Gombrowicz jako postać fikcyjna w literaturze argentyńskiej

Gombrowicz as a Fictional Character in Argentinean Literature

Pau Freixa Terradas and Bożena Zaboklicka

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/td/7108>

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: 303-316

ISSN: 0867-0633

Electronic reference

Pau Freixa Terradas i Bożena Zaboklicka, « Gombrowicz jako postać fikcyjna w literaturze argentyńskiej », *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/7108>

Gombrowicz jako postać fikcyjna w literaturze argentyńskiej

Pau Freixa Terradas • Bożena Zaboklicka

TEKSTY DRUGIE 2016, NR 1, S. 303–316

DOI: 10.18318/td.2016.1.19

Nieprzyjemnie mi się robi, gdy poczta dostarczy mi, od czasu do czasu, tego co się pisze o mnie w Argentynie. Jak było do przewidzenia, ucharakteryzowano mnie na dobrodusznego wujaszka, przyjaciela młodych, w tych wspominkach, artykułkach, jestem konwencjonalną postacią artysty „niezrozumianego” i odepchniętego przez środowisko. *Cóz! Tu l'a voulu, Georges Dandin!*

W. Gombrowicz *Dziennik 1961-1969*

Gombrowicz nie tylko symbolizuje najlepszą literaturę, ale jest również bohaterem większości swoich dzieł. Od początku kariery literackiej autofikcja była podstawowym zabiegiem Gombrowicza i powoli, w miarę jak formował się jego wizerunek publiczny jako pisarza, równolegle umacniało się literackie *alter ego* jego osoby. I tak, już w *Ferdydurke* Gombrowicz pojawia się jako bohater swojego utworu. W tej pierwszej powieści zabieg autofikcjonalności jest całkowicie usprawiedliwiony zarówno tematem, jak i oryginalnym celem powieści: autor

Pau Freixa Terradas

– dr, pracownik Sławistyki na Uniwersytecie w Barcelonie i Iberystyki Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Badacz literatury polskiej, szczególnie twórczości Gombrowicza i jej odbioru w Argentynie. Wydał m.in. *Recepción de la obra de Witold Gombrowicz en Argentina y configuración de su imagen en el imaginario cultural argentino* (2008). Kontakt: paufreixa@ub.edu

Bożena

Zaboklicka – dr hab., pracuje na wydziale Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu w Barcelonie. Tłumaczka literatury polskiej na hiszpański i kataloński, m.in. *Dziennika Gombrowicza*. Autorka artykułów na temat przekładu literackiego, m.in. *Gombrowicz po hiszpańsku, czyli rywalizacja z przekładem autorskim* (2014). Współredaktorka tomu: *Traducció indirecta en la literatura catalana* (2014). Kontakt: bozena.zaboklicka@ub.edu

zbioru opowiadań zatytułowanego *Pamiętnik z okresu dojrzewania* postanawia skierować ostrą diatrybę przeciwko krytykom literackim, którzy nie zrozumieli jego poprzedniego dzieła. W rezultacie zamierzony pamflet przeradza się w zaskakującą powieść filozoficzną o znacznie szerszym znaczeniu, ale autor uzmysławia sobie korzyści płynące z autofikcji i postanawia nadal używać zabiegu utożsamiania bohatera, narratora i autora. W ten sposób pisarz bierze odpowiedzialność za zachowanie i za konkluzje moralne, do jakich dochodzi bohater. Tak więc autor bierze na siebie w dwójnasób cały ładunek intelektualny i prowokacyjny utworu, angażując się w sposób bardziej osobisty w intrygę i tematykę opowiadaną historii, podkreślając tym samym realistyczny charakter swojej sztuki. Zabieg ten okazuje się jeszcze bardziej oryginalny, jeśli weźmiemy pod uwagę, że *Ferdydurke* i powieści, które powstały później, to przede wszystkim powieści idei, w których postaci pełnią rolę symboliczną i rozwijają poprzez swoje perypetie całe założenie filozoficzne utworu. Gombrowicz, pewny swojego wynalazku estetycznego, zapewniającego mu od początku własny głos autorski, nie porzuci już zabiegu autofikcji. W następnej powieści, *Trans-Atlantyk*, utożsamienie bohatera z autorem nie nasuwa już żadnych wątpliwości, nie tylko dlatego, że z pozoru są to wspomnienia, ale także z tego powodu, iż poruszony w niej temat moralny wymaga całkowitego intelektualnego zaangażowania autora. Nie trzeba przypominać burzy, jaką rozpętał *Trans-Atlantyk* w kręgach polskiej emigracji, i wydaje się oczywiste, że ścisły związek między fikcyjnym Witoldem i Gombrowiczem-autorem rozwścieczył jeszcze bardziej licznych przeciwników tej nowatorskiej i prowokacyjnej powieści.

W tej i w następnych powieściach, wychodzących z tego samego założenia wstępnego, mających podobną strukturę oraz łatwego do rozpoznania bohatera, którym jest *alter ego* autora, formowała się poetyka i model powieściowy – specyficzne i rozpoznawalne. Mimo że Vincent Colonna¹ uważa Gombrowicza za jednego z pisarzy, którzy zainicjowali autofikcję współczesną, specyficzna forma, w jakiej wiąże się ona z wątkiem, i szczególna funkcja moralna, którą spełnia, powodują, że *model Gombrowiczowski* jawi się jako unikalny. W ten sposób Gombrowicz staje się autorem oryginalnym i niepowtarzalnym z własną, zamkniętą i sztywną poetyką, powtarzającą się w różnych wariantach we wszystkich kolejnych powieściach, co uniemożliwia jakąkolwiek formę imitacji czy bezpośredniego nawiązania ze strony innych pisarzy, jako że, w istocie, jest ona plagiatem samej siebie.

1 Zob. V. Colonna *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Ed. Tristram, Paris 2004, s. 12.

Paradoksalnie wydaje się, że najłatwiejsze do przywłaszczenia przez potencjalnych „odbiorców twórczych” jest samo nazwisko autora w swojej transformacji fikcjonalnej czy też, ściślej, możliwość odtworzenia postaci Gombrowicza w różnych kształtach. Kuriozalnie, ironia Formy literackiej sprawia, że Gombrowicz może „odebrać głos epigonom”², jak wyrażiliby się Piglia w odniesieniu do jego dzieła, natomiast nie może zapobiec odtwarzaniu jego osoby, deformowaniu jego osobistej Formy, naśladowaniu jego póź i, jednym słowem, „przyprawianiu mu gęby”, żeby użyć terminologii własnej pisarza. Nie trzeba przypominać niechęci, jaką darzył Gombrowicz tych, którzy mówili o nim *nieodpowiednio*, i jego manii komentowania i wyjaśniania własnego dzieła w prologach, a później w *Dzienniku* i innych tekstach, w obawie, aby nie być źle interpretowanym czy *deformowanym*.

Oczywiście autofikcja i eksperymentalne *ego* ograniczają się do literatury firmowanej przez autora, natomiast nie jest już tak w przypadku bytu zwanego Witoldem czy Gombrowiczem będącym postacią literacką, teatralną, filmową itp., która może być użyta i przetworzona przez jakiegokolwiek artystę na jego własną odpowiedzialność. W przypadku naszego autora to, że najczęściej jest on bohaterem swoich własnych dzieł, zdecydowanie ułatwił odtwarzanie jego postaci w późniejszej literaturze.

W Polsce, gdzie dzieło Gombrowicza jest dobrze znane i cieszy się wręcz uwielbieniem (lub jest demonizowane), tworzenie fikcjonalnych Gombrowiczów wydaje się dość naturalne, o ile odtwarza się mniej lub bardziej wiernie któregoś z Witoldów bądź Gombrowiczów wcześniej już sfikcjonalizowanych przez autora w jego książkach. Tak więc tworzenie fikcyjnych Gombrowiczów ogranicza się zasadniczo do adaptacji teatralnych czy filmowych jego tekstów. I tak, możemy znaleźć Józia z *Ferdydurke* bądź Gombrowicza / Fryderyka³ z *Pornografii* grającego rolę w filmie fabularnym lub pełniącego funkcję wspomagającą w filmach dokumentalnych albo Witolda z *Trans-Atlantyku* lub Gombrowicza z *Kosmosu* jako bohatera adaptacji teatralnych. Te nowe postaci prawie nigdy nie odnoszą się do rzeczywistej osoby autora, najwyżej mogą być z lekka nią zainspirowane. Nie podejmuje się jednak w Polsce

2 Zob. R. Piglia „¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, w: *Formas breves*, Anagrama, Barcelona 1999.

3 Jak wiemy, Gombrowiczowskie *alter ego* nie ograniczają się do bohatera-narratora, a niektóre z postaci, nieposiadające przywileju prowadzenia narracji w pierwszej osobie, również spełniają rolę *porte-parole* autora i są budowane jako jego eksperymentalne *alter ego*, dzięki czemu autor pojawia się w narracji w podwójnej roli.

artystycznych rekonstrukcji biografii Gombrowicza i generalnie niewielu jest polskich pisarzy dających się uwieść chęci bardziej radykalnego zawłaszczenia postaci autora *Trans-Atlantyku*.

W Argentynie sytuacja jest diametralnie różna. W drugiej ojczyźnie Gombrowicza jego dzieło nadal pozostaje stosunkowo mało znane i mimo że pisał on po hiszpańsku i że zajmował się obszernie tematyką lokalną, nawet jako autor *Diario argentino* [*Dziennik argentyński*]⁴, jak wiadomo, nie wszedł do miejscowego kanonu i dopiero w ostatnich latach zaczyna się postrzegać jego dzieło jako część własnej tradycji. A jednak w ciągu ostatnich dziesięcioleci osoba Gombrowicza, w oczach części młodzieży i świata literackiego, urosła do rangi postaci kultowej na miarę poety wyklętego. Legenda otaczająca ekstrawagancką osobowość autora pozwoliła wykreować obraz Gombrowicza obrazoburcy i outsidera, który często ma mało wspólnego z Gombrowiczem rzeczywistym, a jeszcze mniej z autorską kreacją fikcyjną⁵.

W Argentynie ta forma przetworzenia literackiego wydaje się najzupełniej naturalna, jeśli weźmiemy pod uwagę, że potencjalny epigon najpewniej będzie lepiej zapoznany z osobą pisarza niż z jego dziełem. Dlatego też nie dziwi, że podjęcie tematu gombrowiczowskiego dokonywane jest od strony fikcjonalizacji osoby autora i jego miejscowej legendy i tylko w małym

4 *Diario argentino* ukazał się drukiem w Editorial Sudamericana (Buenos Aires 1968). Autorem przekładu jest pisarz meksykański Sergio Pitol, przebywający w latach 60. w Polsce jako dyplomata. W 1965 roku Gombrowicz zwrócił się do niego osobiście z propozycją przełożenia na hiszpański wyboru tekstów z *Dziennika* dotyczących jego pobytu w Argentynie, o czym S. Pitol wspomina w książce *El arte de la fuga* [*Sztuka ucieczki*], Anagrama, Barcelona 1997, s. 12-13. W przedmowie do *Diario argentino* kierowanej do tamtejszego czytelnika Gombrowicz pisał m.in.:

Dziennik, który prowadzę od czternastu lat, liczy już ponad tysiąc stron w trzech grubych woluminach. Niniejszy tom, *Dziennik argentyński*, zawiera jedynie teksty odnoszące się do Argentyny.

[...] Nie znajdziecie tu opisu Argentyny. Możliwe, że nawet nie rozpoznacie jej pejzaży. Pejzażem jest tutaj „stan ducha”. Ten dziennik, pomimo pozorów, jakie stwarza, funkcjonuje na takich samych prawach jak poemat.

To nie jest opis Argentyny, tylko mojego przeżywania Argentyny.

[przeł. B. Zaboklicka]

5 O specyficznym postrzeganiu i twórczej recepcji Gombrowicza i jego dzieła w Argentynie szerzej pisze Pau Freixa Terradas w pracy doktorskiej *Recepció de l'obra de Witold Gombrowicz a l'Argentina i configuració de la seva imatge a l'imaginari cultural argentí* [Odbiór dzieła Witolda Gombrowicza w Argentynie i kształtowanie się jego obrazu w wyobraźni zbiorowej Argentyńczyków] <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/42056/3/Gombrowicz-Argentina-Freixa-tesis-castellano.pdf> (25.01.2016).

stopniu przez transformację już istniejącej osoby fikcjonalnej Witolda czy Gombrowicza, stworzonej przez autora w jego powieściach. W tym sensie podjęcie tematu Gombrowicza fikcjonalnego przez pisarzy argentyńskich jest nie tyle wyrazem ciągłości literackiej czy świadomej i logicznej intertekstualności, co raczej owocem specyficznej konfiguracji pojęcia „Gombrowicz” w wyobraźni zbiorowej Argentyńczyków. To właśnie przewaga figury autora nad jego dziełem powoduje, że mamy tu do czynienia z wielce kuriozalną formą recepcji. Dlatego też zabieg autofikcji, który znajdujemy w dziele Gombrowicza, stanowi źródło inspiracji (szczególnie Witold z *Trans-Atlantyku*) lub motyw intertekstualny tylko w niektórych dziełach argentyńskich, ale byłoby błędem myśleć, że jest głównym motorem podejmowania tematyki gombrowiczowskiej.

Charakterystyczne dla recepcji Gombrowicza w Argentynie jest to, że w rzeczywistości nie jest ona recepcją samego dzieła, ale raczej wyobrażeniowym przedstawieniem tegoż dzieła, jego znaczenia i szczególnie zmitologizowanej figury samego autora. Fakt ten pociąga za sobą również specyficzną recepcję twórczą.

Jeśli w pewnym kontekście figura artysty jest bardziej atrakcyjna dla konsumenta kultury niż jego dzieło, jest rzeczą normalną, że jego recepcja twórcza będzie związana bardziej z fascynacją samą osobą twórcy niż z asymilacją jego dzieł, zwłaszcza jeśli nie istnieje aparat krytyczny do tych dzieł.

O ile trudno zauważyć namacalne ślady wpływu artystycznego twórczości Gombrowicza na pisarzy argentyńskich, o tyle łatwiej jest zaobserwować hołdy literackie, jakie składają oni polskiemu pisarzowi. Czasami przyjmują one formę paratekstów, jak w przypadku długiego cytatu Gombrowiczowskiego, który znajdujemy w *Grze w klasy* Cortáзара (1963)⁶, ale częściej spotykamy sytuacje lub postacie literackie, które odsyłają nas do osoby lub konkretnych odniesień biograficznych autora *Ferdydurke*. Wydaje się, że jest to właśnie ulubiona forma lektury i recepcji twórczej Gombrowicza w Argentynie. Tak więc od początku lat 80. XX wieku obserwujemy w literaturze argentyńskiej znaczącą obecność postaci literackich posiadających pewne cechy psychologiczne, intelektualne bądź biograficzne autora polskiego. Z reguły pojawiają się one pod pseudonimem o brzmieniu słowiańskim lub środkowoeuropejskim, ale możemy również znaleźć fikcjonalizacje bezpośrednie, które zachowują rzeczywiste imię i nazwisko autora. Mogą one przedstawiać

6 *Nota bene* cytat ten jest zapewne pierwszym hołdem literackim złożonym Gombrowiczowi przez pisarza argentyńskiego.

fragmenty biografii Polaka częściowo lub całkowicie wymyślone lub przetworzone w formie powieściowej, a także hołdy czy zawłaszczenia intelektualne osoby dla celów literackich lub eseistycznych. Mimo to tylko niektóre z tych adaptacji fikcjonalnych mogą zostać uznane za formy hipertekstualne w znaczeniu, jakie nadaje im Gérard Genette⁷, czyli takie, które odsyłają wyraźnie bądź w sposób domyślny do jakiegoś tekstu Gombrowicza. W każdym razie istnieje duża różnorodność fikcji opartych na życiu autora, co pozostaje w silnym kontraście z praktycznie nieistniejącymi próbami przeformułowania, nawiązaniem intertekstualnym czy parodią gombrowiczowskich motywów lub epizodów literackich w utworach pisarzy argentyńskich.

Ricardo Piglia jest pierwszym pisarzem argentyńskim, który posługuje się osobą Gombrowicza do zbudowania jednej z głównych postaci powieści *Sztuczne oddychanie* (1981). Powieść ta, wydana niedawno po polsku⁸, uważana jest dzisiaj za jedną z najlepszych i bardziej wpływowych powieści argentyńskich ostatnich dziesięcioleci. Zastosowany w niej dialog intertekstualny, w którym użyto figury Witolda Gombrowicza, jest prawdopodobnie najlepszą i najciekawszą próbą recepcji twórczej dzieła tego autora w Argentynie. W swojej powieści Piglia idzie dużo dalej poza zwykłe powieściowe wykorzystanie egzotyki i atrakcyjności miejscowej legendy o Gombrowiczu i używa jego sfikcjonalizowanej osoby do konstrukcji całościowej analizy, która ma prowadzić do odpowiedzi na wciąż żywe pytania dotyczące pobytu Gombrowicza w Argentynie. Jaka była przyczyna tego, że zdecydował się mieszkać tyle lat w Buenos Aires? Dlaczego nie zdołał znaleźć sobie miejsca w lokalnym środowisku literackim i pozostał prawie nieznany w Argentynie, choć w Europie zyskał już znaczącą pozycję? Najciekawsze w *Sztucznym oddychaniu* jest to, że Piglia próbuje odpowiedzieć na te pytania i przeprowadzić analizę życia i myśli Gombrowicza nie tylko przez dyskurs narratorski, ale również dobierając pod tym kątem dane biograficzne oraz myśli Vladimira Tardewskiego, jednej z głównych postaci powieści, w której bez trudu rozpoznajemy Gombrowicza. Piglia zmienia nazwisko obiektu swojej refleksji na inne, również polskie (choć kuriozalnie obdarza go imieniem rosyjskim), i poddaje go takim samym próbom życiowym, jakich doświadczył Gombrowicz: młodość błyskotliwego intelektualisty, dezercja na statku do Argentyny, pierwsze lata

7 Zob. G. Genette *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2014.

8 R. Piglia *Respiración artificial*, Editorial Pomaire, Buenos Aires 1980. Wydanie polskie R. Piglia *Sztuczne oddychanie*, przeł. B. Jaroszek, Muza, Warszawa 2009.

biedy w Buenos Aires, próby zbliżenia i niepowodzenia w kontaktach z miejscową elitą intelektualną, skromne i anonimowe życie emigranta, nawet praca w Banku Polskim... Piglia próbuje wytłumaczyć los Tardewskiego/Gombrowicza swego rodzaju fascynacją klęską jako ascetyczną drogą dla artysty.

Możnaby powiedzieć, powiedział Tardewski, że ta pozornie nieprzemyślana albo, inaczej, ryzykowna decyzja, za sprawą której, po wkroczeniu nazistów do Polski, znalazłem się niejako w pułapce, była moim pierwszym świadomym (choć wtedy jeszcze o tym nie wiedziałem) krokiem w stronę Concordii w prowincji Entre Ríos, gdzie teraz mieszkam i utrzymuję się z korepetycji, co oznacza, że spędzam większość czasu w towarzystwie licealistów zmuszonych zdawać egzamin z filozofii, logiki czy jak tam się nazywa ten dziwny przedmiot, zgłębiany przez argentyńską młodzież z podręczników opracowanych przez pewnego jegomościa o podziwu godnej niewiedzy, nazwiskiem, o ile mnie pamięć nie zawodzi, Federico García Morente, tak, Federico albo Manolo García Morente, zwanego przeze mnie Osłem Hiszpańskim II.

I z jakiegoż to wszystko powodu, spyta pan może, powiedział Tardewski. Otóż niewykluczone, że z powodu fascynacji, jaką już za młodu budzili we mnie spotykani w kręgach intelektualnych nieudacznicy.⁹

Powiedział, że jego własna fascynacja klęską sięgała bez wątpienia najdawniejszej młodości, lat spędzonych w Warszawie, znacznie, rzecz jasna, wcześniejszych niż ekscesy w Cambridge. Zawsze interesował się ludźmi, których zwykło się określać mianem przegranych. Ale, powiedział, co to znaczy człowiek przegrany? To ktoś obdarzony licznymi talentami, często liczniejszymi niż ci, którym się powiedło. To ktoś kto ma te talenty, powiedział, lecz z nich nie korzysta. Kto je niszczy. Tak że w gruncie rzeczy, powiedział, niszczy swoje życie. Muszę wyznaczyć, powiedział Tardewski, że tacy ludzie zawsze mnie fascynowali.¹⁰

Przez perypetie życiowe Tardewskiego, stosując zabieg literacki iście gombrowiczowski, Piglia próbuje następnie wyłożyć myśl Gombrowicza: jego obronę niedojrzałości i niższości, jego przegraną walkę z Formą, chęć

9 Tamże, s. 164.

10 Tamże, s. 152.

całkowitego wygnania i, jakby powiedział Jean-Pierre Salgas¹¹, „integralny ateizm” ... Najciekawsze jednak jest to, że postać Tardewskiego nie służy Piglii wyłącznie do zbudowania refleksji na temat realnego pierwowzoru tej postaci – wychodząc od jego głównych idei, które autor argentyński w pewien sposób czyni swoimi własnymi, konstruuje on szereg teorii na temat literatury argentyńskiej. W ten sposób Piglia staje się pierwszym pisarzem, który uwypukla znaczenie, jakie myśl Gombrowicza może mieć dla literatury argentyńskiej, i w zasadzie jest też pierwszym, który proponuje włączenie polskiego pisarza do miejscowego kanonu.

Właśnie przez ten wielki esej o literaturze argentyńskiej, zaszyfrowany w *Sztucznym oddychaniu*, Gombrowicz zacznie być czytany przez czytelnika argentyńskiego. Wizja Piglii jest inspirowana głównie lekturą biograficzną dzieła Gombrowicza (jak również literacką percepcją jego życia), co powoduje, że przedkłada on refleksję nad perypetiami żywotowymi i myślą pisarza nad krytykę tekstualną jego utworów. Piglia wiąże życie i dzieło autora *Trans-Atlantyku* z argentyńskością i z literaturą argentyńską po to, aby go „unarodowić”, a tym samym włączyć do miejscowej tradycji. Takie ujęcie warunkuje w znaczący sposób późniejszą percepcję miejscowego czytelnika, który stawia na pierwszym miejscu lekturę Gombrowiczowskich tekstów o charakterze bardziej faktograficznym, z odniesieniami do własnej osoby pisarza i do Argentyny, szczególnie tych, które autor z pełną świadomością zebrał w tomie pt. *Diario argentino*.

Kolejne fikcyjne kreacje Gombrowicza tworzone przez pisarzy argentyńskich nadal sytuują jego postać w kontekście narodowym i w wielu przypadkach podejmują próbę zdefiniowania jego argentyńskości lub jej braku. Podobnie, kiedy te fikcjonalizacje zawierają próbę analizy dzieła, również wychodzą od jego lektury zdecydowanie biograficznej i odczytywanej głównie przez pryzmat koncepcji narodowej.

Kolejnym autorem, który umieszcza Gombrowicza w dziele fikcyjnym, jest Néstor Tirri, jeden z dawnych przyjaciół pisarza z Tandilu. W powieści *La piedra madre* [Skala matka] (1985)¹² Tirri odtwarza w formie literackiej i fantastycznej różne epizody z życia publicznego Tandilu. W tak skonstruowanej historii nie mogło zabraknąć Witolda Gombrowicza – jednej z bardziej malowniczych postaci, jakie związane były z tą miejscowością na Pampie – którego

11 Zob. J.-P. Salgas *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*, przeł. J.M. Kłoczowski, Czytelnik, Warszawa 2004.

12 N. Tirri *La piedra madre*, Editorial Galerna, Buenos Aires 1985.

Tirri znał osobiście. Charakteryzacja, jaką stosuje Tirri, jest przeciwieństwem przypadku Piglii. W *La piedra madre* Tirri zachowuje autentyczne nazwisko postaci i buduje w sposób dość naturalny i wiarygodny jej portret. Mimo to woli stworzyć historię wymaginowaną, w której każe polskiemu autorowi przejść przez pojedynek z samym sobą w epizodzie groteskowym i najwyraźniej symbolicznym, jak gdyby wyjętym z powieści Polaka. Pisarz z Tandilu wykorzystuje cały egzotyzm postaci bez potrzeby przywoływania rzeczywistych anegdot. W ciekawy sposób udaje mu się usytuować Gombrowicza w historii ewidentnie *ferdydurkowskiej*, przeobrażając powieść w refleksję na temat twórczości swego dawnego przyjaciela nie w sposób dyskursywny, ale przez samą Formę literacką. Interesujące i celne zdają się domniemania zawarte przez Tirriego w *La piedra madre*, że Gombrowicz nie tylko był główną postacią swoich powieści, ale wręcz żył jakby był zanurzony w perypetiach literackich i bataliach filozoficznych przeżywanych przez bohatera jego powieści. W ten sposób życie i dzieło Gombrowicza stanowią dla Tirriego całość organiczną i w rezultacie groteskowy Gombrowicz powieściowy (zarówno ten stworzony przez niego samego, jak i przez innych pisarzy) jawi nam się jako, nie przymierzając, bohater realistyczny.

Również w 1985 roku pojawia się kolejny, niezwykle ciekawy przykład recepcji twórczej dzieła Gombrowicza odtwarzającej jego postać, tym razem w kinematografii. Film Alberta Fischermana *Gombrowicz o la seducción (interpretado por sus discípulos)* [*Gombrowicz lub uwiedzenie (w wykonaniu jego uczniów)*] jest próbą przywołania postaci pisarza przez jej wyłącznie zewnętrzny opis. Fischerman zaprasza jego dawnych przyjaciół, aby w czymś w rodzaju seansu spirytystycznego zbudowali ze swoich wspomnień portret nieżyjącego przyjaciela. Gombrowicz nie pojawia się na ekranie ani razu, natomiast jego przyjaciele grają siebie samych w tym fantastycznym, fałszywym filmie dokumentalnym, który nie stawia sobie za cel wiarygodnego przedstawienia życia autora na podstawie faktów, lecz stworzenie fikcji na podstawie wspomnień o legendarnym pisarzu. Potraktowanie bohaterów jako postaci fikcyjnych, ich pokrywające się i nadmiernie osobiste wspomnienia, mroczność atmosfery i dźwięku oraz brak głównego bohatera powodują, że Fischermanowi udaje się otoczyć Gombrowicza aureolą tajemnicy i niedostępności. W ten sposób reżyser argentyński buduje obraz, który bardziej niż realną postać odtwarza legendę autora. Za pomocą tego „pustego portretu”, jaki nam proponuje, Fischerman tworzy również swojego własnego Gombrowicza (choć nie materializuje się on nigdy na ekranie). Ten Gombrowicz jest w oczywisty sposób szczególnie atrakcyjny dla widza argentyńskiego, gdyż odpowiada idealnie

oczekiwaniom publiczności, której bardziej znana jest zmitologizowana postać pisarza niż jego dzieło. Należy dodać, że *Gombrowicz o La seducción*, dzięki oryginalnemu zamysłowi estetycznemu i wysokiej jakości, jest jednym z ciekawszych filmów argentyńskich lat 80. i pionierskim przykładem w ramach gatunku dokumentalno-fikcyjnego.

W latach 90. pojawiają się kolejne przykłady wykreowanych Gombrowiczów. Najambitniejszą próbą jest z pewnością *Witoldo o La mirada extranjera* [*Witoldo, czyli cudzoziemski punkt widzenia*] (1998)¹³ Guillermo Davida, który podejmuje (w niezbyt udany sposób) zainicjowany przez Piglę dialog narodowy z Gombrowiczem, a także analizuje spuściznę polskiego autora w Argentynie. Podobnie jak zrobił to Piglia w *Sztucznym oddychaniu*, David podejmuje próbę napisania eseju w formie powieści z Gombrowiczem w roli głównej, powieści, która pretenduje do miana wielkiego opracowania krytycznego poświęconego autorowi *Diario argentino*, jakiego brakowało w Argentynie. Jak w przypadku większości pisarzy argentyńskich, uwaga Davida skupia się głównie na pobycie Gombrowicza za oceanem, na wzajemnym przenikaniu się jego doświadczenia argentyńskiego i filozofii życiowej, a także na znaczeniu jego spuścizny intelektualnej dla miejscowego czytelnika. Nie dziwi więc, że jedną z podstawowych kwestii rozważanych przez lokalnych „gombrowiczologów” jest niemożność porozumienia między polskim pisarzem i środowiskiem skupionym wokół pisma „Sur”¹⁴. Aby móc podjąć te tematy, David buduje swoją powieść, wychodząc od długiego dialogu, który toczy się w letnim domku na wybrzeżu urugwajskim między Gombrowiczem i Pepe Bianco¹⁵, jednym z nielicznych akolitów Victorii Ocampo¹⁶, którego obecność w tym zmyślonym epizodzie może wydać się wiarygodna.

W przeciwieństwie do swoich poprzedników David nie skupia się zbyt-
nio ani na charakteryzowaniu postaci Gombrowicza, ani na przywoływaniu

13 G. David *Witoldo o la mirada extranjera*, Ediciones Colihue, Buenos Aires 1998.

14 „Sur” było najważniejszym czasopismem kulturalno-literackim w Argentynie XX wieku, które przez swoje artykuły i przekłady współczesnych autorów stawiało sobie za cel unowocześnić i niejako „zeuropeizować” kulturę argentyńską. Z „Sur” współpracowali autorzy tej miary, co Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Oliverio Girondo czy Pepe Bianco. Gombrowicz z początku próbował zbliżyć się do kręgu „Sur”, ale był przezeń uporczywie ignorany przez wszystkie lata swego pobytu w Argentynie.

15 Pepe Bianco przełożył z francuskiego powieść *Opętani* Witolda Gombrowicza.

16 Właścicielka i redaktorka naczelna pisma „Sur” oraz mecenaska literatury argentyńskiej. Jej wpływ na rozwój argentyńskiej literatury pięknej XX wieku był niezwykle cenny. Gombrowicz atakował ją wielokrotnie (bez znaczących konsekwencji) w różnych publikacjach.

legendarnych już anegdot. David, pisarz i psychoanalityk, pragnie stworzyć esej na temat głównych idei Gombrowicza i po prostu wykorzystuje możliwości, jakie mu oferuje fikcyjny dialog między dwoma pisarzami. Niestety nie do końca osiąga swoje zamierzenie. Jego dzieło nie wyróżnia się bowiem ani błyskotliwością jako esej, ani nie funkcjonuje jako powieść, mimo zainteresowania, jakie *a priori* może wzbudzić jej fabuła.

W pierwszych latach trzeciego tysiąclecia nadal spotykamy w Argentynie fikcyjnych Gombrowiczów. Należy podkreślić, że choć w ostatnim czasie zaczynają się pojawiać na scenie dramaty pisarza lub adaptacje jego powieści, nie znajdujemy w nich postaci, które ucieleśniałyby w sposób czytelny obraz polskiego autora. Być może jest tak dlatego, że obecność na scenie aktora podejmującego rolę Gombrowicza nie wydaje się ani atrakcyjna, ani stosowna w kraju, gdzie autor ten jest wciąż niedookreślony.

Możemy natomiast spotkać adaptacje literackie epizodów z życia Gombrowicza, które pojawiły się w stulecie urodzin pisarza. I tak np. Edgardo Cozarinsky¹⁷ eksponuje w opowiadaniu *Navidad del 54* [„Boże Narodzenie 54 roku”] (*La novia de Odessa*, 2002)¹⁸ jeden z epizodów homoerotycznych, jakie przypuszczalnie były udziałem Gombrowicza w odosobnionych miejscach w pobliżu stacji Retiro. Choć w tym wypadku bohater jest Austriakiem, informacja, jaką o nim otrzymujemy, pozwala nam z łatwością rozpoznać autora słynnych fragmentów *Dziennika*, w których pojawia się stacja Retiro i jej bywalcy. Niemniej jednak zarówno charakterystyka bohatera, jak i rozwój akcji pozostawiają wiele do życzenia. Są raczej mało wiarygodne i wydają się motywowane chęcią unormalnienia kondycji homoseksualnej, do czego postać Gombrowicza chyba nie bardzo się nadaje.

Podobne wady ma *La straduzione* (2004) opublikowana w Polsce jako *Gombrowicz i Buenos Aires. Historia pewnego przekładu*¹⁹ Laury Pariani. Tytuł oryginalny odnosi się do zbiorowego przekładu *Ferdynand* z 1947 roku. Książka jest swego rodzaju powieścią biograficzną z pierwszych lat spędzonych przez Gombrowicza w Argentynie. Autorka, która przeprowadziła badania na temat pobytu polskiego pisarza w Buenos Aires, opisuje najsłynniejsze rzeczywiste epizody z tego okresu, które zestawia z innymi, wymyślonymi, ale nie mniej

17 Edgardo Cozarinsky jest znany na arenie międzynarodowej bardziej jako reżyser filmowy niż jako pisarz, m.in. jako twórca filmu *El violín de Rothschild*.

18 E. Cozarinsky *La novia de Odessa*, Emecé, Buenos Aires 2002.

19 L. Pariani *Gombrowicz i Buenos Aires. Historia pewnego przekładu*, przeł. K. Żaboklicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.

sentymantalnymi. Cała powieść jest utrzymana w tonie romantycznym i zbyt upiększonym, który nie wydaje się najodpowiedniejszy do pisania o autorze i bohaterze *Trans-Atlantyku*. Między rozdziałami powieści umieszczone są epistolarne wywody, w których Pariani podejmuje głos narratora, zwracając się do swego syna przebywającego we Włoszech. W listach tych autorka opowiada o swoich pobytach w Buenos Aires, o Gombrowiczowskiej topografii miasta i o swoim stosunku uczuciowym do najbardziej reprezentatywnych toposów. Chociaż książka została napisana po włosku, autorka spędziła swoją młodość w Argentynie i tematyka jej powieści jest związana głównie z tym krajem. Mimo niskiej jakości literackiej *La straduzione* jest przykładem potencjału komercyjnego, jaki może mieć książka biograficzna o Gombrowiczu, napisana w tonie lekkim i popularnym, najprawdopodobniej z myślą o wydaniu jej w Argentynie, podobnie jak poprzednie powieści Pariani.

W *Las cartas profanas* [Listy bluźniercze] (2008) Luisa Mattiniego²⁰ Gombrowicz stanowi jedynie drugorzędny przedmiot zainteresowania autora. Głównym bohaterem powieści jest Mario Roberto Santucho, ostatni przywódca partyzantów argentyńskich, który zginął zamordowany przez wojsko po zamachu stanu w roku 1976. W 1960 roku Santucho i Gombrowicz poznali się w Santiago de Estero i prowadzili później krótką, lecz intensywną korespondencję²¹. Podtytuł książki wyjaśnia, że jest to „powieść o korespondencji między Santucho i Gombrowiczem”, tyle że w powieści listy zostały wymyślone przez autora, towarzysza Santucho i jego następcę w ERP²². Mimo że nigdy nie poznał Gombrowicza, Mattini przyznaje, że przestudiował dogłębnie jego dzieło i buduje postać najwierniejszą rzeczywistości, „wkładając w usta postaci tylko to, co napisał sam autor”²³. Gombrowicz jawi się tu jako nihilista czy sceptyk, który przewiduje przyszłość partyzancką Santucha i podaje w wątpliwość jakikolwiek system rewolucyjny orientacji marksistowskiej.

20 L. Mattini *Las cartas profana*, Peña Lillo/Continente, Buenos Aires 2008.

21 Epizod ten został opisany przez Gombrowicza w *Dzienniku 1957-1961* (Rok 1960, rozdz. XVIII, Piątek).

22 Ejército Revolucionario del Pueblo. Rewolucyjna Armia Ludowa była partyzancką organizacją zbrojną Rewolucyjnej Partii Robotniczej (PRT, Partido Revolucionario de los Trabajadores), która działała w Argentynie w latach 70. XX wieku. Dowodził nią Mario Roberto Santucho, zabity w potyczce z wojskiem w 1976 roku.

23 Zob. http://www.clarin.com/shared/v8.1/swf/fullscreen_video.html?archivo=http://contenidos2.revistaenlinea.clarin.com/2009/07/17/mat.flv (10.12.15).

Santucho jest bez wątpienia bardziej znany w Argentynie niż Gombrowicz, ale podobnie jak osoba polskiego pisarza, postać owego partyzanta w wyobraźni zbiorowej owiana jest nimbem tajemnicy oraz, w jego przypadku, również bohaterstwa. Jak sam przyznaje w jednym z wywiadów, Mattini nie wiedział prawie nic o polskim pisarzu, zanim nie zaczął pisać książki, w której przywołuje jego postać w celu stworzenia idealnego kontrapunktu intelektualnego i biograficznego dla Santucha. Abstrahując od wątpliwej psychologii i profilu intelektualnego, którymi obdarza autor swojego Gombrowicza, zaadaptowanego do potrzeb powieści, interesujące jest to, że Mattini, dawny przywódca partyzantów, mimo że nie znał wcześniej legendy argentyńskiej Gombrowicza, docenia siłę komercyjną, jakiej zdaje się nabierać w ostatnich latach jego postać.

Lista nowych Gombrowiczów argentyńskich na razie tutaj się kończy, ale należy oczekiwać pojawienia się nowych wersji tej postaci, która, chociaż nie jest jeszcze ogólnie znana, najwyraźniej wymknęła się spod kontroli oryginału. Jak wiadomo, Gombrowicz przewidział, że wspomnienie jakie pozostanie po nim w Argentynie, nie będzie zgodne z obrazem, jakiego on sam by sobie życzył, co zapisał w *Dzienniku* w roku 1966:

[...] jest dla mnie przykre, że z owego czasu argentyńskiego tak mało zostanie. Gdzieś są ci, co mogliby mnie opowiedzieć, opisać, przekazać mnie, jakim byłem? Ludzie, z którymi obcowałem, nie byli przeważnie ludźmi pióra, trudno wymagać od nich barwnych anegdot, szczęśliwej charakterystyki, udanej sylwetki... i trzeba przyznać, ja z każdym byłem inny, więc nikt z nich nie wie, jakim byłem.²⁴

Trzeba będzie poczekać kilka lat, aby przekonać się, czy zjawisko kreowania kolejnych fikcyjnych postaci Gombrowicza się umocni, czy też wprost przeciwnie, osłabnie. Przyszłość więc pokaże, czy nastąpi zmiana w tej szczególnej recepcji argentyńskiej polskiego autora na korzyść rzeczywistej lektury jego dzieła.

24 W. Gombrowicz *Dziennik 1961–1969*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 202.

Abstract

Pau Freixa Terradas

UNIVERSITY OF BARCELONA

UNIVERSITY OF BIELSKO-BIAŁA

Bożeba Zaboklica

UNIVERSITY OF BARCELONA

Gombrowicz as a Fictional Character in Argentinean Literature

This article analyses the particular form of Gombrowicz's reception in Argentina, where his work still remains relatively little known, while as a person the writer has attained cult status over the last few decades. This explains why Gombrowicz's creative reception in Argentina is not a reception of his work, but a creation of fictions that draw on the writer's life and his local legend. The wealth of this material stands in stark contrast to the basic lack of attempts, in the works of Argentine writers, to reformulate and to create intertextual connections, be it through parody of Gombrowicz's motifs or literary episodes. This is a reception that has more to do with the fascinating persona of the writer than with a real deep reading and assimilation of his work. The article analyses and compares important fictionalized representations of Gombrowicz, beginning with Ricardo Piglia's *Artificial Respiration*.

Keywords

Gombrowicz, reception, Argentina