

Silvana Mandolessi

"Heterotopia" i literatura narodowa w "Dzienniku argentyńskim" Witolda Gombrowicza

Rocznik Komparatystyczny 2, 245-261

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Silvana Mandolessi
Katholieke Universiteit Leuven

Heterotopia i literatura narodowa
w *Dzienniku argentyńskim* Witolda Gombrowicza

Przynależność pisarza do literatury narodowej przestała być zagadnieniem oczywistym i przeistoczyła się w „miejsce negocjacji” na scenie współczesnego literaturoznawstwa. David Damrosch w artykule *World Literature, National Context* sugeruje, że dzieła literackie nie mogą być dłużej analizowane wyłącznie w wąskich granicach struktur narodowych. Teksty utrzymują bowiem dość chybotliwą równowagę pomiędzy dwoma polami: kulturowym źródłem i kulturą odbioru; *connected to both cultures, circumscribed by neither alone*¹. Badanie związków pomiędzy dwiema różnymi tradycjami kulturowymi ma swoje uzasadnienie przede wszystkim w wypadku pisarzy na emigracji. W napięciu pomiędzy kulturą pochodzenia a tą, w której znajduje się w danej chwili, pisarz definiuje na nowo swoją relację z narodem, językiem i odbiorcami swoich teksów. Wydawałoby się, że napięcie to zazwyczaj rozwiązuje się na korzyść jednej lub drugiej strony: podczas gdy niektórzy pisarze podtrzymują otwarty dialog z kulturą pochodzenia, inni decydują się przyjąć nową kulturę w trybie natychmiastowym, łącznie ze zmianą języka, w którym piszą. A jednak podział ów jest jedynie pozorny, gdyż ślady podwójnej przynależności kulturowej nigdy nie zanikają całkowicie. W pracy *Kafka: pour une littérature mineure* Giles Deleuze zauważa dodatkowo, że są one charakterystycznym znakiem najbardziej awangardowych dzieł XX wieku.

¹ D. Damrosch, *World Literature, National Contexts*. „Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature” 100 (2003), No. 4, s. 514.

Jednym ze znaczących przypadków jest bez wątpienia Witold Gombrowicz, awangardowy pisarz polski (1904–1969), który dobrowolnie udaje się na wygnanie i przez 24 lata mieszka w Argentynie. Stosunek, jaki przybiera Gombrowicz wobec swojej ojczyzny naturalnej, Polski, i ojczyzny z adopcji, Argentyny, tworzy z niego niezwykle czytelny przykład pisarza, który decyduje się „dobrowolnie pielęgnować napięcie”, miał ćwiczyć sposoby jego rozładowania. Chociaż wszystkie jego dzieła toczą otwarty dialog z Polską, to jest to dialog parodystyczny, ironiczny, a nawet otwarcie odrzucający narodowe uczucia. Z drugiej strony Gombrowicz nie integruje się z argentyńskimi kręgami kulturowymi i utrzymuje swój przedłużony pobyt w kraju w charakterze przejezdnego gościa, a jego wygnanie staje się owocne – pod kątem zarówno egzystencjalnym, jak i literackim – tylko pod warunkiem, że Argentynę przedstawimy jako metaforę aterytorialności². Analizując sytuację emigracyjną Gombrowicza, Agnieszka Sołtysik podkreśla z kolei fakt, że pisarz ten decyduje się usytuować na pęknięciu, które oddziela kulturę adoptowaną od rodzimej. Tym samym, posługując się terminem zaproponowanym przez Abdula JanMohameda, badaczka uznaje Gombrowicza za „intelektualistę pogranicza”. Taki model tożsamości intelektualnej różni się zarówno od leczącego rany przeszłości pisarza „na wygnaniu”, jak i od imigranta pragnącego bezrefleksyjnie wejść w nową kulturę, czy też „synkretycznego intelektualisty z pogranicza”, który łączy elementy jednego i drugiego w nowe formy synkretyczne. Omawiany model oparty jest bowiem

² Marta Sierra analizuje w artykule *Las tierras de la memoria: las estéticas sin territorio de Witold Gombrowicz y Felisberto Hernández* dwie narracje, w których cechą wspólną ich estetyki jest doświadczenie dyslokacji i ekscentryczności. Sierra proponuje czytanie „aterytorialności” w trzech aspektach: konstrukcji podwójnej subiektywności, rozpowszechniania się w tekście początków deformacji i barokowej retoryki (zob. „Hispanic Review” 74 [2006], No. 74, s. 59–82). Znaczenie przemieszczania się jest też w centrum lektury Vitalego Chermetskiego w *Displacement, Desire, Identity and the „Diasporic Momentum”: Two Slavic Writers in Latin America*, który bada wydzwięk narodowości i seksualności w dyskursie tożsamościowym, a następnie, jak owe tożsamości tracą swoją stabilność i zmieniają się w sposób wywrotowy poprzez pozę – tak obecną w dyskursie *queer Trans-Atlantyku* („Intertexts” 7 [2003], No. 7, s. 49–69). Osobliwy charakter, który przyjmuje argentyńskie wygnanie Gombrowicza, staje się obiektem zainteresowania w *Gombrowicz’s Tango: An Argentine Snapshot* Alicji Borinsky („Poetics Today” 17 [1996], No. 3, s. 417–435). Ciekawe okazują się też dla tematyki emigracyjnej teksty Marzeny Grzegorzcyk, Piotra Parleja i Katarzyny Jerzak w: *Grymasy Gombrowicza. W kręgu problemów modernizmu, społeczno-kulturowej roli płci i tożsamości narodowej*. Red. E. Płonowska-Ziarek. Kraków: Universitas, 2001.

na przyjęciu postawy krytycznej wobec obydwu (lub też wszystkich) kultur, które wchodzą w krąg jego zainteresowań:

Intelektualista z pogranicza – wyjaśnia JanMohamed – usidlony między kilkoma kulturami czy ugrupowaniami, z których żadna nie wydaje się wystarczająco korzystna czy twórcza, poddaje owe kultury analitycznemu badaniu, a nie dąży do ich połączenia; wykorzystuje swoje kulturowe usytuowanie w punkcie przecięcia jako dogodny punkt, który pozwala na określenie, pośrednie bądź bezpośrednie, innych utopijnych możliwości czy grupowych formacji³.

Status Gombrowicza jako pisarza polskiego nie podlega dyskusji: jak wskazuje Damrosch, rozumiejąc termin „narodowy” w szerszym znaczeniu, możemy zgodzić się, że dzieła utrzymują rodzime ślady nawet po włączeniu ich w obieg światowy. Dla krytyki mamy więc do czynienia z polskim pisarzem na wygnaniu, w którego twórczości Polska bez wątpienia występuje jako temat centralny. Co więcej, „wygnanie” ma w historii literatury polskiej bardzo długą tradycję, w którą Gombrowicz mimo wszystko się wpisuje. Niejednokrotnie podkreślano, że emigracja Gombrowicza przyjmuje formę wyjątkową, broniącą się przed tradycją romantyczną, która do dziś funkcjonuje jako punkt odniesienia w kulturze polskiej. Aby ocalić narodową tożsamość, naznaczony polityczną traumą polski romantyzm wytworzył „modelowego bohatera”, według którego poeta, wychodząc poza sferę czysto artystyczną, przekształca się w przywódcę – w narodowego profetę. Figura wieszczka stała się modelem pożądanym, mieszcząc się w paradygmacie artysty bez reszty oddanego narodowi. Beth Holmgren uważa, że Gombrowicz poświęcił znaczną część swojej twórczości na obalenie narzuconego przez innych wyobrażenia o sobie samym⁴. Dokonał więc całkowitej transformacji figury wieszczka, konstruuje model bardziej adekwatny, zdaniem pisarza, do sytuacji XX wieku, a który pomaga uwolnić polskiego artystę od wszechobecnych wpływów i powinności romantycznych. W rezultacie Gombrowicz kreuje siebie samego na anty-profetę, kontrmodel dla dominującego poglądu na artystę, sztukę i naród. W takim ujęciu emigracja jest dla Gombrowicza nie tyle potrzebą połączenia się na nowo z utraconą

³ A. Sołtysik, *Witolda Gombrowicza zmagania z formą heteroseksualną. Od narodowej do performatywnej tożsamości ja*. W: *Grymasy Gombrowicza...*, s. 281.

⁴ B. Holmgren, *Witold Gombrowicz within the Wieszcz Tradition*. „The Slavic and East European Journal” 33 (1989), No. 4, s. 556–570.

ojczyzną, ile okazją do rewizji, tym razem z dystansem, relacji z narodem, którą odczuwał jako zbyt wymagającą i koniec końców – opresyjną.

Jeśli status Gombrowicza jako pisarza polskiego nie podlega żadnej dyskusji, to nie można powiedzieć tego samego w wypadku nadania mu atrybutu pisarza *argentyńskiego*. Gombrowicz pojawia się w obrębie literatury argentyńskiej jako postać o charakterze mitycznym, jest wcieleniem obcokrajowca, outsidera; znany bardziej jako obiekt kultu, dziwaczny i prowokujący, niż jako autor dzieła krążącego wśród czytelników: jest więc to przypadek, w którym Witold Gombrowicz – jako postać biograficzna – podróżuje do Argentyny, podczas gdy jego dzieło już nie⁵. Tym samym utwory jego nie są narażone na bezpośrednie niebezpieczeństwo manipulacji poza rodzimym kontekstem. Fakt, że pisarze tak od siebie różni, jak Ricardo Piglia i César Aira, zajmują się twórczością Gombrowicza, pozwala wyciągnąć wniosek, że nie identyfikuje się go w kręgu literatury argentyńskiej z żadną określoną estetyką, lecz raczej jako autora dzieła usytuowanego poza tradycją. W konsekwencji polski pisarz znajduje się na marginesie wszelkich dysput zantagonizowanych opcji estetycznych czy politycznych. Należy przy tym pamiętać, że obieg jego twórczości był niewielki i właściwie obejmował tylko dwa teksty: *Ferdydurke* i *Dziennik argentyński*. Jego relacje z tradycją argentyńską we wszystkich przypadkach są zatem przestrzenią niewyraźną, ambiwalentną i trudną do określenia. Sam Gombrowicz wydawał się optować za pozostaniem na marginesie i utrzymaniem statusu obcego.

A jednak owo „spojrzenie z zewnątrz” jest właśnie powodem do znalezienia dla Gombrowicza miejsca wewnątrz argentyńskiej tradycji literackiej, innymi słowy, jest ono rzuceniem „nowego światła”, w którym Argentyna zmienia się wewnątrz eliptycznej przestrzeni, która – dalej korzystając z teorii Damroscha

⁵ Znaczenie nadane ekscentrycznej osobowości Gombrowicza, wybiegające znacznie poza jego lekturę i dyskusje wokół jego twórczości, jest widoczne w nielicznych tekstach krytycznych na temat jego dzieł w Argentynie. Ricardo Piglia przeistacza go w protagonistę jednej ze swoich powieści – *Sztuczne oddychanie* (1980) – w której to postać Tardewskiego otwarcie wzorowana jest na Gombrowiczu. Gest ten, będąc najbardziej jawnym, jest emblematyczny, lecz w podobny sposób powtarzają się liczne anegdoty, wspomnienia przyjaciół i książki-świadcstwa krążące na temat Gombrowicza w Argentynie. César Aira zaznacza w „Babelii” (dodatek literacki hiszpańskiego dziennika „El País” – 24 listopada 2001 r.), że „jego sekretnym dziełem była brać przyjaciół, którą stworzył wokół siebie”. Komentarz ten znajduje się pomiędzy uznaniem a swoistą ironią, a sam Aira zastanawia się, czy zjawisko to jest efektem niezrozumienia Gombrowicza, czy też jego niezwyklej błyskotliwości umysłu.

– ukazuje żywot dzieła znajdującego się pomiędzy dwoma różnymi polami kulturowymi.

W kluczowym artykule *Perspektywa z zewnątrz. Gombrowicz w Argentynie*, Juan José Saer łączy Gombrowicza z całą serią podróżników, którzy, „gdy nie mieliśmy jeszcze literatury [argentyńskiej – przyp. tłum.], wymieniali w swoich notatkach, listach, wspomnieniach, charakterystyczne cechy naszej ziemi, krajobrazu, społeczeństwa oraz różnice w odniesieniu do reszty świata”⁶. „Gombrowicz – dodaje Saer – znajduje się na wyjątkowej pozycji w tej tradycji” i cytuje kilka fragmentów z *Dziennika*, w których jego autor opisuje swoje podróże po miastach i miasteczkach Argentyny, takich jak Cordoba, Tandil, Mar del Plata, Santiago del Estero czy też Necochea⁷. Propozycję Saera, aby postrzegać Gombrowicza jako pisarza *argentyńskiego*, powiązanego z literaturą podróżniczą, można poprzeć innym argumentem: poza *Ferdynurke*, *Dziennik* był jedynym dziełem, które polski pisarz postanowił przełożyć, samodzielnie lub za pośrednictwem tłumacza, na język hiszpański.

Sięgający roku 1953 *Dziennik* pisany jest aż do śmierci autora w 1969 roku. Obejmuje trzy tomy i przez wielu krytyków postrzegany jest jako szczytowe dzieło pisarza, właśnie dlatego, że jest ono zamachem na reguły swojego gatunku. Na podstawie *Dziennika* Gombrowicz przygotowuje nowe wydanie, w którym dobiera fragmenty z podróży w głąb Argentyny oraz te, w których odnosi się do swojego obszernego i dogłębnego doświadczenia kraju. Niezwykle subiektywny, ale też intymny charakter jego spostrzeżeń pojawia się w sposób czytelny w prologu, w którym Gombrowicz ostrzega swoich czytelników:

Nie znajdziecie tutaj opisu Argentyny. Może nawet nie rozpoznacie jej krajobrazów; krajobraz jest tutaj pewnym „stanem ducha”. [...] Tak, mój dziennik

⁶ J.J. Saer, *La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina*. W: idem, *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997, s. 21.

⁷ Relacje z podróży są przede wszystkim tekstami hybrydycznymi, znajdującymi się na granicy dwóch tradycji, do których jednocześnie należą. Teksty podróżników zawsze znajdują się na skrzyżowaniu napięć: ponieważ opowiadają o Argentynie, przynależą do tradycji literackiej tego kraju. Są zintegrowane z rzeczywistością przez argentyńskich intelektualistów, którzy dostrzegają w nich aspekty pomocne w opisywaniu ich własnego kraju. Napięcie znika w treści, pojawia się jednak w samym języku, jako że teksty te napisane są w języku obcym. Przekład, który je przyswaja i naturalizuje, nie usuwa przecież całkowicie rodzimego źródła kulturowego.

argentyński to swego rodzaju seria przeskoków z jednego tematu na drugi. Zresztą jest rzeczą pewną, że Argentyna stała się dla mnie czymś niesłychanie ważnym, poruszającym mnie do najtajniejszych głębi. Nie wiem jednak dobrze, dlaczego tak jest i na czym to polega. Nie, nie kłamię mówiąc, że dotychczas nie zdołałem oderwać się od Argentyny⁸.

Dość często traktuje się *Dziennik argentyński* jako pewien ekstrakt z *Dziennika* właściwego. Zupełnie niesłusznie. Gombrowicz nie tylko sam wybrał ustępy dotyczące Argentyny, ale również naruszył porządek chronologiczny pierwotnej wersji, mieszając wycinki z różnych okresów, a nawet i różnych lat. Notka wydawnicza tegoż wydania otwarcie wyjaśnia: „Brak dat w *Dzienniku argentyńskim* jest wynikiem kryterium, jakie przyjął Gombrowicz podczas przygotowywania pierwszej edycji tego dzieła”. Poza tym – o czym wprowadzenie nie wspomina – Gombrowicz nie tylko usunął, ale i dodał pewne fragmenty, których nie znajdziemy w oryginale. Przypadków takich jest niewiele, lecz są one niezwykle istotne. W takim ujęciu *Dziennik argentyński* mógłby być uznany za „autentyczne” dzieło argentyńskie Gombrowicza, za pełnowartościowe świadectwo dla czytelników, a w szerszym spektrum – dla historii literatury.

Zarówno w odniesieniu do Gombrowicza jako emigranta w tradycji polskiej, jak i jako podróżnika w tradycji argentyńskiej, elementem konstytutywnym jest w obydwu wypadkach zagadnienie przemieszczania się. Jak trafnie wskazuje Caren Kaplan, *All displacements are not the same*⁹ i rzeczywiście nie są, jednak widoczna, jakby się wydawało, opozycja między emigrantem a podróżnikiem kryje w sobie pewne kontynuacje, zapożyczenia i elementy wspólne u obydwu. *Podróżnik* i *emigrant* są, w takim kontekście, dwiema *uzupełniającymi* się właściwościami w znaczeniu o wiele istotniejszym niż takim, że obydwaj terminy można by sobą zastępować, czy też, że obydwaj odnoszą się do czynności przemieszczania. Żeby jednak dostrzec, w jaki sposób właściwości te się uzupełniają, należy przyrzeć się *Dziennikowi argentyńskiemu* na dwu poziomach: po pierwsze, wewnątrz kultury odbierającej – Argentyny – i po

⁸ W. Gombrowicz, *Przedmowa* [do *Diario argentino*]. Przeł. I. Kania. W: idem, *Publicystyka. Wywiady. Teksty różne 1963–1969*. Red. J. Błoński, J. Jarzębski. Kraków: Wydaw. Literackie, 1997, s. 38 i 41.

⁹ C. Kaplan, *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. London: Duke University Press, 1996, s. 2.

drugie, pod kątem obydwu kontekstów, w których to Gombrowicz sam się sytuuje; czy też wyrażając się precyzyjniej: wewnątrz rozciągającego się między nimi napięcia.

Relacje z podróży: niepewność gatunkowa i transgresja

Gombrowicz jest *podróżnikiem* w znaczeniu ontologicznym – jako ktoś, kogo określa się stworzonym przez doświadczenie przemieszczania się – jak i w sensie praktycznym. W swoich badaniach komparatystycznych na temat dzienników Gombrowicza i Frischa Alex Kurczaba wskazuje, że doświadczenie podróży jest niejednokrotnie tłem wydarzeń *Dziennika*:

Frisch's and Gombrowicz's literary diaries arose to a large extent under the impact of travel of frequently changed living locale. Moreover, the „journey” serves here as in works of fiction like Gulliver's Travels, Moby Dick, or Heart of Darkness as a metaphor or setting for spiritual or psychological experience¹⁰.

Im definicja, czy też w przypadku *travel writing*: im gatunkowe wytyczne bardziej uszczegółowione, konsensus staje się trudniejszy do osiągnięcia. Większość krytyków zgadza się, że mimo iż termin „literatura podróżnicza” zapowiada zawartość łatwą do zakwalifikowania, definicja i gatunek są dalekie od bycia tak oczywistymi. Dyskusji podlega zatem zasadność mówienia o gatunku w przypadku *relacji z podróży* czy też *literatury podróżniczej*. Ich granice wydają się mgliste i nad wyraz szerokie, obejmujące formy zbyt różnorodne, aby móc dostrzec jakiś wspólny rys charakterystyczny. Zweder von Martels we wstępie do studium na temat literatury podróżniczej wskazuje, że jest ona nieograniczona w swoich formach ekspresji, a trudność wyznaczenia dokładnych granic nie uniemożliwia zrozumienia, jaka jest, ogólnie rzecz biorąc, jej zawartość:

It ranges from the indisputable examples such as guidebooks, itineraries and routes and perhaps also maps to less restricted accounts of journeys over land or by the water,

¹⁰ A. Kurczaba, *Gombrowicz and Frisch. Aspects of the Literary Diary*. Bonn: Bouvier, 1980, s. 39.

*or just descriptions of experiences abroad. These appear in prose and poetry, and are often part of historical and (auto) biographical works*¹¹.

Von Martels dodaje inne formy ekspresji gatunku, takie jak „proste notatki i obserwacje”, „dzienniki bardziej opracowane”, „listy pisane podczas podróży lub też znacznie później”, wskazuje jednocześnie na cienką granicę, która je dzieli – lub też właśnie myli – z powieścią. Ta przesadna rozległość *form* wymyślonych przez badacza nasuwa pytanie, czy wciąż możliwe jest mówienie o gatunku, szczególnie jeśli myślimy o gatunkach „silnych”, takich jak kryminał czy *science fiction*. Zamiast więc postulować nową klasyfikację, właściwsze wydaje się zaakceptowanie charakterystyki historycznej wszystkich gatunków, a wraz z nią – trudności wyodrębnienia poszczególnych cech, które byłyby dla danej definicji ponadczasowe. Zgadza się z tym Jacinto Fombona, twierdząc, że „próby podporządkowania pisarstwa podróźniczego gatunkowi prowadzą do paradoksu każdej klasyfikacji gatunkowej, która próbuje zastosować czyste i sztywne wytyczne do historycznych, czyli zmiennych, jakości”¹². Relacja gatunkowa powinna mieć zatem charakter raczej skojarzeniowy niż przynależnościowy. Dla Fombony gatunek wciąż może być użyteczny przy ustalaniu powiązań między tekstami, które pozwalają wyjaśnić siebie nawzajem poprzez wytwarzaną między nimi interakcję.

Jednym z elementów łączących teksty podróźnicze, co do którego panuje relatywna zgoda, jest dominanta „niefunkcjonalności”, innymi słowy, pewien pakt zawarty pomiędzy autorem a czytelnikiem, nawiązujący do gatunków autobiograficznych. Jednak u Gombrowicza, jak wskazuje Kurczaba, model *dziennika podróży*, zorientowanego na obiektywność, czyli zainteresowanego opisem tego, co poza podmiotem, zmienia swój kierunek i subiektywizuje się: *In this travel segments, on the other hand, instead of the objectivizing impulse, the subjective response to the new surroundings is recorded*¹³. Gombrowiczowski impuls subiektywizujący nabiera kształtów pełnych sprzeczności. Pejzaż zmienia się wraz z transformacjami „ja”, przeobraża się, idąc w ślad za różnorodnymi nastrojami

¹¹ *Travel Fact and Travel Fiction. Studies on Fiction, Literary Tradition, Scholarly Discovery an Observation in Travel Writing*. Ed. by Z. von Martels. Leiden: Brill, 1994, s. XI.

¹² J. Fombona, *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, s. 47.

¹³ A. Kurczaba, op. cit., s. 75–76.

duszy i przybierając charakter swoistego kalejdoskopu: z każdym obrotem jego fragmenty układają się w nowej konfiguracji, tworząc nowy obraz. Wspomniany impuls subiektywizujący, niezależnie od przyjętej strategii, będzie się powtarzać na przestrzeni całego tekstu, nadając mu charakterystyczne cechy.

Podstawowa strategia polega na subiektywizacji przestrzeni. Z jednej strony przestrzeń opisana jest w sposób konkretny i szczegółowy, co daje jej rys empiryczny, rzeczywisty. Z drugiej zaś opisy te pełne są wyrażeń powodujących efekt całkowicie odwrotny: nieobecność form, utratę granic przedmiotu lub pejzażu czy też zanik podziału między rzeczywistością a symulakrum.

Jest październik, Mar del Plata opuszczone przez swoich mieszkańców. Gombrowicz przedstawia stan morza zdominowany przez pustkę i samotność:

Olbrzymia pustka miasta, wypróżnionego z sześciuset tysięcy ludzi, śmierć tych ulic, placów, zakładów, domów, sklepów, zamkniętych, zablokowanych, zakneblowanych nieobecnością ludzką nad oceanem, który odzyskał nietykalność własnego istnienia i jest już tylko dla siebie; i cicho najężdża piasek wybrzeża...¹⁴

W jednym, przez moment Arltowskim¹⁵, opisie Río Paraná Gombrowicz notuje:

Woda rośnie, wzbiera, a przed nami chmura zakorkowała horyzont, rzeka rośnie ciemnością, chmura wytacza z siebie ciemności, ciemność paruje z brzegów odległych o kilka kilometrów. Płyniemy. [...] Niebo pierzaste i kwieciste, esy fioresy blasków na płynnym obszarze, gdy tam w dali wylewa się biel jak brama wiodąca w zaświaty¹⁶.

Całą twórczość Gombrowicza stanowią doświadczenia zmysłowe: tonacje koloru, nieustająca gra światła i cienia, dynamika ruchu i kontury form. A jednak w opisie Mar del Plata dominującą nutą staje się pustka, a samo miasto charakteryzuje się nie tym, co się w nim znajduje, lecz tym, czego w nim brak: staje się śladem wydarzenia, które miało miejsce wcześniej. Opuszczenie miasta przez sześćset tysięcy mieszkańców bezpośrednio przyczynia się do uśmiercenia

¹⁴ W. Gombrowicz, *Dziennik I*. Kraków: Wydaw. Literackie, 1997, s. 188.

¹⁵ Roberto Arlt (1900–1942) – pisarz argentyński, charakteryzujący się specyficznym językiem [przyp. tłum.].

¹⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik I*, s. 313–314.

ulic i placów, a także do odzyskania przez morze nienaruszalności swojego bytu i nieskażonego istnienia pozbawionego wszelkich świadków. W odróżnieniu od Mar del Plata opis Río Paraná nie jest odniesieniem do pustki, lecz do ciemności, czynnika, który rozmywa krawędzie i nadaje przedmiotom abstrakcyjny bezkształt; we fragmencie tym mrok ostatecznie dominuje wszystko: „rzeka rośnie *ciemnością*, chmura wytacza z siebie *zwały ciemności*”. Jeżeli precyzja doświadczania zmysłowego zbliża do obiektu obserwacji i wydaje się umieszczać nas w świecie zamieszkanym przez stworzenia i przedmioty pozbawione niejasności:

Goya, miasteczko płaskie.

Pies. Sklepiak na progu sklepu. Samochód ciężarowy, czerwony. Bez komentarza. Nie nadaje się do żadnej glossy. Tu jest tak jak jest¹⁷,

to ta sama oczywistość współgra z wrażeniem przebywania w oderwanej i niezmierzonej przestrzeni, która poprzez swoją rozległość uniemożliwia wszelką precyzję i zbliżenie:

Jestem spokojny, siedzę, patrzę przez okno, przyglądam się kobiecie, która siedzi naprzeciwko i ma ręce drobne, piegowate. *A zarazem* [podkreślenie autorki tekstu] jestem tam, w łonie wszechświata¹⁸.

Głos narratora zdaje się niezmiennie mieć podwójną świadomość, zdolną odbierać to, co natychmiastowe, zanurzając się w zmysłowość świata, lecz *równocześnie* potrafi się zdystansować, wycofać się na zewnątrz, oddzielając rzeczywistość od tego, co doznane. W wielu fragmentach dualizm ten staje się nawet stematyzowany:

Przechadzam się po plaża Sarmiento, w niebieskawym wieczorze. Egzotyczny dla nich cudzoziemiec. I w końcu, poprzez nich, sobie staję się obcy: oto oprowadzam siebie po Goya, jak osobę mi nieznaną, stawiam ją na rogu, sadzam na krześle kawiarni, każę jej wymieniać słowa bez znaczenia z przygodnym rozmówcą i słucham mojego głosu¹⁹.

¹⁷ Ibidem, s. 319.

¹⁸ W. Gombrowicz, *Dziennik II*. Kraków: Wydaw. Literackie, 1997, s. 312.

¹⁹ W. Gombrowicz, *Dziennik I*, s. 319–320.

Podobnym odczuciem, w innym już fragmencie, staje się porównanie rzeczywistości do filmu, będącego metaforą wyraźnego rozszczępienia rzeczywistości:

Cisza dzwoni w uszach. Niesamowita cichość miejsca oddalonego – i wszystkie dźwięki są nieme, jak na dawnym filmie: nic nie słychać. Dźwięk zastężył na progu urzeczywistnienia...²⁰.

Porównanie pejzażu do scenografii z niemego filmu kładzie nacisk na aspekt sztuczności, na uprzednie skonstruowanie obrazu, który widzimy – ma więc charakter symulakrum przestrzeni. Dlatego też pejzaże i przestrzenie opisane przez Gombrowicza przestają być namacalne, wyraźnie umiejscowione i partykularne. Tym samym wspomniane wyżej cechy można uznać za radykalizację omawianej strategii, gdyż działają na tej samej zasadzie, co impuls subiektywizujący, a mimo to obierają kierunek przeciwny do paktu fikcyjnego. Sytuacja ta wpływa także na samą narrację: w relacjach z podróży nie wspomniany pakt fikcyjny uprawomocnia pozycję narratora, ale sama „wartość” gatunku powoduje, że jest ona niezwykle stabilna i niepodważalna. Tym samym narracja egzotycznej rzeczywistości, nieprawdopodobnej lub po prostu innej, zostaje upoważniona do postrzegania i komunikowania w sposób jak najbardziej wiarygodny. Istnieje bowiem pewien rodzaj „nieświadomości” gatunku, która działa na zasadzie grzechu pierworodnego: jeżeli percepcja podróżnika zawodzi – czy to dlatego, że coś odbierze mylnie, lub też wcale tego nie dostrzeże – oddalony czytelnik bezpowrotnie traci ów fragment rzeczywistości. Co jednak ciekawe, obydwie funkcje, postrzeganie i komunikowanie, bywają w narracji *Dziennika* nieobecne. Bawiąc się dwuznacznością postaci biograficznej – Witolda Gombrowicza – i roli narracyjnej, głos z *Dziennika* przypomina nierzadko *unreliable narrator*. Określenie zaproponowane przez Wayne’a C. Bootha oznacza pewien chwyt, w którym zaufanie do narratora jest wyraźnie podważone. Nieufność ta może być spowodowana niestabilnością psychologiczną, wyrażonymi przesądami, niewiedzą, a nawet próbą celowego zawiedzenia oczekiwania czytelnika. W *Dzienniku* środek ten stosowany jest nieustannie. Takie słowa, jak „ignoruję”, „być może”, „wymyślam”, twierdzenia i ich natychmiastowe zaprzeczenia – stają się otwartą i świadomą grą autora.

²⁰ W. Gombrowicz, *Dziennik II*, s. 115.

Za przykład niech służy opis piękności z Santiago del Estero, prowincji w głębi Argentyny: „Piękności! Tam wszędzie, gdzie cię posiej! I będziesz, jaką cię posiej! (Nie wiercie w piękności Santiago. To nieprawda. To przeze mnie wymyślone!)”²¹. Czytelnik zaczyna więc mieć wątpliwości: jak ufać narratorowi, który zgodnie z założeniami gatunku powinien wiernie opisywać to, co widzi lub czuje, oraz to, czego doświadcza, gdy ten ostentacyjnie domaga się prawa do odnoszenia się do fikcji? Łącząc opis niemalże przewodnika z nadużyciami względem paktu dokumentalnego (*non fiction*), Gombrowicz sprawia, że pejzaże i okolice Argentyny tracą kontury rzeczywistości; przestają być miejscami znajomymi, rozpoznawalnymi, zwyczajowymi po to, by przekształcić się w inny rodzaj przestrzeni, który możemy nazwać heterotopijnym.

Przestrzeń heterotopijna i kompensacja

W artykule *Of Other Spaces* Michel Foucault wymienia cechy, które wyznaczają *heterotopię*. W odróżnieniu od *utopii* jest *heterotopia* przestrzenią istniejącą i realną. Podczas gdy ta pierwsza ma być idealnym, bezpośrednim lub też przekształconym, spełnieniem oczekiwań społeczeństwa, heterotopia jest miejscem niezmyślnym i dającym się zlokalizować, choć różniącym się zdecydowanie od innych przestrzeni: *These places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about*²². Odmienność wynika z tego, że łączą one w sobie przestrzenie wobec siebie niekompatybilne, niczym na scenie teatralnej, na której pojawiają się całe serie obrazów zupełnie sobie obcych; różnią się od pozostałych miejsc również dlatego, że zakładają załamanie czasowe, swoistą heterochronię: całkowite bankructwo tradycyjnie ujmowanej czasowości. Za przykład służyć mogą muzea i biblioteki, w których czas kumuluje się w nieskończoność, ujawniając współczesną potrzebę zgromadzenia w jednym miejscu wszystkich czasów, epok, form i doświadczeń.

Foucault zostawia na koniec pytanie o funkcje heterotopii. Za francuskim filozofem kolejną cechą heterotopii jest zdolność wchodzenia w relacje z innymi przestrzeniami, które heterotopijne nie są. Charakterystyka ta prowadzi do

²¹ Ibidem, s. 115–116.

²² M. Foucault, *Of Other Spaces*. „Diacritics” 16 (1986), No. 1, s. 24.

dwóch rozwiązań: albo funkcją heterotopii jest tworzenie przestrzeni iluzorycznej, która prezentuje każde miejsce rzeczywiste jako jeszcze bardziej iluzoryczne, albo wręcz przeciwnie, jej zadaniem jest stworzenie przestrzeni, która jest tak idealna, dopracowana i dobrze zorganizowana, jak nasza przestrzeń jest nieuporządkowana, źle skonstruowana, chaotyczna. Foucault opowiada się za tym drugim rozwiązaniem, gdyż heterotopia nie ma być iluzją, lecz *kompensacją*²³.

Z obydwu wspomnianych przez francuskiego filozofa możliwości ta pierwsza w jawny sposób pojawia się wszędzie tam, gdzie Gombrowicz nadaje pejzażom i okolicom charakter iluzoryczny i nierzeczywisty. Przede wszystkim jednak chodzi o tę drugą funkcję zaproponowaną przez Foucaulta – kompensacyjną – mniej oczywistą, lecz bardziej znaczącą dla tekstu.

W napięciu między miejscem pochodzenia, Polską, a Argentyną, ojczyzną zaadoptowaną, ta ostatnia staje się redukcją tej pierwszej. W stosunku do Polski Gombrowicz utrzymuje bowiem stanowisko anty-profety, niezmiennie proponując rodakom, by zapomnieli o swojej ojczyźnie, by zdezerterowali z pola walki, której Polska wymaga w swojej obronie. Pierwsze słowa *Trans-Atlantyku* są przecież rozwiniętym złorzeczeniem przeciwko narodowi:

A płyńcie wy, płyńcież Rodacy do Narodu swego! Płyńcież wy do Narodu waszego świętego chyba Przekłętego! Płyńcież do Stwora tego św. Ciemnego, co od wieków zdycha, a zdechnąć nie może! Płyńcież do Cudaka waszego św. [...] Płyńcież do Szaleństwa, Wariata waszego św. ach chyba Przekłętego, żeby on was skokami, szałami swoimi Męczył, Dręczył, was krwią zalewał, was Rykiem swym ryczał, wyrykiwał, was Męką zamęczał, Dzieci wasze, żony, na Śmierć, na Skonanie sam konając w konaniu swoim Szału swojego was Szalał, Rozszalał!²⁴

Wobec otwartego sprzeciwu, którego Gombrowicz domaga się dla wszelkich relacji przynależnościowych z Narodem, Argentyna przedstawia się jako *heterotopia*: ma działanie kompensacyjne, które pozwala z miejsca rzeczywistego stworzyć inne, fikcyjne, lecz jednocześnie istniejące w obrębie rzeczywistości, które jednak nie jest idealną zamianą ojczyzny. W tym wypadku heterotopia miałaby bowiem działanie tylko kompensacyjne (nie zaś iluzoryczne): wyrównuje utratę ojczyzny, ale nie zastępuje jej nową.

²³ Ibidem, s. 27.

²⁴ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków: Mediasat Poland, 2005, s. 12–13.

Opis Argentyny jako pewnej tożsamości kulturowej Gombrowicz umieszcza w przestrzeni – tym razem ujętej całościowo – zupełnie odmiennej. Nie dlatego, że cechy charakteryzujące ten kraj pozwalają odróżnić go od innych, lecz ze względu na sposób, w który Gombrowicz go opisuje: Argentyna *nie* jest bowiem narodem. W tym miejscu pisarz różni się znacząco od innych podróżników swojej epoki, takich jak Ortega y Gasset czy Waldo Frank, których teksty zawierają charakterystykę zwiedzanych stron. Odnosząc się do wydarzeń historycznych, refleksji socjologicznych czy też analogii statystycznych, podróżnicy ci starali się zdefiniować rys tożsamości, który wyróżniałby jakoś Argentynę, biorąc w ten sposób udział w debacie prowadzonej wówczas przez miejscowych intelektualistów poszukujących klucza do zrozumienia swojej ojczyzny. Dla Gombrowicza natomiast Argentyna jest po prostu *niedefiniowalna*:

Tymczasem, jakaż jest Argentyna – jakież jest to „my”? Nie wiadomo. [...] Argentyna? Mieszanina ras i dziedzictw, o historii krótkiej, niewyrobnym charakterze, nieustalonych instytucjach, ideałach, zasadach, odruchach, kraj wspaniały, to prawda, zasobny w przyszłość, ale nie zrobiony. Czy Argentyna to przede wszystkim tubylcy, z dawna tu osiedli? Czy przede wszystkim imigracja, przekształcająca, budująca? Czy Argentyna to może właśnie kombinacja, cocktail, melanz i ferment? Czy Argentyna to Nieokreślenie?²⁵

Należy też przypomnieć, że Gombrowicz nadaje temu nieokreśleniu, czy też temu „bezformiu”, najwyższą wartość. Znaczenie drugorzędnych kultur jest dla niego istotniejsze od tych centralnych, właśnie dlatego, że ów brak ukształtowania wciąż ma potencjał do zmian, przeobrażeń, których kultury dojrzałe są pozbawione. Dopóki Argentyna pozostanie niedefiniowalna, będzie miała niezwykłą wartość, którą paradoksalnie straci w momencie, gdy odnajdzie pełną definicję lub będzie się jej domagać. Odzegnując się od podania związanej charakterystyki wyjaśniającej, czym jest Argentyna, Gombrowicz decyduje się na ambiwalentny język fikcji. Na statku, który zabiera go, po dwudziestoczteroletnim pobycie w Argentynie, z powrotem do Europy autor *Dziennika* notuje:

Być namiętną, być poetą wobec niej... Jeśli Argentyna mnie zjednała sobie do tyła, iż (teraz już nie wątpilem o tym) byłem w niej głębokoo i na zawsze zakochany (a w moim wieku nie rzuca się tych słów na wiatr oceaniczny), to przecież należało

²⁵ W. Gombrowicz, *Dziennik II*, s. 161.

dodać, że, gdyby mnie ktoś zabił, nie umiałbym powiedzieć co mnie uwiodło na tej pampie nudnej, w miastach zwyczajnie mieszczańskich. [...] Argentyna była czymś stokrotnie bogatszym. Stara? Tak? Trójkątna? Także. Także kwadratowa, niebieska, ale i kwaśna w spirali, gorzkawa, owszem, ale też wewnętrzna i trochę jak połysk obuwia, krecia jak słup, albo brama, także w rodzaju żółwim, strudzona, zbabrana, wezbrana niby dziupla, albo koryto, szympanswata, zżarta, perwersyjna, sofistyczna, małpa, oraz pokumana z sandwiczami, podobna do plomby w zębie. [...] Dwadzieścia milionów żyć we wszystkich możliwych kombinacjach, to dużo, za dużo, jak na pojedyncze życie jednego człowieka²⁶.

Gombrowicz zestawia ze sobą własności, które nie dają się pogodzić („trójkątna”, „kwadratowa”, „spiralna”), a także rzeczowniki, których nie łączy żadna możliwa relacja („małpa”, „koryto”, „połysk obuwia”). Opisana w ten sposób Argentyna jest przede wszystkim przestrzenią całkowicie inną, heterogeniczną i niedefiniowalną, a dzięki temu zdolną stawić czoło potencjałowi opresyjności, który nosi w sobie naród.

Foucault sugeruje pod koniec swojego eseju, że figura statku jest heterotopią *par excellence*: *The boat is a floating piece of space, a place without a place, that exists by itself, that is closed in on itself and at the same time is given over to the infinity of the sea*. W *Dzienniku argentyńskim* Gombrowicz obszerniejsze opisy poświęcone Argentynie notuje podczas powrotnego rejsu do Europy. Statek nie jest jednak jedynym medium transportu, który pojawia się w tekście – podobnymi ruchomymi przestrzeniami stają się pociągi czy też samochody – mimo to statek zdaje się być w *Dzienniku* figurą uprzywilejowaną.

Wiele epizodów, które Gombrowicz umieszcza w *Dzienniku* jako uwagi autobiograficzne, w powieści opisującej pierwsze lata pobytu w Argentynie pojawia się jako elementy fikcyjne. Sam tytuł *Trans-Atlantyk* jest przecież figurą heterotopijną całkowicie odpowiadającą założeniom Foucaulta. W prologu do powieści Gombrowicz dość metaforycznie przedstawia swoją relację zarówno z Polską, jak i z Argentyną: „I zgadzam się, że to statek korsarski, który przemycza sporo dynamitu, aby rozsadzić nasze dotychczasowe uczucia narodowe”²⁷.

Łódź i korsarz, jak przypomina Foucault, funkcjonują w naszej cywilizacji w najgłębszych pokładach wyobraźni. Podkreślając działanie wyzwalające, które

²⁶ W. Gombrowicz, *Dziennik III*. Kraków: Wydaw. Literackie, 1997, s. 96–97.

²⁷ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, s. 6.

w ostatniej instancji mają heterotopie, Foucault kończy swój wywód konkluzją: *In civilizations without boats, dreams dry up, espionage take the place of adventure, and the police take the place of pirates*²⁸.

W odpowiedzi na nieustannie nadzorowaną i ujednolicaną relację z Ojczyzną, a w konsekwencji zawsze opresyjną, Gombrowicz kreuje w swoich relacjach z podróży przestrzeń heterotopijną. Jej potencjał wyzwalaający jest całkowicie indywidualny i osobisty: Gombrowicz mógł stworzyć przestrzeń fikcyjną na bazie przestrzeni rzeczywistej. Nie znając granic pomiędzy nimi, sprawił, że ten nieokreślony teren stał się możliwy do zamieszkania.

Z języka hiszpańskiego przełożyła Natalia Gendaj

***Heterotopia* and the National Literature in *Argentinian Diary* of Witold Gombrowicz**

Summary

As David Damrosch claims in his work *World Literature. National Context* (2003), literature should not be perceived only from a national, limiting, perspective. A literary text always balances between the culture of its origin and the culture of the receiver, it is “connected to both cultures, circumscribed by neither alone”. This is particularly true for the texts of authors in exile. The article of Silvana Mandolessi, now translated into Polish, is an attempt to analyse the *Diary* of Witold Gombrowicz (in Argentina known as *Argentinian Diary*) in the context of two cultures: the national culture of the writer (Polish) and the his adopted nationality (Argentinian). Mandolessi claims that in the *Diary* the tension between these two cultures and spaces is significant. She refers to the notion of “speculative border intellectual” (introduced by Abdul JanMohamed) that combines two cultures into a new syncretic form. It should be emphasized, however, that a critical attitude towards both cultures is maintained. Mandolessi analyses the work of Witold Gombrowicz from this new combined perspective as a piece of *travel writing* as well as an example of the typical *heterotopia* (a term borrowed from Michel Foucault). For Mandolessi continuous displacement constitutes a generative background for the *Diary*. Mar de Plata, Cordoba, Santiago del Estero – all these areas of the Argentinian province are *heterotopias* in a way that Gombrowicz’s description

²⁸ M. Foucault, op. cit., s. 27.

cumulates in one place various spaces which sometimes are not compatible, similarly to the theatrical stage that contains series of strange scenes. For Mandolessi the function of *heterotopias* created by Gombrowicz is a compensatory one.

Prepared by Natalia Gendaj