

Štěpán, Ludvík

Rok polského spisovatele a světoobčana Witolda Gombrowicze

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 2004, vol. 53, iss. X7, pp. [91]-100

ISBN 80-210-3357-6

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103135>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LUDVÍK ŠTĚPÁN

ROK POLSKÉHO SPISOVATELE A SVĚTOOBČANA WITOLDA GOMBROWICZE

Letošní rok byl vyhlášen také tzv. Gombrowiczovským rokem, tzn. obdobím zvýšeného zájmu o život a dílo polského spisovatele **Witolda Gombrowicze** (4. 8. 1904, Małoszyce u Opatowa, Polsko – 25. 7. 1969, Vence ve Francii), od jehož narození uplývá právě sto let. V průběhu roku se uskuteční řada konferencí, setkání, přednáškových cyklů a dalších akcí v Polsku, u nás i jinde, které jistě rozšíří a prohloubí dosud existující – a ne malé – vědomosti o autorově životní i literární pouti.

K tomu, že se z původně polského prozaika, dramatika a esejisty Gombrowicze stal světoobčan, přispěly jak společenské a politické okolnosti vývoje v Evropě a ve světě, tak jeho filozofické názory. Rodina Gombrowiczů pocházela ze starého šlechtického rodu, který se po lednovém povstání roku 1863 usadil na Kielecku. Spisovatelův otec byl průmyslník a s rodinou se v roce 1911 přestěhoval do Varšavy, kde také Witold absolvoval Gymnázium sv. Stanislava Kostky a posléze studoval – práva absolvoval na Varšavské univerzitě a potom pokračoval ve studiích ekonomie a filozofie v Paříži. Žádnému z těchto oborů se však dlouhodobě nevěnoval. Po nedlouhé praxi u varšavských soudů se výlučně věnoval literatuře. Od roku 1934 spolupracoval s různými novinami a časopisy, kam psal hlavně literární kritiky¹ a patřil i ke kruhu, který se scházel v Zeman-
ské kavárně.

Svoje rané, fantaskně laděné povídky, iniciační prózy s mnoha autobiografickými rysy, sebral do knihy *Pamiętnik z okresu dojrzewanania*, která vyšla v roce 1933 (autor jej později rozšířil a vydal s titulem *Bakakaj*, 1957). Známým v Polsku (mezi čtenáři i v literárněkritických kruzích) se však stal až groteskním románem, v jehož centru je zápas mladého člověka s vnějšími vlivy a především zažilými stereotypy a konvencemi nazvaným *Ferdydurke* (1938).

¹ Texty z tohoto období Gombrowiczovy činnosti vyšly v desátém svazku jeho děl *Pisma zebrane 1–11* (Paris 1969–77) v roce 1973.

V této próze spisovatel předložil různorodé vzorce své osobité kompozice a také tematické spektrum celé své tvorby, která se na pozadí psychických sond do nitra lidí snažila demaskovat a destruovat ustálený profil mezilidských vztahů a tradičního kulturního prostředí. Gombrowicz v Polsku ještě stihl napsat divadelní hru *Iwona, Księżniczka Burgunda*,² v níž do centra svého zájmu postavil fenomén ošklivosti, a román *Opełtani*,³ který pokračoval v autorově fantastické linii, jdoucí však k metafyzické fantastice, ale který je v podstatě komponován na modelu formy brakových dobrodružných románků.

Důležitým mezníkem v autorově životě – a zcela jistě rozhodujícím – se stala jeho cesta do Argentiny, kam odjel v srpnu 1939 a kde jej také vzápětí zastihla zpráva o obsazení Polska a o vypuknutí druhé světové války. Tyto skutečnosti zcela změnilы Gombrowiczův život. Nejdříve jej přinutily hledat příležitostné zaměstnání, později místo stálé – v letech 1947–53 spisovatel pracoval v Polské bance v Buenos Aires. Do doby než mu jeho dílo přineslo věhlas (drama *Ślub* a román *Trans-Atlantyk*),⁴ žil v osamění, zcela ignorován konzervativními polskými emigrantskými kruhy. V roce 1963 získal ve světě už známý Gombrowicz stipendium Fordovy nadace na pobyt v Evropě. Strávil jej v Západním Berlíně, odkud roku 1964 odjel do Francie; tam žil (nejprve v Royamontu u Paříže a potom ve Vence) až do smrti.

Osobitým přínosem Witolda Gombrowicze polské, ale rovněž světové literatuře byla specificky laděná groteska a hra s literární (ale nejen s literární, nýbrž obecně) formou. Právě Gombrowicz otevřel (v rámci modernistické prózy) v dějinách polské grotesky její novou etapu (jinou než aplikovali Witkiewicz, Jaworski nebo Wat).⁵ O tom svědčí už zmiňovaný autorův první román *Ferdurke* (1937), iniciující metodu groteskního vidění světa a permanentního zápasu člověka s absurditou společenských konvencí a také zápasu s formou literárního díla (románu).⁶

Gombrowiczovo chápání grotesky se realizuje v rovině estetické, filozofické a samozřejmě literární. Ale vždy jde o *formu*, o fenomén, který modeluje člověka, i výpověď o něm. Jerzy Jarzębski se domnívá, že autor stál na počátku své literární dráhy před dilematem: buď přijmout formy v literatuře už známé (ty však zavrhoval, protože svou konvenčností ztratily schopnost nést jakoukoliv *informaci o tvůrci*, což pro něj bylo podstatné), nebo vytvořit formu novou

2 Gombrowiczov hru otiskl v roce 1938 časopis *Skamander*, tiskem pak vyšla v roce 1958 a poprvé byla inscenována o rok později.

3 Autor román otiskoval na pokračování v novinách v roce 1939 pod pseudonymem Z. Niewiecki.

4 Divadelní hra *Ślub* vznikala v letech 1944–46 v Argentíně, poprvé byla otištěna španělsky s titulem *El Casamiento* v roce 1948, tiskem pak vyšla v roce 1953 v Paříži a v Polsku byla poprvé uvedena v roce 1960 w gliwickém divadle. Román *Transatlantyk* vznikala v letech 1948–50 rovněž v Argentíně a knižně vyšel s dramatem *Ślub* v Paříži (předmluva ke knize napsal Jerzy Wittlin).

5 V další části těchto poznámek vycházím mj. ze své knihy – Ludvík Štěpán: *Hledání tvaru. Vývoj forem polských literárních žánrů (poezie a próza)*, Masarykova univerzita, Brno 2003.

6 Srovnej např. Mencwel, A.: *Antygroteska Gombrowicza*, in – *Z problemów literatury polskiej XX wieku 2* (red. A. Brodzki a Z. Żabicki), Warszawa 1965.

(v tomto případě si byl vědom úskalí omezenosti experimentu a až otrocké závislosti na něm). Vyřešil to prý kompromisem: převzal literární formy stávající, ale užíval je jakoby v uvozovkách, „*pouze jako svérázné médium, přičemž informační funkci svěřil deformacím formy...*“⁷

Myslím si, že právě ony *uvozovky* či *svérázné médium* znamenají specifický groteskní přístup Gombrowicze k reflexi skutečnosti. Autoři před ním (mj. Witkiewicz nebo Jaworski) používali grotesku jako křivé zrcadlo pro vize s katastrofickým koncem; on ji chápal jako dynamický a výhodný nástroj s obecnou platností, tedy jako *univerzální stylistický a genologický jazyk*. Gombrowicz si od počátku dobře uvědomoval, že zcela zavrhnout formu nelze (proto jeho kompromis-experiment); ovládnout ji se však v podstatě rovná osvojit si ji, brát to, co jsme převzali, jako spontánní a to, co je umělé, jako přirozené. Na druhé straně avizoval, že „*umění tedy také může, ba dokonce musí, skutečnost bořit, rozkládat ji na prvotní stavy, stavět z nich nové, nesmyslné světy...*“⁸ A budoval své texty na principu kontrastu jevů: humor – vážnost, komedie – tragédie, krása – ošklivost. Na rozdíl od málo komunikativních textů Miciňského, Jaworského a Witkiewicze to ovšem byly reflexe sdělné díky půdorysným matricím známých forem, které čtenáři signalizovaly klíč k jinak neznámé struktuře.⁹

I když Gombrowicz v mnohém předznamenal postmodernismus, charakterem svého díla zůstal na pozicích modernismu. Např. podstatné charakteristiky pro modernistické romány Miciňského, Jarorského a Witkiewicze, platí i pro Gombrowiczův román *Ferdydurke*. Přece jenom však existují podle mého názoru rozdíly, které toto dílo posunují na modernistické úsečce evoluce polské prózy dál. Především – text prózy byl sice strukturně jasným útokem proti tradicím (zejména realistického románu), ale dospěl nikoli k otevřené, nýbrž ke kompozičně propracované a umělecky ukončené formě. Dále – textové segmenty nestály vedle sebe náhodně, seřazeny na principu mozaiky; syžetová linie probíhala výsledným tvarem autonomně a samostatně postavení měly i digresní povídky.

Nikoli chaos, ale zákonitost panují ve vedení vyprávění. Gombrowicz přísně odlišoval autorský a románový part; rozbil proto narativní *já* do tří subjektů: já-autor, já-vypravěč a já-hrdina. Flexibilně tak dokázal měnit pohledy na skutečnost a tím i charakter výsledné reflexe, tedy sdělení. Domnívám se, že tímto trojkřížem se rovněž relativizoval opoziční postoj autora k fikci a autentičnosti. Pokud se čtenář domníval, že odhalil biografickou vrstvu románové struktury, autor tento pocit vzápětí zpochybnil – právě prostřednictvím grotesky, jejích schopností výpověď zlehčit, parodovat, nasměrovat k absurditě, nonsensu.

Obdobně originálním je přínos Witolda Gombrowicze formě, která v evropské i světové próze po druhé světové válce měla zvláště významné místo – formě literárního *deníku*. Gombrowiczovy deníkové poznámky nazvané prostě *Dzien-*

⁷ Jarzębski, J.: *Między chaosem a formą*, in – *týž*: *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 20–21, překlad můj.

⁸ Cit. podle Witold Gombrowicz: *Dziennik (1953–1956)*, Paris 1957, s. 269, překlad můj.

⁹ Srovnej názory Kijowski, A.: *Strategia Gombrowicza*, in – *Problemy literatury Polski Ludowej*, Kraków 1975.

*nik*¹⁰ jsou podle mého mínění z formálního a kompozičního hlediska odrazem změn geografického zasazení autora a jeho literárního programu. Ale také dokladem evoluce jeho tvůrčího procesu a přerůstání modernistického chápání umění a kultury k postmodernistickému, k němuž však nikdy nedospěl. Z typologického hlediska nemohu žánrovou příslušnost jeho deníku jasně vymezit; jde o kompozičně a formálně otevřené dílo, charakterizované fragmentarností, intertextovostí, hybridností a různými styly. Ve formální struktuře jsou patrné prvky deníku, skici, eseje, fejetonu, polemiky, portréty, anekdoty, memoárů atd., které autorovi umožňují při zachování chronologie reálného času kompozice libovolné skoky na časové ose při prezentaci deníkových zápisků, dokumentárního materiálu i fabulovaných pasáží (vycházejících ze vzpomínek, společenských klípků a rozhovorů s lidmi i literárních reflexí).

Základním posláním Gombrowiczova Deníku je *diskurs autora se světem*, tedy se vším, co jej obklopuje (historie, filozofie, náboženství, ideologie, umění, literatura a pochopitelně Polsko a pro emigranta závažné věci). Spisovatel vychází ze své dřívější literární tvorby a myšlenkového nasměrování a velice zručně manipuluje danými konvencemi, které aktivně zapojuje do svého syžetového plánu. Takto realizovaný deník se pak vnějškově projevuje jako hybrid filozofických úvah, mystifikací, her a žertů se čtenářem.¹¹ Autorovi šlo vždy o čtenáře, byť ho provokoval, šokoval a uváděl v pochybnosti; vedl s ním permanentní dialog, uvědomoval si jeho nezbytnost pro své tvůrčí kreace, v nichž dominovala především jeho vlastní osoba a osobnost, ono centrální deníková *já*.¹²

Takto projektovaný autorský subjekt komentuje vše kolem sebe, manipuluje čtenáře tam, kde jej chce mít (i při recepci a interpretaci autorova díla). Gombrowicz na roviny zřetelně deníkové a dokumentární nasouval roviny fiktivní a při kompozici užíval postupů evidentně románových (rozpracování syžetu, vedení monologu a dialogu, způsob vyprávění atd.), prvky autobiografické objektivizoval, k dosažení větší údermosti textu imitoval i parodoval různé formy a žánry a užíval groteskního stylu a ironické distance.¹³ Zpochybňoval také pravdivost a pravděpodobnost příběhů tím, že zamlžoval či zcela rušil hranice mezi non-fiction a fiction.

W. Gombrowicz, byť byl *člověkem světa*, světoběžníkem, bytostí zdánlivě odtrženou od vlasti a emigrací vykořeněnou, ctil tradice polské a evropské kultury. Stavěl na metodě francouzského renezančního spisovatele a filozofa M. E. Mon-

¹⁰ Gombrowiczovy texty vycházely pravidelně v pařížském časopise *Kultura* od květnového čísla v roce 1953 do roku 1966. Knižně se objevovaly v Paříži v autorově redakci postupně: 1957 (z let 1953–56), 1962 (z let 1957–61) a 1966 (z let 1961–66); v Polsku vyšel *Deník* v roce 1980 jako přetisk šestého, sedmého a osmého dílu sebraných spisů (*Dzieła zebrane*, Paris 1971) ve druhém oběhu, oficiálně pak jako sedmý, osmý a devátý díl autorových *Spisů* (*Dzieła*) v roce 1986, doplňky a text *Rozmowy z Dominikiem de Roux* (1968) pak jako desátý díl stejné edice v roce 1992.

¹¹ O funkci hry a konstruktivní parodii v tvůrčí metodě W. Gombrowicze se zmiňuje také Głowiński, M.: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

¹² Tento názor sdílí většina autorů, viz např. Łapiński, Z.: *Posłowie do metody: „On ja“, czyli „Dziennik“*, in – *Ja, Ferdynurke*. Gombrowicz i świat interakcji, Lublin 1985.

¹³ *Srovnej mj. Jarzębski, J.: Między chaosem a formą*, op. cit.

taigna,¹⁴ využíval všeho, čeho dosáhli tvůrci staropolských memoárů a autoři parenetických textů. Vytvářel z textu Deníku jistou formu očištění *svědomí*, zpočátku a kazatelny zároveň, zvýrazňoval autokreaci s mnohdy proklamovanými egotickými rysy,¹⁵ ale současně potlačoval příliš osobní názory a distancoval se od prezentace jakýchkoliv ideologií a nacionalismů. Kompozicí volného a otevřeného textu Deníku budoval na základě přijatých filozofických názorů a morálních postojů svůj ideál světa a člověka *průměrné teploty*¹⁶ v něm.

Autor podle mého soudu zužitkoval v Deníku mnoho prvků, které se objevily v jeho ostatním literárním díle: nedozrállost, v níž je zdroj krásy, a ošklivost (*Iwona, księżniczka Burgunda*), parodický a groteskní historiozofický pohled (*Operetka*), klukoviny a rošťáctví (*Ferdydurke*), sarmatský primitivismus (*Trans-Atlantyk*) či erotiku (*Pornografia*). Při své příslovečné distanci k formě vytvořil syntézu antagonistických přístupů k tvaru: z fascinace neforemností vzniká otevřená, nicméně k jistému řádu dovedená forma, korigovaná autorovým skepticismem a anarchií,¹⁷ která nosným médiem groteskního humoru vytváří účinný komunikační kanál, v němž se ani jedna strana nezříká ničeho ze své individuality a svébytnosti, tedy interpretační svobody.

Klasikem se Witold Gombrowicz stal i pokud jde o další formu – o literární esej. Autor, který programově manifestoval *útěk z literatury* k faktům a zároveň dekompoziční destrukcí a následně kompoziční syntézou dovedl žánry, žánrové formy a typy reportáže, deníku, dopisu, eseje, memoárů a dalších forem na pomezí literatury, orální, paraliterární a publicistické tvorby do jedné, strukturálně amorfní *deníkové esejisticko-memoárové kategorie*. Podíváme-li se na jeho tvorbu literární, od románu *Trans-Atlantyk*, je v ní jasně patrná spisovatelova snaha jednak o konfrontaci psaného slova s tvorbou orální, jednak o kompoziční a stylistické zapojení grotesky, ironie a distance od reflektované skutečnosti.

Takový text, autorem chápáný jako *nevážný*, pak podle mého mínění formálně ústí do hry s žánry a na žánry. O tuto hru se ostatně pokoušel vždy, už od debutu, sbírky naplň realistických (ale s hlubokým psychologickým ponorem do postav) a naplň fantastických povídek *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (výrazně je to např. patrné v povídce *Zbrodnia z premedytacją*, 1936, jenž se snažila formálně i obsahově parodovat detektivku), která však přece jen zůstala v rámci klasičké komunikační situace. K už zcela modernistické *hře se čtenářem* se dostal v dobrodružném románu *Opętani*, aby ji ve fejetonech a esejích, z nichž některé psal pro rozhlasovou stanici Svobodná Evropa, proměnil na *hru s literaturou*. Příležitost, že může své názory prezentovat v rozhlase, Gombrowicz využil

¹⁴ Montaigne volným stylem vykreslil ve svých esejích sebe samého v přesvědčení, že podává obecný portrét lidstva a prezentoval názor, že člověk není schopen dojít k pravdě, protože je v zajetí předsudků a svých stereotypů.

¹⁵ Viz mj. Sulikowski, A.: Egotyzm i egzotyzm, *Pamiętnik Literacki* 3/1979.

¹⁶ Srovnej např. Błoński, J.: „Dziennik“, czyli Gombrowicz dobrze utemperowany, in – *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*, Kraków 1994.

¹⁷ Strukturami díla z hlediska autorovy biografie se v kontextu zabývá Nycz, R.: Gombrowicz (bio-grafia struktury), in – *týž: Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław 1984.

ke kompozici tvaru, který spojil formální struktury orálního a literárního, vypravěčsky orientovaného textu, záměrně vystavěného na půdorysu tradiční polské gawędy, a kompoziční transformací tak přiblížil hluboce autokreační výpověď masovému příjemci.¹⁸

Právě sbírky esejů *Wspomnienia polskie* a *Wędrówki po Argentynie* mají všechny typické znaky gombrowiczovské hry s jazykem, která jako by kopírovala postupy orální tvorby, hry s literárními žánry, tedy s literaturou, jež – na rozdíl od postupů, jichž použili ve svých esejích Stempowski nebo Miłosz, kteří tvořivě adaptovali prvky a struktury gawędy do nově koncipovaného esejistického textu – se stala *hrou s formou*; a konečně dostaly i formu *hry s masovým příjemcem*, vymožeností, jež autorovi při autokreační exaltaci jeho názorů (s akcenty na intelektuální skepticismus a anarchismus a s distancujícím se groteskním a ironickým posunem) maximálně vyhovovala.¹⁹

Mnozí autoři, kteří psali o Gombrowiczově díle, dokonce shledali, že jde v podstatě o jediný velký esejistický cyklus. Czesław Miłosz se zase domnívá, že Gombrowiczovy eseje jsou rozvinutím jeho psaní o psaní.²⁰ Esej – to je pro Gombrowicze především výtečný nástroj polemiky. Esejistické vrstvy v tomto smyslu použil už v románu *Ferdydurke*, v němž nebyly tím hlavním, nýbrž marginálním proudem textu; teprve v *Denících* se stává esej prioritní formou, jež do popředí vynesla autorský podmět a také výsledek transformace rétorických forem do psaného textu; došlo tedy – jak tvrdí Edward Balcerzan – k „*přetvoření struktury díla do nějakého nového nebo podstatně obnoveného sémiotického systému*“.²¹

S memoárově vyhraněnými esejistickými texty, s eseji-vzpomínkami, tedy různorodými tematickými typy esejisticko-memoárové žánrové formy, do jisté míry souvisejí eseje s tematikou vyhnanství. Jsou to texty snažící se filozoficky a literárněvědně definovat místo a úlohu umělce, který je odtržen od vlasti, kultury, jazyka i potenciálního odběratele jeho díla.²² Prvním pokusem o takto vedenou analýzu byla kniha esejů-skic Melchiora Wańkowicze *Klub Trzeciego Miejsca* (Paris 1949), která nastínila problematiku, již potom rozvinuli hlavně Gombrowicz, Wittlin a Miłosz: situace polské emigrace není ničím výjimečná, byť je spojena se specifickou situací historickou; má naopak obecné rysy a nadčasovou platnost.

Tyto teze se naplno snažil aplikovat (už od roku 1953) zejména právě Witold Gombrowicz. Ve svých esejisticky komponovaných poznámkách²³ polemicky navázal na článek rumunského spisovatele žijícího v emigraci E. M. Ciorana

18 Knižně vyšly tyto eseje až po autorově smrti v jeho sebraných spisech, ve svazku *Wspomnienia polskie. Wędrówki po Argentynie*, in – *Dziela zebrane*, t. 11, Paris 1977.

19 Srovnej mj. Jarzębski, J.: *Gra w Gombrowicza. Powieść jako autokreacja*, op. cit.

20 Miłosz se konkrétně vyjádřil o eseji *Przeciw poetom*, který prý je rozvinutím Gombrowiczových recenzí a poznámek o psaní z jeho prvního románu. Viz Miłosz, Cz.: *Pięćdziesiąt lat później*, in – *Witold Gombrowicz: Przeciw poetom. Dialog o poezji z Czesławem Miłoszem*, Kraków 1995, s. 74.

21 Srovnej Balcerzan E.: *Przez znaki*, Poznań 1972, s. 56, překlad můj.

22 V některých rozměrech jsou to zároveň eseje o literatuře a tvůrci.

23 Vyšly v prvním svazku jeho *Deníku* (Paris 1957), zařazeného později do spisů jako šestý díl, který obsahoval deníkové zápisky z let 1953–56 (Paris 1971).

Výhody a nevýhody vyhnanství a rovněž na názory představitelů zejména polského londýnského emigračního centra. Gombrowicz definoval (podle Józefa Olejniczaka) základní premisy²⁴ postavení tvůrce v emigraci a dospěl k názoru, že za specifické politické situace v diktátorských a prosovětsky orientovaných režimech je umělec svobodný pouze v emigraci. Tomu pak odpovídá jak tematická, tak formální stránka děl, v esejistice se projevující amorfností a fragmentárností kompozice a žánrovou hybridností.

Jak jsem naznačil výše, bez emanace děl Witolda Gombrowicze by pro polskou literaturu nebyla myslitelná cesta od modernismu k postmodernismu, ale také cesta od tradičně chápaného realismu k „experimentálně“ pojatým prózám. To, o co se pokoušeli autoři od 70. let, zejména však v druhé polovině let osmdesátých, nastínil a ve své tvorbě ověřil (i když až příliš osobitě a neopakovatelně) právě Gombrowicz. Navázal na to, čeho se dosáhlo při demontáži didaktické a filozofické moralistiky literatury 18. století a estetiky a realistického vidění literatury století devatenáctého, tedy mj. na cílenou degradaci tradičních literárních forem v rámci už strnulého modelu kultury. Byl to počátek, jak podtrhuje Bogusław Bakula, soumraku literárního encyklopedismu a naopak obratu k individualitě; zároveň však také vpád trivializujících konvencí a forem populární literatury a masové kultury do beletristické umělecké tvorby.²⁵

Nové pojetí tvorby vedlo k situaci, již mnozí teoretici označují jako *stav vyčerpání* nebo *krizi literatury* – především proto, že reakcí na stav ve společnosti a v kultuře bylo pokračování v dekompozici žánrů a souběžně zlom ve vztahu fiction a non-fiction v epice, převážně v próze, ale rovněž v poezii.²⁶ Robert Alter upozornil, že zatímco pro realistickou prózu byla fikce samozřejmostí, stavěla totiž na iluzi skutečnosti, pro některé texty modernistické a všechny postmodernisticky viděné znamená signalizaci umělosti narace.²⁷ Patricia Waugh se domnívá, že k destrukci tradičních konvencí přistupovali spisovatelé metodou dekompozice (dekonstrukce) modelových textů, tedy formálních, resp. syžetových schémat; k tomu jim sloužila parodie konvenčních postojů, kombinační

²⁴ Podle Olejniczaka šlo o dvě podmiňující situace: 1. situace umělce v emigraci není národnostně specifická, nýbrž univerzální a nadčasová, 2. pokud umělec v emigraci překoná materiální a existenční problémy, může se pro něj takové vykořenění stát podnětem pro jeho tvorbu; musí však překonat přirozený sklon k nostalgii po ztracené vlasti a romantické paradigma vyhnaneho umělce. Viz Olejniczak, J.: Esej i dziennik na emigracji, in – Literatura emigracyjna 1939–1989, t. 1, op. cit., s. 245–246. – Gombrowicz navíc varoval, že je nesmyslné, jak to dělají představitelé polské emigrace v Londýně, přenášet formy politického, společenského a uměleckého života z vlasti do emigrace, aniž se přihlíží ke specifčnosti nové, historicky podmíněné situace.

²⁵ Srovnej autorovy úvahy in – Bakula, B.: *Oblicza autotematizmu*, Poznań 1991.

²⁶ Viz některé názory světových autorů, např. Blackburn, S.: *The Oxford Dictionary of Philosophy*, Oxford – New York 1994; Hutcheon, L.: *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, New York– London 1984; Kawin, B. F.: *The Mind of the Novel. Reflexive Fiction and the Ineffable*, New Jersey 1982; Klinkowitz, J.: *The Life of Fiction*, Urbana – Chicago – London 1977; Waugh, P.: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London – New York 1984.

²⁷ Srovnej Alter, R.: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkley – Los Angeles – London 1975.

a herní postupy, narušování syžetu, užití kompozičních struktur populární literatury, prvků z jiných oborů umění atp.²⁸

Významný je zejména vliv populární literatury (už u Gombrowicze), konkrétně postupy a půdorysy detektivky, westernů, hororů, próz typu science fiction či fantasy, laciných románek atp. Patricia Waugh dokonce tvrdí, že tyto formy „*nejenom vyjadřují skutečné problémy současnosti, ale protože jsou už familiární, hodí se pro širokou literární veřejnost*“.²⁹ Podobný názor vyjádřili i Jarosław Klejnocki a Andrzej Sosnowski, když v souvislosti s tvorbou autorů kolem časopisu *bruLion* uvedli, že takto komponované texty usnadňují recepci ambiciózní a rafinovaně psané literatury.³⁰

Nicméně vraťme se k ozřejmění formálních posunů v Gombrowiczových prozaických textech (nejde ani tak o návrat chronologický, spíše evoluční), k románům *Trans-Atlantyk* (1953), *Pornografia* (1960) a *Kosmos* (1965). *Pornografia* je poslední dílo, jenž vzniklo na půdorysu walterscottovské kompozice, se všemi atributy romantických textů, ovšem – jako její parodie; jak zdůrazňuje Michał Głowiński, *parodie konstruktivní nebo pozitivní*.³¹ Spisovatel tvrdil: „*Využívám klasické formy, protože jsou nejdokonalejší a čtenář je na ně zvyklý. Ale nezapomínejte – to je důležité – že u mě forma je vždy parodií formy. Užívám ji, ale situuji se mimo ni.*“³² Michał Głowiński v této souvislosti uvádí, že kompoziční vlastnosti Gombrowiczovy parodie „*nabízejí srovnání jeho díla s tvorbou Thomase Manna, který svou vlastní problematiku literární, morální a filozofickou formoval prostřednictvím parodie tradiční epiky, hagiografické legendy, Entwicklungsromanu nebo mýtu*“.³³

Domnívám se, že způsob Gombrowiczovy parodie účinně užívá všeho, co se mu hodilo z předchozích etap vývoje literatury, mj. parodického pohledu, jímž se díval na pokleslou literaturu Cervantes ve svém *Donu Quijotovi*, jímž Fielding v *Shamele* zesměšňoval Richardsonovu *Pamelu* nebo jímž si Sterne v devítisvazkové próze *The Life and Opinions of Tristram Shandy. Gentleman* utahoval z děl Richardsonových i Fieldingových, anebo (abych uvedl i nějaké polské příklady) jímž Irzykowski nahlížel na mladopolské romány o umělcích či S. I. Witkiewicz na užití estetického a filozofického diskursu v soudobé literatuře.³⁴

28 Viz Waugh, P.: *Metafiction*, op. cit., s. 35n. – Vlivem populární literatury a herních postupů na uměleckou literaturu se rovněž zabývala Linda Hutcheon.

29 Waugh, P.: *Metafiction*, op. cit., s. 82, překlad můj.

30 Klejnocki, J., Sosnowski, J.: *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu“* (1986–1996), Warszawa 1996, s. 99n.

31 Tyto termíny uvádí ve své knize Głowiński, M.: *Gombrowicz i nadliteratura*, Kraków 2002, s. 60–88. Patricia Waugh v tomto smyslu hovoří o kritické funkci parodie (určuje adekvátnost formy ve vztahu k obsahu) a o její funkci kreativní (inicíjuje dané formy k reflexi aktuálních událostí). Viz Waugh, P.: *Metafiction*, op. cit., s. 68n.

32 Srovnej D. de Roux (W. Gombrowicz): *Rozmowy z Gombrowiczem*, op. cit., s. 128, překlad můj.

33 Głowiński, M.: *Gombrowicz i nadliteratura*, op. cit., s. 64, překlad můj.

34 Witkiewicz si dobře uvědomoval vliv masové kultury na literaturu, jak připomíná např. Szary-Matywiecka, E.: *Książka – powieść – autotematyzm* (od „Pałuby“ do „Jedynego wyjścia“), Wrocław 1979.

I když Gombrowiczův román *Pornografia* začíná jako typický romantický šlechtický románek (spisovatel hovoří o *dobrosrdečném polském „vesnickém románu“*), tedy jako text se signalizací vyprávěčského žánru gawędy (*Opowiem wam inną przygodę moją, jedną chyba z najbardziej fatalnych...*), stojí takto chápané vyprávěčství na okraji autorova zájmu. Jiné je vyprávěčství v románu *Trans-Atlantyk* – má charakter volného „povídání“ (jako v šlechtické gawędě), ale kompozičně připomíná vycizelovaný básnický text; a ještě jiné v románu *Kosmos*, v němž autor postupně vrší jeden prvek na druhý, vrstvu na vrstvu. Společné všem třem textům je *distance vůči formě* (tedy to využívat ji, ale být mimo ni), jak ji známe z populární literatury, ale také z někdejší literatury pikareskní (myslím si, že nejvýrazněji se to projevuje v románu *Trans-Atlantyk*). Odstupem od formy se Gombrowicz mnohokrát zabýval také v *Denících*: *distance* je totiž nezbytným předpokladem parodie.

Gombrowicz (ale nejen on, ale rovněž Witkacy a Schulz) byl v mnohém inspirací pro výrazný rozvoj *polské nostalgické prózy* – svým uchopením vykořeněnosti, emigrační skutečnosti atd. V Polsku to byla próza, jíž Jan Błoński dal název *emigrace fantazie*, útek do krajin sice reálných, ale historicky či geograficky nedosažitelných. Stejně jako Gombrowiczovy texty to byla díla programově protitotalitní, dívající se na skutečnost sice realisticky, ale s výrazným podtextem nostalgickým, ironickým či groteskním. Mytičnosti dosahovala intertextovou kompozicí a průnikem elitního a populárního oběhu literatury (literatury umělecké a populární), tedy tím, co si v poválečné etapě ověřil zejména Gombrowicz.

Samozřejmě: „pogombrowiczovská“ polská nostalgická próza podle mého názoru někdejší modernistickou metafyzičnost zaměňovala za postmodernistickou kreaci různých kultur, např. regionálních, menšinových, pluralistických, zmizelých atd., s využitím prvků kultury masové, avšak modernistický formismus se změnil na postmodernistický autotematismus. Prosadily se formy paraliterární a vzniklý metatext obsahoval nejrůznější citáty a výpůjčky, parafráze a parodie, koláže a pastiše. Přičemž tam, kde pastišová metoda při intertextuální kompozici dominovala (např. v některých pracích Buczkowského, Konwického či Kusniewicze), docházelo občas k dekompozici mytizace.

Gombrowicz ovlivnil i mnohé postupy autorů tzv. *polské autentické prózy*.³⁵ Spisovatelé pro zdání autenticity ve struktuře klasického syžetu využili k defiklizaci nejen prvků deníku či eseje – navíc i fragmentů své skutečné biografie; propojovali fiktivní postavy s reálnými a vědomě ztotožňovali vyprávěče s autorem či mu dokonce podsouvali autorství spisovatelových děl. Domnívám se, že v pogombrowiczovské etapě to byl další stupeň přiblížení zobrazovaného světa ke světu reálnému, forma donucení čtenáře, aby šel za text, za rámec literatury a umění vůbec. Rovněž autoři polské silvicke prózy³⁶ se uchylovali k hybridiza-

³⁵ Do tohoto proudu patří řada děl autorů starších (K. Brandys, L. Buczkowski, T. Konwicki) i mladších a nejmladších (M. Nowakowski, J. Pluta, J. Anderman, R. Schubert, J. Łoziński, M. Słyk).

³⁶ Tvar silvicke prózy vycházel z dávných forem, které se v římské a později renezanční literatuře označovaly jako *silvae* nebo *silva rerum*, tedy z někdejších sbírek či kolekcionářů různorodých předmětů.

ci daných forem, k demontážím a rekonpozicím deníků a vzpomínek, v návaznosti na deníky S. Žeromského, Z. Nałkowské a M. Dąbrowské, ale zvláště na autokreačně prezentovaný deník W. Gombrowicze (a často esejisticky zaměřený G. Herlinga-Grudzińskiego).

Spisovatelé formou různých záznamů, poznámek, klípků, paskvilů a anekdot často exhibičním způsobem odhalovali svoje soukromí, ale zároveň poskytovali cenné názory na politickou a společenskou situaci a otevřeně do hry (jak to bravurně dělal před nimi Gombrowicz) vtahovali čtenáře. K takto utvářené silvické próze můžeme zařadit v sedmdesátých letech např. naračně komponované obrázky a střípky Mirona Białoszewského *Donosy rzeczywistości a Szumy*, *zlepy*, *ciagi*, volné vyprávění na způsob románu-řeky Edwarda Stachury *Wszystko jest poezja* nebo pseudodeník Tadeusze Konwického *Kalendarz i klepsydra*. V nich potom pokračovali autoři v dalším desetiletí, např. Jerzy Andrzejewski: *Gra z cieniem* a Kazimierz Brandys: *Miesiące*, ale zejména Tadeusz Konwicki: *Wschody i zachody księżycy* a *Nowy Świat i okolice*, další se pak objevily v devadesátých letech.

V šedesátých a sedmdesátých letech (právě už po Gombrowiczovi) nastala i pro polské spisovatele situace, kdy v literatuře *opět* „vše bylo řečeno“ a všechny známé umělecké formy (témata, náměty, syžety) byly užity: originální opakování, kombinování, parodování, přetváření, půjčování si „ze starých zásob“ prvků, struktur formálních i obsahových složek; výsledkem je snad nekonečné množství variant a kombinací, jako v oné Borgesově nekonečné knihovně (ostatně podobně se choval už Diderot!). A bylo třeba najít – jako to dělal Gombrowicz – nová východiska, nová řešení.

* * *

*Jako důkaz, že dílo a postoje W. Gombrowicze nejsou lhostejné ani mladé generaci literárních vědců (a nejen polských), ba právě naopak, otiskujeme na dalších stránkách pátou část první kapitoly diplomové práce *Motiv zločinu v díle Witolda Gombrowicze (2003) doktorandky Semináře západoslovanských jazyků a literatur Ústavu slavistiky FF MU Soni Blažkové (školitel doc. PhDr. Ludvík Štěpán, PhD.), která píše doktorskou práci znovu o W. Gombrowiczovi.**