Gombrowicz we współczesnej Argentynie. Lektura grupy „Literal”

Gombrowicz in Contemporary Argentina: Readings of the Literal Group

Ewa Kobyłecka-Piwońska

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/td/7057>

ISSN: 2545-2061

Publisher

The Institute of Literary Research of the Polish Academy of Sciences

Printed version

Date of publication: 1 février 2016

Number of pages: 264-280

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Ewa Kobyłecka-Piwońska, « Gombrowicz we współczesnej Argentynie. Lektura grupy „Literal” », *Teksty Drugie* [Online], 1 | 2016, Dostępny online od dnia: 15 février 2016, Ostatnio przedlądany w dniu 11 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/td/7057>

Komentarze

Gombrowicz we współczesnej Argentynie. Lektura grupy „Literal”

Ewa Kobyłecka-Piwońska

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 1, S. 264–280

DOI: 10.18318/td.2016.1.17

Publikacja powstała przy
wsparciu Narodowego
Centrum Nauki (grant
Sonata, nr decyzji UMO-
-2013/09/D/HSz/00563).

Badania nad lekturą tekstów Witolda Gombrowicza w współczesnej Argentynie – szukające odpowiedzi na pytania o to, kim są jego czytelnicy, które teksty uważają za najważniejsze, z jakiej perspektywy dokonują interpretacji, czemu interpretacja ta ma służyć etc. – natrafiają na wiele problemów natury metodologicznej. Recepcja twórcy obcego, przynajmniej w wersji uwspółcześnionej i wykraczającej poza badania sarkastycznie zwane „wpływologią”, pozostaje aktualnym zagadnieniem komparatystycznym, które „pozwała pod innym kątem przyrzeć się kulturze narodowej oraz temu, co ta kultura ma do zaoferowania kulturze światowej”¹. Jednak przypadek Gombrowicza w Argentynie zdaje się wymykać podstawowym pojęciom badań recepcyjnych,

**Ewa Kobyłecka-
-Piwońska** – dr,
adiunkt w Katedrze
Filologii Hiszpań-
skiej Uniwersytetu
Łódzkiego. Ostatnio
opublikowała mono-
ografię poświęconą
prozie Maria Vargasa
Llosy *El tiempo en
la novelística de
Mario Vargas Llosa*
(2010). Interesuje się
współczesną prozą
latynoamerykańską,
w szczególności
argentyńską. Kontakt:
ewa_kobylecka@
yahoo.es

1 M. Skwara *Stara i nowa komparatystyka literacka*, w: *Komparatystyka dla humanistów*, red. M. Dąbrowski, Wydawnictwa UW, Warszawa 2001, s. 198.

takim jak „narodowość” i „obcość”: w Buenos Aires końca XIX i pierwszych dekad XX wieku „nowo przybyli” (*recién venidos*) stawali się natychmiast nowymi Argentyńczykami, a rozmyta kategoria „tożsamości narodowej” była przedmiotem gorących dyskusji. Dodatkowo sprawę komplikuje fakt, że w całej Ameryce Hiszpańskiej wspólny język nie jest z oczywistych względów wyznacznikiem narodowości, a tym samym pisanie w języku innym niż hiszpański nie jest także podstawowym kryterium „obcości”. Co więcej, akurat w przypadku Gombrowicza zasadnicza część jego dzieła² – jak argumentują Argentyńczycy – powstała w Ameryce i, choć nie jest oczywiście wynikiem kontekstu historyczno-geograficznego, to kontekst ten nie jest dlań także całkowicie bez znaczenia. Za najbardziej „argentyńskie” teksty uważa się *Trans-Atlantyk*, hiszpańskie tłumaczenie *Ferdydurke*³ oraz *Dziennik argentyński*. Wszystko to powoduje, że status, jaki Gombrowicz otrzymał w ostatnich latach w argentyńskim kanonie literackim – status pisarza „pogranicza” – pozwala jednocześnie włączyć go, i to dwukrotnie, do monumentalnej *Historia crítica de la literatura argentina* [Krytyczna historia literatury argentyńskiej] pod redakcją Noégo Jitrika⁴.

Niniejszy artykuł nie ma na celu rozważania ewentualnej zasadności tego „przywłaszczenia” Gombrowicza, a powyższe argumenty służą jedynie problematyzacji kwestii metodologicznych. Jeśli bowiem, jak twierdzi Casanova, nowoczesne badania komparatystyczne wymagają podwójnego usytuowania pisarza – po pierwsze, określenia miejsca, jakie zajmuje literatura narodowa w „światowej republice literatury”, a dopiero potem pozycji, jaką zajmuje sam

2 W Argentynie Gombrowicz napisał *Trans-Atlantyk*, *Ślub* (opublikowany najpierw po hiszpańsku), *Pornografię*, większość *Dziennika*, a także w dużej mierze *Kosmos*.

3 Zwane przez Ricarda Piglię wprost „argentyńską *Ferdydurke*”, którą Gombrowicz „*de facto* napisał [...] na nowo”. Zob. *Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*, przeł. K. Suchanow, K. Radny, „Literatura na Świecie” 2001 nr 4, s. 69.

4 Alejandro Rússovich poświęca mu rozdział *Gombrowicz en el relato argentino*, w: *Historia crítica de la literatura argentina*, red. E. Drucaroff, t. 11: *La narración gana la partida*, Emecé, Buenos Aires 2000, s. 361–377. Rússovich opisuje chronologicznie dzieło pisarza, akcentując punkty styczne z literaturą argentyńską oraz wskazując ewentualnych „spadkobierców” stylu Gombrowicza. Z kolei Joaquín Manzi zestawia go z innym wygnańcem, Rogerem Caillois (1939 y después: *el largo invierno austral de Gombrowicz y Caillois*, w: *Historia crítica de la literatura argentina*, red. C. Manzoni, t. 7: *Rupturas*, Emecé, Buenos Aires 2009, s. 411–436), nazywając obu „naszymi bliskimi obcymi” (s. 413). Z kolei Martín Prieto w *Breve historia de la literatura argentina* (Aguilar, Buenos Aires 2006), poświęciwszy casusowi Gombrowicza dłuższy ustęp, konkluduje, że jedynie argentyńska wersja *Ferdydurke* może znaleźć „osobliwe i poboczne miejsce w historii literatury argentyńskiej” (s. 185).

pisarz w tejże tradycji narodowej⁵ – to w przypadku Gombrowicza nawet ta ostatnia przynależność jest wysoce problematyczna: jego „argentyńskość” zawsze obwarowana jest cudzysłowem. Wydaje się, że komparatystyczny model francuskiej badaczki nie znajduje zastosowania w tym przypadku, ponieważ stawką w tej grze nie jest „uniwersalizacja” Gombrowicza i jego konsekracja na pisarza formatu światowego (tę moc ma zresztą tylko centrum, czyli do niedawna Paryż), a przeciwnie – właśnie jego „argentyńskość”: jedynym punktem odniesienia jest w tej lekturze literatura regionu La Platy. To z kolei tłumaczy fakt, dlaczego argentyńskiej recepcji autora *Ferdydurke* nie towarzyszy nadmierne zainteresowanie polskim kontekstem jego twórczości – tłumaczenia zwykle obywają się bez przypisów, wyjątkiem jest *Dziennik*, w którym krótkim komentarzem opatruje się zwykle nazwiska polskich pisarzy, niektóre tytuły prasowe i książkowe oraz pojęcia właściwe polskiemu życiu społeczno-politycznemu. Jednak przemoc symboliczna, która charakteryzuje w modelu Casanovy relacje między centrum i peryferiami, obowiązuje także w tym przypadku, w tym jednak sensie, że „przyjęcie” do argentyńskiej tradycji nie opiera się na wykazaniu niewinnego „wpływu”, lecz „użyteczności”: Gombrowicza w Argentynie czyta się zwykle przeciwko komuś, a więc *wykorzystuje* we własnej strategii interpretacyjnej (sformułowania takie jak „spisek” czy „intryga” nie bez powodu pojawiają się przy tej okazji).

Jeśli chodzi o słynne odczytania twórczości Gombrowicza w Argentynie, to bez wątplenia najlepiej znana jest interpretacja Ricarda Piglia – zapewne ze względu na centralne miejsce, jakie autor ten zajmuje we współczesnym kanonie argentyńskim. Brak natomiast opracowań poświęconych lekturze Gombrowicza zaproponowanej przez pisarzy związanych z czasopiśmem „Literal”, które wydają się tym potrzebniejsze, że – by posłużyć się językiem Casanovy – pozycja tej grupy na argentyńskim rynku wartości literackich w ostatnich latach wyraźnie wzrosła. „Literal” ma bowiem status czasopiśma mitycznego (tym bardziej, że do czasu wydania faksymilowego w 2011 roku jego numery były bardzo trudno osiągalne) dzięki takim pisarzom jak Héctor Libertella, Alan Pauls, César Aira czy Damián Tabarovsky, dla których reprezentuje ono załączek kontr-kanonu⁶, który tryumfuje ostatecznie w początkach XXI wieku. „Literal” zamyka więc listę czasopiśm – takich jak „Martín Fierro”, „Sur”, „Contorno” lub „Poesía Buenos Aires” – które, każde

5 República mundial de las letras, Anagrama, Barcelona 2001, s. 63.

6 Zob. D. Tabarovsky *Literatura de Izquierda*, Beatriz Viterbo, Rosario 2004, s. 26.

w innym momencie historycznym, doprowadziły do przewartościowania argentyńskiej sceny literackiej. Biorąc więc pod uwagę znaczenie „Literal”, wydaje się, że zaproponowana w tym czasopiśmie lektura Gombrowicza będzie w dużej mierze wiążąca lub przynajmniej inspirująca dla pisarzy młodego pokolenia.

Zrozumienie, na czym polegał projekt „literalistów”, wydaje się niemożliwe bez choćby pobieżnej znajomości kontekstu historyczno-politycznego Argentyny lat 70. – epoki, w której praktyka literacka stała się formą działalności politycznej⁷. Pierwszy numer czasopisma ukazuje się w 1973 roku, a w tym samym roku Juan Domingo Perón, po prawie osiemnastu latach wygnania, powraca do kraju. Na lotnisku czekają na niego tysiące zwolenników, należących do różnych, często skłóconych ze sobą skrzydeł peronizmu. Prezydent nie zjawia się, a na lotnisku wybuchają walki wywołane przez prawicowe ramię partii, w których ginie kilkanaście osób, a setki zostają ranne. Zdarzenie to – zwane „masakrą na Ezeiza” – jest symbolicznym początkiem tzw. drugiego peronizmu, epoki otwarcie praktykowanego terroryzmu państwowego oraz nasilającej się działalności zbrojnych bojówek, która pogrąży społeczeństwo argentyńskie w powolnym chaosie i zakończy się w 1976 roku rządami junty wojskowej. Klimat kulturalny tamtej epoki, w której do ekstremum dochodzą tendencje widoczne już w latach 60., doskonale oddaje słynne zdanie Cortáзара: „literatura to mój karabin maszynowy”⁸. Zaangażowanie społeczne i polityczne uważa się wówczas za podstawowy obowiązek pisarza, a wręcz usprawiedliwienie jego (uważanej za bezproduktywną) działalności, co z kolei idzie w parze niezwykłym rozkwitem prasy – każda z różnych opcji politycznych wydaje swój dziennik, a periodyki kulturalne zostają skrajnie upolitycznione. Tak rzecz ma się z czasopismem „Los libros”, które jest współredagowane przez Germána Garcíę – późniejszego *spiritus movens* „Literal” – i które, z publikacji wzorowanej na francuskiej „La Quinzaine littéraire”, ewoluuje w stronę trybuny społeczno-politycznej. W numerze z maja 1972 roku jedyny artykuł niezwiązany z bieżącą polityką jest autorstwa Garcíi i będzie ostatnim, który pisarz opublikuje na jego łamach, rozczarowany kursem, jaki ostatecznie obrało czasopismo.

7 O politycznych i kulturalnych okolicznościach powstania „Literal” wyczerpująco pisze A. Idez w książce „Literal”. *La vanguardia intrigante*, Prometeo, Buenos Aires 2010, s. 21-37.

8 Zob. wywiad A. Carbone z Cortázarem *Julio Cortázar: mi ametralladora es la literatura*, „Crisis” 1973 nr 2, s. 10.

Wspomniany artykuł Garcíi nosi tytuł *Gombrowicz textual*⁹ (który oznacza zarówno *Gombrowicz dosłownie*, jak i *Gombrowicz w tekście*) i wraz z artykułem opublikowanym przez niego w 1969 roku, *Leer a Gombrowicz*¹⁰ [*Czytanie Gombrowicza*], uważany jest za kluczowy dla późniejszego projektu „Literal”, ponieważ zapowiada stosowane w nim główne linie interpretacji literackiej. W obu tekstach akcentuje się konieczność *lektury* Gombrowicza – rzecz bynajmniej nieoczywistą w Argentynie końca lat 60. i początku 70., kiedy legenda pisarza była jeszcze na tyle żywa, że zdawała się przyćmiewać jego twórczość. W artykule z 1969 roku, opublikowanym z powodu śmierci pisarza, czytamy:

Mówimy o tekstach. A Witold? Sam dokonał ucieczki w słowa i pozostawił nam przestrzeń naładowaną znakami, proponując jedyną sensowną rzecz: pisanie o pismach Gombrowicza. Czyli czytanie go w *tych* znakach, które były jego projektem. Dzięki temu, że Gombrowicz jest dla nas *tekstualny*, możemy się od niego uwolnić, pozwalając mu zaistnieć w pełni.¹¹

Tym symbolicznym gestem, jakim jest waloryzacja *tekstów* Gombrowicza (a nie legendy, którą po sobie pozostawił), García odbiera prawo do ich „wykładni” jego bezpośrednim uczniom, osobom, które – jak Juan Carlos Gómez – uważały się za namaszczone przez mistrza jego literackich spadkobierców¹². Prawo do interpretacji – sugeruje García – niezależnej zresztą od dyrektyw samego autora, przysługuje każdemu, bez względu na jego osobistą więź z pisarzem. Więcej nawet, Gombrowicz „tekstualny” pozwala uwolnić się od osoby Gombrowicza, której cień ciąży nad dziełem, uniemożliwiając mu „zaistnienie w pełni”¹³. Jak zobaczymy, „Literal” dokona podobnego gestu – podważenia znaczenia, jakie mógł mieć kontakt bezpośredni, przy jednoczesnej wnikliwej *lekturze* dzieła – w stosunku do Macedonia Fernández.

9 „Los libros” maj 1972, s. 26-28.

10 „Los libros” sierpień 1969, s. 12.

11 Tamże, s. 12. Jeśli nie podają nazwiska tłumacza, przekład jest mój.

12 Gómez chętnie przywoływał fragment listu Gombrowicza, w który ten nazywa go „Argentyńczykiem najlepiej wtajemniczonym w mój świat i znającym wiele moich sekretów” (W. Gombrowicz *Cartas a un amigo argentino*, Emecé, Buenos Aires 1999, s. 47).

13 Kilka lat później García poświęci Gombrowiczowi kolejny artykuł, pod równie zmiennym tytułem *Gombrowicz, cytowany (Gombrowicz, citado, „Pluma y pincel” 1976 nr 15, s. 3)*.

Drugi artykuł jest już propozycją konkretnej lektury Gombrowicza: García cytuje obszernie fragmenty tekstów – od *Bakakaj* po *Kosmos* – które następnie scala w analizie przeprowadzonej w duchu psychoanalizy lacanowskiej. Terminy typowo Gombrowiczowskie, takie jak forma i niedojrzałość, mieszają się z zestawem pojęć psychoanalitycznych: libido, trójkątem edypalnym, imieniem ojca, metaforą analną, sublimacją etc. Bardziej niż zawłości lacanowskiej lektury Gombrowicza (która skądinąd później okazała się bardzo płodna, a García rozwijał ją potem w kolejnych tekstach¹⁴) interesuje mnie jednak doraźny wymiar tego tekstu, a mianowicie to, *przeciwko* komu zostaje napisany. Po pierwsze, uderza w literaturę pojętą jako instytucja, a ściślej jako zespół kodów lektury narzuconych przez mniej lub bardziej zorganizowaną instytucję, której podstawą jest szkoła: „hierarchiczny (i nieświadomy) podział organizuje naszą lekturę zgodnie z mieszczańskim mitem głębi oraz zgodnie z religijnym mitem wysokości, usuwając powierzchnię tekstu”¹⁵. Żaden z członków „Literal” nie był związany z uniwersytetem – miejscem godnym bardziej pożałowania niż uznania – a spotkania i debaty intelektualne, które później skryształizują się na łamach czasopisma, odbywały się w kawiarniach Buenos Aires. Po drugie, przedmiotem ataku są te właśnie, narzucone przez instytucję kody lektury:

teksty Gombrowicza, jak wiele innych, musimy jeszcze przeczytać. Stanie się to możliwe, gdy w aktualnym modelu lektury (oraz w instytucjach, które go umożliwiają) zostanie przewyżczone to, co wyobrażeniowe i ideologiczne, co jest w rzeczywistości wypartą negacją przedmiotu, który chce się rozszyfrować.¹⁶

„Ten aktualny model lektury” – wyznaczony przez realizm i populizm – nie tyle narzuca jakieś modelowe odczytanie tekstów Gombrowicza, ile w ogóle je uniemożliwia – ich język jest bowiem w tym przypadku nieadekwatny.

„Literal” – wzorowany na francuskim „Tel Quel” – zachowa tych samych wrogów. Artykuł *Nie zabijać słów i nie dać się za nie zabić*¹⁷, otwierający pierwszy

14 M.in. Gombrowicz. *El estilo y la heráldica*, Atuel, Buenos Aires 1992.

15 Gombrowicz *textual*, s. 28.

16 Tamże, s. 28.

17 *No matar la palabra y no dejarse matar por ella*, „Literal” 1973 nu 1, s. 5-13. Większość artykułów opublikowanych w „Literal” (ten także) nie była podpisana – traktowano je jako dzieło wspólne.

numer i uważany także za manifest grupy, przypuszcza atak na realizm, szczególnie w jego (triumfującej wówczas) wersji literatury-świadcstwa: „w odróżnieniu od informacji, prawda tekstu nie podlega sprawdzeniu przez rzeczywistość”¹⁸. Estetyce realistycznej zarzuca się m.in., że – choć deklaruje się jako „rewolucyjna” – stosuje na języku taką samą przemoc, jaka stara się obnażyć w świecie realnym¹⁹. Prawdziwie rewolucyjna literatura powinna tymczasem dokonać przewrotu w dziedzinie języka: „jeśli słowo odmawia spełniania swojej instrumentalnej funkcji, to znaczy, że spadło z taśmy montażowej dominującej ideologii”²⁰. Odrzuca się także populistyczne przekonanie o tym, że literatura powinna „działać”: „język i potrzeba wykluczają się, ponieważ słowo *chleb* nie nakarmiłoby, nawet wtedy, gdyby manifestanci z okrzykami *chleba!* zasiedli przy stole negocjacji płacowych”²¹. Z tekstu literackiego zdejmuje się z jednej strony obowiązek zmagania się z niesprawiedliwością społeczną, z drugiej natomiast – nie postrzega się literatury w kategoriach „sztuki czystej”. Kwiecisty dyskurs o jej domniemanych powinnościach zostaje zastąpiony językiem, który mówi przede wszystkim o subiektywnym odbiorze tekstu, akcentując m.in. przypadkowość sytuacji czytelnika:

Czytelnikom przytrafiają się różne rzeczy. W kluczowym momencie powieści (jak mówi nam Gombrowicz) przeszkadza braciszek, mucha zaczyna bzyścić właśnie wtedy, gdy czytelnik dociera do punktu kulminacyjnego: i efekt stracony.²²

W całym manifestcie nazwisko Gombrowicza pada tylko raz, ale echa gombrowiczowskie słychać znacznie częściej, np. kiedy mowa o ironii jako podstawowym środku, który demontuje jednoznaczność słowa i pozbawia je tym samym pewnego odniesienia do rzeczywistości. W ogóle styl oparty na polisemii – „gdyby słowa były jak muchy, trudno byłoby je wytresować tak,

18 Tamże, s. 5.

19 Tamże, s. 7. Podobną obserwację znajduję w książce P. Markowskiego *Czarny nurt. Gombrowicz, świat, literatura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004: „fascynacja prozą realistyczną, która jest świadectwem mocnego zakorzenienia w świecie i absolutnej submisywności wobec Ojca, czyli Prawa, może być odczytywana jedynie jako wyparcie pierwotnego pożądania” (s. 85).

20 *No matar la palabra y no dejarse matar por ella*, s. 13.

21 Tamże, s. 8.

22 Tamże.

by latały w określonym kierunku (*en un sentido prefijado*)²³ – często pojawia się na kartach „Literal”. Wpływ Gombrowicza (także Borgesa, choć traktowanego tu z dużym dystansem) widać także, gdy mowa o uporczywym i bezproduktywnym poszukiwaniu „argentyńskości”. Kwestia „tożsamości narodowej” pojawiła się wraz z odzyskaniem niepodległości i z czasem, pod wpływem kolejnych fal imigrantów, staje się coraz bardziej paląca. Mniej więcej do połowy XX wieku kultura argentyńska oscyluje między romantyczną apologią tego, co swojskie (stąd gloryfikacja gauczów), i dogmatyczną reprodukcją wzorów europejskich (głównie francuskich). Borges i Gombrowicz, jak wiadomo, znoszą ten dylemat, włączając kulturę argentyńską do „kultur drugorzędnych”, mających prawo do nonszalanckiego i synkretycznego korzystania z tradycji krajów „pierwszorzędnych”. W latach 70. kwestia „argentyńskości” powraca w populistycznym wydaniu, towarzysząc frenetycznym dyskusjom politycznym między zwolennikami i przeciwnikami peronizmu, jak też między różnymi frakcjami tego ruchu.

Nazwisko Gombrowicza pada w pierwszym numerze „Literal” jeszcze raz, w artykule końcowym, zatytułowanym *Intriga*²⁴. Tytuł nawiązuje do akcji promocyjnej samego czasopisma: w geście typowym dla grup awangardowych lat 20. członkowie „Literal” wywieszają w centrum Buenos Aires plakaty, na których w ośmiu punktach poprzedzonych tytułem *Intriga* wykładają swoje *credo*. Wątek zmotywu, spisku, będzie *leitmotywem* grupy – po pierwsze, ze względu na polityczny klimat epoki²⁵, po drugie, z uwagi na „wyznaną” koncepcję literatury: „to prawda, że brakuje nam wiedzy o pisaniu, równie prawdziwe jest podejrzenie, że nigdy jej nie posiadziemy. Ale jesteśmy wystarczająco bezczelni, by udawać jej rezultaty²⁶”. „Literal” otwarcie deklaruje, że uprawia literaturę z pozycji niższości i braku, w opozycji zarówno do akademii, jak i do masowego czytelnika. Prześmiewczy ton, parodia, czerpanie

23 Tamże, s. 9. Hiszp. *sentido* oznacza zarówno *kierunek*, jak i *sens*.

24 *La intriga*, „Literal” 1973 nr 1, s. 119–122. Pomijam jeszcze jedną wzmiankę o Gombrowiczu, w recenzji książki Ricardo Zelarayána *La obsesion del espacio*. Wzmianka ta jest raczej powierzchowna – tekst recenzji nie rozwija ewentualnego związku obu pisarzy – choć oczywiście znacząca o tyle, o ile przywołuje twórczość Gombrowicza jako ewentualny kontekst dla czytania Zelarayána.

25 Zob. A. Idez *La vanguardia intrigante*, s. 112. Motyw spisku jest zresztą kluczowy dla literatury argentyńskiej, przynajmniej od czasów Roberta Arlta. O jego doniosłości wiele pisał – także powołując się na Gombrowicza – Ricardo Piglia (*Teoría del complot*, w: tegoż *Antología personal*, Anagrama, Barcelona 2015, s. 99–118).

26 *La intriga*, s. 119.

z miejsc kulturowo podrzędnych – wszystko to składa się na gombrowiczowską „estetykę śmietnika”, do której zresztą nawiązuje się wprost w komentowanym artykule:

Dwóch mistrzów głupoty – Gombrowicza i Flauberta – da się prawdopodobnie [...] usłyszeć na tych stronach: pierwszemu zawdzięczamy odkrycie subkultur, zdegradowanych mitologii i brzydoty; drugiemu, sposób odtwarzania treściowo pustych dyskursów społecznych, które chcą uchodzić za doskonałe.²⁷

W kolejnych numerach czasopisma – a ukazały się jeszcze tylko dwa podwójne: w 1975 i 1977 roku – bezpośrednich wzmianek o Gombrowiczu brak, ale pozostanie on jednym z punktów odniesienia grupy, która – odrzuciwszy w typowo awangardowym geście modele literackie wówczas *en vogue* – zmuszona była fundować własną tradycję. Najważniejszym jej komponentem będzie bez wątpienia Macedonio Fernández, czytany jednak na nowo, inaczej niż wcześniej – a mianowicie przez Gombrowicza.

Lektura Macedonia zaproponowana przez „Literal” będzie ponownie lekturą *przeciwko* – antagonistyczną, jak przenikliwie odnotowuje Idez, w stosunku do tej, jaką ponad czterdzieści lat wcześniej narzuciła grupa związana z awangardowym czasopiśmem „Martín Fierro”, w której skład wchodził m.in. Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo i Leopoldo Marechal²⁸. Dla „martinfierzystów”, którzy pierwsi odkryli Macedonia i ocalili go od zapomnienia, był on przede wszystkim mistrzem i nauczycielem, podobnym Sokratesowi, który naucza w kawiarniach Buenos Aires, lecz którego tekstów się nie czyta. Borges był głównym inicjatorem tradycji (bo nie sposób tu mówić o „lekturze”) „Macedonia ustnego”, która dominowała aż do epoki „Literal” – także, trzeba przyznać, z powodów nie do końca literackich: Macedonio miał w zwyczaju pisać na luźnych kartkach, które, o ile w ogóle docierały do jego domu, ginęły tam w legendarnym wprost bałaganie. Ich losem pisarz się nie przejmował – jego *obra maestra*, *Museo de la Novela de la Eterna*, zostanie wydana dopiero w 1967 roku dzięki staraniom jego syna, Adolfa de Obiety (skądinąd przyjaciela Gombrowicza), a publikacja *Dzieł zebranych*, obejmujących dziewięć tomów, rozpocznie się dopiero w roku 1974. To z kolei wyjaśnia, dlaczego pokolenie „Literal” mogło jako pierwsze *przeczytać* Macedonia

27 Tamże, s. 122.

28 Zob. A. Idez *La vanguardia intrigante*, s. 96-97.

i rewindykować – jak w przypadku Gombrowicza – tradycję dosłowną (*textual*), przeciwko interpretacji opartej na bezpośredniej znajomości i legendzie autora.

Punktów styczności między Gombrowiczem i Macedoniem jest co najmniej kilka – nie sposób ich tu szczegółowo omawiać, zasygnalizuję tylko te, które pozwoliły włączyć obu pisarzy do projektu „Literal”. Po pierwsze, żaden nie należał do głównego nurtu literatury argentyńskiej: Gombrowicz znany był wąskiemu gronu entuzjastów (dopiero wyreżyserowana przez Lavellego inscenizacja *Iwony* w 1972 uczyni go bardziej rozpoznawalnym), a status literacki Macedonia także był niepewny. Borges wprawdzie uznawał go za swojego mistrza, wielokrotnie twierdząc przy tym, że istnieje dwóch Macedoniów – zły pisarz i świetny rozmówca²⁹. W obu przypadkach to odosobnienie było dobrowolne: Gombrowicz wybiera wygnanie, a Macedonio uparcie zaniedbuje własne dzieło w przekonaniu, że literatura nie musi konieczne być *napisana* (jak w przypadku Polaka, wśród przyjaciół Fernándeza krążyły więc, bardziej niż teksty, jego rozliczne dowcipy i *bons mots*). Obaj związani z awangardą jednocześnie poza nią wykraczają – nieprzypadkowo zostali w pełni docenieni dopiero w latach 60.: Macedonia uważa się za prekursora m.in. dzieła otwartego, powieści radykalnie autoreferencyjnej, tekstu jako gry, estetyki recepcji Isera. Polemizują z tradycyjną metafizyką – wizja Macedonia była skrajnie idealistyczna, w jej centrum znajdowała się *Nicość* (*Nada*) lub nie-byt (*no-ser*), które objawiało się w ulotności wszelkich stanów i doświadczeń, a więc podważało realność rzeczy. A jeśli rzeczywistości nie sposób odróżnić od marzeń sennych, to sztuka realistyczna traci rację bytu: zastępuje ją „Belarte”, koncepcja estetyczna odrzucająca mimesis („niniejsza propozycja estetyczna to prowokacja pod adresem szkoły realistycznej, próba zdyskredytowania prawdy lub realności tego, o czym opowiada powieść”³⁰), psychologię postaci w każdej formie („nie chcę przede wszystkim – i po wielokroć tego unikałem – by moja postać zdawała się naprawdę żyć”³¹) oraz

29 Stosunek „Literal” do Borgesa był również złożony. Z jednej strony w latach 70. jego kanonizacja w pełni się już dokonała, co z kolei powinno skutkować odrzuceniem ze strony ruchu mającego się za awangardowy. „Literal” nie decyduje się jednak na to ojcobójstwo, ponieważ Borges okazuje się doskonałym sprzymierzeńcem w innej sprawie – w walce przeciwko realizmowi i populizmowi. W latach 70. jego krytyczne wypowiedzi o peronizmie uczyniły zeń *persona non grata* w coraz rozleglejszych kręgach literatury zaangażowanej.

30 M. Fernández *Museo de la Novela de la Eterna*, oprac. A.M. Camblong, A. de Obieta, ALLCA XX, Madrid 1997, s. 38.

31 Tamże, s. 40.

tradycyjnie pojętą fabułę (*Museo de la Novela de la Eterna* składa się w dużej mierze z prologów). Głównym narzędziem „Belarte” jest absurd i ironia. Macedonio – jak Gombrowicz – przybiera maskę ironisty, bo groteska i kpina są potężną bronią przeciwko sprawdzonym schematom postrzegania świata i literatury. Na pokrewność poetyk obu pisarzy zwraca uwagę także Ricardo Piglia, niezwiązany bezpośrednio z „Literal”, ale bliski wykładanej tam estetyce:

Dopóki Gombrowicz nie przybywa do Argentyny, Macedonio nie ma partnera do rozmowy o sztuce pisania powieści. *Trans-Atlantyk*, powieść argentyńska, jest już powieścią w stylu Macedonia (nie wspominając o *Ferdynurke*). Wychodząc od Gombrowicza, można czytać Macedonia. A dokładniej, Gombrowicz pozwala czytać Macedonia.³²

Macedonio-pisarz zostaje późno odkryty i późno wydany, przy czym to odkrycie ciągle się dokonuje: najlepszym dowodem jego dobrej passy jest fakt, że we wspomnianej *Historia crítica de la literatura argentina* jeden cały wolumin poświęcony jest wyłącznie literackiemu projektowi Macedonia³³.

Zaproponowana przez „literalistów” lektura Gombrowicza nie wyczerpuje się w aluzjach i tekstach zamieszczonych w czasopiśmie. Pod koniec lat 60. i na początku 70. główni członkowie grupy wydali powieści – w większości natychmiast zakazane przez ówczesną cenzurę – w których echa gombrowiczowskiej estetyki wyraźnie pobrzmiewają. Mowa o *Nanina* (1968) i *Cancha Rayada* (1969) Germána Garcíi, *El frasquito* (1973) i *Brillos* (1975) Luisa

32 *Notas sobre Macedonio en un diario*, w: tegoż *Formas breves*, Anagrama, Barcelona 2003, s. 23. W innym miejscu Piglia w następujący sposób pisze o pokrewieństwie między tymi pisarzami: „czy Gombrowicz i Macedonio kiedykolwiek się spotkali? W owych latach [czterdziestych – E.K.-P.] zarówno jeden jak i drugi, żyli na marginesie, w swoich ubogich pokoikach pensjonatów, pewni swojej wartości, lecz niepewni przyszłości swoich dzieł. Zapewne z wielu względów byli dla siebie wzajemnie jedynymi potencjalnymi czytelnikami. Można mieć prawie pewność, że Macedonio przeczytał *Ferdynurke*, ponieważ odniesienia do tej książki pojawiają się w jednym z jego ineditów. Jeśli natomiast chodzi o Gombrowicza, był on bez wątpienia jedynym, który mógł odczytać *Museo de la Novela de la Eterna* w pełni, jedynym czytelnikiem na poziomie wizji twórczej Macedonia” (*Czy istnieje powieść argentyńska? Borges a Gombrowicz*, s. 70.) Na podobieństwo poetyki Gombrowicza i Macedonia zwraca także uwagę A. Rússovich *Gombrowicz en el relato argentino*, s. 365.

33 Zob. *Historia crítica de la literatura argentina*, red. R. Ferro, t. 8: *Macedonio*, Emecé, Buenos Aires 2007. Tylko Domingo Faustino Sarmiento posiada swój „własny” tom w ramach tej publikacji – reszta zebrana jest tematycznie i poświęcona wielu pisarzom.

Gusmána³⁴ oraz *Sebregondi retrocede* (1973) Osvalda Lamborghiniego. Punktem stycznym tych powieści jest „narracja o ciele”³⁵ spod znaku erotyki (niezwykle obscenicznej i bliskiej pornografii), a także przemocy, praktykowanej w wymiarze pokoleniowym (starsi na młodych), seksualnej oraz państwowej (władza przeciwko obywatelowi). U schyłku lat 60. i w początkach 70. – jak słusznie zauważa López Casanova – cielesność, a przede wszystkim seksualność staje się przestrzenią konfliktu: wolna miłość to część nowego porządku, o który się walczy³⁶. Ferment ten, wspólny całemu światu zachodniemu, zyskuje za sprawą peronizmu nowy wymiar: polityczno-społeczne tarcia (niezwykle w formie przemocy bezpośredniej) interpretowane są w Argentynie lat 60. i 70. jako walka pokoleniowa („młodzi” to peronistowska *guerrilla*, a „starzy” – establishment polityczno-kulturalny³⁷). W tym kontekście teorie spod znaku psychoanalizy upatrują w kategorii „dzieciobójstwa” antropologicznego klucza do zrozumienia struktury społecznej³⁸. Gombrowicz zostaje „prekursorem” także i na tym polu, zważywszy na to, że metaforyczne lub dosłowne dzieciobójstwo często gości na kartach jego tekstów (choćby w *Trans-Atlantyku* lub *Biesiadzie u hrabiny Kotłubaj*). Temat przemocy wobec dziecka podejmuje – często w tonie groteski – niektóre z wymienionych wyżej powieści: *Nanina*, *El frasquito*, także opowiadanie *El niño proletario* Lamborghiniego.

Najwięcej odwołań do Gombrowicza znajdujemy w *Cancha Rayada* Germána Garcíi. Opublikowana rok po sukcesie *Naniny* powieść jest groteskową

34 Daniel Tabarovsky pisał o Gusmánie jako o „następcy Gombrowicza”, powołując się przy tym na zdanie Luisa Chitarroniego, autora prologu do niedawno wznowionego *El frasquito*. Chitarroni widzi w gombrowiczowskiej „niedojrzałości” jeden z kluczy do interpretacji powieści Gusmána. Zob. D. Tabarovsky *El heredero de Gombrowicz*, „Revista Ñ” 2013, 13 marca, <http://goo.gl/7JZuVa> (15.12.2014).

35 Zob. M. López Casanova *La narración de los cuerpos*, w: *Historia crítica de la literatura argentina*, red. E. Drucaroff, t. 11: *La narración gana la partida*, s. 183-215. Nazwisko Gombrowicza jako prekursora tej estetyki pada także w innym artykule zawartym w tymże tomie. Zob. L. Chitarroni *Continuidad de las partes, relato de los límites*, s. 174. Wypada dodać, że jednym z sympatyków „Literal” był Jorge di Paola, który dla poczytnego w latach 70. tygodnika „Panorama” przeprowadził wywiady z Gusmánem i Lamborghiniem. Nazwisko Gombrowicza jako inspiratora poetyki *El frasquito* przywołuje w krótkim artykule poprzedzającym wywiad z Gusmánem (zob. *Gusmán: el dominio de los mitos informes*, „Panorama” 18-24 stycznia 1973 nr 299, s. 30).

36 „La narración de los cuerpos”, s. 183.

37 Dwunasta z dwudziestu „peronistowskich prawd” głosiła, że „w Nowej Argentynie dzieci są jedynymi uprzywilejowanymi”.

38 Zob. G. García Arnaldo Rascovsky, *una controversia silenciada*, w: tegoż *El psicoanálisis y los debates culturales. Ejemplos argentinos*, Paidós, Buenos Aires 2005, s. 183-185.

wariacją na temat popularnej w owym czasie konwencji „literatury świadectwa” (*literatura testimonial*), nie stroni przy tym od długich partii pisanych techniką monologu wewnętrznego oraz scen typowo dramatycznych. Tytuł powieści nawiązuje do bitwy pod Cancha Rayada (1818), spektakularnej klęski poniesionej przez generała San Martína – narodowego bohatera argentyńskiego – w walkach o niepodległość Chile. „Dobrzy” wówczas przegrali – bohaterowi powieści, chłopcu o imieniu Leo, z trudem przyjdzie to zrozumieć. Dorasta w burzliwych latach 60.: jego ojciec, zaangażowany w ruch robotniczy, zginie w trakcie jednej z „akcji”, a Leo przeprowadzi się do swojego wuja, nieszkodliwego dziwaka, który siostrzeńca nauczy koniecznej wiedzy o kobietach – „wyszukuje te, które uważa za najłatwiejsze, swata mnie z tymi, którymi najbardziej pogardza”³⁹. Ostatnia część książki, opisująca *dorastanie* Leo pod opieką wuja, nieprzypadkowo opatrzona jest mottem z *Ferdynarda*:

czas już, abyście przestali mieć się za wyższe istoty, które mogą kogokolwiek pouczać, oświecać, prowadzić, uwznioślać oraz umoralniać [...]. O, nie, ten pisarz, o którym mówię, nie będzie oddawał się pisaniu dlatego, że uważa się za dojrzałego, lecz właśnie ponieważ zna swą niedojrzałość i wie, że nie posiadał formy [...] starajcie się przezwyciężyć formę, uwolnić się od formy.⁴⁰

Postać wuja wzorowana jest na Gombrowiczu – ekscentryczny poeta, który w barach deklamuje swoją twórczość („przed staruszkami z kwiatami w dekoltach i eunuchami o słodkim głosie”⁴¹) i wygłasza siostrzeńcowi „tyrady o różnej intensywności na temat znaczenia poezji i życia poetyckiego”, utrzymane skądinąd w prześmiewczym tonie *Przeciw poetom*:

Wielcy – powiedział – to ludzie Światowi, inni są tylko lokalni lub wręcz dzielnicowi. Jeśli zauważysz, że jakiś argentyński poeta naśladuje Eluarda,

39 G. García *Cancha Rayada*, Otium Narrativa, Buenos Aires 2014, s. 181.

40 *Ferdynard*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 79-82. Cytat w języku hiszpańskim różni się znacząco od oryginału: „Y tampoco escribirá para pretenciosamente educar, elevar, guiar, moralizar y edificar a los otros [...]. Y no escribirá porque ya es maduro y consiguió la forma, sino que justamente porque todavía es inmaduro y solo en la humillación, ridículo y sudor se esfuerza por atraparla [...]. *Tratad de oponeros a la forma, liberaos de la forma*” (*Ferdynard*, Seix Barral, Barcelona 2001, s. 105-108).

41 *Cancha rayada*, s. 190.

Bretona lub Apollinaire'a, nie myśl o nim źle. Argentyńczykowi – zważywszy, że nie przebywa w Paryżu – z łatwością przychodzi naśladownictwo, ale to go nie umniejsza, lecz zbliża go do wielkich. Poeci, jak kury, nie muszą wiedzieć do kogo należy jajo, żeby je wysiadywać.⁴²

Czasem znika nocami, być może włóczy się po Retiro, nękany osobliwą parafilią – upodobaniem do damskich majtek, które kradnie i których kolekcję gromadzi na strychu. Z tego upodobania przyjdzie mu – jak Gombrowiczowi – tłumaczyć się na komisariacie. Próbuje edukować siostrzeńca, ale patetyczny ton nieubłaganie przepoczwarza się w bełkotliwy dyskurs pana Cieciszowskiego z *Trans-Atlantyku*:

Nasza argentyńskość potrzebuje tych, którzy w przyszłości staną na jej czele, pragnie młodzieży żywotnej (ale nie hardej) z pomysłami (ale nie własnymi) wyrazistą i z pasją (ale nie na tyle pewną siebie, by spełniło się karm kruki a te wydziobią ci oczy).

Pamiętaj: upór i konsekwencja. Albo lepiej: witalność i posłuszeństwo. A może: autorytet i rozwaga.⁴³

Ze wszystkich dzieł Gombrowicza *Ferdynurke* najwyraźniej pobrzmiewa w *Cancha Rayada*: kiedy wuj Leo wspomina, jak w dzieciństwie pewien zbożeniec gwałci go przez uszy, śpiewając mu sprośną piosenkę⁴⁴, albo kiedy pewnego dnia, w wieku 36 lat, budzi się w krótkich spodenkach, dokładnie takich, w jakich „tamtego dnia wrócił ze szkoły”⁴⁵. Peany na cześć Wielkich Patriotów wygłaszane przez nauczycielkę Leo niepokojąco przypominają słynne „Słowacki wielkim poetą był” Bładaczki. Wspominate wyżej długie passusy, w których postaci wygłaszają swoje kwestie niczym w utworze dramatycznym („ćwiczenia w dyskusji”, jak nazywa je narrator) także mają swój odpowiednik w *Ferdynurce*.

42 Tamże, s. 188.

43 Tamże, s. 193.

44 „Prerażony (kochałem już wtedy kastylijski), próbowałem egzorcyzmować sens tych niegodziwych słów [...]. Cały mój świat chwiało się [...]. Rozchorowałem się, zdeformowałem, urosłem i wyrosłem”, tamże, s. 198.

45 „I ja, w wieku 36 lat, obudziłem się w krótkich spodenkach, dokładnie takich, w jakich tamtego dnia wróciłem ze szkoły”, tamże, s. 198.

Przy innej okazji wuj mówi do Leo: „ja, drogi siostrzeńcu, szukałem samego siebie. Biegłem jak gdyby nigdy nic i nagle odwracałem się na pięcie, by się przyłapać, ale moje prawdziwe ja już umykało”⁴⁶. Zdanie to jest jedną z możliwych definicji Gombrowiczowskiego *Dziennika*, tym bardziej że zaraz następuje odniesienie do tej formy literackiej: krótka notka opatrzona konkretną datą („12/6/67”). Kilka linijek niżej wuj wdaje się w rozmowę z pewnym staruszkiem, zachowując się przy tym jak „postać z powieści z czasów jego dzieciństwa, ma nawet słabość do dialogów z myślnikiem [...] co sprawia, że inni z uprzejmości też czują się w obowiązku dodawać myślник do odpowiedzi”⁴⁷. Jego dystygnowany ton i staroświecka maniera (literacka) narzucają się natychmiast rozmówcy: oto kolejny lejtmotyw gombrowiczowskich stosunków międzyludzkich.

Co ciekawe, w postaci Gombrowicza-wuja García uaktywnia także popularny w literaturze argentyńskiej motyw „pisarza przegranego” (*escritor fracasado*), dominujący skądinąd także w tekstach Ricarda Piglia poświęconych autorowi *Ferdynandowi*. Gombrowicz nie jawi się tutaj jako „manipulator”, który sprawnie rozgrywa potyczki o swoją sławę, lecz jako ekscentryczna, dziwaczna i marginalna postać, której przyjdzie zginąć w absurdalnym wypadku komunikacyjnym. Ta specyfika argentyńskiego postrzegania Gombrowicza bierze się zapewne (pomijając uwarunkowania charakterystyczne dla tej literatury) z nieznamośności szerokiego pozaliterackiego kontekstu działalności pisarza (listów i artykułów publikowanych w prasie polskojęzycznej), a przede wszystkim z kompozycji *Dziennika argentyńskiego*, składającego się z fragmentów, które z *Dziennika* wybrał i uporządkował sam autor. W pierwszych zdaniach *Dziennika argentyńskiego* Gombrowicz akcentuje bowiem motyw osobistej porażki pisarskiej i rozczarowania życiem, które przyszło mu wieść w Argentynie.

W *Cancha Rayada* – podobnie jak kilka lat później w „Literal” – oręż gombrowiczowskiej groteski wymierzony jest przeciwko panującej wówczas niepodzielnie estetyce realistycznej oraz w obronie kategorii (literackich, kulturowych, społecznych), które kryją się pod pojęciem „niedojrzałości” – obie te intuicje, trzeba przyznać, nie wykraczają poza klasyczne (odautorskie) interpretacje Gombrowicza. W jakim sensie „literaliści” przełamują tę konwencjonalną lekturę? W kontekście argentyńskim, narzucają nowy model „obcowania” z Gombrowiczem – za pośrednictwem tekstu. W latach, w których

46 Tamże, s. 202.

47 Tamże, s. 202–203.

w prasie argentyńskiej dominowała o nim raczej „narracja wspominkowa”, „Literal” eksponuje nie człowieka, lecz teksty. W kontekście szerszym (w kontekście gombrowiczologii), jego zasługą jest lektura Gombrowicza kodem psychoanalizy lacanowskiej – eksplorującym tłumioną, wymagającą odkrycia seksualność – na wiele lat przed podobnymi próbami w polskiej (Markowski) lub europejskiej (Kühl) krytyce. Niezależnie od zastrzeżeń, jakie można sformułować wobec „psychoanalitycznej” interpretacji Gombrowicza, nie sposób zaprzeczyć jej wielkiej produktywności w ostatnich latach (Włodzimierz Bolecki nazywa ją nawet „monokulturą interpretacyjną”⁴⁸). „Literaliści” jako pierwsi czytają gombrowiczowską cielesność dla niej samej, nie jako wyraz czegoś głębszego, duchowego, jako zaszyfrowaną koncepcję filozoficzną. Z tą różnicą, trzeba przyznać, że – o ile Markowski i Kühl traktują Lacana z dystansem, jako narzędzie do interpretacji tekstu – dla „literalistów” (aktualnie praktykujących analityków) jest on punktem wyjścia i dojścia, a Gombrowicz pozostaje raczej swoistą egzemplifikacją też Lacana.

48 Czego wyparł się Witold Gombrowicz?, w: O. Kühl *Gęba erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*, Universitas, Kraków 2005, s. XI.

Abstract

Ewa Kobylecka-Piwońska

UNIVERSITY OF ŁÓDŹ

Gombrowicz in Contemporary Argentina: Readings of the Literal Group

This article presents the way in which Witold Gombrowicz's works were interpreted by the Argentine writers who edited the periodical *Literal* in the 1970s. Drawing on the ideas that dominated comparative literature at the time, they soon began to discuss the Polish writer's 'Argentinization' as well as the main traits of his work. Besides *Literal*, these reflections also appeared in the novel *Cancha rayada* by Germán García. This approach does not rely on the aesthetics of the 'novel as testimony,' which were popular at the time. Instead, it accentuates the text rather than the writer (departing from the key paradigm of the day) and builds on Lacanian psychoanalysis.

Keywords

Witold Gombrowicz, *Literal*, Germán García, comparative literature, Argentine literature