

# Hiszpański Gombrowicza

W pierwszej części tego eseju *Pisarz jako czytelnik* – której tłumaczenie ukazało się w poprzednim numerze „Czytania Literatury”<sup>1</sup> – mowa przede wszystkim o odczycie *Przeciw poetom*, wygłoszonym przez Gombrowicza w Buenos Aires w 1947: tekście, który – zdaniem Ricarda Piglii – kondensuje najważniejsze problemy współczesnej literatury argentyńskiej. Gombrowicz wygłasza go z pozycji niższości (jest nikomu nieznanym imigrantem) i braku (przede wszystkim materialnego). W przeciwieństwie do Ortegi y Gassetta czy Rogera Caillois, którzy przybywają do Buenos Aires na zaproszenie tamtejszej elity, autor *Ferdydurke* pojawia się niezapowiedziany i pozostaje ignorowany do końca swojego pobytu w Argentynie. W tym kontekście, Piglię interesuje przede wszystkim kwestia języka: Gombrowicz decyduje się wygłosić swoje wystąpienie po hiszpańsku, podczas gdy uzus w tamtych czasach skłaniał raczej do wybierania francuskiego, jak to czyniła Victoria Ocampo i oczywiście wspomniany Roger Caillois. Hiszpański Gombrowicza to *par excellence* język niedojrzały, zdolny wyrażać ignorancję i niedostatek znacznie lepiej niż obycie, gładkość, elegancję. Język zupełnie obcy dla kręgu literackiego związanego z czasopismem „Sur”, przeciwko któremu skierowany był odczyt o pierwotnym tytule *Przeciw poezji*. „Sur” był bowiem – przynajmniej do lat czterdziestych ubiegłego wieku – jedyną instancją w Buenos Aires zdolną namaścić na pisarza i lansował przy tym autorytarny model kształtowania poprawności literackiej, oparty z jednej strony na hiperpoprawności językowej, z drugiej natomiast na poliglotyzmie, który gwarantował niezapośredniczony przez tłumaczenie dostęp do „centralnych” literatur. W tym sensie, gest Gombrowicza – wygłoszenie odczytu w języku, którym ledwo włada – godzi w założenia estetyczne

\* Uniwersytet Łódzki, Katedra Filologii Hiszpańskiej.

<sup>1</sup> Zob. R. Piglia, *Pisarz jako czytelnik*, tłum. E. Kobylecka-Piwońska, „Czytanie Literatury” 2014 (3), s. 399–403.

grupy „Sur” nie tylko w treści, ale i w formie. Tym też sposobem, „hiszpański jako język utracony”, usunięty z pierwszego obiegu kultury, a więc język o minimalnej sile rażenia, zostaje dzięki Gombrowiczowi włączony do jej oficjalnego porządku. François Bondy, pierwszy propagator Polaka we Francji – zauważa Piglia – czyta *Ferdydurke* po hiszpańsku i, zafascynowany, inicjuje jej przekład na francuski. Kod kultury niskiej kształtuje kod kultury wysokiej.

#### BIBLIOGRAFIA

- J.L. Borges, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999.  
J.L. Borges, *Zahir*, [w:] tenże, *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1972.  
R. Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie*, Kraków 2004.  
W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2011.  
W. Gombrowicz, *Varia 1. Czytelnicy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy*, Kraków 2004.

# Pisarz

## jako czytelnik

[tłumaczenie: Ewa Kobyłecka-Piwońska]

### O poezji

Tamtego sierpniowego dnia 1947 r. Gombrowicz powiedział, ogólnie rzecz ujmując, że nie istnieje żadna specyficzna cecha pozwalająca uznać dany tekst za poetycki. Jego wystąpienie można by w rzeczywistości czytać jako atak na pojęcie „literackości” – pochodzące od formalistów rosyjskich i przecinające całą dwudziestowieczną krytykę – czyli na cechę, która odróżniałaby tekst literacki od innych tekstów (i której poezja lub poetycka funkcja języka byłaby najdoskonalszym wyrazem). Chodziłoby więc o krytykę teorii języka poezji, sformułowanej przez Jacobsona, przede wszystkim zaś pojęcia poetyckiej funkcji języka, manifestującej się w tej specyficznej aktywności literackiej i zakładającej rozdźwięk pomiędzy znormalizowanym użyciem języka, transgresją tej normy oraz użyciem zwykłym. Gombrowicz utrzymuje, że autonomia [tekstu literackiego] jest pochodną krytyki, a sama literackość zależy od odbioru. Odkrył to już Benjamin w swojej teorii aury i powtórzył Paul de Man: „Przyjęło się uważać, że literackość to inny rodzaj lub inne słowo na to, co nazywamy odbiorem estetycznym” („Yale French Studies” 1980, nr 63). Autonomia nie jest funkcją tworzenia, co zresztą zawsze wiedzieli – i na co cierpieli – artyści.

Oczywiście literatura, wykorzystująca język naturalny, musi stawiać pytania o własną niezależność, jednak – zdaniem Gombrowicza – żadna jej cecha immanentna i fundamentalna nie dostarczy na nie odpowiedzi. W samym języku nie istnieje bowiem żaden specyficzny pierwiastek implikujący

---

\* Ricardo Piglia (ur. 1940) – argentyński pisarz i krytyk literacki. Autor kilku tomów opowiadań i esejów oraz pięciu powieści, z których po polsku ukazały się *Sztuczne oddychanie* (1980; jeden z bohaterów wzorowany jest na Witoldzie Gombrowiczu) oraz *Spalona forsa* (1997).

funkcję poetycką. Sednem odczytu Gombrowicza jest przekonanie, że poezja jest operacją, której dokonujemy na tekście, naszą dyspozycją, a nie istotą samego dzieła. Gotowość czytania go jako poezji – oto co określa dany tekst jako poetycki. W tym samym czasie Borges stawia podobną tezę. W roku 1952, w eseju poświęconym metaforze, włączonym do tomu *Historia wieczności*, pisze: „Zawsze podejrzewałem, że radykalny podział na poezję i prozę wynika z odmiennego oczekiwania czytelnika”. Zdanie to mogłoby posłużyć za syntezę odczytu Gombrowicza. Tekst zakłada gotowość określonej lektury, a nastawienie to decyduje o jego wartości i specyfice. Dla Gombrowicza, samo przedstawienie tekstu jako „poetyckiego” sprawia, że nastawiamy się na przeżycie czystego piękna i, w konsekwencji, doświadczamy go.

Wiadomo skądinąd, że Borges w ten właśnie sposób definiuje tekst klasyczny: „Klasyczną [...] nie jest książka, która w sposób konieczny posiada takie czy inne zalety; to książka, którą pokolenia ludzi, powodowane różnymi racjami, czytają ze z góry przyjętym zapalem i z tajemniczą lojalnością” (*O klasykach*, 1962)<sup>1</sup>. Borgesowski „z góry przyjęty zapal” jest analogiczny do poetyckiego nastawienia Gombrowicza.

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

Jedna literatura różni się od drugiej, późniejszej lub wcześniejszej, nie tyle ze względu na tekst, ile raczej ze względu na sposób, w jaki jest czytana: gdyby było mi dane przeczytać jakąkolwiek współczesną stronicę – tę, na przykład – tak jak będę ją czytać w roku dwutysięcznym, wiedziałbym, jaka będzie literatura w roku dwutysięcznym<sup>2</sup>.

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

Pierwsza konkluzja jest następująca: powstaje nowy rodzaj historii literatury, w którym sama historyczność nie jest z góry dana, tylko konstruowana w zależności od współczesności i aktualnych konfliktów. Przypomnijmy „Kafkę i jego prekursorów”<sup>3</sup>. Gdy zmienia się model lektury, oczekiwania i stan wiedzy, zmieniają się także teksty z przeszłości.

Kolejny wniosek wynika z kolei z twierdzenia, że wartość nie jest cechą immanentną ani integralną dzieła. Przeciwnie, to społeczne sieci, które artysta musi kształtować, decydują o wartości sztuki. Dlatego praktyka często wymaga konstrukcji spojrzenia artystycznego równoległe z tworzeniem

<sup>1</sup> Cyt za: J.L. Borges, *O klasykach*, [w:] tenże, *Dalsze dociekania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1999, s. 284.

<sup>2</sup> Cyt. za: tenże, *Nota o Bernardzie Shaw*, [w:] *Dalsze dociekania...*, s. 230–231.

<sup>3</sup> Esej Borgesa włączony do tomu *Dalsze dociekania*.

dzieła. Tak dokładnie robili Duchamp, Macedonio Fernández i Gombrowicz: wpływali na sposoby używania dzieła sztuki.

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

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

Zastosowałem, na przykład, tę myśl do sztuki – pisze w *Dzienniku* – usiłując wykazać (w szkicu *Przeciw poetom*, a także w tym, co kiedyś pisałem w dzienniku o malarstwie), że jest naiwnością mniemanie, jakoby zachwyt nasz wobec dzieła sztuki z niego samego pochodził: że zachwyt ten w sporej mierze nie rodzi się z ludzi, ale między ludźmi, i jest to tak jakbyśmy wzajemnie zmuszali się do zachwyty (choć nikt „osobiście” nie jest zachwycony)<sup>4</sup>.

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

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

## Bank Polski

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

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

<sup>4</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1969*, Kraków 2011, s. 303. Piglia modyfikuje ten cytat na własny użytek. W oryginale Gombrowicz pisze, że naiwne jest mniemanie, jakoby nasz zachwyt wobec dzieła „z nas samych pochodził”.

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

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

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

Bank jest więc sceną dla poetów. Obieg, wymiana, pożyczki, kredyty, procenty, względna wartość pieniądza, który – powiedziała by Gombrowicz – jest konwencją tak samo jak poezja. Pieniądz jako odpowiednik wszystkiego; pieniądz jako metaforyczna maszyna, która zmienia się zawsze w coś innego. Borges napisał o tym wspaniale opowiadanie *Zahir*:

Pieniądz jest abstrakcyjny – powtórzyłem – pieniądz jest czasem przyszłym. Może być popołudniem pod miastem, może być muzyką Brahmsa, może być mapą, może być szachami, może być kawą, może być słowami Epikteta, które uczą pogardy dla złota; pieniądz jest Proteuszem bardziej zmiennym, niż ów z wyspy Faros<sup>5</sup>.

Pieniądz działa jak poezja, to znaczy ustala ekwiwalenty, jest metaforycznym systemem świadczeń i wymiany. Tak definiuje poezję Gombrowicz, jako konwencję i sieć społeczną; system kredytów i system przekonań<sup>6</sup>. Ekonomia poetycka, czyli zbiór wartości, w którym głębia<sup>7</sup> jest gwarantem formy, także opiera się na konwencji.

Poezja krąży, dewaluuje się, gromadzi, jest walutą<sup>8</sup>, dotyka jej inflacja i niedobór. Wielokrotnie przychodziło mi do głowy, że obsesja Pounda na punkcie lichwy brała się z jego skłonności do upatrywania najwyższej wartości poetyckiej w grabieży (Hemingway był pod tym względem jego świetnym uczniem): pisarstwo umyślnie literackie jako inflacja języka. Podobnie Joyce dostrzegał związek pomiędzy pisaniem a rozrzutnością. Znany

<sup>5</sup> Cyt. za: J.L. Borges, *Zahir*, [w:] tenże, *Alef*, przeł. Z. Chądzyńska, Warszawa 1972, s. 121.

<sup>6</sup> Niemożliwa do oddania po polsku gra słów „crédito” (kredyt) i „creencias” (przekonanie).

<sup>7</sup> Piglia używa tutaj wieloznacznego słowa „fondo”, które po polsku oznacza tak „głębień” lub „sedno”, jak i „fundusz”.

<sup>8</sup> Hiszpańskie „valor” przekładam, w zależności od kontekstu, jako „wartość” lub jako „walutę”, „papier wartościowy”.

z przesadnych napiwków, które zwykł zostawiać (nawet w okresach nędzy), na utyskiwania Nory i przyjaciół odpowiadał, że przepływ pieniędzy jest skrycie związany z jego twórczym potencjałem. Aby lepiej zrozumieć literaturę Gombrowicza, należałoby zbadać jego stosunek do pieniędzy.

### Dziennik jako laboratorium

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

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

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

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

Jestem skazany na czytanie tych tylko książek, które mi wpadną w rękę, ponieważ nie stać mnie na kupowanie — zgrzytam zębami widząc osoby z przemysłu i handlu fundujące sobie biblioteki dla ozdoby gabinetu, podczas gdy ja nie mam dostępu do utworów, które w nieco inny sposób są mi potrzebne<sup>9</sup>.

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

*Dziennik* Gombrowicza jest złączony z wygnaniem i z niedostatkiem. Jest nawet jego wynikiem: anty-Gide, anty-Bioy Casares. Żadnego dochodu, żadnej własności ziemskiej. *Dziennik* jest kwintesencją jego poetyki. „Moja twórczość pragnie być przeciwieństwem literatury zaangażowanej, pragnie być literaturą prywatną”<sup>10</sup>.

Prywatność jest sednem jego poetyki, choć jednocześnie nie ma po niej śladu w *Dzienniku*. Dla Gombrowicza prywatność jest bowiem przestrzenią

<sup>9</sup> W. Gombrowicz, dz. cyt., s. 68.

<sup>10</sup> W. Gombrowicz, *Przedmowa* [do *Diario argentino*], [w:] tenże, *Varia 1. Czytelniczy i krytycy. Proza, reportaże, krytyka literacka, eseje, przedmowy*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 430. Polski tłumacz przekłada tutaj „dziennik” ogólnie jako „twórczość”.



napięcia ze światem, zbudowaną na antysentymentalnym ideale życia osobistego. Trzymać się zawsze na dystans, być obserwatorem siebie i innych, nie pozwolić nikomu zanadto się zbliżyć. Wszystko, co Gombrowicz nazywa „uczuciami w cudzysłowie”<sup>11</sup>.

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

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

Dopiero niedawno *Dziennik* w pełnej wersji ukazał się w końcu po hiszpańsku<sup>12</sup>. Wcześniej istniał już po angielsku, francusku, włosku i oczywiście po polsku, ale nie po hiszpańsku, co wydawało mi się długim naszego języka wobec tej książki. Ażeby powrócić do związków Gombrowicza z językiem hiszpańskim, od których zacząłem niniejszy tekst, chciałbym – rodzajem podsumowania – przypomnieć pewną scenę. To ponownie scena poboczna, mniejszej rangi, w której jednak zbiegają się różnorakie sieci kultury argentyńskiej, i nie tylko argentyńskiej.

W 1960 r. Gombrowicz odwiedził Jacobo Muchnika, jednego z największych wydawców w Argentynie, dyrektora Fabril Editora, której nakładem ukazały się najciekawsze pozycje literatury europejskiej i północnoamerykańskiej tamtego okresu, takie jak *Buszujący w zbożu* Salingera, *Przemiana* Butora, a także *Martwy port* Onettiego. Za rekomendacją Ernesta Sabato, który miał u niego publikować *O bohaterach i grobach*, Muchnik przyjmuje Gombrowicza i proponuje mu wydanie niewznawianej od 1947 *Ferdydurke*

<sup>11</sup> „«Przerażenie»? Tak, «przerażenie» (prawdę mówiąc, nie doświadczam uczuć inaczej, jak w cudzysłowie)”. Tenże, *Dziennik 1953–1969...*, s. 69.

<sup>12</sup> *Dziennik*, w tłumaczeniu Bożeny Zaboklickiej i Francesca Miravittlesa, ukazał się w roku 2007 nakładem hiszpańskiego wydawnictwa Seix Barral.



w serii Los Libros del Mirasol, jednej z pierwszych w Ameryce Łacińskiej kolekcji wydań kieszonkowych – popularnej i bardzo dobrej – w której ukazały się między innymi *Wściekłość i wrzask* Faulknera oraz *Długie pożegnanie* Chandlera. Muchnik – który szczerze opowiada tę historię we wspomnieniach o Gombrowiczu<sup>13</sup> – proponuje mu nakład dziesięciu tysięcy egzemplarzy i zadatek w wysokości jednej trzeciej praw autorskich. „To jest najmniej ważne – ripostuje Gombrowicz. – Jestem gotów zgodzić się na to wznowienie, jeśli wydawnictwo zgodzi się opublikować inną moją książkę, bardzo ważną, którą obecnie piszę. Wydawnictwo podpisuje ze mną umowę na opublikowanie mojego *Dziennika*, a ja zgadzam się na wydanie *Ferdydurke*”<sup>14</sup>. Muchnik odpowiada, że nie może podjąć decyzji, nie przeczytawszy książki. Wówczas, relacjonuje Muchnik, „nie spuszczać ze mnie wzroku, [Gombrowicz] sięgnął ręką do wewnętrznej kieszeni, wyciągnął kilka kartek maszynopisu i podał mi je nad biurkiem”. Muchnik sugeruje mu, że przeczyta je później. „Nie – nalega Gombrowicz, ucinając. – Dwie strony nie zajmą panu dużo czasu. Proszę przeczytać teraz. Ja poczekam”. Więc Muchnik zaczyna czytać, a niewzruszony Gombrowicz czeka.

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

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

## STRESZCZENIE

Niniejszy fragment jest drugą i ostatnią częścią eseju Ricarda Piglii *Pisarz jako czytelnik*. Autor kontynuuje rozważania na temat odczytu *Przeciw poetom* Gombrowicza oraz jego konsekwencji dla definiowania literackości. Piglia ustanawia również analogie pomiędzy obiegiem poezji a obiegiem pieniądza.

## Słowa kluczowe

Witold Gombrowicz, literackość, poezja, esej argentyński, historia literatury

<sup>13</sup> Chodzi o książkę Rity Gombrowicz, *Gombrowicz w Argentynie*, Kraków 2004.

<sup>14</sup> Ten i kolejne cytaty: tamże, s. 213.

## **SUMMARY**

### **Ricardo Piglia, *Writer as Reader***

This is the second and final part of Ricardo Piglia's essay, *Writer as Reader*. The author continues his reflections on Gombrowicz's essay *Przeciw poetom* ('Against Poets') and its implications for defining literariness. Piglia also outlines parallels between circulation of poetry and circulation of money.

### **Keywords**

Witold Gombrowicz, literariness, poetry, Argentinian essay, history of literature