

EWA KOBYLECKA-PIWOŃSKA
Uniwersytet Łódzki*

Gombrowicz według Piglia, czyli o rewizji argentyńskiego kanonu

Gombrowicz According to Piglia or the Revision of Argentinian Canon

Abstract

The aim of the article is to focus on the interpretation that Ricardo Piglia gives to Witold Gombrowicz's writings and to fix the position attributed to the Polish writer inside the Argentinian literary canon. Having examined Piglia's texts related to the author of *Ferdurke* (*The Polish novel*, *The language of the Dispossessed* and *Artificial Respiration*), we claim that Gombrowicz occupies a border position between Jorge Luis Borges' and Roberto Arlt's poetics.

* Department of Hispanic Philology, Faculty of Philology, University of Lodz,
90-114 Łódź, Sienkiewicza 21, Poland
e-mail: ewa_kobylecka@yahoo.es

O pobycie Gombrowicza w Argentynie napisano już bardzo wiele. Jego hiszpańskojęzyczne archiwum zostało skatalogowane z podziwu godną starannością, obszernie spisano wspomnienia tych, którzy się z nim zetknęli, wysłedzono publikowane pod pseudonimem artykuły i podróżowano jego tropami¹. Ten zapał historycznoliterackiej rekonstrukcji kontrastuje jednak ze stosunkowo skromną liczbą tekstów poświęconych pozycji Gombrowicza we współczesnej literaturze argentyńskiej, przy czym większość podejmujących już ten temat badaczy próbuje czytać Argentyńczyków przez autora *Ferdydurke*, aplikując kanoniczne kategorie Gombrowiczowskie — takie jak niedojrzałość, forma, synchronizm — do lektury tekstów latynoskich. I, czego trudno nie zauważyć, z niecierpliwością wygląda dowodów na to, że Argentyńczycy wreszcie się na nim poznali. Ambicją niniejszego artykułu jest odwrócenie tej sytuacji i podjęcie analizy z perspektywy teorii intertekstualności literackiej. Będzie w nim mowa o używaniu Gombrowicza, i to bez specjalnego oglądania się na jego własne dyrektywy interpretacyjne, których — jak powszechnie wiadomo — hojnie dostarczał. Tym, który przeczyta tutaj autora *Dzienników* na swój własny użytek będzie Ricardo Piglia, główny pomysłodawca włączenia Gombrowicza do kanonu literatury argentyńskiej, włączenia dokonującego się w oderwaniu tak od kontekstu polskiego, jak i uniwersalnego². Tym właśnie różni się argentyńska lektura Gombrowicza od francuskiej: ta ostatnia namaściła go na pisarza formatu światowego, oddała należne mu miejsce w panteonie literatury światowej; Piglia natomiast zawłaszczają go dla siebie, dla własnej batalii o przegrupowanie argentyńskiej tradycji literackiej. Wszelka ekstrawagancja w lekturze jest tutaj nie tylko dozwolona, ale i wskazana: oto pierwsza nauka, jakiej udziela sam Gombrowicz, niepokorny czytelnik Dantego.

¹ Mam na myśli przede wszystkim książkę Rity Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie* (2005), zredagowane przez Rajmunda Kalickiego *Tango Gombrowicz* (1984), a także studium Klementyny Suchanow (2005) oraz artykuł Jerzego Jarzębskiego, *W Buenos Aires — po trzydziestu pięciu latach* (2000: 221-235).

² Kwestię związków pomiędzy Piglią i Gombrowiczem podejmuje także Marzena Grzegorzczak (2001: 159-182) oraz Rodrigo Blanco Calderón (2008: 27-43).

Gombrowicz w literaturze argentyńskiej: Ricarda Pigliai rekonstrukcja kanonu

Rozważania te wypada zacząć od przedstawienia krytycznoliterackiego projektu Piglia, którego celem jest nowa lektura argentyńskiego kanonu. Takim nowym odczytaniem zostają poddani zarówno autorzy uświęceni już przez tradycję, jak Jorge Luis Borges, jak i ci, których sam Piglia na argentyński Parnas wprowadził, jak Roberto Arlt. Pozycja Gombrowicza będzie się kształtowała w napięciu do tych dwóch poetyk — Borgesowskiej i Arltiańskiej — przedstawianych zwykle jako antagonistyczne³. I jest to pozycja zaszczytna, bo — jeśli wierzyć Piglii — największym marzeniem współczesnej literatury argentyńskiej (Cortázara, Onetti, Marechala) jest „skrzyżowanie Borgesa z Arltem”. W nich biorą swój początek wszystkie późniejsze genealogie, powiązania i opowieści (Fornet 2000: 23). Ale nawet tak wybuchowa mieszanka może zastygać: Akademia i „zawodowcy języka” pracują nad tym, by tradycję zamknąć i unieruchomić — Piglia woli zresztą używać w tym kontekście słowa „kanon”, bo kanon to martwa litera, teksty obowiązkowe, szkolna lektura. Jego przeciwieństwem jest tradycja, czyli ruchomy kontekst, przestrzeń funkcjonowania kultury, dynamika. Kanon to pojęcie z dziedziny mass mediów, definiowane bardziej na poziomie autorów, niż tekstów — ten lub ów jest „kanoniczny”, samych dzieł czytać nie trzeba; tradycję tworzą sami pisarze, od nowa odczytując teksty zawłaszczone przez kanon (Piglia 2008: 162-163). Nic nowego — rzecz by można — w kraju, w którym już dawno temu Pierre Menard napisał od nowa *Don Kichota*. Ale Piglia mówi coś jeszcze: że — po pierwsze — miejsca na Parnasie jest mało i dlatego jedne teksty czyta się zawsze przeciwko innym; odnawianie tradycji dokonuje się tylko poprzez walkę poetyk (jakże ten bojowy ton spodobałby się autorowi *Dzienników*!). Po drugie, im kanon bardziej snobistyczny i wąski — jak ten argentyński — tym trudniejsza jego renowacja, bo trzeba odczytywać wciąż na nowo te same dzieła (Piglia 2001: 157). Pisarz siada doń jak do partii szachów, ciągle przedstawia i strąca figury, zmienia ich miejsca — oto kategoria centralna w krytyczno-literackim świecie Piglia — z peryferyjnych na centralne. Przystawienia tekstu na ograniczonej szachownicy literatury narodowej można dokonać poprzez jego afiliację z innym, obcym tekstem, przy czym warunkowanie jest tutaj obustronne: teksty zagraniczne determinują wprowadzenie lektury literatury krajowej, ale ona z kolei wchłania je na własnych warunkach.

To literatura narodowa organizuje, porządkuje i moduluje wkraczanie obcych tekstów oraz określa sytuację lektury. Nic nie będzie znaczyło, jeśli powiem, że interesuje mnie, dajmy na to, Brecht lub William Gaddis; należałoby raczej zobaczyć, z jakiego miejsca ich czytam, do jakiego nurtu włączam ich książki, w jaki sposób ten kontekst je zaraża oraz jak język narodowy może je „wchłonąć”. Zawłaszczenia niektórych elementów dzieł zagranicznych dokonuje się w gruncie rzeczy po to, by ustanawiać związki i przymierza, które są zawsze sposobem na akceptowanie lub zanegowanie tradycji narodowych (Piglia 2001: 56).

Na tym tle sytuacja Gombrowicza jawi się dość szczególnie. Dla Piglia znajduje się on gdzieś na skrzyżowaniu między obcością a argentyńskością, na peryferiach literatury narodowej, przy czym chodzi tu nie o peryferia literatury, ale o peryferia narodu.

³ Na oddzielne omówienie zasługują relacje łączące Gombrowicza z innym, niewątpliwie kluczowym dla literackiej tradycji argentyńskiej autorem, Macedonio Fernándezem.

Z jednej strony deklaruje wyzywająco, że „Gombrowicz to największy współczesny pisarz argentyński”, z drugiej natomiast, skłonny jest przychylić się do opinii Juana José Saera, który autorowi *Ferdydurke* przypisuje dobroczynną umiejętność „spoglądania z zewnątrz” na literaturę regionu La Platy. W przeciwieństwie do Conrada, Gombrowicz nigdy nie zmienił języka, ale jego pisarstwo — a w szczególności „argentyńska *Ferdydurke*”, dzieło, zdaniem Piglii, zupełnie odrębne od polskiego pierwowzoru — doskonale wtapia się w główne linie rozwoju ówczesnej argentyńskiej powieści. Nawet więcej, jest jednym z fundatorów nowej argentyńskiej tradycji literackiej, która zasadza się na pisanii z dala od centrum, wbrew normom eleganckiego stylu środka. Jak to możliwe, skoro — rzecz powszechnie wiadoma — Gombrowicz, delikatnie rzecz ujmując, nie porozumiał się z tamtejszą elitą literacką i nawet w latach sześćdziesiątych, już po „konsekracji” na paryskich salonach był przez nią ostentacyjnie ignorowany? By zrozumieć w jaki sposób Gombrowicz reformuje argentyński kanon, przyjrzeć się wypada najpierw temu jak on się kształtował, jakie poetyki — powiedziałaby Piglia — walczyły o dominację.

W 1845 Domingo Faustino Sarmiento publikuje ważną dla całej Ameryki Łacińskiej książkę zatytułowaną *Facundo lub Cywilizacja i barbarzyństwo na argentyńskiej pampie*. Definiuje ona kulturę latynoską w terminach starcia sił cywilizacji — reprezentowanymi przez wykształconych na francuską modłę intelektualistów — z siłami barbarzyństwa, dzikusami z pochodzenia (Indianami) lub z wyboru (zacofoanymi gauczami, nieokrzesanymi sektorami społeczeństwa, ślepo ufającymi uzurpowanej władzy caudillos). Sarmiento sytuuje się, rzecz jasna, po stronie cywilizacji, zaś głównym barbarzyńcą czyni swojego politycznego oponenta, dyktatora Juana Manuela de Rosasa. Siły były nierówne: w dziewiętnastowiecznej Argentynie, przyczółek cywilizacji okopany był w Buenos Aires, natomiast poza nim rozciągał się bezmiar barbarzyństwa. Mimo tego, polityczny projekt Sarmienta — skonstruować nowy naród i nową ojczyznę, zrobić z Argentyny drugą Francję — zaczyna się realizować, gdy w 1868 zostaje wybrany na prezydenta Republiki. Kraj wkracza wówczas w coraz szybszy rytm przemian, których kulminacja przypadnie na lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku, chociaż ich kierunek daleki będzie od tego, jaki marzył się Sarmiento. Tak czy inaczej, siła symboliczna wyartykułowanej przez niego dychotomii jest nie do przecenienia: „Facundo jest jak wirus — pisze Piglia — kto raz go przeczytał, wszędzie widzi ucywilizowanych i barbarzyńców” (Piglia 2001: 38).

Konstrukcja nowej kultury wymagała wyrzeczeń i — o czym łatwo zapomnieć, wyliczając sukcesy Sarmienta na polu modernizacji kraju — zasadzała się bardziej na praktykach bezpośredniej przemocy niż praktykach dyskursywnych. W 1869 rozpoczęła się znamienna dla tego procesu operacja zwana eufemistycznie „Podbojem Pustyni” („Conquista del Desierto”), której celem było odebranie Indianom rozległych połaci ziemi na Pampie i w Patagonii. Rzekoma „pustynia” była bowiem w rzeczywistości zamieszkaana, jednak jej gospodarze nie posiadali kultury, a więc nie istnieli. Pustkę, powstałą w wyniku unicestwienia (eksterminacji) Innych wypełnić mieli europejscy imigranci, których Argentyńczycy gościnnie zapraszają w preambule do swojej konstytucji z 1853 roku. Europejczycy entuzjastycznie odpowiadają na to zaproszenie: między 1870 a 1914 przybywają do Argentyny setki tysięcy osób, z których przytłaczająca większość nie odpowiada jednak wyśnionemu przez elity ideałowi imigranta. Zamiast chłopów i rzemieślników z północy, Argentynę zalewa biedota z południa i wschodu: upchnięta

w zubożałych *conventillos*, z trudem posługująca się językiem hiszpańskim, staje się szybko synonimem nowego barbarzyństwa. Wobec tej nowej pustki kulturowej, która tym razem wdarła się aż do samej stolicy, elity intelektualne zmuszone są na nowo prze-myśleć swój projekt — nie tyle jednak projekt przyszłości, bo ta należy do imigrantów, co przeszłości: w niej ma znaleźć swój fundament „prawdziwa Argentyna”, prawowici użyt-kownicy jej języka i tradycji. W książce *Peryferyjna nowoczesność: Buenos Aires w latach 20 i 30*, Beatriz Sarlo pisze:

Konflikty społeczne kładą się cieniem na dyskusjach o kulturze i estetyce. Kwestia języka (kto mówi i pisze hiszpańskim „do przyjęcia”); tłumaczeń (kto i na jakiej podstawie ma prawo ich dokonywać); kosmopolityzmu (jaka jego wersja jest słuszna, a jaka tylko wynaturza tendencje, które fałszywie chcą uchodzić za uniwersalne), *criollismo* (które formy od-powiadają nowej estetyce, a które — malowniczemu folklorowi), polityki (jakie stanowisko powinna zająć sztuka wobec wielkich transformacji społecznych, jaka jest rola intelektua-listy, co oznacza publiczna odpowiedzialność pisarza), oto niektóre z wiodących tematów tych dyskusji (Sarlo 2003: 27-28).

We wszystkich tych sporach pobrzmiewa obawa o zagrożoną lub wręcz zdmuchniętą przez kolejne fale imigrantów tożsamość narodową, którą należy od nowa zdefiniować w oparciu o stałe takie jak język, *criollismo* czy relacje z kulturą europejską. W związku z tymi ostatnimi Argentyna zdaje się — bardziej niż inne kraje latynoskie — cierpieć na kompleks obwieszczony przez Hegla rzekomej „niedojrzałości” kontynentu amerykańskiego, całkowicie zależnego, jego zdaniem, od Europy. W swoich *Wykładach z filozofii dziejów*, filozof szybko rozprawia się z Nowym Światem konkludując, że jego wartość dla historii powszechnej jest znikoma i może co najwyżej objawić się dopiero w przyszłości (Hegel 1958: 124-131).

Począwszy od końca lat 20, na zaproszenie tutejszych elit (głównie z kręgu czasopis-ma *Sur*) przybywają do Argentyny europejscy intelektualiści: w 1929 hrabia Keyserling i Waldo Frank; w 1932, Pierre Drieu la Rochelle, a w 1939, Ortega y Gasset i Roger Cal-lois. Któż lepiej niż oni oceni jej postępy na drodze ku dojrzałości kulturowej? Wszy-sczy przychylnie przewidują możliwość przezwyciężenia cywilizacyjnego opóźnienia i sankcjonują starania Argentyny o wkroczenie w orbitę kultury Zachodu. Na tym tle, odrzucenie Gombrowicza wydaje się zrozumiałe: brakowało mu instytucjonalnego po-parcia — przybywa niezaproszony, i to z peryferii Europy, a na dodatek z tą nieznosną skłonnością do polemiki. Pablo Gasparini zwraca uwagę na jeszcze jeden powód wykluczenia autora *Ferdydurke*, szczególnie widoczny, jeśli porównać lekceważenie, z jakim go potraktowano z argentyńską karierą Rogera Callois. Podobnie jak Polaka, wybuch wojny zaskoczył Francuza w Buenos Aires — dokąd przybył na zaproszenie Victorii Ocam-po — i zmusił do pozostania przez sześć kolejnych lat. Doskonale zaaklimatyzowany w tamtejszych kręgach literackich, Callois rozpoczął w 1941 wydawanie czasopisma „Lettres françaises”, hojnie sponsorowanego przez Ocampo (i wyśmianego przez Gomb-rowicza w *Dziennikach* (Gombrowicz 1986: 212). Na jego łamach pisali czołowi francu-sczy intelektualiści — Marlaux, Maritain, Aron i Michaux, by wymienić tylko niektórych — wzmacniając osłabione w latach trzydziestych wpływy Paryża w Buenos Aires. W Ar-gentyinie Callois reprezentuje więc — bardziej niż swój osobisty, radykalny program

awangardowy, nie tak skądinąd daleki od programu Gombrowicza — całą kulturę francuską, której naczelne wartości, zagrożone przez nazizm, wymagają obrony. Natomiast autor *Trans-Atlantyku* przebywa w Buenos Aires we własnym imieniu i zdecydowanie odmawia pośredniczenia pomiędzy kulturą polską a argentyńską, które przecież mogłyby porozumieć się w płodnym dialogu. Innymi słowy, Gombrowicza koncepcja „ojczyzny” nie nadawała się do tego, by patronować szeroko zakrojonemu projektowi obrony wartości kultury polskiej — projektowi, który z powodzeniem zrealizuje Giedroyc (Gasparini 2007: 53-56). Jeśli więc pominąć wąską grupę przyjaciół-wielbicieli — takich jak Carlos Mastronardi, Ernesto Sabato, Juan Carlos Gómez czy Jorge di Paola — Gombrowicz pozostaje w Argentynie jednym z wielu nowo przybyłych, bez większego znaczenia dla zdominowanej przez „Sur”⁴ szkoły literackiej.

Ricardo Piglia — chcący posłużyć się Gombrowiczem rozgrywce o przebudowę kanonu — zauważa jednak, że mniej więcej w latach czterdziestych zaczyna załamywać się, na razie podskórnie, autorytarny model kształtowania poprawności literackiej lansowany przez „Sur” jako jedyną instancję zdolną namaścić na pisarza (Piglia 2001: 71-72). Pole kulturowe zaczyna się wówczas dywersyfikować: nowe, antagonistyczne grupy organizują się wokół czasopism, suplementów literackich i tworzą własne wydawnictwa, Gombrowicz jako jeden z nielicznych potrafił dostrzec początki tej zmiany, zapisując w *Dzienniku*, że „[Argentyna] to kraj na wywrót, w którym szczeniaki, sprzedawca literackiej *revisty*, ma więcej stylu od wszystkich jej współpracowników” (Gombrowicz 1986: 112).

Postać Gombrowicza pojawia się na pierwszym planie w trzech tekstach Piglii — powieści *Sztuczne oddychanie* z 1980, wykładzie pt. *Polska powieść (La novela polaca)*⁵ wygłoszonym w 1986 na konferencji w Narodowym Uniwersytecie w el Litoral oraz w artykule *Język wykluczonych (La lengua de los desposeídos)* opublikowanym w argentyńskim dzienniku „La Nación” w 2008 (Piglia 2008b: 1)⁶. Wszystkie teksty określają paradoksalne miejsce Gombrowicza w literaturze argentyńskiej: na peryferiach, ale jednak w centrum, bo na skrzyżowaniu między Borgesem a Arletem⁷.

Borges i Gombrowicz

Na początek, kilka słów o tym jakiego Borgesa czyta Piglia, a raczej, jakim go czyta. Jego lektura polega, po pierwsze, na „uargentynowieniu” autora *Alefa*, który począwszy od lat pięćdziesiątych, kiedy w czasopiśmie „Les Temps Modernes” pojawiły się pierwsze tłumaczenia jego tekstów, stał się najważniejszym „towarem eksportowym” literatury

⁴ Argentyńskie czasopismo oraz wydawnictwo literackie, założone na początku lat trzydziestych przez Victorię Ocampo. Do najbliższych współpracowników należeli m.in. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco i Alfonso Reyes. Ostatni numer ukazał się w 1992 r.

⁵ Wykład ten został rok później przedrukowany w czasopiśmie „Espacios de Crítica y Producción” pod tytułem *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz* (pod takim tytułem tłumaczy go Klementyna Suchanow i Krystian Radny w „Literaturze na świecie” (2001: 65-71), a następnie, w 2000 w zbiorze *Formas breves*, już pod pierwotnym tytułem *Polska powieść* (2000: 69-80).

⁶ Dodać wypada, że te trzy teksty nie wyczerpują wszystkich odwołań do Gombrowicza w twórczości Piglii. W sposób mniej lub bardziej otwarty Argentyńczyk wspomina o nim w wielu innych kontekstach (na przykład w zbiorze esejów *El último lector* (2005) lub w *Notas sobre Macedonio en un Diario* (2000: 13-28), na których omówienie nie starczy miejsca w niniejszym artykule).

⁷ Podobną pozycję — dołączając jeszcze do tej trójki urugwajskiego pisarza Juana Carlosa Onetti — wyznacza Gombrowiczowi Alvaro Abos (1995: 35-43).

argentyńskiej — czytany poza kontekstem własnej kultury, zyskał status pisarza uniwersalnego, należącego do kanonu literatury Zachodu, tracąc jednocześnie narodowość. Jego dzieło było interpretowane wyłącznie w kategoriach uniwersalnych — których adekwatności nikt skądinąd nie kwestionuje — i w całkowitym oderwaniu od historii literatury argentyńskiej. Piglii lektura Borgesa zmierza w kierunku przeciwnym: oto twórca jednej z najsilniejszych literackich tradycji narodowych, najbardziej argentyński z pisarzy (w podobny sposób Piglia odzyskuje Gombrowicza)⁸. I jeśli w interpretacjach „uniwersalistycznych” autor *Fikcji* funkcjonuje jako pisarz reprezentatywny dla najważniejszych tendencji dwudziestowiecznej prozy, prekursor postmodernizmu i koncepcji intertekstualności, życzliwy patron Foucaulta, Bartha i Derridy, w *Sztucznym oddychaniu* przedstawia się go jako twórcę zamykającego dwie podstawowe tendencje dziewiętnastowiecznej literatury z regionu La Platy. Pierwszą z nich jest wspomniany już europeizm, nieznośna i kompromitująca tęsknota za dorównaniem literaturze starego kontynentu, która rozpoczyna się na pierwszej stronie *Facunda*. Sarmiento zamieszcza tam słynne motto „On ne tue point les idées”, nie przypadkiem po francusku: barbarzyńcy nie mogą go zrozumieć i tym samym udowadniają swoje nieokrzesanie. Erudycja Sarmiento sama jest jednak podszyta ignorancją: oto okazuje się, że błędnie przypisuje to zdanie niejakiemu Fortoulowi gdy, w rzeczywistości, wypowiedział je inny Francuz, Volney⁹. Gdy Sarmiento ostantacyjnie obnosi się ze swoim czytaniem, na jaw wychodzi jego udawana kultura — a stąd jesteśmy tylko o krok od stylu Borgesa — „teksty będące zlepkiem zmyślonych, apokryficznych cytatów [...], całe to jątrzenie, parodiowanie naszej kultury, kultury z drugiej ręki, kultury przeżartej do cna żalosną pedanterią. Z tego wszystkiego Borges kpi sobie w żywe oczy” (Piglia 2009: 129)¹⁰. Świadomie manifestując fałszywą erudycję, powołując się na nieistniejące, samodzielnie sfabrykowane źródła, sprowadza do absurdu — i tym samym zamyka — całą tradycję argentyńskiego europeizmu. Z drugiej strony, Borges finalizuje także tendencję przeciwną, bazującą na literaturze gauczów (tzw. *gauchesca*) i pretendującą do wyrażania głosu ludu. Opowiadania takie jak *Człowiek z przedmieścia* albo *Południe*, stylizowane na język mówiony historie o odwadze, zdradzie i honorze, są — mówi Piglia — parodią najsłynniejszego poematu gauczów, *Martína Fierro*.

Wspomnianą dwoistość Borgesa Piglia przekłada na jeszcze inną narrację, rozszaną po całym jego dziele, którą nazywa „fikcją pochodzenia”, „rekonstrukcją genealogiczną” lub opowiadaniem o „spadku kulturowym” otrzymanym po rodzicach. Własne miejsce w literaturze Borges definiuje bowiem poprzez swoją relację z rodziną matki i ojca: pierwsza, pochodząca od konkwistadorów i bohaterów narodowych, reprezentuje tradycję szlachecką, honor, walkę, ale także *barbarzyństwo* kulturowe; druga z kolei — szcycąca się swoimi angielskimi korzeniami — konotuje tradycję intelektualną, bibliotekę, cywilizację.

⁸ W taki sam sposób, tj. według argentyńskiego klucza, czyta Borgesa Beatriz Sarlo (zob. Sarlo 2007a).

⁹ Co znamienne, Emilio Renzi — porte-parole Piglii, wykładający w *Sztucznym oddychaniu* wszystkie doniosłe konsekwencje pomyłki Sarmiento — sam popełnia błąd, zmieniając nazwisko Hyppolite’a Fortoula na „Fourtol”.

¹⁰ Gombrowicz czyni podobne obserwacje na temat Borgesa, choć, jak się zdaje, nie zauważając jego prześmiewczej intencji. Dominikowi de Roux mówi o „pseudoerudycji” autora *Fikcji* i wyjaśnia: „każda erudycja jest i musi być pseudo; Borges-erudyta jest straszliwym ignorantem, ale jest też niezbyt inteligentny, ponieważ erudycja z istoty swojej jest nieinteligentna” (Gombrowicz: 2004: 69).

Pierwszą sławi gauchesca, drugą — wywodzący się od Sarmienta europeizm. Uwikłanie we własną biografię, charakteryzujące w mniejszym lub większym stopniu każdego twórcę, jest w przypadku Borgesa wyjątkowo silne: narracja o rodzinie — rodzaj autofikcji ubranej w formę powieści genealogicznej — określa sposób czytania tradycji literackiej, wytacza drogi lektury i granice poszczególnych poetyk (Piglia 2001: 150).

Podobną „fikcję pochodzenia”, z podziałem na antagonistyczne wartości przekazywane przez każdą z płci snuje Gombrowicz. „Naprzód o mojej rodzinie, to ma swoje znaczenie” — mówi Dominikowi de Roux. I dalej:

Mój ojciec? Piękny mężczyzna, rasowy, okazały, a też poprawny, punktualny, obowiązkowy, systematyczny, o niezbyt rozległych horyzontach, niewielkiej wrażliwości w rzeczach sztuki, katolik, ale bez przesady. A moja matka była żywa, wrażliwa, obdarzona dużą wyobraźnią, leniwa, niezaradna, nerwowa (i bardzo), pełna urazów, fobii, iluzji. [...] Ja jestem artysta po matce, a po ojcu jestem trzeźwy, spokojny i opanowany (Gombrowicz 2004: 6-7).

W tej dialektyce płci matka wydaje się zajmować bardziej poczesne miejsce: od najmłodszych lat Witold nieustannie wciąga ją w absurdalne, prowokacyjne żarty, które — razem z dziedziczonym po kądzieli szaleństwem (rodzina Kotkowskich obfitowała, jak wiadomo, w dziwaków wszelkiej maści) — kształtują go jako artystę. Kształtowanie to ma charakter negatywny: autor *Ferdydurke* nigdy nie przestanie się zżymać na gnuśność i poziom intelektualny swojej rodziny. Narracja o rodzinie — tak jak u Borgesa — jest tu opowieścią o dziedzictwie kulturowym, tyle że przede wszystkim o jego nieznośnym ciężarze. O ile bowiem autorowi *Fikcji* „rekonstrukcja genealogiczna” gwarantuje ukończenie — dialektyka pomiędzy kultem oręża a kultem książek tworzy tradycję argentyńską, którą swobodnie żongluje — w przypadku Gombrowicza jest raczej historią ciągłej ucieczki z Domu rozumianego bądź to wąsko, jako dworek w Małoszycach, bądź szeroko, jako ojczyzna, „święta chyba Przeklęta”. Jak wskazuje Jerzy Jarzębski, pisarz uporczywie powraca do tematu uwikłania jednostki we wszelkiego rodzaju uwarunkowania narzucone przez rodzinę (autorytet, naród), od norm postępowania poczynając, na języku i formie literackiej kończąc, a metafora „ucieczki z domu” ma niezmiennie sens oswobodzicielski (Jarzębski 2001: 10-34).

Nakreśliwszy wstępne paralele pomiędzy Borgesem a Gombrowiczem, powracam do wspomnianego artykułu Piglii, ogłoszonego pod prowokacyjnym tytułem *Polska powieść*. Prowokacyjnym, bo — po pierwsze — wygłoszonym pierwotnie w debacie poświęconej powieści argentyńskiej (sic!), a po drugie, bo nawet pobieżna lektura wystarczy, by skonstatować, że mowa w nim nie tyle o polskiej literaturze, co o samym Gombrowiczu. Na początku, autor przywołuje „pamiętną scenę” z *Trans-Atlantyku* („jednej z najlepszych powieści napisanych w tym kraju”, tj. Argentynie), salonowy pojedynek pomiędzy „Gombrowiczem” a Mistrzem, Wielkim Pisarzem, którego Piglia utożsamia nie z Borgesem — jak zwykli to czynić polscy krytycy — a Eduardem Malleą lub bohaterem Borgesowskiego *Alefa*, Carlosem Argentino Danerim. Co ciekawe, w oryginale nie pada słowo „pojedynek”, a „payada”, która jest improwizowanym gatunkiem właściwym dla poezji gauczów, rodzajem słownej potyczki, mogącej trwać wiele godzin, podczas

której payadores udowadniają swój kunszt artystyczny. Tym sposobem, Gombrowicz od razu zostaje „wtrącony” w tradycję argentyńską, i to nie w jej elitarny nurt europejski, awangardowy, a popularno-tubylczy:

odarty z oryginalności, europejski arystokrata i awangardowy pisarz, czuje się nieomal bezwiednie spychany w stronę *barbarzyństwa*. Począwszy od owego momentu taktyka „Gombrowicza” w tym pojedynku będzie polegać na dzikiej ironii i hermetycznej agresji [hiszp. malón] — zachowuje się tak jak mogliby się zachowywać Ranqueles w książce Mansilli (Piglia 2001: 66).¹¹

Oto Gombrowicz „upupiony” na argentyńskiej prowincji, zepchnięty w barbarzyństwo, zmuszony do kłusowania cywilizowanych erudytów niczym dzikus — zgodnie z przewidywaniami Piglia, wirus Sarmienta dopada go, gdy tylko zadomowił się na argentyńskiej ziemi. W tej scenie — pisze dalej autor eseju — pojawiają się „odcienie i chwytty obecne w argentyńskiej prozie. Obce języki, walka i namietność cytowania. Chodzi w niej o puszczane w ruch i przekształcone w powieść problemy niższości kulturalnej” (Piglia 2001: 66). Pozbawiony wygodnej pozycji literackiego autorytetu (przysługującą wszystkim „zaproszonym” Europejczykom), Gombrowicz staje się właśnie „pisarzem argentyńskim”, dręczonym świadomością przynależenia do kultury drugorzędnej. W tym punkcie, chcąc nie chcąc, spotyka się z Borgesem, który w eseju *Pisarz argentyński i tradycja* definiuje argentyńskość jako niepokorny stosunek do wielkich (zachodnich) tradycji kultury. Literatury marginalne, jak żydowska, irlandzka, latynoska (i polska, dodaje Piglia) mają prawo do nieskrępowanego używania wielkich europejskich chwytów i tematów literackich, ponieważ — ukształtowane z dala od głównego nurtu — nie muszą darzyć go jakimś szczególnym kultem. Bycie poza, bycie na peryferiach gwarantuje im swobodę działania, sankcjonuje twórcze plagiaty i niewierne tłumaczenia, powołując do życia swoistą tradycję z nieprawego łóża. To nie nadmiar lokalnego kolorytu stanowi o „autentyczności” tekstu: w *Koranie*, jak wiadomo, nie ma wielbłądów. Relacja wynikania jest wręcz odwrotna: nie „narodowa esencja” definiuje literaturę danego kraju, lecz udane próby literackie — skatalogowane *ex post* jako kanoniczne — określają to, co uznaje się za ortodoksyjnie rodzime. „Wszystko to, czym my, pisarze argentyńscy, szczęśliwie się zajmujemy, należeć będzie do tradycji argentyńskiej” (Borges 2008: 187).

Nawet pobieżnym znawcom Gombrowicza wywód ten wyda się znajomy: Francuz czy Anglik mają zawsze na podorzędziu gotową, od wieków wypracowaną formę narodową, co innego Polska, kraj formy osłabionej, zagubiony gdzieś między Wschodem a Zachodem. Zresztą, „podstawcie pod słowo »Polska« Argentynę, Kanadę, Rumunię itd. a moje wywody (i moje cierpienia) rozszerzą się wam na sporą część świata, na wszystkie kultury europejskie wtórne, drugorzędne” (Gombrowicz 2004: 31). Dystans, zerwanie z tym, co natrętnie swojskie — tylko taka taktyka zapewnia swobodę duchową i uprawnia do rewizji (czyt. niepokornego używania) skostniałej formy europejskiej.

¹¹ Polskie tłumaczenie gubi niektóre subtelności oryginału. Hiszp. „malin” to nie tyle agresja, co taktyka walki Indian, polegająca na niespodziewanym ataku sił przeciwnika. „Ranqueles” to jedno z argentyńskich plemion indiańskich, opisane w XIX w. przez Lucia V. Mansilli w słynnej książce *Wyprawa do Indian Ranqueles (Una excursión a los indios ranqueles)*.

Literatury marginalne — tak polska, jak i argentyńska — tradycyjnie kształtują się w nieustannym napięciu pomiędzy kulturą tubylczą a wysoką kulturą zagraniczną, do której aspirują. Określając swoją pozycję wobec tradycji, obaj autorzy dokonują jej całkowitego przewartościowania, spiętrzając do granic absurdu właściwe jej tendencje — europeizm lub bogoojczyźniany zachwyt nad zaściankiem. „Fałszywa erudycja” Borge-
sa funkcjonuje w gruncie rzeczy podobnie do „parodii konstruktywnej” Gombrowicza (Głowiński 2002: 60-88): bazowanie na cudzych tekstach, „mieszanina, kombinacja reje-
strów, zamęt filiacji” (Piglia 2001: 67)¹² pozwala stworzyć zupełnie nową jakość.

Arlt i Gombrowicz

W tytule analizowanego tutaj artykułu (a konkretnie w jego drugiej wersji z 1987 roku) Piglia stawia pytanie „czy istnieje powieść argentyńska?” i dodaje w podtytule „Borges a Gombrowicz”, sugerując, że ta linia dziedziczenia jest najważniejsza i na niej rozstrzyga się problem „argentyńskości”. Jednak z autorem *Sztucznego oddychania* należy mieć się na baczności: bo jeśli czytać ten esej jako opowiadanie — a taka „lektura międzygatunkowa” jest u Piglii więcej niż uprawniona — odkryje przed nami zupełnie inne, ukryte treści. Zgodnie z tym, co utrzymuje w *Twierdzeniach o opowiadaniu* (*Tesis sobre el cuento*), dzieła tego gatunku zawsze opisują dwie historie — jedną jawną, drugą ukrytą, przy czym to ta druga, nigdy nie opowiedziana wprost, jest kluczem do zrozumienia całości (Piglia 2000: 105-108). W tym przypadku, historią niejawną, ledwie zasugerowaną jest pokrewieństwo między Witoldem Gombrowiczem i Robertem Arltem. Nazwisko tego ostatniego pada wprawdzie w artykule parokrotnie (obok Macedonia Fernández), ale nie ekspozuje się tej filiacji — znacznie mniej oczywistej, ale i znacznie ciekawszej — jako równie znaczącej co ta, która łączy Gombrowicza z Borgesem.

W przeciwieństwie do autora *Fikcji*, Arlt jest w Polsce autorem mniej znanym i nic dziwnego, bo do kanonu powieści argentyńskiej awansował stosunkowo niedawno, właśnie za sprawą Ricarda Piglii. Ze wszystkich jego czytelników-wielbicieli, to on

¹² Na marginesie tekstu Piglii warto zanotować, że nie był on jedynym argentyńskim pisarzem, który wskazywał na podobieństwa między Borgesem i Gombrowiczem. Juan José Saer pisze w artykule *Spojrzenie z zewnątrz*: „Domniemany snobizm arystokratyczny Borge-
sa, który przy każdej okazji nie omieszczał 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 rozpaczli 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 zamysł 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 Borge-
sa, jego skłonności do spotykania się ze stręczycielami, posługującymi się nader wprawnie nożem i upatrywaniu w środowisku zabijaków odrodzenia *chanson de geste*, odpowiadają u Gombrowicza skłonności zadawania się z bezimienną i podejrzaną młodzieżą z biednych dzielnic Buenos Aires, w której wydawał się odnajdywać ucieleśnienie jednego ze swych fundamentalnych tematów” (Saer 2001: 80).

najbardziej przyczynił się do rehabilitacji jego dzieł, ustanawiając ich nową, niezwykle nośną interpretację — dla Piglii, siła poetyki Arlta wynika dokładnie z tego, co inni krytycy poczytywali mu za defekt: ze świeżości, biorącej się z braku zakorzenienia w tradycji.

Urodzony w 1900 roku w rodzinie imigrantów (matka pochodziła z Austro-Węgier, ojciec był Niemcem z Poznania), chciał się tym, że nigdy nie ukończył żadnej szkoły, a życia uczył się wykonując różnorakie, mało zresztą nobilitujące profesje: był malarzem pokojowym, praktykantem w warsztacie samochodowym, robotnikiem w fabryce cegieł, pomocnikiem sprzedawcy w księgarni. Drugą, obok literatury, pasją jego życia były wynalazki, po których na próżno spodziewał się fortuny: opatentował m.in. specjalny wytrzymały materiał na damskie pończochy. Beatriz Sarlo nazwie te fascynacje technologicznymi nowinkami — typowe dla argentyńskich warstw najuboższych w początkach wieku — „wiedzą dla biedaków”, która miała kompensować brak kapitału symbolicznego dostępnego tylko elitom (Sarlo 2007: 219). W dziedzinie literatury Arlt był bowiem samoukiem. W latach dwudziestych i trzydziestych opublikował kilka powieści, z których najważniejsze *Wściekła zabawka* (*El juguete rabioso*, 1926) i *Siedmiu szaleńców* (1929) przeszły bez większego echa, jeśli nie liczyć serii krytyk pod adresem stylu — Arlt pisał z błędami. Zresztą nie wstydził się tego, porównywał gramatykę do boksu i twierdził, że wygrywa przez nokaut. „Mówią o mnie, że źle piszę. To możliwe. Bez problemu mógłbym jednak przytoczyć nazwiska wielu autorów, którzy wprawdzie piszą dobrze, ale których czytają tylko poprawni członkowie ich rodzin” (Arlt 2004: 9). Z elitą literacką Buenos Aires utrzymywał więc raczej chłodne relacje, nic też dziwnego, skoro środowisko czasopisma *Sur* zignorowało kompletnie jego powieści. Dostał wprawdzie zaszczytu uczestniczenia w prośzonej kolacji u Victorii Ocampo, ta jednak na jego widok westchnęła z niechęcią: „robi się nieznośnie. Na te spotkania przychodzi już naprawdę byle kto” (Drucaroff 1998: 332-333). Porównanie z Gombrowiczem narzuca się samo: kilkanaście lat później na biesiadzie u teje „hrabiny Kotłubaj”, także jemu udaje się zrobić jak najgorsze wrażenie (Gombrowicz 1986: 211-213). Obaj pisarze zajmują więc, jeden po drugim (Arlt umiera w 1942), podobną pozycję wykluczonych przez establishment, i obaj zostają następnie zrehabilitowani, zyskując miano „wywrotowych klasyków”¹³. Poczucie zepchnięcia na marginesy peryferii — bo sama Argentyna jest przecież tylko przedmieściem świata — łączy ich obu. Słowa, którymi Bruno Schulz wychwala *Ferdynandurke* — że pracują w niej „uboczne i odpadkowe produkty procesów kulturalnych”, na „ogromnym rumowisku kultury zaśmiecającym jej peryferie”, że przekonuje o mocy, jaka tkwi w „tym drugorzędnym garniturze form” (Schulz 1984: 51) — można z powodzeniem odnieść do Arlta.

¹³ Tak nazywa Arlta Elsa Drucaroff (1998: 409). Kwestia „kanonizacji” obu pisarzy pozostaje zresztą problematyczna. Piglia pisze o Arlcie (a z powodzeniem można podstawić tu pod „Arlta” Gombrowicza), że „nie jest klasykiem, tzn. kimś, kogo dzieło jest martwe. I dzisiaj największym niebezpieczeństwem jest dla niego właśnie kanonizacja. Do tej pory, styl Arlta skutecznie bronił się przed trafeniem do muzeum: trudno zneutralizować to pisarstwo, żaden akademik nie daje mu rady” (Piglia 2001a: 21). Nie ma żadnych świadectw na to, by Arlt i Gombrowicz się kiedykolwiek poznali. Nie jest to jednak wykluczone: pod koniec życia Arlt zajmował się głównie dramatem, a jego sztuki wystawiał Leonidas Barletta w Teatro del Pueblo, tym samym, w którym w 1940 Gombrowicz wygłosił wykład pod tytułem *Doświadczenia i problemy Europy mniej znanej*.

Obaj potrafili zmienić to poczucie wykluczenia we własną zaletę. Gombrowicz zajmuje pozycję marginalną — tak w stosunku do literatury polskiej, jak argentyńskiej — która pozwala mu na swobodny, świeży, bo niewykłany w zależności pozaliterackie, punkt widzenia. To właśnie „spojrzenie z zewnątrz” sławi Juan José Saer: „w odróżnieniu od innych pisarzy polskich, na przykład Miłosza, Gombrowicz traktuje emigrację jako sposób kultuwowania i podkreślania odmienności od Zachodu, przedkładając odmiennność własnej perspektywy” (Saer 2001: 77). Arlt z kolei — odrzucony przez „Sur” za swoje gminne pochodzenie — czyni zeń podstawowy wyróżnik własnej twórczości. Konstruuje dla siebie mit pisarza z lumpenproletariatu, nagina fakty z własnej biografii po to, by zająć miejsce dotychczas omijane z daleka przez pisarzy argentyńskich. Chętni się, że wyrzucono go ze szkoły, gdy tymczasem udaje mu się skończyć pięć klas, wynik najzupełniej przeciętny dla dzieci imigrantów. Mieszka wprawdzie w miejscach raczej skromnych ale nigdy — wbrew temu, co zdarzyło mu się utrzymywać — w enklawach prawdziwej nędzy. Ten zatwardziały krytyk drobnomieszczaństwa skrzętnie ukrywa fakt, że zawarł małżeństwo typowe dla klasy średniej: żona wniosła całkiem pokaźny posag, który zresztą Arlt roztrwonił na nieudanych interesach. Przechwala się, że w przeciwieństwie do innych, czytaj „majętnych z domu” literatów, pisze w warunkach skrajnie trudnych, zawsze pod presją czasu, a płacą mu od każdej napisanej linijki. Tymczasem jeszcze w latach dwudziestych, dzięki swoim Akwafortom publikowanym w największych dziennikach Buenos Aires, „El Mundo” i „Crítica”, osiąga status prawdziwej gwiazdy dziennikarstwa, z całkiem niezłą pensją¹⁴. Innymi słowy, Arlt nigdy nie był Jeanem Genetem literatury argentyńskiej. Choć do tego nieustannie aspirował.

„Wymyślił” dla siebie figurę autora i sprawnie budował niezwykle nośną, fikcyjną historię własnej drogi do literatury, dokonując — zdaniem Julia Premat — gestu typowego dla całej literatury z regionu La Platy. W studium zatytułowanym *Bohaterowie bez właściwości. Figury autora w literaturze argentyńskiej* (Premat: 2009), Premat utrzymuje, że wyróżnikiem tej ostatniej jest właśnie silna tendencja do autofikcji, która nieodzownie towarzyszy samemu procesowi pisania, bo gest twórczy idzie zawsze w parze z gestem wymyślenia siebie jako pisarza („inventarse como escritor”). Literatura argentyńska jest pod tym względem wyjątkowa ze względu na specyficzny mit fundacyjny: pierwszym modelem pisarza, absolutnym punktem odniesień dla Argentyńczyków nie jest, jak w innych literaturach, realnie istniejący autor kanoniczny (Szekspir, Goethe, Dante, Cervantes czy Hugo), a pisarz wymyślony, *postać* pisarza — *payador* Martín Fierro. Autor fikcyjny — a nie autor realny, José Hernández — pozostaje w świadomości zbiorowej tym, który inauguruje tradycję literacką i przynależenie do niej będzie się odtąd wiązało z wynalezieniem dla siebie odpowiedniej, nierzadko wewnętrznie sprzecznej, figury autora. Co znamienne, swoje rozważania o najbardziej nośnych w literaturze argentyńskiej konstrukcjach tożsamości pisarskiej — zbudowanych przez Borgesa, Macedonia, Piglię czy Saera — Premat rozpoczyna od... Gombrowicza: „jak niewielu pisarzy w XX wieku, Gombrowicz zbudował sobie własną, autonomiczną przestrzeń, w niezgodzie na przytłaczające imperatywy estetyczne, ideologiczne i nade wszystko historyczne, które

¹⁴ Te i inne nieścisłości i przemilczenia w biografii Arlta tropi Sylvia Sáitta (2008), Mario Goloboff (107-115) oraz Elsa Drucaroff (1998: 336-339).

musiały ciążyć nad grzbietem kogoś takiego jak on, polskiego pisarza wygnanego na peryferie świata” (Premat 2009: 9). Redagowany na tych obrzeżach cywilizacji *Dziennik*, przypomina Premat, służył takiemu właśnie celowi: „narzucić się ludziom jako osobowość”, wymyślić własną wybitność. „Chciałbym w tym dzienniczku jawnie przystąpić do konstruowania sobie talentu” (Gombrowicz 1986: 58). „Ja jestem najważniejszym i bodaj jedynym moim problemem: jedynym ze wszystkich moich bohaterów, na którym naprawdę mi zależy. Przystąpić do stwarzania siebie i uczynić z Gombrowicza postać — jak Hamlet, albo don Kiszot — ? — ! —” (Gombrowicz 1986: 179) Uwarunkowania tego procesu, to oczywiste, są polskie — *Dziennik* pisany był dla *Kultury* i po to, by polskiego czytelnika sprowokować. Ale, kontynuuje Premat, gest „wymyślenia autora” („invención de autor”) doskonale wpisuje się w argentyńską dynamikę literacką, w której hasła reorganizacji tradycji, powiązane z postulatem rewizji tożsamości pisarza i rewaloryzacji dzieł powstałych z dala od centrum są bardzo silnie zakorzenione.

Dążenia do nieustannej trawestacji kanonu wiążą się ściśle z kwestią kodu językowego, a konkretnie z problematyczną, napiętą relacją, jaką pisarze argentyńscy (przynajmniej ci, których ceni Piglia) utrzymują z własnym językiem. „Odmienność (extrañeza) jest wyznacznikiem dwóch wielkich stylów, jakie pojawiły się w literaturze argentyńskiej XX wieku: Roberto Arla i Macedonio Fernández; wydają się być językami na wygnaniu, brzmią jak hiszpański Gombrowicza” (Piglia 2001: 67). Naprawdę płodne (czyt. plastyczne, ruchome) tradycje literackie nie są dziełem tych, którzy język argentyński kodyfikują — styl Borgesa, choć perfekcyjny i trudny do naśladowania, służy bardziej jako szkolna gwarancja poprawności niż narzędzie do rozsadzania skamielin językowych od wewnątrz. O stylu Arla mówiono kpiąco, że „używał żargonu z przedmieścia z nalotem cudzoziemskiego akcentu” (Piglia 2001: 67), lecz dla Piglii to największy z możliwych komplementów: najeżone błędami książki Arla poprawić mógłby każdy, ale nikt nie umiałby ich napisać, dodaje. Podobnie rzecz ma się z polskim Gombrowicza: daleko mu do szkolnego ideału, jest raczej wynaturzony, nagięty do wyrażenia treści nigdy wcześniej niezwerbalizowanych.

A jaki był hiszpański Gombrowicza? Wyuczony w portowych barach Retiro, gdzie nauczycielami byli młodzi robotnicy i marynarze, język kontaktu z nieznanymi, pokrętny i sekretny. Kod inicjacji kulturowej, narzędzie służące do edukacji na wspak („contraeducación”), „język wykluczonych”, który nie ma nic wspólnego z angielskim Nabokova czy Borgesa, wyuczonymi do perfekcji w towarzystwie brytyjskich guvernantek (Piglia 2008b: 1). Wiele o hiszpańskim Gombrowicza mówi wygłoszony w 1947 wykład *Przeciw poetom*, czyli przedstawiona z pozycji niższości i braku „krytyka grzeczności implicytnie zawartej w tych językach sztucznie wyrafinowanych” (Piglia 2008b: 1), protest przeciw stereotypowym, oklepanym słowom utrwalonym w poezji. Piglia słusznie zauważa, że modny w owym okresie uzus zapraszał do wygłaszania podobnych konferencji po francusku — tak zwykła była czynić Victoria Ocampo i Roger Caillos. Sam wybór hiszpańskiego, i to hiszpańskiego z szemranych okolic Retiro był już manifestacją. W swoim artykule Piglia cytuje tylko jeden fragment wykładu i to — zgodnie ze

swoim upodobaniem dla wersji wywrotowych, podminowujących ustaloną hierarchię tekstów — fragment niekanoniczny, niewłączony do wersji ostatecznej, opublikowanej w polskim *Dzienniku*:

Byłoby rozsądniej z mej 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 jak kilkuletnie dziecko, które ledwo umie mówić. Nie potrafię układać zdań mocnych ani zręcznych, ani wytwornych ani wyrafinowanych, ale kto wie, czy ta przymusowa dieta 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 (Gombrowicz 2005: 107).

Hiszpański Gombrowicza — język niedojrzały, zdolny wyrażać ignorancję i niedostatek znacznie lepiej niż obycie, gładkość, elegancję — jest wyrazem sposobu życia, które przyszło mu wieść (albo raczej: które wybrał) w Buenos Aires. Język obcy dla Borgesa, ale zrozumiały dla Arlta. Z właściwym sobie upodobaniem do odwracania utartego porządku, Piglia wynosi wykład Gombrowicza do kategorii „jednego z największych wydarzeń w historii naszej [argentyńskiej] kultury” (Gombrowicz 2005: 107). Bo hiszpański — argumentuje — usunięty z pierwszego obiegu kultury język o minimalnej sile rażenia, zostaje włączony do jej oficjalnego porządku. François Bondy, pierwszy propagator Polaka we Francji — zauważa dodatkowo Piglia — czytał *Ferdydurke* po hiszpańsku i, zafascynowany, inicjuje jej przekład na francuski. Kod kultury niskiej kształtuje kod kultury wysokiej.

Przy tej okazji, poruszyć wypada kwestię przekładów, które w kulturach drugorzędnych, aspirujących do uznania w „pierwszym świecie” literatury pełnią funkcję fundamentalną, wyznaczając główne kierunki rozwoju literatury narodowej. „Tradycji argentyńskiej” nie tworzą, jak pamiętamy, gaucze i malownicze opisy pampy, ale nonszalanckie używanie obcych kodów kulturowych. Stąd wspomniana przez Sarlo żarliwość prowadzonych w pierwszych dekadach XX wieku dyskusji na temat tłumaczeń: kto miał prawo ich dokonywać? Kto był na nie skazany, a kto biegle czytał w oryginale? Kto wobec tego zasługiwał na miano pisarza z prawdziwego zdarzenia? Piglia — zwolennik lektury, odległej od utartych ścieżek literackich powiązań, bo tylko ona jest prawdziwym sprawdzianem dla tekstu — dodaje, że w tłumaczeniach taka właśnie interpretacja poza kontekstem dokonuje się samoczynnie. Arlt czytywał zagranicznych klasyków (a oprócz nich, historyjki o awanturniku Rocambolu) głównie w tanich, fatalnie przetłumaczonych wydaniach, które — oto kolejny zarzut, który Piglia przekuwa na zaletę — ukształtowały jego własny, oryginalny styl literacki. „U Arlta, język ojczysty jest traktowany jak język obcy” (Piglia 1993: 20), bo *lunfardo*, którym się posługuje, wymaga przekładu: w przypisach wyjaśnia drobniaczkowo, że „yuta” to tajna policja, a „jetra”, garnitur. Słowa w językach obcych (szczególnie francuskim) kreują z kolei efekt dystansu, konotując wyższą, niedostępną dla bohatera klasę społeczną. Arlt nie kłopotce się także cytowaniem dosłownym, przekręca klasyków nawet wtedy, gdy sprawdzenie oryginalnej treści nie nastroczałoby większych trudności. Ta nonszalancka bierze się właśnie ze specyficznego pojmowania roli języka obcego: nieważne, co konkretnie znaczy, on sam jest znakiem — kapitału symbolicznego i ekonomicznego, lub jego braku.

Borges sam był tłumaczem, zaczął jeszcze jako dziecko od Oscara Wilde'a, a następnie przekładał Kafkę, Joyce'a, Kiplinga, Faulknera, Woolf i innych. Tarcia pomiędzy językiem, w którym pisał a językiem, w którym czytał (głównie angielskim) uformowały przejrzysty styl Borgesa. Tłumaczenia nie było dla niego przekładaniem jednego kodu językowego na drugi, a raczej zadaniem równie twórczym, co samo pisanie (Borges 2006: 87-117). Nie bez przyczyny teksty Borgesa obfitują w „postacie podrzędne” — komentatorów cudzych dzieł, egzegetów, bibliotekarzy i tłumaczy właśnie — jeśli bowiem literaturę postrzega się jako manipulowanie kontekstem, przeklekanie starych treści w nowe miejsca, to ich praca zyskuje status prawdziwie oryginalnej (Pauls 2004: 103-124).

Trzeci model „relacji z językiem”, a raczej „funkcjonowania pomiędzy językami” reprezentował Gombrowicz, który podejmuje się tłumaczenia *Ferdydurke* na mowę prawie sobie nieznaną. Jego zamiarem było „wymyślić nowy język — nie chodziło o tworzenie neologizmów [...], lecz o wymuszenie na słowach nowych znaczeń, o przeniesienie ich z jednego kontekstu w drugi” (Piglia 2001: 69). Nad tym pierwotnym tworzywem, jak wiadomo, dopiero rozpoczęła pracę międzynarodowa grupa pomocników, w której ścierały się akcenty kubańskie, francuskie, argentyńskie, polskie... w drugim obiegu (Piglia nazwałby go „nielegalnym”), w podrzędnym barze Rex, z dala od protekcjonizmu importowanych z Zachodu autorytetów, dokonuje się rzeczywistych, swobodnych eksperymentów z obcymi tradycjami. Tak powstały hiszpański wymyka się konwencjonalnym, społecznym użyciom słów i brzmi „jakby miał za chwilę się rozpaść, jest spazmatyczny, sztuczny, sprawia wrażenie języka przyszłości” (Piglia 2001: 70). „Języka przyszłości” w przeciwieństwie do języka przeszłości, którym posługiwali się klasycy w rodzaju Sarmienta czy Lugonesa i w którym obrońcy czystości mowy upatrywali niedoścignionego wzoru. Dlatego ton *Ferdydurke* toruje drogę nowym odczytaniom prozy Arlta — także spisanej w języku jutra — interpretacjom, które wzniosły się ponad utyskiwania nad błędami stylu i konstrukcji, a doceniły jego nowoczesne brzmienie, wolne od sztywnych konwencji pisarskiego rzemiosła — „argentyński Gombrowicz” był pierwszym potencjalnym czytelnikiem *Siedmiu szaleńców*.

Gombrowicza krytyka poezji z 1947 roku posiada w twórczości Arlta swój odpowiednik — opowiadanie *Niespełniony pisarz* (*Escritor fracasado*), które także pełni fundamentalną rolę w uniwersum literackich przekształceń Piglii. Dość wspomnieć, że w prawie wszystkich tekstach autora *Sztucznego oddychania* powraca postać „przegranego” — ofiary takiej lub innej (najczęściej jednak literackiej) porażki, która rozpaczliwie szuka kogoś, kto zechce jej wysłuchać (zob. Drucaroff 2000: 349-350)¹⁵. Oba teksty — Gombrowicza i Arlta — stylizowane są na antyczną diatrybę i drwią z rutyny i konwencji w konstruowaniu wypowiedzi literackiej, przy czym pierwszy sytuuje się po stronie czytelnika — w natłoku tekstów o autorach ktoś wreszcie upomina się o odbiorcę — a drugi, autora. Tytułowy niespełniony pisarz, za młodu obwołany, nieco na wyrost, geniuszem, opowiada historię swojej twórczej niemocy, obnażając przy tym tak własną obłudę, jak i hipokryzję literackiego światka. Przekonany początkowo o własnym talencie, ze wzgardą

¹⁵ Dla Rodriga Blanco Calderóna, motyw przegranej jest także kluczem do zrozumienia relacji Piglii z Gombrowiczem (zob. Calderón 2008: 27-43).

przyjmuje — jego zdaniem kulejące pod względem formy i stylu — cudze osiągnięcia, by z czasem, przytłoczony własnym marazmem, przybierać coraz to nowe estetyczne postawy służące, w gruncie rzeczy, tylko ukryciu braku talentu.

Moim towarzyszom oznajmiłem, że przygotowuję Estetykę dla Wymagających, na bazie „koktajlu” z kubizmu, faszyzmu, marksizmu i teologii [...] w kilka tygodni rozpropagowaliśmy nasze zasady, rozrzucając je między kawiarnianymi stolikami i rozsiewając w kręgach artystycznych, a po roku odkryliśmy, w zgodzie z prawami naszej estetyki, kilku anonimowych geniuszy. Namydliwszy ich nieco modernizmem i ogoliwszy z resztek jasności i logiki, wystawiliśmy na pokaz, ku ekstazie tłumu. Tłum, trzeba to powiedzieć jasno i bez ogródek, nigdy nas nie interesował. Z dumą oświadczam, że zawsze pogardzałem szeroką publicznością: zważywszy jednak na fakt, że gawiedź należy cywilizować, a i my, bogowie, nie możemy bez przerwy przebywać na wysokościach z obawy przed sflaczeniem, raczyliśmy zainteresować się pospółstwem i zawiadomić je o naszych odkryciach w dziedzinie piękna (Arlt 1995: 31-32).

Z czasem, odkrywszy w sobie skłonności inkwizytorskie, bohater staje się przedstawicielem profesji szczerze przez Arlta znienawidzonej, krytykiem literackim, a następnie na próżno próbuje sojuszu z klasą robotniczą, w nadziei że — parafrazując Gombrowicza — jego wymyślne szarady stanowić będą pokarm duchowy prostaczków (Gombrowicz 1986: 349). Celem Arlta jest oczywiście drwina z tych, którzy jemu samemu odmawiali miana „pisarza”, a sami, wygodnie rozsiadłszy się na swoich ciepłych posadkach, bez końca (i bez efektów) doskonalili własny styl. Ale drwina ta demaskuje także — i tutaj w obu tekstach pobrzmiwają bardzo podobne tony — sztuczność „estetycznej mszy”, w której „króluje bluff, mistyfikacja, snobizm, fałsz i głupstwo”, by jeszcze raz zacytować *Przeciw poetom* (Gombrowicz 1986: 341). Gombrowicz także pisze o bezpłodnym wysiłku, jaki poeci wkładają w doskonalenie się w określonej postawie estetycznej, o „wyznawcach”, których zachwyca, choć przecież nie zachwyca, bo sam wieszcz w skrytości ducha przyznaje, „że ten śpiew nawet jego samego nudzi, męczy, dręczy” (Gombrowicz 1986: 345). Celem Gombrowicza jest nie tylko wytknięcie snobizmu i sztuczności, które rządzą hierarchią świata literackiego — chodzi mu przede wszystkim o sproblematyzowanie „poetyckiej” postawy duchowej, ludzkiego obcowania ze sztuką, którym rządzą mechanizmy znacznie bardziej skomplikowane, niż „zachwyty” czy „rozumienie” (zob. Gombrowicz 2006: 148)¹⁶. Ale ponadto — i ten fakt wydaje się nawet donioślejszy przy okazji poszukiwaniu afiliacji gombrowiczowsko-arltiańskich — pisze o konieczności konfrontacji w sztuce:

Człowiek, który uformował się jedynie w styczności z ludźmi podobnymi sobie, który jest produktem wyłącznie swego środowiska, ciaśniejszy, gorszy będzie miał styl od

¹⁶ Ten sam problem porusza w *Dzienniku* oraz w *Przedmowie do Filidora dzieckiem podszytego*: „redukując obcowanie człowieka ze sztuką wyłącznie do emocji artystycznej, ujmując zarazem to obcowanie w aspekcie skrajnie indywidualistycznym, jakby każdy z nas przeżywał sztukę na własną rękę, w hermetycznym odosobnieniu od innych ludzi. Lecz w rzeczywistości mamy tu do czynienia z mieszkanką, złożoną z wielu emocji tudzież z wielu ludzi, którzy, wzajemnie na siebie oddziałując, wytwarzają zbiorowe przeżycie” (Gombrowicz 1986: 76). Stąd też dość niechlubne miejsce w tym „zbiorowym podniecaniu się sztuką” przypada krytykom literackim — czytelnikom-profesjonalistom, którzy pretendują do „kształtowania”

tego, który doznał rozmaitych środowisk i ludzi [...] i sztuka moja wykształciła się nie w zetknięciu z grupą ludzi mnie pokrewnych, lecz właśnie w odniesieniu do wroga i w zetknięciu z wrogiem (Gombrowicz 1986: 344-345).

Fragment ten doskonale opisuje miejsce, jakie przypadło Arltowi — poniekąd, jak widzieliśmy, dzięki własnym staraniom, poniekąd dzięki krytycznym osądom kolegów po fachu — w literaturze argentyńskiej. On sam używał podobnej retoryki konfliktu, preferując przy tym porównania do boksu i chełpiąc się, że jego książki zwalają z nóg jak dobrze wymierzony prawy prosty. „Jeśli chodzi o literaturę, to czytuję tylko Flauberta i Dostojewskiego, zaś w życiu towarzyskim wolę obcowanie z kanałami i szarlatanami niż przyzwoitymi ludźmi” — pisał Arlt w swojej krótkiej *Autobiografii*. Literatura przyszłości może wykluczyć się tylko w miejscach mało przyjaznych, bo konfrontacja — z innym językiem, z innym kontekstem społecznym, z „niepoetycko” nastrojonym czytelnikiem — zapewnia jej siłę przetrwania. Co więcej, sieć literackich powiązań nie jest w tej koncepcji pojmowana jako łagodna wymiana myśli czy wzajemna inspiracja: jeśli brakuje instancji, która *ex cathedra* wyrokowałaby o wartości dzieła i ustalała obowiązujące hierarchie, to każdy nowy gest literacki, pragnąc narzucić się innym, potencjalnie podważa istniejące już systemy wartości, wsysa je i przezwycięża. „Pisarz zawsze ma wrogów, bo jego dzieło anuluje i kwestionuje inne poetyki” (Fornet 2000: 27) — podsumowuje Piglia.

Gombrowicz i Piglia. Sztuczne oddychanie

Moje dotychczasowe rozważania służyły umiejscowieniu Witolda Gombrowicza na argentyńskiej szachownicy literackiej, określeniu ewentualnych filiacji i stref wpływów, zgodnie ze sposobem, w jaki Ricardo Piglia pojmuje literaturę narodową — jako swoje „pole walki”. Teraz przyjdzie mi zająć się bezpośrednio relacją Gombrowicz-Piglia: w jaki sposób dzieło Polaka funkcjonuje w twórczości literackiej (już nie krytycznej) Argentyńczyka? Do czego mu służy? Na ile oddziałują same teksty, a na ile legenda Gombrowicza? Pytany o własnych prekursorów Piglia ostrożnie odpowiada:

Należy odróżnić teksty, które się podziwia, od tekstów, których się używa, oto sposób na określenie związków pisarza z literaturą. Ja, na przykład, bardzo podziwiam dzieło Gombrowicza, lecz nie czuję, by było ono związane z moją własną twórczością. Chociaż jest związane, oczywiście, z moim sposobem rozumienia literatury i czytania innych tekstów (Fornet 2000: 21).

Piglia „nie używa” Gombrowicza w takim sensie, że jego teksty nie służą mu za modele narracyjne i nie wykorzystuje wypracowanych w nich rozwiązań formalnych. W tej materii, autor *Sztucznego oddychania* — jak sam przyznaje — czerpie często z dzieł „drugiej

gustów publiczności. Dla Arlta podobnie: krytycy to samozwańczy administratorzy sztuki. W cytowanym już prologu do *Los lanzallamas* pisze: „Od razu powziąłem decyzję, by nie wysyłać żadnych moich tekstów do działów literackich gazet. A niby po co? Żeby jakiś nadęty jegomość, między jednym telefonem a drugim, zawyrokował ku uciesze innych czcigodnych dżentelmenów, że Roberto Arlt tkwi w realizmie najgorszego sortu, etc., etc. O, co to to nie” (Arlt 2004: 11). Znowu, trudno nie dostrzec podobieństwa z *Przedmową do Filidora* — autor biedzi się latami, a potem byle telefon albo byle mucha odrywa czytelnika od lektury.

kategorii” (przede wszystkim kryminałów), a także z tekstów nie *stricte* literackich (esejów krytycznych). Jego podziw dla Gombrowicza bierze się bardziej ze sposobu, w jaki autor *Ferdydurke* rozumiał i komentował fenomen „literatury” — z przenikliwości i nieprzejeđnania, jakie wykazywał w ocenie zjawisk i mód literackich, z wyczulenia na grzech epigonizmu, a także z utrzymywanej bez względu na nieprzyjazne warunki zewnętrzne dyspozycji do otwartej konfrontacji. „Obecność Gombrowicza wywołała silny oddźwięk w Argentynie, ponieważ on natychmiast pojął kim był Borges i przeciwstawił mu się” (Pellegrini, Monder, Jeftanovic 2012: 1). W takim właśnie wymiarze, a więc bardziej jako figura, reprezentant określonej postawy życiowej — bardziej w treści niż formie — funkcjonuje Gombrowicz w powieści *Sztuczne oddychanie* z 1980 roku.

Na marginesie tych rozważań wspomnieć wypada o zainteresowaniu, z jakim Piglia czytuje pisarzy-autorów dzienników: Pavesa, Brechta, Kafkę i naturalnie Gombrowicza. Ich właśnie darzy tym szczególnym podziwem, który bierze się być może z faktu, że sam od 1957 prowadzi dziennik, który powoli stał się — jak sam to określa — osią jego twórczości: „zawsze powtarzam, że opublikuję jeszcze dwie, trzy powieści, żeby umożliwić publikację mojego dziennika” (Piglia 2001: 92). W odróżnieniu jednak od tekstu Gombrowicza, ukazującego się na gorąco, dziennik Piglii pozostaje tajemnicą, ponieważ autor zwleka z jego wydaniem. Mówi o nim, że jest „laboratorium fikcji”, w którym dojrzewia i przybierają formę literackie projekty, i że niewiele ma wspólnego z linearnym zapisem faktów z życia, przybierając raczej formę hybrydyczną, w której mieszają się zapiski z lektur, opowiadania, polemiki, pomysły na powieści, historie własne z historiami cudzymi¹⁷.

Powieść *Sztuczne oddychanie* opowiada o zaginięciach i poszukiwaniach: Emilio Renzi (powracający w kolejnych powieściach *porte-parole* autora) próbuje odnaleźć swojego wuja, Marcellego Maggi, bohatera skandalicznych opowieści rodzinnych; Maggi z kolei usiłuje dociec prawdy o Enrique Ossorio, współczesnym Sarmienta i rzekomym zdrajcy ojczyzny. Pierwsza część powieści ma charakter „pisemny” — rzadko dochodzi do bezpośredniego spotkania, postaci raczej ślą do siebie listy lub prowadzą dziennik. W drugiej natomiast — i to ta część, ze względu na Gombrowicza, interesować nas będzie bardziej — przeważa rozmowa: Renzi przyjeżdża do prowincjonalnego miasta Concordia na spotkanie z wujem, lecz zamiast niego (Maggi nie zjawia się, a jego zniknięcie w czasach terroru dyktatury wojskowej jest oczywiście bardzo wymowne), spotyka jego przyjaciela, Polaka Tardewskiego, z którym toczy całonocny dialog o literaturze i filozofii. Zgodnie z wielokrotnie powtarzanymi deklaracjami samego Piglii, zwykło się traktować Tardewskiego za wcielenie Gombrowicza, choć — jak zobaczymy — nie może tu być mowy o prostym utożsamieniu, ponieważ do bycia wzorem dla wspomnianej postaci może sobie rościć prawo jeszcze co najmniej jeden słynny współczesny myśliciel.

¹⁷ Poza upodobaniem, a nawet swoistym kultem prowadzenia dziennika, obu pisarzy łączy jeszcze inklinacja ku wyrażaniu własnych koncepcji krytyczno-literackich w formie fikcyjnego dialogu. Mam tu na myśli *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, które — jak wiadomo — są w całości autorstwa samego Gombrowicza oraz eseje ze zbioru *Crítica y ficción*, w których „kontrola” Piglii nad tekstem nie jest wprawdzie tak ścisła, jednak autor otwarcie przyznaje się do ingerencji w treść i nazywa ostatecznie przeprowadzone wywiady „fikcyjnymi”.

Nazwisko Tardewski nie jest z pewnością przypadkowe: odsyła do przyjaciela Gombrowicza z pierwszych lat jego pobytu w Argentynie, Włodzimierza Taworskiego. Tardewski, polski emigrant, pracował kilka lat w Banco Polaco w stolicy, a potem przeniósł się do filii w Concordii, prowadzi dziennik i gustuje w grze w szachy. Jest ponadto obdarzony, jak Gombrowicz, filozoficznym nastawieniem do życia oraz nieprzejednanym charakterem, który uniemożliwia mu wygodne lądowanie w uniwersyteckich kręgach Buenos Aires: „nie powściągnąłem niewyparzonego języka, przeciwnie, coraz bardziej skłaniałem się ku szczerości, to wśród akademików grzech śmiertelny. Coraz jaśniej wyrażałem swoje prawdziwe opinie. Ja, polski emigrant, nader życzliwie przyjęty przez miejscowe znakomitości, dałem się ponieść własnym poglądom” (Piglia 2009: 171). Nazwisko Gombrowicza pada w powieści kilkakrotnie, zawsze, co ciekawe, w kontekście dla niego raczej nieprzychylnym, a mianowicie obok nazwisk osiadłych w Argentynie europejskich intelektualistów, którym ten zawdzięcza „swoją najpotężniejszy kompleks niższości”. Autor *Ferdynand* wymieniany jest jednym z nich obok Paula Groussaca, Charlesa de Soussensa i Wiliama Hudsona, „wcieleń uniwersalnej wiedzy” i wzorów do naśladowania, którzy zwykle sami byli „jedynie dokładną kopią, platońskim cieniem innego modelu” (Piglia 2009: 110, 116-117). Osobliwe to towarzystwo, szczególnie mając na uwadze fakt, że Piglia zwykł waloryzować wręcz przeciwnie miejsce Polaka w literaturze argentyńskiej, znacznie bardziej peryferyjne i bliższe temu, które zajmował *enfant terrible* Roberto Arlt. W powieści realny Gombrowicz rozpada się niejako na dwie postaci — kanonicznego pisarza, który wreszcie odnosi światowy sukces i *ex post* uznanie w Argentynie oraz fikcyjnego Tardewskiego, życiowego nieudacznika z wyboru, wcielenie tego Gombrowicza, któremu kariera się nie powiodła (bo nawet o nią specjalnie nie zabiegał) i oto wiedzie skromne życie na prowincji. Ten drugi, oczywiście, bliższy jest sercu samego Piglia.

Historia przyjazdu Tardewskiego do Argentyny jest całkowicie fikcyjna, jeśli nie liczyć ciążącej nad nią siły przypadku, która odegrała również, znaczącą rolę w podróży Gombrowicza. W latach trzydziestych przyszedł przyjaciel Maggiego przygotowywał pod kierunkiem Ludwiga Wittgensteina doktorat w Cambridge, skąd w sierpniu 1939 wybrał się na wakacje do Warszawy, a tam zaskoczyła go — choć to może nie najlepsze słowo, bo w gruncie rzeczy się jej spodziewał — wojna. Zdołał przedostać się do Marsylii i wsiąść na ostatni statek za ocean, który — jak błędnie sądził — zabierze go do Stanów Zjednoczonych. Wylądował tymczasem w Argentynie, o której nie wiedział absolutnie nic, niewiedzą, którą można by określić „mianem niewiedzy encyklopedycznie wyczerpującej” (Piglia 2009: 165). I tak przebywa już w Argentynie lat bez mała czterdzieści, ucząc w prowincjonalnej szkole i wiodąc spokojny żywot filozofa.

Sporo tutaj „nieścisłości” w porównaniu z biografią Gombrowicza, co skłania ku poszukiwaniu innego pierwowzoru dla tej postaci, pomijanego zwykle w krytycznych opracowaniach powieści. Odnaleźć go tymczasem nietrudno, zważywszy że sam Tardewski wyznaje: „zostałem [...] *naznaczony* przez Wittgensteina” (Piglia 2009: 161)¹⁸.

¹⁸ O swojej inspiracji Wittgensteinem mówi także sam Piglia w jednym z wywiadów: „Wittgenstein, który dziś jest obiektem wielkiego zainteresowania, był oczywiście ważną figurą kiedy pisałem *Sztuczne oddychanie*. Ujęło mnie natężenie jego artystycznej siły, zafascynowały koleje losu, które przypadły mu w udziale, dramatyczny wymiar jego doświadczenia. Umieszczenie go w centrum powieści wydało mi

Bohater *Sztucznego oddychania* narodził się z fuzji dwóch osobowości, filozofa i pisarza, fuzji tym doskonalszej, że były to osobowości na wiele sposobów sobie bliskie. Obaj niechętnie przyznawali się do swojego homoseksualizmu, obaj doświadczali swego rodzaju degradacji finansowej (znacznie bardziej spektakularnej, rzecz jasna, w przypadku Wittgensteina, pochodzącego z jednej z najbogatszych austriackich rodzin), obu wojna zmusiła do wygnania, które nasiliło tylko i tak już w nich obecne skłonności do wybuchowości i mizantropii. Obaj osiągnęli zasłużony sukces, lecz zamiast satysfakcji, zaznali rozczarowania. „Był człowiekiem genialnym, jeśli można coś takiego o kimkolwiek powiedzieć — mówi Tardewski o Wittgensteinie, lecz z równym powodzeniem można te słowa odnieść do Gombrowicza — ale wyjątkowo i aż do samej śmierci nieszczęśliwym. Unieszczęśliwiała go nie co innego, tylko własne myśli” (Piglia 2009: 161-162). Piglię fascynuje w obu tych postaciach zdolność do doświadczania — a nawet rozmyślnego stwarzania — sytuacji ekstremalnych, w których, ocierając się o szaleństwo, potrafią postrzegać rzeczywistość w sposób znacznie bardziej jasny i wyraźny niż Kartezjusz¹⁹.

W *Sztucznym oddychaniu* najsilniejszym Wittgensteinowskim piętnem jest ciężące nad bohaterami wszechobecne milczenie — zresztą słynne słowa zamykające *Traktat logiczno-filozoficzny* przywołuje wprost Tardewski. Równie wymowne w kontekście narzuconym przez powieść zdają się być słowa skierowane przez Wittgensteina do jednego z wydawców jego pierwszego dzieła:

książka ta ma sens etyczny. Chciałem swego czasu dać w przedmowie zdanie, którego teraz faktycznie tam nie ma, ale które tu piszę, bo może będzie dla Pana kluczem. Otóż chciałem napisać, że moja praca składa się z dwu części: z tego, co w niej napisałem, oraz z wszystkiego, czego nie napisałem. I właśnie ta druga część jest ważna. Treść etyczną moja książka wyznacza niejako od wewnątrz; i jestem przekonany, że TYLKO tak da się ją wyznaczyć ściśle (cyt. za: Wolniewicz 2004: VIII).

W przeciwieństwie do tego, co pragnęli wyczytać z dzieła wczesnego Wittgensteina neopozytywiści, milczenie skrywać ma nie kwestie pozbawione sensu — bo niewyrażalne w poprawnym logicznym zdaniu — lecz właśnie problemy o kapitalnym znaczeniu, jedyne naprawdę warte filozofowania. Dialektyka tego, co wypowiedziane i tego, co przemilczane, bliska jest pisarstwu Ricarda Piglii, tak w warstwie formalnej — „tego, co najważniejsze, nigdy się nie opowiada” (Piglia: 108), mówi o konstrukcji tekstu literackiego — jak treściowej, w której *Sztuczne oddychanie* ma także, jak wiadomo, wymiar etyczny: jest oskarżeniem argentyńskiej dyktatury wojskowej. Nie wydarza się właściwie nic poza rozmową, sedno sprawy kryje się właśnie w tym, co bohaterowie przemilczają: „oczywiście rozumie pan doskonale, podejmuje Tardewski, że mówiliśmy to wszystko, mówiliśmy tak długo, tylko po to, aby nie mówić o profesorze. Mówiliśmy o czym innym, bo o nim nie da się nic powiedzieć” (Piglia 2009: 211).

się przesadnie, choć być może myliłem się. Wymyśliłem więc takiego pseudo-Wittgensteina, którym był Tardewski, kombinacja Gombrowicza z Wittgensteinem” (Pellegriani, Monder, Jętanovic 2012: I).

¹⁹ Druga część powieści Piglii nosi właśnie tytuł *Kartezjusz* (w oryginale *Descartes*). Ma on, po pierwsze, sens etymologiczny: odsyła do hiszpańskiego czasownika *descartar* — wykluczyć, odrzucić, który z kolei pochodzi od *carta*, list (po części epistolarnej, pora na rozmowę). Po drugie, wskazuje na Kartezjusza jako ojca nowożytnego racjonalizmu, którego krytykiem staje się Tardewski.

Jaką rolę odgrywa Tardewski w uniwersum literackim Piglii? Emigrant, cudzoziemiec, mówi o sobie, że żyje „nieco z boku”, ale to mało powiedzieć — żyje absolutnie poza, na całkowitej peryferii, a więc w miejscu, które umożliwia *ostranienie*, postrzeganie wtrącone z automatyzmu przyzwyczajęń, patrzenie z dystansu na rzeczy zupełnie już opatrzone, „spojrzenie turysty, jak i, w ostatecznym rozrachunku, filozofa” (Piglia 2009: 153). Pozbawiony języka i niezdolny tym samym do wypowiadania się — „trudno mówić prawdę w obcym języku”, „jedną z pierwszych rzeczy, jakie się traci przy zmianie języka, jest zdolność opisu” (Piglia 2009: 105) — zaraz po przybyciu doświadcza absurdu własnej sytuacji: publikuje w gazecie tekst, którego nie może nawet przeczytać, bo, rzecz jasna, ukazał się po hiszpańsku. Tardewski, turysta-filozof, doskonale pozbawiony autorytetu — w takim sensie, w jakim posiadali go Sarmiento, Borges czy Groussac — jest całkowicie nieuprawniony do wypowiadania się o kwestiach literackich, lecz zakazy te nie mają dlań większego znaczenia. I tak, drobniaczko opowiada Renziem historię własnego odkrycia, eksponując jeszcze jego przygodny charakter: podczas pobytu w Cambridge, w bibliotece British Museum, za sprawą błędnej sygnatury w katalogu — perturbacji w borgesowskim porządku idealnym — dostaje, zamiast dzieła sofisty Hipiasza, *Mein Kampf* Hitlera, egzemplarz opatrzone komentarzem na marginesach. Dokonuje wówczas odkrycia w duchu szkoły frankfurckiej: książka Führera jawi mu się jako kontynuacja *Rozprawy o metodzie* i najdoskonalsza manifestacja europejskiego racjonalizmu. Potem wpada na trop daleko bardziej doniosły: w końcu pierwszej dekady XX wieku doszło w Pradze do serii spotkań Kafki z Hitlerem, które okazały się decydujące dla twórczości pisarza — on pierwszy pojmuje znaczenie bełkotliwego języka Historii, która przemawia ustami przyszłego wodza Rzeszy. Rzekome odkrycie Tardewskiego jest całkowicie zmyślane, ale prawda literatury nie musi się pokrywać z prawdą historii (zob. Pacheco 2000: 141-148)²⁰. Piglia sankcjonuje przy tym alternatywną drogę ku naukowemu odkryciu: przypadkowe zestawienie nazwisk, „metafizyczna podmiana”, luźna konstelacja lektur jest bardziej efektywna i odkrywczą niż drobniaczko udokumentowana — i przewidywalna — wpływoologia.

Historia odkrycia Tardewskiego jest także historią jego wkroczenia do literatury (krytyka to dla Piglii odmiana autobiografii): stwierdza, że filozofia europejska skompromitowała się ostatecznie wraz z Heideggerem, piewą dzieła Hitlera i że fikcja okazała się bardziej przenikliwa. Przemiana filozofa w krytyka literackiego zbiega się z przyjazdem do Argentyny, gdzie Polak — idealnie wyzuty ze wszystkiego: „ojczyzny, pieniędzy, języka, przyszłości, przyjaciół lub choćby ubrania na zmianę” (Piglia 2009: 185) — próbuje zapewnić sobie chociaż prawo do własności intelektualnej, do naukowego osiągnięcia. Zachowuje się przy tym jak Ricardo Piglia-postać opowiadania *W hołdzie Robertowi Arlt* (Piglia 2002: 97-157), który także pragnie za wszelką cenę posiadać na wyłączność swoje odkrycie. W obu przypadkach spotyka ich zawód: Piglia z opowiadania dowie się, że odnaleziony przez niego niepublikowany tekst Arlta to plagiat z rosyjskiego pisarza,

²⁰ Pomysł na tą zaskakującą znajomość wziął się być może z innej, lepiej udokumentowanej: Adolf Hitler i Ludwig Wittgenstein prawdopodobnie poznali się w gimnazjum w Linzu 1904-1905 r. Powracające w powieści odwołania do Kafki mają także inne, bardziej aktualne znaczenie: okres rządów argentyńskiej junty wojskowej, zwany przez nią samą „Procesem Narodowej Reorganizacji”, zwykle się ironicznie nazywać w skrócie „Procesem” (zob. Balderston 2000: 171).

Leonida Andriejewa, a Tardewski zobaczy swoje nazwisko wydrukowane z błędem: Tardowski. „Czyż to nie wspaniała nauczka? Zachowałem się jak akademicki idiota. [...] Ale trudno pozbyć się instynktu własności” (Piglia 2009: 186). Pragnienie „posiadania tekstu” jest w obu przypadkach skompromitowane jako wyraz śmiesznej ambicji, pogoni za uznaniem w oczach wąskiej grupy sobie podobnych wyrobników literatury. *Sztuczne oddychanie* — podobnie jak wszystkie dzieła Piglii — to książka złożona z cytatów (a więc, w pewnym sensie, jest książką cudzą): postaci mówią słowami Joyce’a, Kafki czy Borgesa, a także bezustannie cytują siebie nawzajem — powtarzającym się zwrotom „powiedział Renzi”, „powiedział Tardewski” towarzyszą cytowania podwójne, takie jak „mawiał Marcelo, mówi Renzi”. Przywoływane po cichu — bo, rzecz oczywista, bez podania źródła — wyjątki z innych, często kanonicznych dzieł nie służą przy tym potwierdzeniu bronionych tez, nie są źródłem ich ufundowania na przytoczonym autorytecie. Ukryte w tekście, funkcjonują na równi ze słowami „własnymi” postaci i proponują nowe modele asocjacji: czytać Borgesa przez Arlta, Gombrowicza przez Piglię, Wittgensteina i Gombrowicza razem.

Reasumując, powieściowy Tardewski ma najwięcej wspólnego z ostatnim Gombrowiczem, tym, który tuż przed śmiercią dyktuje w Vence *Przewodnik po filozofii w sześć godzin i kwadrans*. Pomimo aureoli sławy, która wówczas go otacza, czuje się przegrany: ból nie opuszcza go ani na chwilę i filozofia ratuje przed samobójstwem (Cataluccio 1995: 5)²¹. „Co robić? — zapytuje się Tardewski, doświadczwszy w Argentynie klęski totalnej — Podchwytliwe pytanie. Na razie — myśleć. Nie znałem innego sposobu na powstrzymanie fali szaleństwa. Zastanawiać się, trzymać jakiejś logicznej i spójnej linii rozumowania” (Piglia 2009: 179). „Późny” Wittgenstein także utrzymywał, budząc tym niesmak kolegów neopozytywistów, że jego filozofia ma przede wszystkim funkcję terapeutyczną: nie pozwala mu zwariować. O autorze *Traktatu* nie wspomina się wprawdzie w *Przewodniku*, ale owszem, padają tam znamienne słowa pod adresem Kartezjusza: „przeląkł się przerażających konsekwencji swoich idei” (Gombrowicz 1995: 40), a jego lęk podobny jest do trwogi egzystencjalistów. Gombrowicz ma wprawdzie na myśli strach przed solipsyzmem, ale w kontekście *Sztucznego oddychania* sformułowanie to nabiera nowych znaczeń: racjonalizm rozumiany jako nieustanny postęp myśli miał uwolnić człowieka od lęku, a tymczasem zafundował mu barbarzyństwo na niespotykaną wcześniej skalę.

Ricardo Piglia nie jest jedynym pisarzem argentyńskim, który „reaktywuje” spuściznę Gombrowicza za oceanem — oprócz niego, do inspiracji twórczością Polaka przyznają się choćby Juan José Saer, César Aira czy Luis Guzmán. Na tym tle, pozycja Piglii jest jednak wyjątkowa, a jej wyjątkowość wynika ze specyfiki stworzonego przezeń projektu literackiego, polegającego nie tyle na poszukiwaniu odrębnego miejsca, afirmowaniu własnej wyjątkowości — jak czynili to Saer czy choćby sam Gombrowicz — co, przeciwnie, uwypukleniu pozycji „zależności” od innych

²¹ Bazą dla *Przewodnika o filozofii w sześć godzin i kwadrans* była książka hiszpańskiego filozofa Manuela Garcii Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*, która — jak twierdzi Rita Gombrowicz — była jedną z głównych lektur Gombrowicza w Vence (Gombrowicz Rita 2002: 340). Co ciekawe, podobnego uznania nie okazuje mu Tardewski, który — lekceważąco przekręciwszy nazwisko filozofa — nazywa go „jegomościem o podziwu godnej niewiedzy” (Piglia 2009: 164).

(Premat 2009: 203-204). Autor *Sztucznego oddychania* mieni się przede wszystkim czytelnikiem cudzych tekstów, które przytacza, przetwarza i plagiatuje: powiedz mi, kogo i jak czytasz, a powiem ci, kim jesteś.

Bibliografia:

Abos Álvaro (1995), *Kwartet z Buenos Aires*, „Odra”, nr 2.

Arlt Roberto (1993), *El juguete rabioso*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

Arlt Roberto (1995), *Escritor fracasado*, [w:] tenże, *Narrativa corta completa*, vol. 1, Universidad de la Laguna, La Laguna.

Arlt Roberto (2004), *Lanzallamas*, Losada, Buenos Aires.

Balderston Daniel (2000), *El significado latente en Respiración artificial*, [w:] Jorge Fornet, *Ricardo Piglia*, Casa de las Americas, Bogota.

Borges Jorge Luis (2008), *Pisarz argentyński i tradycja*, [w:] tenże, *Polemiki*, przeł. Joanna Partyka, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Borges Jorge Luis (2006), *Tłumacze „Tysiąca i jednej nocy”* [w:] tenże, *Historia wieczności*, Prószyński i S-ka, Warszawa.

Calderón, Rodrigo Blanco (2008), *Piglia y Gombrowicz: sobre el fracaso y otras estrategias de escritura*, [w:] Jorge Carrión (red.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Candaya, Barcelona.

Cataluccio Francesco M. (1995), *Filozofia Gombrowicza*, [w:] Witold Gombrowicz, *Przewodnik o filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Znak, Kraków.

Drucaroff Elsa (1998), *Arlt. Profeta del miedo*, Catálogos, Buenos Aires.

Fornet Jorge (2000), *Conversación con Ricardo Piglia*, [w:] tenże (red.), *Ricardo Piglia*, Casa de las Américas, Bogotá.

Fornet Jorge (2000), *Un deabte de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia*, [w:] E. Drucaroff (red.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Emecé, Buenos Aires.

Gasparini Pablo (2007), *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Głowiński Michał (2002), *Parodia konstruktywna (O „Pornografii”)*, [w:] tenże, *Gombrowicz i nadliteratura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

Goloboff Mario, *Roberto Arlt: la máquina literaria*, „Revista de Literaturas Modernas”, nr 32.

Gombrowicz Rita (2005), *Gombrowicz w Argentynie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Gombrowicz Rita (2002), *Gombrowicz w Europie. 1963-1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz Witold (1986), *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz Witold (1986), *Przeciw poetom*, [w:] tenże, *Dziennik 1953-1956*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz Witold (1986), *Ferdynand*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Gombrowicz Witold (1995), *Przewodnik o filozofii w sześć godzin i kwadrans*, Znak, Kraków.
- Gombrowicz Witold (2004), *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Gombrowicz Witold (2006), *Przekłute zdrobienie znowu dało mi się we znaki (Obróćcom poetów w odpowiedzi)*, [w:] Czesław Miłosz, *Zaczynając od moich ulic*, Znak, Kraków.
- Grzegorzczak Marzena (2001), *Kształt życia i bezkształt tradycji. Argentyńska spuścizna Witolda Gombrowicza*, [w:] Ewa Płonowska-Ziarek (red.), *Grymasy Gombrowicza*, przeł. Janusz Margański, Kraków.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1958), *Wykłady z filozofii dziejów*, PWN, Warszawa.
- Jarzębski Jerzy (2000), *W Buenos Aires — po trzydziestu pięciu latach*, [w:] Jerzy Jarzębski, *Podglądanie Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Kalicki Rajmund (1984), *Tango Gombrowicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Pacheco José Emilio (2000), „*El proceso*”, „*El castillo*”, *las alambradas*, [w:] Jorge Fornet (red.), *Ricardo Piglia*, Casa de las Américas, Bogotà.
- Pauls Alan (2004), *El factor Borges*, Anagrama, Barcelona.
- Pellegrini Marcelo et al, *Conversación con Ricardo Piglia*, <http://letras.s5.com/mp010810.html> (16.03.2012).
- Piglia Ricardo (2000), *Formas breves*, Anagrama, Barcelona.
- Piglia Ricardo (2001a), *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona.
- Piglia Ricardo (2001b), *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*, przeł. Klementyna Suchanow i Krystian Radny, „Literatura na świecie”, nr 4.
- Piglia Ricardo (2002), *Nombre falso*, Anagrama, Barcelona.
- Piglia Ricardo (2005), *El último lector*, Anagrama, Buenos Aires.
- Piglia Ricardo (2008a), *El lugar de Saer*, [w:] Jorge Carrión (red.), *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*, Candaia, Barcelona.

- Piglia Ricardo (2008b), *La lengua de los desposeídos*, „La Nación”, 19 IV <http://www.lanacion.com.ar/1004590-la-lengua-de-los-desposeidos> (16.01.2012).
- Piglia Ricardo (2009), *Sztuczne oddychanie*, przeł. Barbara Jaroszek, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa.
- Premat Julio (2009), *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires.
- Saer Juan José (2001), *Spojrzenie z zewnątrz*, przeł. Klementyna Suchanow i Krystian Radny „Literatura na świecie”, nr 4.
- Saítta Sylvia (2008), *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Debolsillo, Buenos Aires.
- Sarlo Beatriz (2003), *Una modernidad periférica*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Sarlo Beatriz (2007), *Borges, un escritor en las orillas*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Sarlo Beatriz (2007), *Escritos sobre la literatura argentina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Schulz Bruno (1984), *Ferdynand*, [w:] Zdzisław Łapiński (red.), *Gombrowicz i krytycy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków-Wrocław.
- Suchanow Klementyna (2005), *Argentyńskie przygody Gombrowicza*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wolniewicz Bogusław (2004), *Wstęp. O Traktacie*, [w:] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, PWN, Warszawa.