

# Gesto – detail – forma

## K některým aspektům tvorby Witolda Gombrowicze

Roman Kanda

Střední Evropa je časoprostorem zanikajících forem a plujících gest, směšných anachronismů a nezralé modernosti; je časoprostorem „podřadné“ kultury a komplexu méněcennosti z kulturní „nadřazenosti“ Západu, doménou přizemního realismu, a zároveň neschopnosti vidět pravou tvář skutečnosti. Zde se text mění v hypertext, humor v ironickou parodii, satira v grotesku. Všechny uvedené aspekty – třebaže v namnoze embryonální podobě – obsahuje a pro další Gombrowiczovu tvorbu předznamenává již spisovatelova prvotina *Vzpomínky na dobu dospívání* (Pamiętnik z okresu dojrzewania).<sup>1</sup> Míra originalnosti tu hraničí s excentričností, která však nebyla výsledkem autorova chladného kalkulu, snahy za každou cenu pobouřit uměřeného čtenáře, a tím méně byla plytkým pozérstvím. Odkud tedy pramenila? Nad touto otázkou uvažuje Gombrowicz v *Testamentu*: „Na to jsem se nejednou ptal sám sebe. Proč jsem začal psát tak fantaskně, tak výstředně, tak podivně? Proč to už tehdy bylo odtrženo od normální skutečnosti, proč se to zvrhlo v máni, šílenství, absurdnost (byť ne bez půvabné logiky), v jakousi oslavu nesmyslu? No ano, tohle jsem si vypěstoval [...] ve svých diskusích s matkou. Jenže takové zdůvodnění není dostatečné a ta aristokratická forma, kochající se vlastním leskem, je podřita mými soukromými zahanbujícími ubohostmi. Byly citelné, znepokojivé, abych se vyjádřil slovy jednoho z mých hrdinů: „Moje situace na evropském kontinentu se stávala každým dnem nepřijemnější a nejasnější.“<sup>2</sup>

Gombrowicz posléze přibližuje svou tehdejší situaci, kdy dospíval jakoby po třech navzájem nesouvisejících cestách, které se v něm nijak nespojovaly: jako lehkovážný, společenský syn z „dobré rodiny“, jako ateista a intelektuál čtoucí už v šestnácti letech Kantovu *Kritiku čistého rozumu* a (za třetí) jako člověk „nenormální, pokřivený, nemocný, degenerovaný – ohavný a izolovaný –, prchající se sklopenou hlavou postranními cestíčkami“.<sup>3</sup> Tento pocit vnitřního nesouladu, nabývajícího téměř chorobných rysů, sotva vypoovídá o patologičnosti tvůrčího jedince, o vyšinutosti jeho psychiky, taková interpretace by byla jistě přehnaná. Zaznamenané duševní stavy nejsou u Gombrowicze předmětem psychologické analýzy (není autorem dušezpytných děl), nýbrž tvoří součást světa té části střední Evropy, jež je spjata s autorovou biografií a s jeho imaginací.

Vraťme se ještě k okolnostem vzniku Gombrowiczova debutu. Ve *Vzpomínkách na Polsko* Gombrowicz uvádí, že spisovatel má ve vztahu ke skutečnosti dvojí volbu. Buď skutečnost zobrazuje tak, jak ji vidí nebo jak si ji představuje (jako například Sienkiewicz), nebo může „použít i jinou metodu, spočívající v tom, že skutečnost rozloží na její součásti, načez z těchto částí, jako z cihel, buduje novou stavbu, nový velký či malý svět... který se od normálního světa musí odlišovat, ale současně mu musí i jistým způsobem odpovídat... musí být odlišný, avšak, jak říkají fyzikové, adekvátní...“<sup>4</sup> Stojíme u zrodu Gombrowiczovy

estetiky, v níž důležitou úlohu zaujímají detail a forma. *Vzpomínky na dobu dospívání* i všechna následující Gombrowiczova díla, je-li jejich dějištěm Polsko, představují střední Evropu jako imaginovaný časoprostor, ve kterém se až surrealisticky uvolněná obraznost snoubí se smyslem pro absurdní situace a poněkud potemnělý humor i sebeironii. Shora zmíněná originalita byla registrována rovněž soudobou literární kritikou, která mluvila o nemožnosti autora klasifikovat či pohodlně zaškatulkovat.<sup>5</sup> Jazyk kulturní publicistiky však nedokázal rozkrýt podstatu této originality, její estetické, sociologické a filozofické implikace.

Gombrowiczova poznámka o Sienkiewiczovi, jakkoli je v citátu uvedena jen jako pouhý příklad v závorce, objasňuje estetické souvislosti jeho protisienkiewiczovského výpadu, který ve své době vyvolal vlnu nevole. Slova o prvotřídním podřadném spisovateli („ten démon, ta katastrofa našeho rozumu, ten škůdce“),<sup>6</sup> souvisejí s Gombrowiczovou kritikou dlouhodobého procesu v polských kulturních dějinách (sahajícího až do 16. a 17. století), jehož je Sienkiewicz vrcholným představitelem: souvisejí s tvůrčovou kritikou polského národa, „který neuměl být krásný“.<sup>7</sup> Krása údajně nevyvěrala ze života, nýbrž byla vždy spojena s kategorií ctnosti a morálky. Toto odživotnění krásy způsobilo, že krása byla Poláky hledána – poněkud afektovaně – ve světě formy. „Na dně oné čtverylky pupkatých šlechticů lze zahlédnout zoufalství, plynoucí z nemožnosti dospět ke zdrojům živého půvabu, je to drama bytostí nucených uspokojovat se takovými náhražkami jako ceremoniál, pocty, vysoké funkce a vybjít se v slavnostním ceremoniálu, zatímco obžerství, smilstvo a pýcha nenarážejí na žádnou brzdu.“<sup>8</sup> Imanence hodnot je nahrazena vnějškovým efektem, vylíčená muka a hrůzy se u Sienkiewicze mění v „zábavu“: „[U] něho se i fyzická bolest stává cukrátkem.“<sup>9</sup> Základní problém tkví ovšem v tom, že je tato zábava a efektnost považována za autentickou hodnotu. Samozřejmě, že Gombrowiczův útok na Sienkiewicze není prost nespravedlivých jednostranností. Avšak jakápak spravedlnost či vyváženost, když jde o polemické vymezování; když jde o určování hranice a ostrých přechodů tam, kde je sugerována harmonie a bezproblémovost. Gombrowiczovo formulování estetické problematiky v sobě obsahuje zároveň problematiku sociologickou, otázka formy zahrnuje obě tyto dimenze.

Hloubka, s jakou Gombrowicz soustředěně a snad i trochu „nebezpečně“ promýšlel svá tvůrčí východiska, vynikne ve srovnání s tvorbou jiného spisovatele, jenž bývá řazen do kontextu středoevropské literatury a který se sám řadí k obdivovatelům Gombrowiczova díla – s tvorbou Milana Kundery. V Kunderově prvním „francouzském“ románu *Nesmrtnost*, v němž autor po *Knize smíchu a zapomnění* a *Nesnesitelné lehkosti bytí* zpracovává látku již výlučně francouzskou, je exponován motiv gesta jako něčeho individuálnějšího než je individuum samo. Úvahové rozvedení motivu, k němuž dochází v pásmu vypravěče, má mnohem blíže k bonmotu než k vážně míněné filozofické tezi: počet gest je menší než počet lidí, kteří kdy pobývali na planetě Zemi. A vypravěč shrnuje: „[M]noho lidí, málo gest“.<sup>10</sup> Gesto nevyjadřuje esenci individua, nýbrž proplouvá napříč věky: „[J]sou to spíše gesta, která nás používají jako svých nástrojů, nositelů, vtělení“.<sup>11</sup> Tato autonomizace gesta má za následek, že gesto o ničem konkrétním nevypovídá, vtahuje nás mimo čas. Šedesátiletá žena se pohybem ruky na okamžik stala dvacetiletou dívkou, což vypravěče přivádí k elegantnímu závěru: „Určitou částí své bytosti žijeme všichni mimo čas.“<sup>12</sup> Říše gest je u Kundery jakousi sférou ideality. Na úrovni výstavby románového textu se z gesta stává leitmotiv, jenž prolíná jednotlivými částmi *Nesmrtnosti* na principu sdílení a zrcadlení, ale zbaven konkrétních příznaků zůstává na úrovni vysoce estetizovaného ornamentu, který nemá co sdílet.

I s Gombrowiczem vstupujeme do fikčního světa gest, rituálů, detailů a rozbujelých forem, ovšem jejich samoúčelnost je příznakem historického kontextu vepsaného do biografie empirického autora (například povídka „Paměti Stefana Czarneckého“ má zjevné autobiografické prvky). Je to kontext zániku staré Evropy, dlouhého odcházení 19. století, k němuž dochází definitivně až v prvních poválečných letech, zejména kolem roku 1920, kdy Gombrowicz dospívá. Mizí pistole, sekundanti, cylindry, ba i vousy, proužkované kalhoty, žakety a kajzrroky, mizí určité zvyklosti, gesta a rituály. V tomto mnohonásobném, podivuhodném reji zanikajícího má právě forma obzvláštní přitažlivost. Zatímco její obsah odumírá, forma sama tím víc bytní a „očisťuje se“. „Mne ten formalismus přitahoval,“ vzpomíná Gombrowicz, „dráždil mne sice, ale z uměleckého hlediska mne uchvacoval – v mé tvorbě je plno takových odumírajících forem, několikrát se v ní například odehrává scéna souboje, nemluvě o jiných dvorských a aristokratických ceremoni-

ích. A tyto prudké změny všeobecného stylu života a chování stále víc a víc obracely mou pozornost k tomu, jakou roli forma v životě hraje, jak silný vliv má gesto, výraz tváře na obsah uložený v hlubinách našeho nitra. A myslím, že jsem si to tak jasně uvědomoval proto, že mi bylo dáno vstupovat do života v okamžiku, kdy odumírající formy odcházející epochy byly ještě do jisté míry živé a mohly ještě uštknout...“<sup>13</sup>

Gombrowiczova interpretace má bezmála sociologickou pronikavost. Vzpomínané autobiografické prvky povídky „Paměti Stefana Czarneckého“ nejsou pro interpretaci textu nijak rozhodující, ovšem nacházení podobností mezi fiktivním hrdinou a empirickým autorem může snad odvrátit podezření, že Gombrowiczovy prózy vznikaly čistě spekulativní cestou, jako rozvinutí apriorní teze. Není nic vzdálenějšího Gombrowiczovu způsobu tvorby než psaní *à la thèse*.<sup>14</sup> Expozice povídky („Narodil jsem se a vyrostl v rodině velmi ušlechtilé“) tvoří paralelu k začátku *Vzpomínek na Polsko*, kde se Gombrowicz na svou povídku ostatně sám odvolává a cituje ji.<sup>15</sup> Už zde se objevuje moment vzpoury mladého člověka proti ubíjející bezduché výchově ve škole, který byl Gombrowiczovým celoživotním tématem a který rozvinul zejména v následujícím románu *Ferdydurke*. V povídce je obsažen silný subverzivní náboj – ironizování vznešených idejí a „tajemných citů“, jejichž jménem lze páchat ty nejodpornější zločiny, včetně války. V závěru povídky o sobě hlavní hrdina říká: „Toulám se po světě, plavím se po tomto moři nepochopitelných idiosyncrasií, a kdekoli spatřím nějaký tajemný cit, ať je to ctnost nebo rodina, víra nebo otčina, tam vždycky musím spáchat nějakou zlotřilost. A to je mé tajemství, které osobně připisuji velké záhadě bytí.“<sup>16</sup> To je sarkastický obraz střední Evropy po první světové válce, střední Evropy, jejíž atmosféra byla doslova nabita blesky ideologií, z nichž se rozpoutaly bouře společenských změn a politických převratů, střední Evropy, v jejíž tváři přibýly vrásky nových hranic a mozaiky nových či obnovených států. (Tam, kde se mění dějiny, mají kartografové napilno.)

Problematika formy, její tematizace v Gombrowiczově díle, se stala předmětem mnoha úvah a teoretických reflexí, třebaže sám tvůrce vždy protestoval proti všem pokusům hledat v uměleckém díle ztvárnění jednotné koncepce: „Když čtu tyhle články, někdy zapomínám, že jsem přece jen umělec. Začínám věřit, že jsem autorem filozofického díla o několika svazcích... Pořád se tam píše o mých ‚koncepcích‘ a skoro nikdy o mém umění.“<sup>17</sup> Ironie obsažená v citátu je zjevná. Vznikly sociologicky orientované práce, které chtějí číst Gombrowicze v kontextu postmoderny,<sup>18</sup> nebo analýzy, jež přistupují k beletristickému textu s filozofickou výzbrojí: rozebírají strukturu díla pomocí filozofických kategorií, přibíjejí básnické významy na pevné, avšak ploché prkno sylogismů, natahují je na skřípec nelitostné logiky. Tak se filozof zamýšlí nad otázku formy z hlediska antropologických pojetí člověka; umělecké dílo je doslova zahlceno filozofickým kontextem. „Forma“ je pojímána nikoli jako metafora, nýbrž jako pojem, je vtlačována do schémat typologií a polarit (kupříkladu „pole závislosti“ a „pole autonomie“) či jsou dokonce nacházeny protimluvy, jichž se umělec ve své frapantní filozofické nedůslednosti dopustil.<sup>19</sup> Uvedená „racionalizační opatření“ jako by chtěla být příkladným naplněním Musilovy ironické charakteristiky Evropy jako kontinentu s pevnou půdou, v němž oběť divokého lovu, oné součásti kruté přírody, té sféry nevyzpytatelnosti, končí v kuchyni blízkého hotelu.<sup>20</sup> Umělecká tvorba není lovem na zajíce, je však do velké míry nevyzpytatelná. Součástí (nikoli deficitem!) této nevyzpytatelnosti bývá protimluvy, zneklidňující a inspirativní.

Gombrowicz přitom není typem romanopisce, jenž by svá slova kladl lehkovážně na papír a hlásal nereflektované „absolutní pravdy“, jenž by si zkrátka nebyl vědom předpokladů či důsledků svých tvrzení. V Gombrowiczově díle skutečně není možno hledat koncepci nebo teoreticky koherentní systém. Lze však zaznamenat míru opakování (která vytvářejí pigmenty na povrchu umělcova univerza), hustotu souvislostí, sílu metafor a hloubku obrazů. Pokud jde o formu, Gombrowicz nejednou na řadě míst svých deníků, esejů či vzpomínek, přiznává, že je to pro něho jedno z hlavních témat, ne-li téma nejhlavnější. V čem spočívala jeho závažnost? V *Deníku* nacházíme pasáž, která odpovídá na uvedenou otázku obsahuje a především ukazuje, že nejde o otázku abstraktní, nýbrž o problém pevně zakotvený v životě empirického autora; souvisí s Polskem a kulturou, souvisí s Evropou: „Můj vztah k Polsku vyplývá z mého vztahu k formě – toužím se vyhnout Polsku tak, jako se vyhýbám formě – toužím se vznést nad Polsko jako nad styl – tady i tam jde o stejný úkol.“<sup>21</sup> Vyhnout se formě ovšem neznamená negaci formy, formě nelze uniknout. Lze ji jen napadat: „Jestliže je moje forma parodií formy, pak je můj duch parodií ducha a moje osoba je parodií osoby. Cožpak tomu není tak, že formu nelze oslabit tím, že

ji postavíme proti jiné formě, nýbrž jen uvolněním vlastního vztahu k formě? Ne, není náhoda, že ve chvíli, kdy je nahonem zapotřebí hrdiny, objeví se znenadání šašek... uvědomělý, a proto vážný. Až moc dlouho jste byli příliš doslovní – příliš naivní – ve vaší hře s osudem. Zapomněli jste, že člověk nejenže je sám sebou, ale také sám sebe hraje. Vyhodili jste na smetiště to všechno, co ve vás bylo divadlem a herectvím, a snažili jste se na to zapomenout – a dnes vidíte z okna, že na smetišti vyrostl strom, který je parodií stromu.“<sup>22</sup> A dále: „Přijmeme-li, že jsem se narodil (což není jisté), narodil jsem se proto, abych demaskoval vaši hru. Mé knihy vám nemají říci: buď tím, kým jsi, nýbrž: předstíráš, že jsi, kdo jsi.“<sup>23</sup>

Gombrowiczova díla „ze smetiště“ chtějí odhalit divadlo světa tím, že osvětlují plochost kulís, hranost gest a umělost formy, že – chceme-li pokračovat v tomto příměru – nezaměňují tvář člověka s maskou nebo hereckým líčidlem. Gombrowiczova díla ukazují, že tím hlavním jevištěm je „smetiště“, vše odložené, co může prozradit iluzivnost hereckého výstupu, který je nepřipadně prezentován jako fragment skutečnosti samé. Všechny absurdní scény jeho povídek, dramát a románů, všechny prapodivné metafory a bláznivé dialogy, v nichž právě forma vystupuje do popředí, jsou nesený touto autorovou vzpourou, touto silou bezohledné demystifikace pseudoskutečnosti.

Přitom není zcela zřejmé, a v tom spočívá paradox tvorby, co se má vlastně onou formou na mysli. Dílo žádnou definici nepředkládá, nedourčenost patří takřikajíc k jeho genetické výbavě. Snad bychom to mohli obecně formulovat tak, že forma je určitý společenský či kulturní model, který prostředkuje a pořádá skutečnost. Bez této mediace a organizace bychom byli „ve“ skutečnosti ztraceni, doslova bychom se rozbředli v beztvaré „cosi“; a odtud také vychází síla formy, která může být natolik omračující, že ztrácíme ze zřetele „formálnost“ formy a bereme ji jako bezprostřední realitu. Demystifikační tahy mají učinit z formy zase formu, nic víc, učinit její nafouklou obžernost směšnou, její autoritu vratkou. Král je forma, šašek je ten, kdo se formě posmívá. Odtud pramení Gombrowiczův zájem o prostředí královského dvora, jež se objevuje v próze „Banket“, nebo v dramatu *Ywona, princezna burgundánská*. Královský dvůr se svou etiketou je však jen jeden příklad formy. Druhým může být škola, tak jak je tomu v případě románu *Ferdydurke*. Klíčové postavení tohoto románu v kontextu autorova díla spočívá krom jiného v tom, že se v jeho textu objevují, proplétají a kříží všechny erbovní motivy Gombrowiczovy tvorby vytvářející organický celek v podobě románu-pamfletu, románu-grotesky: kromě ústředního problému formy, včetně otázky intersubjektivit (zkoumané fenomenologií a existencialismem), je tu i metafora nezralosti, kult mládí a erotismus těla.

Sledovat genezi tohoto nejznámějšího Gombrowiczova románu znamená sledovat vznik Gombrowiczova stylu. Ale už zde je nutno se ihned opravit: přísně vzato, neexistuje něco jako „Gombrowiczův styl“, na rozdíl od stylu Kafkova nebo Hrabalova. Gombrowicz není autorem, který má „svůj“ styl – naopak svůj styl permanentně „tvorí“. Každé jeho dílo je zápasem o formu-styl ve dvojím smyslu: je zápolením o výsledný tvar díla a je taktéž srážkou s formami-styly již existujícími, jež chce autor parodovat či perziflovat, proti nimž vede svou vzpouru. Je značný rozdíl mezi stylem až surrealisticky bizarní *Ferdydurke* a stylem existenciálně zneklidňujícím románu *Kosmos*. Ve *Ferdydurke* je problém formy otevírán trojím způsobem: jako forma-instituce (viz již zmíněné prostředí školy), forma-člověk (problematika intersubjektivit) a jako forma-dílo (esejizující části románu).

Pasáže, které se odehrávají ve školním prostředí, byly soudobou kritikou označovány za nejvíce satirické a také byly napadány za to, že jsou údajně psány příliš lehkým jazykem. Gombrowicz se tu však svou schopností reprodukovat mluvu mladých, teprve dospívajících lidí projevil jako odvážný inovátor, jenž literární jazyk obohatil o řadu výrazů či slovních obrátů. Centrální postavení zde zaujímá metafora „zadničky“ (polsky *pupa*), ve spojení „nasadit (někomu) zadničku“, což znamená „učinit (někoho) nedospělým“ – tím, kdo musí respektovat autoritu dospělých. Pimkova autorita, která nutí Jozífkovu infantilní zadničku poslušně sedět na židli, pramení z jeho postavení kantora, z toho, že profesor Pimko představuje určitou formu. Kdykoli z formy vypadne, stává se neškodným, ba směšným. Trapný fakt, že je Pimko zamilován do sedmnáctileté gymnazistky Zuty, ukazuje na „díru“ ve formě (Pimko v konverzaci s mladou reprezentantkou arogantní modernosti doslova „není ve formě“) a nakonec způsobí Pimkův zánik. Forma ovšem není vázána jen na prostředí školy. V závěrečné čtvrtině románu se děj přesouvá na venkov, který je rovněž sešněrován pravidly formy, jež jsou tentokrát diktována vztahem podřízenosti služebnictva vůči panstvu. Ve chvíli, kdy se Štikas, Jozífkův spolužák, nechá zfac-

kovat čeledínem Valkem, objevuje se i v této formě trhlina – hierarchie se vyjeví ve své formálnosti, „ne-skutečnosti“, a začne se pozvolna hroutit. Zmíněná metafora zadničky má ještě jednu funkci: gargantuovsky obrací hierarchii těla. Nejvýše nestojí hlava, nýbrž zadnička, z níž vybíhají ostatní údy a části těla. Lze domyslet filozofické implikace této převrácené hierarchie: člověk není primárně vznešenou rozumovou bytostí, nýbrž bytostí neodmyslitelně tělesnou, nevznešenou, živočišnou.

Intersubjektivní aspekt formy je v románu tematizován explicitně v pásmu vypravěče: „Prokletím lidstva je, že naše existence na tomto světě nesnáší žádnou určitou a stálou hierarchii, nýbrž že všechno ustavičně plyne, teče, pohybuje se a každý musí být vnímán a ohodnocen každým. Představa, že jsme zaostalí, omezení a tupí, je stejně důležitá jako představa, že jsme bystří, osvícení a jemní. Neboť člověk je hluboce závislý na svém odrazu v duši druhého člověka, i kdyby to byla duše kretěna.“<sup>24</sup> Tak jako je „zadnička“ metaforou nezralosti a dětinskosti, je vulgarismus „držka“ nebo „huba“ metaforou intersubjektivních vazeb, odrazu „já“ v „druhém“.<sup>25</sup> Fráze „nasadit (někomu) držku“ vyjadřuje: jak jsem viděn druhým. Hrdinové *Ferdydurke* často mění své „držky“, jejich skutečná „tvář“ bývá k nepoznání v závislosti na tom, jak jsou spatřováni svými protějšky. Jedná se o Gombrowiczovo trvalé téma, od prvotní metafory obsažené ve *Ferdydurke* bylo postupně rozvíjeno také v autorových dílech nerománových, v esejích a *Deníku*. Intersubjektivní aspekt je přítomen vždy – neexistuje forma „o sobě“, tak jako neexistuje umělecké dílo jako nezávislý objekt, nýbrž vždy jen jako předmět interakce.<sup>26</sup> V poválečné esejí „Huba a tvář“ se uvedená metafora stává součástí deskripce historicky konkrétní situace: Gombrowiczemigrant je ve své vlasti nelichotivě charakterizován jako „podřadný literát“, „destruktor a dezertér, kazitel a zrádce, a kromě toho infantilní egoista a narcis zamilovaný do svého prohnitého „já“.“<sup>27</sup> Tato charakteristika byla součástí živé politické kampaně, která Gombrowiczovi nasadila falešnou „hubu“, aby zakryla jeho pravou „tvář“. „Huba“ se tedy stává označením pro deformaci „já“ v očích „druhých“: „Snažili se mě přecházet mlčením, to je však stále obtížnější, a proto jsem byl podroben plastické operaci, vyrobili mi hubu idiota a odpudivého sobce, aby jí mohli strašit hodné polské dětičky. Tu hubu mi nasadili, aby mě zničili.“<sup>28</sup>

Třetí aspekt, forma-dílo, se vztahuje k samému problému tvorby, jejího charakteru a tvaru, ale i k problému skutečnosti a možností jejího poznání. V *Testamentu* vyslovuje Gombrowicz důležitou větu: „Dílo se ve mně formuje v jádru stejně, jako se formuje skutečnost v mých dílech.“<sup>29</sup> To znamená, že dílo, jeho forma, není něčím apriorním. Dílo nelze redukovat na autorský záměr, protože pokaždé je tak trochu i mimo kontrolu tvůrce, který občas bývá svým výtvořem překvapován. V citaci je však vysloven rovněž obecnější problém formování skutečnosti. Ve *Ferdydurke* má skutečnost nádech surreálna, způsob Gombrowiczova psaní zde má blízko snu – ale současně jsou zde esejizující pasáže, které k nám promlouvají střízlivým jazykem analytika sociálních jevů. Tento druhý pól psaní Gombrowicz uplatňuje v *Deníku* a esejích. Problém skutečnosti a jejího jazykového prostředkování ovšem do Gombrowiczova díla proniká i jinak. V posledních prózách *Pornografie* a zejména *Kosmos* rozvíjí autor něco, co bychom mohli pracovně nazvat „románová epistemologie“: Gombrowicz ve svých románech zkoumá podmínky a možnosti poznání skutečnosti (jeho dílo nabývá mohutnosti filozofického průzkumu). Ale jaké skutečnosti? V obou románech se děj odehrává v Polsku během druhé světové války, tedy v Polsku, které empirický autor nikdy nepoznal. Ale to není to nejdůležitější, protože otázka spočívá hlouběji: jaká je naše skutečnost, jaký je náš svět? *Kosmos* už svým názvem naznačuje, že poznatelnost světa souvisí s jeho formou, která brání tomu, aby se svět rozpadl v chaos nepoznatelného. Hlavní hrdina a vypravěč románu spojuje nahodilé a nesouvisující detaily – pověšeného mrtvého vrabce, dívčiny vychlípené rty, mrtvou kočku – do pletiva utvářeného smyslu; hledá příčiny těchto detailů. Bezmála detektivní pátrání po tom, kdo a proč zabil vrabce, pátrání podivné, absurdní a přes svou zdánlivou nicotnost i hrůzně tajemné, má tento filozofický rozměr. Není to příběh „o“ něčem, modus „o“ je zde nápadně nepřípadný a vlastně i slovní spojení „vypravěč příběhu“ musíme opravit. Nevypráví se zde příběh, ale z nesmyslného chaosu detailů a nahodilých počitků se před našima očima konstruuje (formuje) svět, který má i přes svou nevládnost jakousi logiku, byť vratkou.

V románu *Kosmos* dospěla Gombrowiczova imaginace patrně nejdál. Způsob, jakým před zraky čtenáře vytváří svět literárního díla, je úchvatný. Od prvních řádků, kdy v syntaxi převládá souřadnost a asyndeton, absence hierarchie, kladení různorodých detailů,

gest a vjemů vedle sebe (nejfrekventovanějším grafémem je čárka ve větě), až po výstavbu dialogů a klenbu nejasného, jakoby do tmy zahaleného příběhu... Estetickou problematiku díla objasnil sám autor velmi přesně a není tedy důvod nepředat mu slovo i tentokrát: „Kdysi tomu, jak víte, bylo tak, že Tolstoj nebo Balzac mohli psát víceméně pro všechny lidi, ale to je pro dnešního spisovatele téměř nemožné, protože už nemáme společný svět, existuje deset zvláštních světů, které se rvou o naše čtenáře. Jak najít jazyk, který by promlouval současně ke konzervativnímu katolíkoví, k nevěřícímu existencialistovi, k normálnímu ‚realistovi‘, k někomu, jehož vědomí je zorané Husserlem nebo Freudem, k někomu, kdo si svou citlivost vybrousil surrealismem? Různé skutečnosti, jiné vidění, jiné cítení.“<sup>30</sup>

Gombrowicz svým dílem vstupuje do středoevropského kontextu, je s ním hluboce svázán – nemůže nebýt. Do jisté míry zachytil motivy a témata, která takříkajíc „visela ve vzduchu“. Sám vzpomíná na příhodu se Zbygniewem Uniłowským, nadějným (avšak předčasně zemřelým) spisovatelem, autorem románu *Společný pokoj*. Uniłowski prý po přečtení rukopisu *Ferdydurke* prohlásil: „To je přesně to, co jsem teď chtěl napsat já, ukradl jsi mi knížku.“<sup>31</sup> Gombrowicz tedy, řečeno banálně, postihl atmosféru doby, která se vyznačovala erozí velkých idejí, jež posléze pervertovaly do podoby totalitních ideologií a šílenství nacionalismů. Postihl dobu úpadku vznešených ideálů, z nichž zůstaly jen směšné obsese a obsahuprostá rétorika. Gombrowiczův postoj není moralizující, právě naopak. Vidí v tomto zániku možnost osvobození od starých forem, nutnost svrhnout krásné průčelí domů a odhalit to, jak říká Bruno Schulz, co se děje v zadním traktu domu, za oficiální fasádou: „Zatímco pod obalem dospělých, oficiálních forem vzdáváme úctu vyšším, vznešeným hodnotám, náš pravý život se odehrává pokoutně bez vyššího posvěcení ve špinavé domácí sféře, a emocionální energie v této sféře přebývající jsou stokrát silnější než ty, kterými disponuje tenká vrstvička oficiality. Gombrowicz ukázal, že právě tady, v té opovrhované a nedůstojné sféře, se rozrůstá bujný a bohatý život, který skvěle probíhá bez vyššího potvrzení a pod stonásobným tlakem odporu a studu bují lépe než ve výšinách vznešenosti.“<sup>32</sup>

### Poznámky:

- 1 Kniha vyšla v roce úmrtí Gombrowiczova otce (1933). Ve *Vzpomínkách na Polsko* uvádí Gombrowicz chybně rok 1936; viz Witold Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, přeložila Iveta Mikešová, Olomouc, Periplum 2001, s. 117. Kniha původně obsahovala sedm povídek: „Tanečník advokáta Kraykowského“, „Paměti Jakuba Czarnieckého“, „Úkladný zločin“, „Hostina u hraběnky Kotlubajové“, „Panenství“, „Pět minut před zhasnutím“ a „Události na brize *Bandury*“. V poválečném vydání z roku 1957 autor změnil titul na *Bakakaj* a přidal další trojici povídek, publikovaných předtím v letech 1937–1938 časopisecky: „Banket“, „Na kuchyňských schodech“ a „Krysa“. Byl změněn název povídky „Paměti Stefana Czarnieckého“. V následujícím výkladu budeme citovat z českého překladu Heleny Stachové: Witold Gombrowicz, *Bakakaj*, Praha, Academia 2004.
- 2 Witold Gombrowicz, *Testament. Rozhovory s Dominiquem de Roux*, přeložila Helena Stachová, Praha, Revolver Revue 2004, s. 16. Citát obsažený v závěrečné větě pochází z povídky „Události na brize *Bandury*“, in: Witold Gombrowicz, *Bakakaj*, s. 147.
- 3 Tamtéž, s. 18.
- 4 Witold Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, s. 115.
- 5 K literárněkritické recepci Gombrowiczovy prvotiny viz Agnieszka Stawiarska, *Gombrowicz w przedwojennej Polsce*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 2001, s. 97n.
- 6 Witold Gombrowicz, „Sienkiewicz“, in: Witold Gombrowicz, *Deník I. (1953–1956)*, přeložila Helena Stachová, Praha, Torst 1994, s. 289.
- 7 Tamtéž, s. 291.
- 8 Tamtéž.
- 9 Tamtéž, s. 295.
- 10 Milan Kundera, *Nesmrtelnost*, Brno, Atlantis 1992, s. 15 (kurzíva MK).
- 11 Tamtéž.
- 12 Tamtéž, s. 11.
- 13 Witold Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, s. 51.

- 14** Gombrowicz se opakovaně ohrazoval proti hledání koncepcí v literárních textech (k tomu ještě viz dále v této studii). V *Deníku* dokonce předkládá cosi jako návod na psaní: „Piš bez ohledu na skutečnost, říd' se jen uspokojením vlastní fantazie.“ Viz Witold Gombrowicz, *Deník I. (1953–1956)*, s. 108.
- 15** Witold Gombrowicz, *Bakakaj*, s. 20; Witold Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, s. 23.
- 16** Witold Gombrowicz, *Bakakaj*, s. 20.
- 17** Witold Gombrowicz, *Deník II. (1957–1961) / Deník III. (1961–1966)*, přeložila Helena Stachová, Praha, Torst 1994, s. 13–14.
- 18** Příkladem budiž kniha socioložky Dagmar Jaszewské, v níž usiluje obhájit tezi, že gombrowiczovské metafory „formy“ a „nezralosti“ mohou představovat přesný popis situace člověka v éře postmoderny. Gombrowicz je tak představován jako postmodernista *avant la lettre*, neboť postmoderní senzualita se podle autorky zrodila dávno před postmodernou. – Viz Dagmar Jaszewska, *Nasza niedojrzała kultura (Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem)*, Warszawa, Oficyna Naukowa 2002.
- 19** Leszek Nowak, *Gombrowicz. Człowiek wobec ludzi*, Warszawa, Prószyński i S-ka 2000.
- 20** Robert Musil, „Zaječí katastrofa“, in: Robert Musil, *Povídky / Pozůstalost za života*, přel. Anna Siebenscheinová a Aloys Skoumal, Praha, Odeon 1991, s. 274.
- 21** Witold Gombrowicz, *Deník I. (1953–1956)*, s. 58.
- 22** Tamtéž, s. 59.
- 23** Tamtéž.
- 24** Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, přeložila Helena Stachová, Praha, Argo 2010, s. 11.
- 25** Český překlad není jednotný. Polský výraz *gęba* je jednou překládán jako „držka“ (Helena Stachová), podruhé jako „huba“ (Iveta Mikešová).
- 26** Zdisław Łapiński, *Ja, Ferdydurke*, Krakov, Wydawnictwo Literackie 1997, s. 18.
- 27** Witold Gombrowicz, „Huba a tvář“, in: Witold Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, s. 5.
- 28** Tamtéž.
- 29** Witold Gombrowicz, *Testament*, s. 57.
- 30** Tamtéž, s. 134.
- 31** Witold Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, s. 182.
- 32** Citováno z českého překladu Jitky Sobotové: Bruno Schulz, „Ferdydurke“, *Tvar* 15, 2004, č. 5, s. 6–7.