

Pisarz

jako czytelnik

[tłumaczenie: Ewa Kobylecka-Piwońska]

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 Kafki¹. Po kilku pierwszych, skrajnie trudnych miesiącach, 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, m.in. poetę Carlosa Mastronardiego i wielkiego Virgilia Piñerę. Rozgłasza – wszystkim,

¹ O rękopisach Kafki Piglia pisał w nieopublikowanym po polsku opowiadaniu *W hołdzie Robertowi Arlt* z tomu *Nombre falso* (1975): „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 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 Broda [*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 wspaniałego acz nieznanego pisarza? Rewers Herostratesa (który fascynował Kafkę): wybór Broda nobilituje go, ale zarazem – znów po kafkowsku, paradoksalnie – unicestwia” (Barcelona 2002, s. 143, tł. EKP).

k 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 sprząтали za niego².

W 1947 roku Gombrowiczowi udaje się wypłynąć na powierzchnię. Wyrzucił się, gdy już niemal utonął, choć przyjdzie mu zapadać się jeszcze wiele razy. W tym roku ukazało się hiszpańskie tłumaczenie *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 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 fakt, 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

² Polski przekład za *Tango Gombrowicz* R. Kalickiego, Kraków 1984, s. 132.

barach, uczy się od chłopców, robotników i marynarzy; to język powiązany z obiegami seksualnym i wymianą z nieznajomymi. Retiro – nazwa jakże znacząca³ – to część El Bajo⁴, położona w pobliżu tak zwanego Paseo de Julio⁵, okolice, po których błąkać się będzie Emma Zunz⁶ – targowisko, szemrane knajpy i burdele⁷. Ów hiszpański to język miejsc pokątnych, związany z późnymi odmianami życia społecznego.

To tam Gombrowicz przeżywa inicjację kulturową: otrzymuje swego 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”⁸. O tym właśnie traktuje *Przeciw poetom*, które jest krytyką sztampowego języka utrwalonego w poezji, krytyką towarzyskiego wyrobienia, milcząco zawartego w tej sztucznie kulturowanej mowie.

Gombrowicz, przeciwnie, wybiera niższość i brak na tło swojej wypowiedzi. 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 hiszpańskim jest paroletnim 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 zostało⁹.

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.

³ Hiszp. *retiro* oznacza miejsce odosobnione, zaciszne.

⁴ Nieoficjalna dzielnica Buenos Aires, położona niedaleko portu, wyznaczona ulicami Leandro Alem (od wschodu) i Florida (od zachodu), od północy obejmująca także Retiro.

⁵ Nazwa jednej z przypoportowych alei w Buenos Aires, obecnie Avenida Leandro Alem.

⁶ Główna bohaterka opowiadania Jorge Luisa Borgesa *Emma Zunz*, z tomu *Alef*. „Emma mieszkała w dzielnicy Almagro, przy ulicy Liniers. Tego popołudnia poszła do portu. Może na podejrzaną ulicę 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 błędziła, niedostrzegana, wśród obojętnego tłumu.” (przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 2003, s. 65).

⁷ Piglia przywołuje pochodzące z lunfardo słowo *piringundin*, którego używano na określenie przypoportowych spelunek, połączenia szulerni i domu publicznego, jakie zwykli odwiedzać imigranci – stąd to także miejsce skrzyżowania wielu języków.

⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik*, Kraków 2011, s. 227.

⁹ Polski przekład za: R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie*, Kraków 2004, s. 107.

Ale co ma wyrażać ten mniejszy język? Może to, o czym pisze 30 października 1966 roku w *Dzienniku*, już jako uznany, żyjący w Europie pisarz: „to skandal, żebyśmy dotąd nie mieli języka na wyrażenie swojej ignorancji”¹⁰. W Buenos Aires odnalazł ten język, będący także wyrazem pewnego sposobu życia: ubóstwo mowy powielił 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 pomiędzy jednym a drugim. Palącą dlań kwestią jest uzyskanie prawa do własnej wypowiedzi. Przypomnijmy początek *Dziennika*: „Poniedziałek Ja. Wtorek Ja. Środa Ja. Czwartek Ja”¹¹. 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 odłożone 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 odmieniła życie Gombrowicza, bo Bondy załatwił mu w 1963 roku zaproszenie do Berlina, dzięki któremu wrócił do Europy i ostatecznie zwyciężył.

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?*

¹⁰ 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«” (s. 891). Mowa w nim o intelektualistach reprezentujących „episteme zachodnią”.

¹¹ *Dziennik...*, s. 9.

Sartre'a. Oba stawiają to samo pytanie, a ich 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 Argentyńczykom, przecież tak oddalonym od Europy, konieczność odnowienia naszego podejścia do poezji wierszowanej”¹².

SUMMARY

Ricardo Piglia

The writer as a reader

In his essay "The Writer as a Reader" Ricardo Piglia examines the effects of Witold Gombrowicz's stay in Buenos Aires in the years 1939-1963 on the culture of Argentina. At the beginning, he discusses the implications "Against Poets" and the translation of *Ferdydurke* for the Spanish language. He also addresses the issue of development of the literary canon, the so-called "economics of literary value" and considers Gombrowicz's work in terms of his exile and exclusion. Finally, he considers Gombrowicz's *Diary* as a laboratory of the writer's oeuvre.

¹² Tamże, s. 43.