Snapshot*, „Poetics Today” 1996, nr 17.3, s. 417–435.
- Burneo Salazar Cristina, *El balbuceo como pirueta. Gombrowicz y su aparato fonador*, w: Nicolás Hochman (red.), *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*, Heteronimos, Buenos Aires 2015, s. 251–263.
- Calveti Jorge, *Biografía real de un escritor*, „Papeles de Buenos Aires” 1943, nr 2, s. nlb.
- Campomar Fornieles Marta, *Controversias americanistas: el colonialismo de Ortega y Gasset*, „Revista de Estudios Orteguianos” 2000, nr 1, s. 171–197.
- Chejfec Sergio, *Gombrowicz, mito nativo*, „El Ciudadano” wiosna 1999, s. nlb.
- Chernyshevski Nikolay, *¿Qué hacer?*, Ediciones Júcar, Barcelona 1984.
- Dapía Silvia G., *The First Poststructuralist: Gombrowicz's Debt to Nietzsche*, „The Polish Review” 2009, t. 54, nr 1, s. 87–99.
- , *Two Ways of Thinking About Crime Gombrowicz's "A Premeditated Crime" (1933) and Borges's "Emma Zunz" (1948)*, „The Polish Review” 2015, t. 60, nr 2, s. 111–119.
- , *Why Is There a Problem About Fictional Discourse? An Interpretation of Borges's "Theme of the Traitor and the Hero" and "Emma Zunz"*, „Variaciones Borges” 1998, nr 5, s. 157–176.
- Estenoz Alfredo Alonso, *Tántalo en Buenos Aires. Relaciones literarias y biográficas entre Piñera y Borges*, „Revista Iberoamericana” 2009, nr 226, s. 55–70.
- Felgine Odile (red.), *Correspondance. Roger Caillois – Victoria Ocampo*, Stock, Paris 1997.
- Fernández Macedonio, *El elefante sin poema*, „Papeles de Buenos Aires” 1943, nr 1, s. nlb.
- , *Obras Completas*, t. 4, Corregidor, Buenos Aires 2004.
- Forn Juan, *El fiel Goma*, „Página/12” 2012, 14 XII, <https://goo.gl/f6SY1Q>, dostęp: 14 IX 2017.
- Frank Waldo, *Primer Mensaje a la América Hispana*, Revista de Occidente, Madrid 1930.
- Freixa Terradas Pau, *Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en la Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino*, niepublikowana rozprawa doktorska, Universidad de Barcelona, 2008, <http://goo.gl/A3avU1>, dostęp: 6 IX 2017.

- Gamerro Carlos, *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*, Sudamericana, Buenos Aires 2015, e-wydanie.
- García Germán, *Gombrowicz en otra lengua, sin otra música*, <https://goo.gl/SESUct>, dostęp: 14 IX 2017.
- Gasparini Pablo, *El exilio procáz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo, Rosario 2006.
- Génette Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris 1969.
- Gombrowicz Rita, *Gombrowicz w Argentynie. Świadectwa i dokumenty 1939–1963*, przeł. Zofia Chądzyńska, Anna Husarska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- , *Gombrowicz w Europie. Świadectwa i dokumenty 1963–1969*, przeł. Oskar Hedemann, Maryna Ochab, przejrzał Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993.
- Gombrowicz Witold, *Autobiografía sucinta. Correspondencia*, Página/12, Buenos Aires 2010.
- , *Bakakaj*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- , *Diario argentino*, przeł. Sergio Pitol, Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006.
- , *Dziennik 1953–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- , *Ferdydurke*, oprac. Włodzimierz Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.
- , *Ferdydurke*, przeł. autor i komitet tłumaczy, Seix Barral, Barcelona 2011.
- , *Filidor forrado de niño*, „Papeles de Buenos Aires” 1944, nr 3, s. nlb.
- , *Kosmos*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- , *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans*, przeł. Ireneusz Kania, wstęp Michał Paweł Markowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
- , *Listy do Juana Carlosa Gómeza*, przeł. Zofia Chądzyńska, „Zeszyty Literackie” 1995, nr 1, s. 91–105.
- , *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- , *Trans-Atlantyk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, e-wydanie.
- , *Varia 1. Czytelnicy i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004.
- , *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, oprac. Jan Błoński, Jerzy Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996.
- , *Wymyki z listów Witolda Gombrowicza do argentyńskich przyjaciół*, przeł. Rajmund Kalicki, „Twórczość” 1999, nr 7, s. 73–84.
- Gómez Juan Carlos, *Gombrowicz, este hombre me causa problemas*, Interzona, Buenos Aires 2004. Polski przekład: *Milonga dla Gombrowicza*, przeł. Rajmund Kalicki, „Twórczość” 2004, nr 7/8, s. 79–134.
- , *Listy Juana Carlosa Gómeza do Witolda Gombrowicza*, przeł. Rajmund Kalicki, „Twórczość” 1999, nr 7, s. 85–104.

- González Echevarría Roberto, *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*, Duke University Press, Durham 1993.
- Gorelik Adrián, *Miradas sobre Buenos Aires: historia cultural y crítica urbana*, Siglo XXI, Buenos Aires 2004.
- Grzegorzczuk Marzena, *Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero*, „Hispanoamérica” 1995, nr 73, s. 15–34.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Wykłady z filozofii dziejów*, przeł. Janusz Grabowski, Adam Landman, PWN, Warszawa 1958.
- Irwin John T., *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1994.
- Jay Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Kalicki Rajmund (oprac.), *Tango Gombrowicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Karothy Rolando, *El goce, la belleza y el tiempo. Mishima, Proust, Roa Bastos, Freud, Sófocles, Gombrowicz*, La Campana, La Plata 1994.
- Keyserling Hermann de, *Méditations Sud-américaines*, Stock, Paris 1932.
- Kierkegaard Søren, *O pojęciu ironii z nieustającym odniesieniem do Sokratesa*, przeł. i pośl. Alina Djakowska, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- Kristeva Julia, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. Maciej Falski, Wydawnictwo UJ, Kraków 2007.
- Lamborghini Osvaldo, *Novelas y cuentos*, oprac. César Aira, Sudamericana, Buenos Aires 2003.
- Longinović Toma, *Borderline Culture. The Politics of Identity in Four Twentieth-Century Slavic Novels*, The University of Arkansas Press, Fayetteville 1993.
- Mandolessi Silvana, *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*, Rodopi, Amsterdam–New York 2012.
- Mastronardi Carlos, *Cuadernos de vivir y pensar (1930–1970)*, oprac. Juan Carlos Ghiano, Rivolin Hnos, Buenos Aires 1984.
- Matamoro Blas, *La Argentina de Gombrowicz*, „Cuadernos Hispanoamericanos” 1989, nr 469/470, s. 271–279.
- Mayer Marcos, *La placidez y la angustia*, „El Primer Plano” 1996, 11 VIII.
- Nancy Jean-Luc, *Rozdzielona wspólnota*, przeł. Michał Gusin, Tomasz Załuski, Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, Wrocław 2010.
- Obieta Adolfo de, *La traducción de “Ferdynand”*, „Página/12” 2008, 8 VIII, <https://goo.gl/y6Yfn6>, dostęp: 21 IX 2017.
- Ortega y Gasset José, *Meditación del pueblo joven*, Espasa Calpe, Madrid 1964.
- , *Obras completas*, Alianza Editorial, Madrid 1983.

- Pereira Susana, *Viajeros del siglo xx y la realidad nacional*, Cedral, Buenos Aires 1984.
- Piglia Ricardo, *Antología personal*, Anagrama, Barcelona 2015.
- , *¿Existe la novela argentina?* Borges y Gombrowicz, „Espacios de Crítica y Producción” 1987, nr 6, s. 13–15.
- , *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona 2002.
- Płonowska-Ziarek Ewa (red.), *Grymasy Gombrowicza*, przeł. Janusz Margański, Universitas, Kraków 2001.
- Puig Manuel, *Pocałunek kobiety-pająka*, przeł. Zofia Wasitowa, PIW, Warszawa 1984.
- Rabanal Rodolfo, *La seducción argentina*, „Página/12” 2008, 8 VI, <https://goo.gl/VYchNP>, dostęp: 22 IX 2017.
- Rama Ángel, *Los dictadores latinoamericanos*, FCE, México 1982.
- Roa Bastos Augusto, *Ja, Najwyższy*, przeł. Andrzej Nowak, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.
- et al., *Semana del autor*, Instituto de Cooperación Iberoamericano, Madrid 1986.
- Rodowska Krystyna, *Gierka toczy się dalej*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 4, s. 30–39.
- Rodríguez Fischer Ana, *La jugosa aventura de “El espectador”. El paso ante las cosas y la salvación de realidades fugaces*, „Revista de Occidente” 2004, nr 276, s. 123–152.
- Rolland Denis, *Politique, Culture et Propagandes Françaises en Argentine. L'univers de Caillois entre 1939 et 1944*, w: Jean Clarence Lambert (red.), *Roger Caillois, La Différence*, Paris 1991, s. 404–422.
- Roudinesco Élisabeth, *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*, przeł. Bogdan Baran, Czytelnik, Warszawa 2009.
- Russo Edgardo, *Poesía y vida. Consideraciones sobre el panfleto de Gombrowicz “Contra los poetas”*, „Cuadernos de Extensión Universitaria” 1986, nr 11, s. 21–22.
- Saer Juan José, *La perspectiva exterior: Gombrowicz en Argentina*, „Punto de Vista” 1989, nr 35, s. 11–15.
- Sanguinetti Edoardo, *Por una vanguardia revolucionaria*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires 1972.
- Sierra Marta, *Las “Tierras de la memoria”: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández*, „Hispanic Review” 2006, t. 74, nr 1, s. 59–82.
- Tabarovsky Damián, *Literatura de izquierda*, Beatriz Viterbo, Rosario 2004.
- Thompson Eva, *The Reductive Method in Witold Gombrowicz's Novels*, w: Andrej Kodjak, Michael J. Connolly, Krystyna Pomorska (red.), *The Structural Analysis of Narrative Texts. Conference Papers*, Slavica Publishers, Ohio 1980, s. 196–203.

Noty o autorach

KRYTYCY

Pablo Gasparini – uzyskał doktorat z literatury hispanoamerykańskiej na Uniwersytecie w São Paulo, gdzie obecnie pracuje. Opublikował monografię *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (Rosario 2006). Jest także autorem licznych artykułów naukowych na temat językowo-literackich migracji, poświęconych takim autorom jak Vilém Flusser, Antonio Porchia, Copi, Néstor Osvaldo Perlongher, Juan Rodolfo Wilcock.

Silvana Mandolessi – wykładowczyni Studiów Kulturowych na KU Leuven. Autorka monografii *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina* (Amsterdam–New York 2012), współredaktorka specjalnego numeru *Transnational Memory in the Hispanic World „European Review”* 2014, *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios* (Villa Maïa, Córdoba 2015), *Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio* (Buenos Aires 2017), numeru „Nuevo Texto Crítico” pt. *Sujetos, territorios y culturas en tránsito. Dimensiones de lo transnacional en la cultura hispánica contemporánea* (w druku). Współkierowała projektem „Transit: Transnationality at Large. The Transnational Dimension of Hispanic Culture in the 20th and 21st Centuries”, finansowanym przez Unię Europejską, a obecnie kieruje projektem „We Are All Ayotzinapa: The Role of Digital Media in the Shaping of Transnational Memories on Disappearance”, finansowanym w ramach konkursu ERC Starting Grant.

José Amicola – uzyskał doktorat na Uniwersytecie w Getyndze (*Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Rosario 1984). Jest specjalistą w zakresie twórczości Manuela Puiga (*Manuel Puig y la tela que atrapa al lector*, Buenos Aires 1992; we współpracy z Jorge Panesim przygotował krytyczne wydanie *El beso de la mujer araña*, Madrid 2000), literatury *camp* i *queer* (*Camp y posvanguardia*, Buenos

Aires 2000; *Estéticas bastardas*, Buenos Aires 2012), gatunku autobiograficznego (*Autobiografía como autofiguración*, Rosario 2007) oraz historii i teorii literatury (*La batalla de los géneros*, Rosario 2003). Od 2013 roku zajmuje stanowisko profesora emerytowanego na Narodowym Uniwersytecie La Plata w Argentynie.

Silvia Dapia – uzyskała doktorat z filozofii na Uniwersytecie w Kolonii (Niemcy), obecnie kieruje Katedrą Języków i Literatur Nowoczesnych w John Jay College of Criminal Justice, CUNY (USA). Zajmuje się związkami między literaturą a filozofią (*Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges*, Koln 1993), literaturą oraz kulturą latynoamerykańską, w szczególności dziełem Jorgego Luisa Borgesa (*Post-Analytic Short Stories: Representation in Jorge Luis Borges's Work*, Routledge 2015). Redagowała numer specjalny „The Polish Review” (2015) poświęcony Witoldowi Gombrowiczowi.

Mónica Bueno – uzyskała doktorat na Uniwersytecie w Buenos Aires (napisany pod kierunkiem prof. Ricarda Piglii), obecnie pracuje w Centrum Literatur Hispanoamerykańskich Narodowego Uniwersytetu w Mar del Plata w Argentynie. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się na relacjach między dyktaturą a literaturą i kulturą jako formami oporu, literaturze peronizmu i narracjach narodowościowych. Jest także specjalistką w dziedzinie awangardy argentyńskiej i brazylijskiej (twórczości takich autorów jak Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Raúl González Tuñón, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira).

Nicolás Hochman – argentyński pisarz, wydawca, producent i animator kultury. Na podstawie rozprawy poświęconej problematyce wygnania u Witolda Gombrowicza uzyskał doktorat na Narodowym Uniwersytecie w Mar del Plata w Argentynie. Od 2014 roku kieruje grupą Congreso Gombrowicz. Redagował tomy zbiorowe: *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina* (Buenos Aires 2015), *Esto no es una nariz. Witold Gombrowicz según 40 ilustradores* (Buenos Aires 2015) i *Witolda. Revista de la persistencia* (Buenos Aires 2017).

PISARZE

Ricardo Piglia – argentyński pisarz, eseista i scenarzysta filmowy. Zdobywca wielu prestiżowych nagród, m.in. „latynoskiego Nobla” Premio Rómulo Gallegos (za powieść *Blanco nocturno*), Nagrody Formentor, hiszpańskiej Premio de la Crítica. Opublikowana w 1980 roku powieść *Sztuczne oddychanie* (wyd. pol. Warszawa 2009), traktująca m.in. o czasach krwawej dyktatury wojskowej, jest uznawana za jedną z najważniejszych powieści argentyńskich. Na język polski przełożono ponadto *Spaloną forszę* (wyd. pol. Warszawa 2010), opartą na faktach wariację na temat *crime fiction*. Piglia jest także autorem powieści *La ciudad ausente* i *El camino de Ida*, zbiorów opowiadań *Nombre falso*, *La invasión* i *Prisión perpetua* oraz tekstów krytycznoliterackich *Formas breves*, *Crítica y ficción*, *El último lector* i *Antología personal*. W latach 2015–2017 ukazały się trzy tomy jego dzienników, zatytułowane *Los diarios de Emilio Renzi*.

Juan José Saer – argentyński pisarz, poeta, eseista i scenarzysta filmowy, uznawany za jednego z najbardziej wpływowych latynoskich twórców współczesnych. Od 1968 roku mieszkał we Francji, a do Argentyny powracał sporadycznie. Jest autorem dwunastu powieści (m.in. *Nadie nada nunca*, *El entenado*, *Glosa*), z których kilka doczekało się filmowych adaptacji, siedmiu zbiorów opowiadań (m.in. *En la zona*, *Lugar*), dwóch książek poetyckich (*El arte de narrar: poemas*, *Borradores inéditos 3: poemas*) oraz tekstów eseistycznych. Część dzieł ukazała się już po śmierci pisarza. Jego twórczość przekładano na wiele języków, po polsku dostępna jest detektywistyczna powieść *Śledztwo* (Kraków 2016).

César Aira – argentyński pisarz, eseista i tłumacz. Autor ponad 70 krótkich powieści (m.in. *Ema*, *la cautiva*, *Cómo me hice monja*, *El congreso de literatura*, *El llanto*) utrzymanych często w groteskowej konwencji, w której typowo postmodernistyczne zabiegi mieszania stylów i form łączone są z awangardową prozą eksperymentalną. Autor kilku esejów z dziedziny literatury i sztuki współczesnej, poświęconych np. Edwardowi Learowi czy Alejandrze Pizarnik. Na język hiszpański przekładał m.in. dzieła Jana Potockiego oraz Stephena Kinga.

Carlos Gamerro – argentyński pisarz, eseista i tłumacz. Autor sześciu powieści (m.in. *Las islas* z 1998 roku), opowiadań oraz zbiorów eseistycznych na temat literatury argentyńskiej i europejskiej (m.in. *Facundo o Martín Fierro*). Przekładał na język hiszpański m.in. dzieła Szekspira, Grahama Greena, Wystana Hugh Audena i Harolda Blooma.

Indeks osobowy

- Abrahám Tomáš 147, 159
Acevedo Leonor 142
Agamben Giorgio 226
Aguilar Gonzalo 73, 100
Aguirre Raúl Gustavo 181
Aira César 14, 15, 18, 86, 217, 225, 228, 239
Amícola José 9, 105, 237
Andermann Jens 87, 102
Aristarain Adolfo 229
Arlt Roberto 11, 107, 165-167, 169, 171, 209
Arnold Matthew 111, 119
Auerbach Erich 183
Augustyn z Hippony 152
Austin John L. 218
Azara Félix de 72, 190
- Baldwin James 229
Baran Bogdan 100
Barthes Roland 140, 144
Bataille Georges 44, 226
Bauman Zygmunt 150-153, 159
Bazán Osvaldo 215, 225, 228
Beckett Samuel 166, 168, 175
Beethoven Ludwig van 27, 31
- Benjamin Walter 178
Berent Waclaw 226
Berressem Hanjo 131
Betelú Mariano 142
Bianco José 57, 110, 118
Biancotti Héctor 17
Bioy Casares Adolfo 43, 96, 108, 117, 118-120
Błoński Jan 55, 101, 119, 159
Bolecki Włodzimierz 144
Bondy François 176
Booth Wayne 141, 144
Borges Jorge Luis 7-9, 11, 32, 43, 36, 66-68, 70-72, 82, 83, 96, 99, 100, 106-112, 114-121, 126, 128-131, 133, 134, 142, 163-168, 172-174, 178, 179, 182, 190, 195, 196, 199, 222, 223, 229, 238
Borinsky Alicia 103
Bradbury Ray 105
Brecht Bertolt 180
Brod Max 171, 172
Buber Martin 119
Bueno Mónica 9, 238
Bukowski Piotr 17
Burneo Salazar Cristina 156, 157, 159

- Burroughs William S. 181
 Butor Michel 185

 Caillois Roger 44–47, 49, 52, 57, 73,
 74, 173
 Calvetti Jorge 106, 133, 136, 137, 143
 Campomar Fornieles Marta 85, 101
 Cámpora Héctor José 215
 Camus Albert 188
 Canal Feijóo Bernardo 73, 74, 135
 Cancela Arturo 28
 Capdevila Arturo 108
 Castro Américo 28
 Castro Fidel 73, 216
 Céline Louis-Ferdinand 175
 Certeau Michel de 65
 Cervantes Miguel de 167, 168
 Chandler Raymond 185
 Chądyńska Zofia 17, 28, 100, 118,
 174, 175, 182, 213
 Chejfec Sergio 77, 101
 Chernetsky Vitaly 103
 Chernyshevski Nikolay (Czernyszew-
 ski Nikolaj) 146, 159
 Chopin Fryderyk 27
 Cioran Emil 21, 22
 Coldaroli Carlos 120
 Connolly Michael J. 101
 Conrad Joseph 29, 165, 166
 Conti Haroldo 229
 Copi (Raúl Damonte) 17, 237
 Cortázar Julio 110–113, 120, 209

 Dabove Santiago 135, 137
 Damrosch David 17
 Dapía Silvia 9, 131, 238
 Darwin Charles 82, 190
 David Guillermo 17
 Deleuze Gilles 132, 175

 Di Paola Jorge 142
 Dinesen Isak (Karen Blixen) 166
 Djakowska Alina 144
 Douglas Alfred 119
 Douglas Mary 63
 Du Camp Maxime 67
 Du Gay Paul 159
 Dubuffet Jean 159
 Duchamp Marcel 113, 179
 Durán Marián 229

 Ebelot Alfred 72, 82, 190
 Echeverría Esteban 223
 Eisenstein Siergiej 217
 Eliot T.S. 111, 119, 181
 Espino Nicolás 174
 Estenoz Alfredo Alonso 119

 Falski Maciej 100
 Faulkner William 185
 Felgine Odile 57
 Fernández de Castro Javier 159
 Fernández Latour Enrique 142
 Fernández Macedonio 9, 11, 42, 112,
 134–137, 139, 142–144, 159, 166,
 169, 179, 238
 Fischermann Alberto 142
 Flaubert Gustave 67
 Focillon Henri 46
 Forn Juan 159
 Frank Waldo 36–41, 56, 73
 Freixa Terradas Pau 147
 Fresco Jacques 12

 Gallimard Gaston 46
 Gálvez Manuel 108, 119, 133
 Gamero Carlos 15, 18, 207, 239
 García Germán 156, 159
 Gasparini Pablo 8, 21, 120, 237

- Genet Jean 110
 Génette Gérard 114, 119
 Getino Octavio 229
 Ghiano Juan Carlos 142
 Gibbon Edward 164
 Gide André 183, 184, 197
 Gironde Oliverio 135, 136, 238
 Goethe Johann Wolfgang von 61
 Goffman Erving 24
 Gombrowicz Rita 17, 28, 57, 106, 109, 118, 159, 175, 185, 203
 Gombrowicz Witold 5–18, 21–34, 36–38, 40–69, 71–75, 77–84, 86, 91–103, 105–122, 125, 130, 131, 133–135, 137–159, 163–169, 171–186, 188–199, 201–206, 208, 210–213, 228, 238
 Gómez Juan Carlos 14, 15, 142, 201, 202, 205, 206, 213
 Gómez Ramón 135, 136
 González Castillo José 209
 González Echevarría Roberto 59, 100
 González Lanuza Eduardo 57
 Gorelik Adrián 73, 101
 Grabowski Janusz 54
 Gramuglio María Teresa 100
 Groussac Paul 11, 133, 134, 166, 167
 Grzegorzczak Marzena 56, 86, 87, 101, 103
 Gusin Michał 144
 Hall Stuart 159
 Hardy Thomas 228
 Hedemann Oskar 57
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 25, 26, 33, 36, 37, 54, 55, 83
 Hemingway Ernest 182
 Hernández Felisberto 135
 Heydel Magda 17
 Hnos Rivolin 142
 Hochman Nicolás 9, 10, 133, 159, 238
 Hudson Guillermo Enrique 17
 Hudson W.E. 72, 190
 Husarska Anna 17, 28, 118, 175
 Husserl Edmund 69
 Irwin John T. 131
 Jabès Edmond 152
 Jakobson Roman 175, 178
 JanMohamed Abdul R. 98
 Jarzębski Jerzy 55, 57, 101, 105, 119, 159
 Jay Martin 69, 100
 Jerzak Katarzyna 103
 Jitrik Noé 143
 Joyce James 168, 181, 182, 195, 221
 Joyce Nora 182
 Kafka Franz 115, 135, 166, 171, 172, 175, 181, 183, 189
 Kalicki Rajmund 17, 172, 203, 206
 Kania Ireneusz 55, 184
 Kant Immanuel 61
 Karohty Rolando 119
 Kartezjusz (René Descartes) 60
 Keyserling Hermann de 33–37, 39, 41, 55, 57, 73, 118
 Kierkegaard Søren 110, 141, 144
 Kipling Rudyard 29
 Klekot Ewa 159
 Kobylecka-Piwońska Ewa 16, 186, 206
 Kodjak Andrej 101
 Kohan Martín 17
 Kola Adam F. 17
 Kordon Bernardo 229

- Korwin-Mikke Krystyna 190
 Kosiński Jerzy 166
 Kristeva Julia 63, 100, 157
 Kuleszow Lew 217

 Lambert Jean Clarence 57
 Lamborghini Osvaldo 15, 16, 216–218, 220–222, 225, 226, 228, 229
 Landman Adam 54
 Larsen Neil 87
 Lefevere André 8, 17
 Levi Primo 226
 Lida Raimundo 120
 Lis Renata 144
 Londres Albert 72, 190
 Longinović Toma 63, 96, 102
 Lugones Fonseca 117
 Lugones Leopoldo 11, 117, 166, 167

 Mac Cann 72, 190
 Maier Jorge Gumier 215
 Mallea Eduardo 108, 119, 163
 Malraux André 46
 Man Paul de 178
 Mandolessi Silvana 8, 59, 237
 Mann Thomas 134, 197
 Mansilla Lucio Victorio 164
 Marechal Leopoldo 134, 136, 142
 Margański Janusz 101
 Maritain Jacques 46
 Markowski Michał Paweł 55
 Martínez Estrada Ezequiel 50, 73, 91
 Martino Daniel 118
 Mastronardi Carlos 31, 42, 43, 57, 108, 133, 134, 137, 142, 172, 184
 Matamoro Blas 154, 159
 Mayer Marcos 66, 68, 100
 Melville Herman 190
 Menem Carlos Saúl 223

 Merivale Patricia 131
 Michaux Henri 46, 114
 Miłosz Czesław 42, 47, 48, 53, 192
 Mira Rubén 228
 Miravittles Francesco 185
 Montaigne Michel de 61
 Mozart Wolfgang Amadeus 27
 Muchnik Jacobo 185, 186
 Mujica Láínez Manuel 163, 225, 229
 Musil Robert 39, 183

 Nabokov Vladimir 166, 173
 Nancy Jean-Luc 144
 Nietzsche Friedrich 111, 226
 Noorthoorn Victoria 228
 Nowak Andrzej 58
 Nycz Ryszard 17

 Obieta Adolfo de 9, 42, 112, 119, 134, 135, 137–139, 142, 144
 Obieta Jorge de 9, 135
 Ocampo Silvina 43, 96, 108
 Ocampo Victoria 9, 43–46, 57, 74, 77, 96, 99, 107, 109, 110, 113, 114, 118, 173, 223
 Ochab Maryna 57
 Olejnik Magdalena 53, 158
 Orozco Olga 135
 Ors Eugenio 28
 Ortega y Gasset José 8, 28–33, 36, 41, 54, 73–79, 81–87, 91, 101, 102, 173
 Osinde Jorge Manuel 215

 Parlej Piotr 103
 Partyka Joanna 165, 199
 Pascal Blaise 61
 Patočka Jan 148
 Pavese Cesare 197
 Paz Juan Carlos 135

- Pereira Susana 57
 Perón Juan 57, 215, 223
 Peyrou Manuel 105–107, 118
 Pidal Ramón Menéndez 28
 Piglia Ricardo 9–14, 17, 67, 82, 86,
 115, 134, 159, 171, 172, 174, 180, 182,
 189, 238, 239
 Piñera Virgilio 111, 112, 119, 168, 172
 Pitol Sergio 118
 Pizarnik Alejandra 15, 239
 Platon 79
 Płonowska-Ziarek Ewa 101, 103
 Pomorska Krystyna 101
 Pons Horacio 159
 Potok-Nycz Magda 174
 Pound Ezra 181, 182
 Pratt Mary Louise 81
 Proust Marcel 114, 175, 195
 Puig Manuel 16, 214, 237

 Quevedo y Villegas Francisco de 167

 Rabanal Rodolfo 142
 Rabelais François 119, 146
 Radny Krystian 170, 198
 Rama Ángel 51, 58
 Regules Elías 71
 Reyes Alfonso 135
 Rilke Rainer Maria 25
 Roa Bastos Augusto 47, 49, 50, 52,
 58
 Rodowska Krystyna 202
 Rodríguez de Francia José Gaspar 47
 Rodríguez Fischer Ana 76, 101
 Rolland Denis 57
 Rorty Richard 141
 Rosa Nicolás 143
 Roudinesco Élisabeth 65, 100
 Roux Dominique de 105, 118, 194

 Russo Edgardo 114, 120
 Rússovich Alejandro 142

 Sábato Ernesto 31, 42, 133, 138, 144,
 185
 Saccomanno Guillermo 16, 222, 224
 Sade Donatien Alphonse François de
 63, 140
 Sadza Agata 17
 Saer Juan José 13, 14, 18, 67, 72, 86,
 110, 119, 198, 239
 Saint-John Perse 46
 Salinger J.D. 185
 Sánchez Néstor 175
 Sanguinetti Edoardo 141, 144
 Santucho Mario Roberto 116
 Sarduy Severo 227
 Sarlo Beatriz 132, 143
 Sarmiento Domingo Faustino 26,
 58, 224
 Sartre Jean-Paul 68–70, 110, 176,
 177, 203
 Saussure Ferdinand de 111
 Scalabrini Ortiz Raúl 135
 Schiff Sydney 195
 Schopenhauer Arthur 61, 110, 111,
 196
 Searle John 218
 Shaw Bernard 57
 Sienkiewicz Henryk 52
 Sierra Marta 103
 Siskind Mariano 73, 100
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 131,
 167, 179, 182, 229
 Solanas Valerie 229
 Sołtysik Agnieszka 98, 103
 Spengler Oswald 35
 Spenser Edmund 61
 Speranza Graciela 113

- Spinoza Baruch 132
Stevens Wallace 181
Strawinski Igor 57
Stroessner Alfredo 47, 50, 57
Suchanow Klementyna 17, 170, 198
Supervielle Jules 135
Sweeney Susan Elizabeth 131
- Tabarovsky Damián 67, 72, 100
Tacyt 71
Tagore Rabindranath 57
Taine Hippolyte 76
Tatanian Alejandro 228
Thompson Eva 80, 101
Trocki Lew 36
- Unselde Joachim 189
- Valéry Paul 57, 134, 184
Veblen Thorstein 195, 196
Vittorini Elio 183
- Wagner Richard 27
Walas Teresa 7, 17
Wasitowa Zofia 214
Wendorff Anna 117, 130, 227
Wilcock Juana Rodolfo 17, 118, 237
Wilde Oscar 111, 119, 227
Wittgenstein Ludwig 180
Woodbine Hinchliff Thomas 72, 190
Woźniak Judyta 99, 141
- Zaboklicka Bożena 185
Załuski Tomasz 144
Zambrzusi Stanisław 167

Spis treści

WSTĘP

Odmiany szumu 5

CZĘŚĆ KRYTYKÓW

PABLO GASPARINI

Amerykańska niedojrzałość i przybysze z zewnątrz:
w stronę przemilczanego i niepoprawnego Gombrowicza 21

SILVANA MANDOLESSI

Ohyda i podmiotowość: *Dziennik*, *Testament* i *Wędrówki
po Argentynie* 59

JOSÉ AMÍCOLA

Gombrowicz i argentyńska elita literacka: historia niezrozumienia 105

SILVIA G. DAPÍA

Dwa sposoby myślenia o zbrodni. *Zbrodnia z premedytacją*
Gombrowicza (1933) i *Emma Zunz* Borgesa (1948) 121

MÓNICA BUENO

„Papeles de Buenos Aires” – Macedonio i Gombrowicz 133

NICOLÁS HOCHMAN

Gombrowicz, wymykający się emigrant 145

CZĘŚĆ PISARZY

RICARDO PIGLIA

Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz 163

RICARDO PIGLIA

Pisarz jako czytelnik 171

JUAN JOSÉ SAER

Spojrzenie z zewnątrz 187

CÉSAR AIRA

Spojrzenie pozera 201

CARLOS GAMERRO

Puto w literaturze argentyńskiej 207

BIBLIOGRAFIA 231

NOTY O AUTORACH 237

INDEKS OSOBOWY 241

Wydanie 1. Nr zam. W.08335.17.0.K
Ark. wyd. 12; ark. druk. 15,625

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Lindleya 8, 90-131 Łódź
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63

Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS
ul. Sławkowska 17, 31-016 Kraków
www.universitas.com.pl
e-mail: ksiegarnia@universitas.com.pl
tel. 12 413 91 36