

OPERETA WITOLDA GOMBROWICZE

František Všeňka

Jednou z nejzajímavějších kapitol genologické poetiky je kontaminace literárních druhů a žánrů, jejich směřování, prolínání a prostupování. Výsledkem uvedené kontaminace jsou některé pomezí žánry (lyrický román, lyrické drama, veršovaná povídka) a řada děl, jejichž genus lze jen stěží jednoznačně pojmenovat a označit. Genologická problematika tohoto druhu má své dějiny a je patrně tak stará jak historie slovesnosti vůbec, neboť mísením a prolínáním vznikaly obvykle nové druhy a žánry. V moderní literatuře se tato tendence rozšířila v tom smyslu, že nedochází už pouze k záměnám a prostupování jednotlivých slovesných druhů, ale také k mísení uměleckých druhů a žánrů vůbec, to znamená k mísení projevů literárních, hudebních, výtvarných atp. Jedním z těchto projevů, navíc neobyčejně virtuózních, je hra Witolda Gombrowicze *Opereta* (*Operetka*, knižně 1966, premiéra 1969),¹ v níž se snoubí dramatický žánr s žánrem operetním. Gombrowicz spojil ve své hře vážné s nevážným, operetní žánr se společensky důležitou myšlenkou. Sám o tom velmi výstižně napsal: "Forma operety, podle mého názoru jedna z nejt'astnějších, jaké si kdy divadlo vytvořilo, vždycky mě uváděla v nadšení. Zatímco opera je útvar těžkopádný a beznadějně odsouzený k nabubřelosti, opereta je pro mě divadlem dokonalým, dokonale divadelním pro svou božskou pitomost, nebeskou sklerotičnost, pro to nádherné sebeokřídlování pomocí zpěvu, tance, gesta, masky. Jaký div, že jsem nakonec neodolal pokušení. - Ale... jak naplnit tu operetní, pimprlátkovou prázdnotu skutečným dramatem? Umělcova práce je, jak známo, věčným slučováním protiv a protikladů. Když už jsem se tedy pustil do formy tak lehkovážné, pak jen proto, abych ji vybavil a obohatil vážností a bolestí. Takže moje opereta musí být z jedné strany pouhopouhou operetou, od začátku až do konce suverénní a nedotknutelnou ve svých operetních složkách, a z druhé strany musí být patetickým lidstva dramatem."²

¹ Světová premiéra 17. listopadu 1969 v Teatro Stabile v italské Aquile; polská premiéra 13. dubna 1975 v divadle Teatr Nowy v Lodži, režie Kazimierz Dejmek.

² Cituji z překladu Jaroslava Simonida (*Opereta*, Praha, Dilia 1979) a přihlížím zároveň k textu originálu (*Dziennik 1961-1966 - Operetka*, Paryž, Instytut Literacki 1966).

Volba operetního hávu je dána nejen autorovou individuální zálibou, ale také dobou děje, neboť začátek dramatu zasadil Gombrowicz do doby před první světovou válkou ("tak někdy kolem roku 1910", praví autor na začátku hry), tj. do let "belle époque", do období doznívání secese a vídeňských valčeků, jež se velmi často prezentovaly prostřednictvím operetního žánru. Gombrowicz napsal svoji Operetu v emigraci v jihofrancouzském Vence, v domácí polské dramatičce lze však secesní tendenci rovněž vysledovat. Vyskytuje se nejen v Różewiczovské Bílém manželství, ale i v tvorbě ostatních představitelů polského absurdního dramatu. V českém prostředí uvedlo poprvé Gombrowiczovu Operetu Hadvadlo, stalo se tak jakoby zákonitě v stylovém prostředí secesního sálu Kotěrova Národního domu v Prostějově.³ Vznik Gombrowiczovy poslední hry spadá shodou okolností do období zvýšeného zájmu o secesní umění u nás. V literatuře se projevuje především vydáním Kankánu se svatozářím, v němž Muchův syn Jiří vzdal hold svému otci. Próza vyšla roku 1969 - v roce světové premiéry Operety a zároveň v roce Gombrowiczova skonu.

Téma Operety je složité a jednoduché zároveň - Gombrowicz v ní hlásá potřebu nahoty, "svaté nahoty", nezbytnost oproštění se od všech zbytečností a společenských nánosů. Tuto myšlenku pak v dramatickém příběhu propaguje a současně zlehčuje, znevažuje. Cesta k společenskému oproštění se je přitom nesnadná, neboť je komplikována, znesnadňována a hacena revolucí a terorem.

Gombrowiczova Opereta začíná velice příznačně - replikami, v nichž je představován a sám se představuje hrabě Šarm:

PANSTVO: Och, hrabě, hrabě, hrabě, hrabě Šarm,
pan hrabě Šarm!

ŠARM: Och, hrabě, hrabě, hrabě Šarm,
pan hrabě Šarm!

Vstupní repliky jsou v tomto případě neobyčejně závažné, neboť naznačují jeden ze stěžejních stavebních principů hry - princip představování.

Uvedené dvojveršové repliky jsou pouze jakýmsi letmým náznakem, neboť hrabě Šarm se krátce nato představí v celé své úplnosti sám:

Já, hrabě Šarm,
jsem svůdcem dam,
jsem světák Šarm,
elegán Šarm.

³ Premiéra v dubnu 1980, režie Svatopluk Vála. Drama bylo zpočátku hráno pod názvem Lehká múza.

Mé způsoby jsou skvělé
a na ztepilém těle
mám knírek, frak,
monokl, klak.
Kněžny, vévodkyně,
služky, otrokyně,
prostě všechny ženy
jsou okouzleny,
dech se jim tají,
stále se ptají:
Kdo je ten pán,
ten elegant?
Okouzlující
úsměv na líci
et quel chic, quel charme
et quelles manières.

Po hraběti Šarmovi se postupně představují baron Firulet, mistr Fior, profesor, Hufnagel a Albertinka. Teprve jejím vystoupením se uzavírá expozice, neboť ona je poslední hlavní postava, která přijde na scénu a představí se. Skutečnost, že hlavní postava vstupuje na scénu jako poslední, patří k stěžejním požadavkům klasické expozice. Gombrowiczova hra má tedy roucho lehkonohé operetky, ale ve své podstatě se přidržuje klasické výstavby dramatu. Navenek se sice jeví, jako by všechny základní principy klasického dramatu porušovala, ve skutečnosti však mnohé nezbytné - poněvadž je dramatem a chce být dramatem - naplňuje.⁴

Posloupnost představování se je v Gombrowiczově hře následující: nejdříve se představí Šarm a Firulet, pak teprve Fior a Hufnagel. Druzí dva jsou stěžejní postavy dramatu - tvůrce a ničitel, kdežto první dva - i když je jim věnováno dosti místa - jsou postavy z hlediska ideového druhotné. Šarm a Firulet jsou ve hře především proto, aby uvedli do světa Albertinku, kdežto Fior a Albertinka se pokoušejí o stvoření světa nahoty - Fior se svého úsilí nakonec vzdává (v závěru hry říká: "Nahoto svatá, nedosažitelná, odpočvej v pokoji!"), zatímco Albertinka završuje své úsilí činem.

Představování postav má pritom v Operetě tři fáze. V první z nich se nejprve představí Šarm, Firulet a Fior, v druhé profesor a Hufnagel, tj. ideový

⁴ Momentem prvního napětí je potom okamžik, kdy Albertinka poprvé pocítí svoji nahotu: "Co to? Já jsem spala? Něco si mi zdálo... jako by něčí ruka... (stydí se) Jůů... to byl sen! Ta ruka, jako kdyby tak nějak... (Pohlédne úkradkem na Šarma, podezřavě, sahá si na výstřih)."

teoretik a ideový praktik, v třetí pak Albertinka, ztělesňující vidinu nového života. Ve způsobu představování je i jistá kvantitativní posloupnost, která vyústí v postavě Albertinky - v první fázi se představí tři osoby, v druhé dvě a ve třetí jedna. Mezi posloupností jednotlivých fází a počtem představovaných osob tak existuje pravidelná nepřímá úměra:

$$\begin{array}{r} 1 \quad 2 \quad 3 \\ 3 \quad 2 \quad 1 \end{array}$$

Profesor a Hufnagel jsou - na rozdíl od Šarma, Firuleta a Fiora - představeni odlišně. Gombrowcz tak činí nepochybně proto, že profesor a Hufnagel jsou strůjci budoucího teroru, osnovatelé zkázy. Oba zároveň tvoří poněkud zvláštní figurální dvojici, založenou na vztahu učitel a žák.

Profesor se představuje zvrácením, kterýžto akt se opakuje v průběhu celé hry. Zvrácení této figury má hlubší sémantický podtext, neboť profesor je Gombrowiczovi ztělesněním marxistického teoretika. Profesor se slovně vůbec nepředstavuje, zato je představován jinými - kněžnou Fernandou a knížetem Mořicem. Profesor se představí tím, že potírá Fiora, což je svým způsobem anticypace, neboť revoluční teror, rozpoutaný mimo jiné také profesorem, je namířen proti lidem Fiorova druhu (Fior je vedle Albertinky jediný tvůrčí člověk, který usiluje v době revolučních zmatků o humánní řešení). Jan Ij. van der Meer posunul výklad postavy profesora zcela nesprávným směrem, když jej označil za bývalého katolického inteligenta a za pravděpodobnou parodii polského spisovatele Jiřího Andrzejewského, jenž před válkou inklinoval ke katolicismu. Výklad tohoto druhu nemá v textu oporu a vysuzovat takovéto závěry z jedné jediné repliky je nepřiměřené.⁵

Hufnagel je - na rozdíl od profesora - představen běžnějším způsobem. Jeho uvedení se děje natřikrát: (1) nejprve jej představí farář a kníže jako pobožného člověka, což je pochopitelně velký paradox, (2) pak jej představí profesor, jeho ideový tvůrce, a (3) se konečně představí Hufnagel ve zpívaném monologu sám.

Princip představování se v Operetě refrénovitě vrací. Tak vstupní replika, kterou panstvo představuje Šarma, a vzápětí nato Šarma a Firuleta, je do Fiorova vystoupení pronesena (popřípadě zazpívána) pětkrát. Ve zmíněné inscenaci Hrdinová byla repliky, v nichž se hrdinové představovali, doprovázeny a umocňovány sugestivní hudbou Václava Koláře a Jiřího Bulise.

Zvolený stavební princip je u Gombrowicze doveden do důsledku, takže se v Operetě nepředstavují pouze osoby, ale také situace. Na začátku 2. dějství např. přicházejí hosté a pronášejí:

Ach, ach, ach ples, to bude ples!

⁵ Meer, Jan Ij. van der. Operetka jako tryptik sceniczny. Ruch Literacki 29, 1988, z. 4-5, s. 277.

Ach, ach, ach ples. Začíná ples!

Replika se opět refrénovitě opakuje.

Akt představení přejal Gombrowicz ze šlechtického prostředí - taneční bály evropské šlechty měly totiž svůj zaběhaný ceremoniel, jehož součástí bylo představení jednotlivých příchozích z řad šlechty. Tento akt je však v Operetě podstatně pozměněn, neboť jednotlivé postavy nepředstavuje oficiální ceremoniál, ale figura se většinou představuje sama. Akt představení tak dostává parodický podtext, zaběhaný společenský úzus je Gombrowiczem degradován.

Skutečnost, že postavy představují samy sebe, souvisí zároveň s principem operetní árie, v níž opakování patří k jejím nejpodstatnějším znakům. Opakování se v operetních áriích realizuje v podobě předávání zpěvních partů - v Gombrowiczově hře má toto předávání v "ideální" podobě následující ráz: první představí druhého, druhý prvního, první se představí sám a druhý rovněž.

Při konkrétní jevištní realizaci lze princip představení buď zdůraznit, nebo potlačit. Názorným dokladem mohou být dvě inscenace - Válova z prostějovského Hadivadla a Prusova z varšavského divadla Teatr Dramatyczny. Inscenace Svatopluka Vály princip představení náležitě zvýraznila, kdežto Maciej Prus jej naopak potlačil.⁶

W. Gombrowicz nevybudoval svoji Operetu na jednom stavebním principu, ale na třech. Druhým z nich je princip hry, který má v dramatu nejružnější podoby. Nejčastěji dostává charakter karetní hry, hráčského přebíjení. Tak je tomu např. v mluvních soubojích mezi Šarmem a Firuletem:

FIRULET: Ti ti ti, odkdy berou vypelichaní lvi salónů pod ochranu nevinné laňky?! Wagons-Lits! Moulin Rouge! Jakže, hrabě, vy zvedáte nos? Sedm bakchantek!

ŠARM: Čtyři hurisky!

FIRULET: Dvě odalisky a jedna stenotypistka!

ŠARM: Jedna černoška, dvě telefonistky!

FIRULET: Flek!

ŠARM: Reflek!

FIRULET: Nos!

ŠARM: Nos!

FIRULET: Pass!

ŠARM: Pass!

⁶ Premiéra v květnu 1980 v divadle Teatr Dramatyczny, hudba (značně konvenční) Jerzy Satanowski, mistryňa Fiora hráł Gustaw Holoubek.

Promluvy mezi Šarmem a Firuletem mají většinou tento ráz, tj. ráz karetní hantýrky.

Přibližně od poloviny dramatu se průběh hry mezi Šarmem a Firuletem pouze naznačuje - a sice poznámkami o ukončení hry. Slovní hra je zamlčena, přesněji řečeno probíhá v dějové rovině -konstatování konce hry je však vysloveno:

FIRULET (důvěrným tónem): ...tvé roztekle ochablé...

tvé anemickorachitické,
tvé rozměkkle zhýčkané...

ŠARM (důvěrným tónem): ...tvé stydlivě přešlechtěné...

tvé subtilně povadlé,
tvé opuchle revmatické...

FIRULET: Mluvíte o sobě?

ŠARM: Ne, o vás!

FIRULET: O vás, pro sebe.

ŠARM: Pro sebe, o vás.

FIRULET: Pass!

ŠARM: Pass!

Ve zcela výjimečných případech je zamlčena nejen slovní hra, ale i její dějově-promluvová obdoba, která je zastoupena toliko hereckým a pohybovým projevem. Tak je tomu především v obou soubojových scénách, v nichž dějové a gestické převažuje nad mluvním. Proto také první z těchto scén sestává ponejvíce ze scénických poznámek:

(Setmí se a nastane jakési smutné, bezútěšné svítání. V pozadí se objeví dva muži v cylindrech, černí, prkenní, sekundanti. Šarm a Firulet přicházejí, každý z jedné strany jeviště, v dlouhých černých pláštích a cylindrech, s bambitkami. V levé ruce vedou na šňůře své zloděje, klanějí se)

SEKUNDANTI: Pa!

(Šarm a Firulet vystřelí. Netrefí, vymění si místa, když se mjejí, ukloní se navzájem)

SEKUNDANTI: Pa!

(Vystřelí, netrefí, nostalgie)

ŠARM: Pass!

FIRULET: Pass!

ŠARM: Pass!

FIRULET: Pass!

(Velký smutek, nostalgie. Odejdou i se sekundanty)

Šarmovo a Firuletovo "Pass!" přejímá jednou jedinkrát také Fior:

Drazí přátelé! Já, Mistr Fior,
tvůrce fasóny, módy diktátor,
já, sochař módní linie i stříhu...
(Přikročí k rakvi)
Pass!

Fior přejme Šarmovo a Firuletovo "Pass!" tehdy, kdy se s konečnou platností přesvědčí o nedosažitelnosti lidské nahoty ("Odpočívej v pokoji, svatá lidská nahoto! Nepoznáme tě a nespátířme!"). Stane se tak krátce předtím, než v rakvi objeví Albertinku, tj. krátce předtím, než dojde k zjevení nahoty. K Fiorovu použití Šarmova a Firuletova "Pass!" přitom dochází v závažném tektonickém momentě - na předělu mezi katarzí hlavních postav a katarzí Albertinčinou.

Součástí hry (principu hry) tvoří také Šarmovy a Firuletovy (zejména však Šarmovy) slovní hříčky:

ŠARM: A neradil bych vám pytlčit v cizím revíru, sapristi. Cambridge. Train de luxe. Cognac Martell. Ritz a Carlton!

Do této sféry patří rovněž všechny nonsensové promluvy hostů na plese, sestávající toliko z hromadění nesrozumitelných slabik (Glugluglu..., Plaplapla... apod.). András Pályi, překladatel Gombrowiczových dramát do maďarštiny, označuje tyto dialogy jako blabla-dialogy a dává je do spojitosti s Eugènem Ionescem.⁷

Princip hry není však záležitostí pouze Šarma a Firuleta, neboť všichni hrají a všichni si hrají (hra se ostatně jmenuje Opereta). Princip hry je v tomto slova smyslu nejdůsledněji rozveden ve scéně maškarního plesu. Maškarní bál je hrou neustále a nepřestává jí být ani tehdy, když na něm hlavní úlohu převezmou zlodějské a protispolečenské živly. Hra pokračuje, změní se v ní jen postavení aktérů, výšepostavení se ocitají dole a spodina se dostává nahoru.

Všichni si hrají a všechno je hrou, i souboj na pistole. A poněvadž je hrou, vyjdou z něho oba protivníci bez úhony (na těle, na duchu i na cti). A poněvadž je souboj opravdovou hrou, tak se - jako každá hra - opakuje; pochopitelně, že se stejným výsledkem a za doprovodu příznačného hráčského "Pass!"⁸

Princip hry je dočasně jakoby ukončen ve scéně odhalování a oprošťování postav, jež zahazuje kníže a kněžna (kníže proměněný v lampu a kněžna změněná ve stůl):

⁷ Pályi, A.: Glosa do dramátów Gombrowicza. Dialog 31, 1986, nr 5-6, s. 166.

⁸ Souboj na pistole jako hra se objevuje v polské dramatičce už pět let před Operetou v Mrožkově Krocianovi. Také v něm všechno dobře dopadne, neboť je hned na začátku přerušen. Obě hry jsou si příbuzné také svým laděním - rozhodující roli v nich totiž hraje grotesknost a absurdita.

KNÍŽE-LAMPA: Bud', rakvi, vítána, přicházíš vhod.
 Já - s vaším svolením - uložím do ní
 své jmění, slávu, vznešenost i lesk.
 A navrch - svou prohru...

KNĚŽNA-STŮL: Já do té truhly
 vkládám diadém, perly, safíry,
 brilanty, zlato - i svůj hořký pláč.

V odkládání svršků minulého světa pokračuje pak farář, profesor, generál, Hufnagel a Fior. Tímto aktem začíná katarze postav, která je završena katarzí nejvyšší - Albertinčinou, jejím vystoupením z rakve, zjevením "nahoty věčně mladé". Ukončení principu hry je ovšem pouze dočasné, neboť v závěrečné Apotéze (jak Gombrowicz nazval finále svého dramatu) se tento princip v rozpoutané mře a s definitivní platností vrací.

Albertinčina nahota má v Gombrowiczově tvorbě významnou paralelu, a sice v dramatech Historie, kterou autor začal psát v roce 1951 a nikdy ji nedokončil. Její hrdina Witold, připomínající nejedním znakem mladého Gombrowicze, navštěvuje jako emisář významné představitelů dobového politického života - cara, císaře Viléma II., Piłsudského ad. Své návštěvy u nich koná zásadně bosky, což v nejednom směru odpovídá nahotě Albertinky.

Princip slovní hry uplatnil Gombrowicz už ve Ferdurdurkovi, v románu z roku 1937, v jehož 5. kapitole dojde k duchovnímu střetu mezi Filidorem a Anti-Filidorem. Je přibližně stejně absurdní jako střetnutí Šarma s Firuletem:

"Anti-Filidor přistoupil k stolku a zrakem mlčky zaútočil na profesora, který vstal. Snažili se jeden druhého přemoci duchovně. Analytik útočil chladně, zespođu, Syntetik odpovídal svrchu, pohledem plným odporu důstojnosti. Když souboj pohledů nepřinesl jednoznačné výsledky, dva nepřátelé, bojující duchem, začali souboj slovy. Doktor a mistr Analýzy řekli:

- Nudle!

Syntetolog replikoval:

- Nudle!

Anti-Filidor zakřičel:

- Nudle, nudle neboli kombinace mouky, vajec a vody!

Filidor okamžitě odpověděl:

- Nudle neboli vyšší bytost Nudle, sama nejvyšší Nudle!"⁹

⁹ Gombrowicz, W.: Ferdurdurke. Paris, Ch. Bourgeois Éditeur 1983, s. 98-99.

Souboj mezi oběma postavami pokračuje tím, že Anti-Filidor provede obskurní rekognoscaci Filidorovy manželky, jejímž výsledkem je naprostá porážka profesora Filidora.

Třetím a posledním principem, na němž Gombrowicz vybudoval svoji Operetu, je princip masek. Souvislost mezi principem hry a principem masek je přitom velice úzká, neboť masky a maskování představují určitou formu hry.

Masky mají podvojný význam. Tají v sobě jednak uvolnění, svobodu (každý maskovaný člověk - nejenom na plesu - se řídí svými vlastními přáními a představami, které vyplývají z možnosti nebýt ostatními poznán, zůstat inkognito), jednak však vytvářejí předpoklady ke zvládnutí a k popření jakékoli svobody. Hufnáglovi jsou masky prostředkem k zničení hodnot, a nejen starých hodnot, Fiorovi naopak k stvoření hodnot nových. Tento dvojný možný význam bezděčně naznačuje už knižně na začátku 2. dějství:

Ty drsné pytle v sobě skrývají
tajemství našich příštích osudů...

Ideové sepětí Hufnagla a Fiora ve věci masek se projeví přímo v ději, neboť Hufnagel navrhne maskovaný bál, na němž se hosté mají skrývat v pytlích, a Fior jeho návrh přijme. Je příznačné, že s jistými rozpaky:

Pytle...

Myšlenka... možná... není nejhorší...

Ano... snad ano...

Gombrowicz v závěru hry znovu obnovuje ducha operety. Obnovuje i to, co si v komentáři k dramatu sám stanovil. Proto je na konci připojena Apoteóza, která není ničím jiným, než návratem k principu hry, jenž byl předtím nakrátko zavržen.

Inscenátoři Gombrowiczovy Operety přistupují k finální Apoteóze dvojným způsobem - buď to ji realizují, nebo ji odstraní. Svatopluk Vála Apoteózu ve zmíněné inscenaci Hadivadla odstraní, čímž porušil quasioperetní ráz hry a zdůraznil naopak myšlenku o oproštění člověka. Zcela opačně postupoval ve varšavské inscenaci Maciej Prus, který závěrečnou Apoteózu pojal jako nezbytnou součást své inscenace. Tím se jeho představení vrátilo do quasioperetní roviny, čímž myšlenka o oproštění člověka byla zpochybněna. Překvapivějším paradoxem je skutečnost, že Válova inscenace - byť se ve finále vzdálila Gombrowiczovu záměru - byla podstatně lepší a více odpovídala autorově duchu. Stalo se tak především proto, že M. Prus potlačil ve své inscenaci jak princip představování, tak princip hry, zatímco Sv. Vála oba tyto principy náležitým a důsledně divadelním způsobem podtrhl.

Válovo a Prusovo představení vyzněly různě, což mimo jiné souvisí s ambivalentním charakterem Gombrowiczovy hry a jejího finále. Tuto skutečnost velmi dobře vystihl Jan Błoński, když o závěru Operety napsal: "Můžeme věřit Puzynovi,¹⁰ který věří v radostné zjevení mládí? Anebo spíše těm, kteří v závěru spatřují kruté, zoufalé blufování? Co má převážít? To nevíme. Jako Goethe Faustovi, Gombrowicz dal Operetě dvojí finále. Lidstvo, prohrálos, celé tvé dějiny jsou bláznovstvím - říká jedna z Janusových tváří. Lidstvo, začne znovu, jsi věčně - říká druhá."¹¹

Velikost a osobitost Gombrowiczovy Operety spočívá v tom, že ji její autor vybudoval na třech jedinečných kompozičních principech - na principu představení, principu hry a principu masek. Výskyt tří jedinečných kompozičních principů v jednom díle představuje v umělecké literatuře něco zcela výjimečného. Běžnější je taková skutečnost, že dílo je vybudováno na jednom jedinečném kompozičním prostředku, jenž je odpovídajícím způsobem doplněn a zvýrazněn několika prostředky obecnými.

V této trojici principů má poněkud zvláštní postavení princip hry, který prostupuje nejen syžet dramatu a jeho postavy, ale také autorovu absurditu, kterou obměňuje a proměňuje v jiný druh hry - v hru čarokrásnou a zlomyslnou zároveň.

Zvláštnost a výjimečnost Gombrowiczova dramatu tkví dále v tom, že její tvůrce využil operetního žánru, a to nejen jako jistého způsobu vidění skutečnosti, ale také jako závažného ideového korektivu.

Gombrowiczova jedinečnost a výjimečnost má pochopitelně své kořeny, dokonce neobyčejně hluboké. Zamýšlel se nad nimi už Krzysztof Wolicki, který Gombrowicze považuje za autora příznačného pro dobu saskou, tj. pro barokní úpadek 18. století, kdy v Polsku vládla saská dynastie. Podle Wolického Gombrowicz "tkví v polské literatuře na prázdném místě, kde se měl nacházet v 17. nebo 18. století, opozdil se tedy, je trochu přízračný, přísluší k vývojové linii, která se nikdy nevyvinula."¹² K. Wolicki k tomu dodává, že tvůrce tohoto druhu vypadá v západoevropské literatuře, zejména francouzské, zcela normálně, zatímco v polském slovesném kontextu nenormálně. Těžko říci, zda je W. Gombrowicz ve francouzské literatuře zjevem normálním (Wolicki jej srovnává se samotným Montaignem), v každém případě jeho jedinečné kompoziční principy působí neobvykle. Neodpovídají domácímu vývojovému trendu, přicházejí odkudsi z neznáma, z jiných kulturních a myšlenkových sfér. A není-

¹⁰ Konstanty Puzyna, literární a divadelní kritik.

¹¹ Błoński, J.: Historia i Operetka. Dialog 16, 1971, nr 6, s. 100.

¹² Wolicki, K.: Witold Gombrowicz aneb bolest v uříznuté paži. Divadlo, duben 1969, s. 13.

li Gombrowicz zařaditelný do polského literárního kontextu, je třeba dodat, že nemá obdobu ani v literatuře ruské, české a slovenské. Patrně i ony patří k těm národním literaturám, jež nevyužily a nerozvíly určité vývojové možnosti, přemeškaly nabízenou alternativní příležitost. Za polské písemnictví splnil tuto možnost alespoň dodatečně W. Gombrowicz. O to je jeho význam a dosah větší, a to zdaleka ne pouze v polském literárním a kulturním kontextu.