

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Berenika Urbanová

Dramatické dílo Witolda Gombrowicze (témata, život, kontext)

Dramatic Texts of Witold Gombrowicz (Motives, Life, Context)

Praha 2010

vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph. D.

Poděkování

Ráda bych poděkovala především svému vedoucímu Mgr. Petru Christovovi Ph. D. za pečlivé vedení mé bakalářské práce i za podporu, díky které jsem odjela studovat do Varšavy, kde jsem získala zásadní materiály pro téma této práce. Dále bych ráda poděkovala svojí rodině, která mě na studiích podporovala.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem uvedenou bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Petra Christova, Ph. D., a používala jsem výhradně literaturu v práci uvedenou.

V Praze dne 17. 7. 2010

.....

Berenika Urbanová

Obsah

Úvod	5
1. Witold Gombrowicz.....	7
2. Gombrowiczův vztah k divadlu.....	9
3. Proč psal Gombrowicz divadelní hry? (Gombrowicz a principy teatrality)	11
4. Metadivadlo – divadlo idejí – absurdní drama.....	16
5. Grotesknost – fraškovitost – „potvornost“	18
6. Společné znaky Gombrowiczových dramát.....	22
7. Yvonna, princezna burgundánská	26
8. Svatba	32
9. Opereta.....	45
10. Historie a Bolest	51
Závěr	55
Abstract	57
Literatura	59

Úvod

Tématem mé bakalářské práce je dramatické dílo polského spisovatele a dramatika Witolda Gombrowicze (1904 – 1969), které jsem se pokusila zasadit do kontextu jeho života i do rámce literární tradice.

Zcela zásadním momentem při zpracovávání tohoto tématu pro mě byl jednosemestrální studijní pobyt na Varšavské univerzitě (od října 2009 do února 2010), který mi zprostředkoval přístup k materiálům, které jsou v našem prostředí zcela nedostupné. I když byla Gombrowiczova dramatická tvorba do češtiny překládána už od sklonku šedesátých let,¹ prozaické část díla začala vycházet až od poloviny let devadesátých a sekundární literatura k tomuto autorovi u nás zcela chybí. Naopak v polském prostředí je reflexe Gombrowiczova díla rozsáhlá adekvátně k tomu, že je Gombrowicz počítán mezi nejvýznamnější spisovatele a dramatiky dvacátého století. V polském jazykovém prostředí se dokonce hovoří o „gombrowiczologii“, což může znít jako nadsázka, ale opak je pravdou. Gombrowicz je autorem pozoruhodně komplexním, což souvisí nejen s mírou toho, jak jeho (nejen) dramatické dílo komunikuje s polskou literární tradicí, ale i pro to, že v něm můžeme najít mnohé, co nápadně připomíná výdobytky moderních sociálních věd (především psychologie, sociologie a antropologie).

Díky takovým materiálům jsme se po dohodě se školitelem rozhodli představit Gombrowiczovo dramatické dílo nikoliv v podrobném strukturálním rozboru, ale formě výčtu přístupů polských literárních a divadelních badatelů. Zasazením do takového kontextu nabývá tvorba autora – podle mého názoru – zcela jiných konotací (to se týká především otázky polského romantismu).

Co se týče textů dramát, vycházela jsem z českých překladů, které jsem doplňovala (pokud to bylo nutné) o polský originál, ovšem fragmenty z dramatu *Historie* v českém překladu zatím neexistují, tím pádem se jedná o můj překlad.

V Polsku nyní postupně vychází celé dílo Witolda Gombrowicze v edici sebraných spisů² – jedná se o komentované vydání jednotlivých prací autora s bohatým materiálem

¹ České překlady Gombrowiczových dramát vycházely v informační edici vydavatelství Dilia v tomto pořadí: prvním přeloženým dramatem byla *Yvonna, princezna burgundánská*, kterou přeložil Jaroslav Simonides v roce 1968, druhou byla *Opereta* (1979) v překladu od téhož autora a poslední *Svatba* (1981) v překladu Ireny Lexové.

² Witold Gombrowicz – Pisma zebrane. Vydává nakladatelství Wydawnictwo Literackie v Krakově od roku 2002.

nejrůznějších textů, které dílem souvisí, a kde nechybí ani pečlivě vypracované kritické dodatky. V době psaní této práce jsem měla ale bohužel k dispozici pouze kritické vydání *Yvonny, princezny burgundánské*; ostatní dramata na vydání teprve čekají.

1. Witold Gombrowicz

Witold Gombrowicz se narodil 4. srpna roku 1904 v Malošicích v zemanské rodině. Ta se roku 1911 přestěhovala do Varšavy, kde Gombrowicz vychodil základní školu a roku 1922 odmaturoval na Gymnáziu S. Kostky. Studium práva na Varšavské univerzitě si ne zvolil proto, že by ho tento obor nějak lákal, ale pro to, že chtěl od otce nadále dostávat peníze. V profesionálním vzdělávání pokračoval v Paříži na Institut des Hautes Etudes Internationales a po návratu do Varšavy začal vykonávat soudní praxi. Přibližně v té době začal pronikat do varšavských literárních kruhů a následně debutoval povídkovým souborem *Zápisník z období dospívání*, který vydal vlastním nákladem (1933). Jeho další prací byl román *Ferdydurke* (1935) a dramatickým debutem se stala *Yvonna, princezna burgundánská* (1936). Především díky revolučnímu *Ferdydurkovi* Gombrowicz prorazil do literárního světa polské metropole, ale naneštěstí se tak stalo těsně před vypuknutím první světové války. Zpráva o jejím počátku zastihla Gombrowicze na parníku Chrobry, na němž se plavil do Jižní Ameriky, aby tam napsal několik reportáží. Vzhledem k situaci se rozhodl v Argentině zůstat a nakonec zde zakotvil na více jak dvacet let. Pracoval v Buenos Aires jako úředník Banco Polaco a nadále psal: druhé drama *Svatba* a parodii na polskou klasickou literaturu *Trans-Atlantik* (vyšlo v jednom svazku v roce 1953). Začal zde psát esejistické *Deníky*, které se později rozrostly do tří svazků. V Argentině vznikly i základní koncepty jeho dalších děl vydaných poté, co se roku 1963 odstěhoval na základě spisovatelského grantu zpět do Evropy: románů *Pornografie* a *Kosmos* (1965). Rok žil v Berlíně a poté až do smrti ve francouzském Vence. Evropa mu dala prostor vlastní retrospektivy ve *Vzpomínkách na Polsko* a knize rozhovorů s Dominikem de Reux *Testament*. Jeho dílo bylo završeno třetím dramatem nazvaným *Operetka* (1966). Roku 1968 získal nominaci na Nobelovu cenu za literaturu a v následujícím roce čtyřiaadvacátého července zemřel na astma.

„Napsat biografii Witolda Gombrowicze je pro každého autora nelehkým úkolem. Nemůže si jednoduše vystačit pouze s určitým tématem, ale musí brát v potaz bezpočet jiných biografií, interpretací a vzpomínek a především autora samotného, který sám o sobě psal s neobyčejným mistrovstvím. Stvořil z vlastní osoby opravdového literárního hrdinu, a

dokonce sám sebe učinil nejdůležitější postavou všech knížek, které napsal. V osobě Gombrowicze máme co do činění s mistrovským dílem autokreace.“³

³ Jarzębski, Jerzy: *Gombrowicz*. s. 5.

2. Gombrowiczův vztah k divadlu

„Divadlo mě nudí.“

„V zásadě jsem nepřítelem divadla.“⁴

„Neslouží mi to ke cti, ale beze studu přiznávám, že jsem dramatik, který už pětadvacet let nebyl v divadle a který nečte žádné hry.“⁵

Prohlašoval Witold Gombrowicz, jeden z nejvýznamějších spisovatelů dvacátého století a podle mnohých i jeden z největších polských dramatiků. Je to v podstatě paradox, že tento autor nebyl ani v nejmenším „člověkem divadla“: představení téměř nenavštěvoval a divadlo jako instituci pokládal za nejméně důležitou součást kulturního života. Tento negativní postoj ale také souvisel s tím, že celkově pohrdal uměním; památky zásadně ignoroval, galerie mu byly protivné a jiné spisovatele poměrně tvrdě kritizoval, jak o tom svědčí mnoho příkladů z jeho autobiografických knih (třísvazkové *Deníky*, *Testament* a *Vzpomínky na Polsko*).

Svojí ignoranci však Gombrowicz záměrně zveličoval a sloužila spíš jeho polemice s těmi, kteří umění hloupě adorovali, neboť obdivovatelé a koryfeje pro něho byli spíš znakem druhořadosti. Za její příkladný symbol považoval herce: „Herečky jsem trápil ještě víc než herce a měl jsem ve zvyku předstírat, že je nepoznávám – každé jsem se při každém setkání vždy znovu okázale představoval. Když jsem se tak popáté s šaramantní úklonou slušně představil jedné divě, popadla sklenici s vodou a vychrstla mi ji na hlavu.“⁶

Ve společnosti prý v souvislosti s herci prohlašoval, že „kdo se přetvařuje, nemá úroveň“, ale jak sám přiznával, jeho nechuť měla hlubší souvislosti. Neměl rád interprety, které považoval za nižší sortu. Pobuřovalo jej, že jsou zahrnováni větší slávou než on, autor. Označil to za svůj „boj proti druhořadosti v umění“. Druhořadost byla podle něj navíc charakteristická pro celou polskou kulturu v souvislosti s kulturou západních zemí (vztah Polsko versus Evropa bylo jedno z jeho zásadních témat).

Samozřejmě, než dospěl k ucelenému názoru na kulturu a význam divadla v ní, jistou zkušenost diváka měl. V rodných Malošicích měl možnost každoročně zhlédnout pastorály v jesličkách a když se rodina přestěhovala roku 1911 do Varšavy, chodilo se často na operetu

⁴ Ciechowicz, Jan: Gombrowicz wobec teatru. In: *Gombrowicz*. Slupsk. s. 211.

⁵ Salgas, Jean-Pierre: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. s. 107.

⁶ Gombrowicz, Witold: *Vzpomínky na Polsko*. s. 126 – 127.

(tehdejší přední hvězdou byla Lucyna Messal).⁷ Jako student si pochvaloval především *Čardášovou princeznu* Imré Kálmána⁸ (ačkoliv je dnes těžké zhodnotit, zda toto představení viděl čtyřiatřicetkrát, tak jako hlavní hrdina jeho povídky *Tanečník advokáta Kraykowského*).⁹ Žánr operety mu byl bližší, jak bude dovysvětleno níže.

K činohře měl Gombrowicz výrazně kritičtější vztah. Krasínského *Nebožskou komedii* viděl ve varšavském Národním divadle v režii slavného Leona Schillera. Možná jej zaujala monumentálním pojetím, které směřovalo k mystickému vyznění, anebo, což je vzhledem ke Gombrowiczovým názorům pravděpodobněji, byl znuděn. Oblíbeným terčem jeho kritiky byl Stanisław Wyspiański,¹⁰ jehož *Veselku* viděl v Národním divadle roku 1932 (v režii Ludwika Solského). Když se v roce 1939 přestěhoval do Argentiny, řekl na adresu této země, že „divadlo je nejslabším článkem hloupé argentinské kultury“¹¹ a po svém návratu do Evropy už pravděpodobně žádné divadelní představení nenavštívil.

⁷ Lucyna Messal (1886 – 1953), zvaná „Mesalka“ byla herečkou, zpěvačkou, tanečnicí a nakonec primadonou divadla *Varšavská opereta*.

⁸ Ciechowicz, Jan: Gombrowicz wobec teatru. In: *Gombrowicz*. Slupsk. 2006. s. 212.

Keipiński, Tadeusz: *Witold Gombrowicz: Studium portretowe*. Krakov 1988.

⁹ Gombrowicz, Witold: *Bakakaj*. Praha, 2004.

¹⁰ Například: Witold Gombrowicz Tadeuszovi Keipińskému. In: Stanisław Wyspiański. *Varšavanka, Veselka*. Praha 1988. s. 70.

¹¹ Ciechowicz, Jan: Gombrowicz wobec teatru. In: *Gombrowicz*. Slupsk 2006.

3. Proč psal Gombrowicz divadelní hry?

(Gombrowicz a principy teatrality)

Proč někdo, kdo tak sveřepě deklamoval svůj negativní postoj k divadlu, psal divadelní hry? V souvislosti s Gombrowiczem se objevuje dokonce termín „antiteatrománie“, který prosadil Tadeusz Kępiński.¹²

Tento autorův vyhrocený vztah se však týká pouze divadla jako instituce, nikoliv divadla či divadelnosti jako principu. Divadelnost nebo jinými slovy teatralita bylo cosi, co tvořilo součást Gombrowiczova života, jeho tvůrčího procesu a nakonec i tvorby samotné. Pokud bychom chtěli být ještě obecnější, hlavním principem Gombrowicze autora i člověka byl princip hry.¹³ Gombrowicz rozehrával psychologické hry se svým okolím už od raného mládí¹⁴ a v dospělosti svoje mystifikace dováděl až k dokonalosti.¹⁵ Jeho chování bylo plné divadelních rysů. Nevyhledával širokou společnost, ale stačilo mu několik osob, aby s nimi mohl hrát hru, takovou, ve které zvítězil ten, kdo na základě argumentů „dostal“ toho druhého. Byla to jakási hra na intelektuální prestiž, která čerpala z jeho oblíbené dialektiky (hra v jeho díle je zase prostředkem k hledání smyslu - v nesmyslu). Jarzębski tvrdil, že vlastně celý Gombrowicz je divadelní / teatrální, neboť si neustále zakrýval tvář nasazováním nejrůznějších masek, jejichž prostřednictvím zároveň hledal svůj umělecký výraz. Hry a teatralizace byly jeho vášní a zároveň definovaly jeho osobitost.¹⁶

Jan Bloński zase staví do popředí u Gombrowicze princip dramatičnosti, protože dramatičnost vychází především ze setkání lidí a z konfliktu mezi nimi.¹⁷ A člověk je utvářen člověkem, což je základní premisa gombrowiczovské filosofie.

Divadelnost a dramatičnost ale můžeme chápat nikoliv jen jako protiklad, ale také jako dvě strany téže mince, pokud se spokojíme s tvrzením, že dramatičnost vždy vytváří

¹² Ciechowicz, Jan: Gombrowicz wobec teatru. In: *Gombrowicz*. Slupsk. 2006. s. 214.

¹³ Princip hry jako dominantní princip dominující celému Gombrowiczovi, popsal jeden z nejvýznamnějších „gombrowiczologů“ Jerzy Jarzębski v knize *Hra na Gombrowicze*. Hra v pojetí svých slavných teoretiků, jakými byl Fink či Huizinga, je vlastně jenom předmluvou k velké hře, kterou se čtenářem rozehrává Gombrowicz. Jarzębski, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Varšava 1982.

¹⁴ „Boj, který jsme já a mí starší bratři vedli s mou matkou, spočíval především v tom, že jsme jí systematicky odporovali, ať řekla, co řekla. Stačilo, aby mimochodem poznamenala, že přší, a mne jakási nepřemožitelná síla nutila, abych okamžitě, s pečlivě nastudovaným údivem, jako bych právě slyšel ten nejnehoráznější nesmysl, prohlásil - Jak to! Vždyť přece svítí sluníčko!“
Gombrowicz, Witold: *Vzpomínky na Polsko*. s. 26 – 27.

¹⁵ Řadu příkladů je možné najít v autobiografické části Gombrowiczova díla, tedy v *Denících*, *Testamentu* a *Vzpomínkách na Polsko*.

¹⁶ Jarzębski, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Varšava 1982.

¹⁷ Bloński, Jan: *Forma, śmiech i rzeci ostateczne*. s. 251.

divadelnost (avšak nikoliv obráceně, protože teatrálnost může být celkem bez problémů zbavena dramatickosti). Divadelnost a dramatickosti jsou ovšem principy divadla, ale nefungují pouze pro divadlo jako takové. Pokud jde o Gombrowicze, jeho světonázor se blížil k filosofické koncepci *Theatrum mundi*, tedy světu jako divadlu, kde jsou lidé pouhými herci svých rolí. Jak bylo zmíněno výše, Gombrowiczův člověk je podřízen tomu, co mezi sebou tvoří lidé. V případě takové „lidské církve“ ale neexistuje božský režisér, ale pouze zákon vzájemného vytváření a přetváření mezi herci / lidmi samotnými. Být člověkem je podle Gombrowicze to samé, jako být hercem. Nebo jinak: být člověkem znamená vnučovat někomu určitou podobu a názor, napadat jiného člověka paradoxně tím, že recitujeme jeho lidství. Divadelnost lidského bytí popisuje Gombrowicz tak, že člověk „není pouze člověkem“, ale „chová se jako člověk“, hraje svoje lidství vzhledem k jiným s vědomím, že nikdy nemůže sejmout masku a svléct si kostým. To mělo obrovský vliv nejen na autorovy divadelní hry, ale na celou jeho tvorbu. Proto nepřekvapí, že všechna jeho díla se dočkala dramaturgie: určité románové scény mají charakter zvláštních „spektáklů“, které se odehrávají před očima diváků: vypravěč románu *Pornografie* popisuje jednu z postav, Fryderika, jako člověka, který se „vždy nějak chová.“¹⁸ Mistrovským kusem komplexní divadelnosti bytí je patrně Gombrowiczův *Deník*. V jeho třech dílech se odehrává sebe prezentace a autokreace spisovatele, který ukazuje čtenáři neustále nové a nové masky. „Gombrowiczů“ je tu tolik, jako témat, kterými se zabývá. Autor na sebe bere chvíli roli učitele národů a mudrce, jindy bezstarostného turisty, angažovaného literáta nebo bláznivého provokatéra.

Jarzębski upozorňuje na další aspekt výrazné divadelnosti ukryté v Gombrowiczových prózách: scény v románech jsou často konstruovány jako prostorově uzavřené „theatrum“ s určitými herci a diváky, kteří se do akce zapojují nebo z ní utíkají (scény z románu *Ferdydurke*: příchod profesora Pimka do Jozífkova domu, scéna na školním dvorku, lekce latiny, souboj na ksichty a tak dále). Gombrowiczovo divadlo je místem, kde se lidé na určitou vzdálenost vzájemně pozorují a díky přijetí nadvlády situace a určité role se nemohou ve skutečnosti k sobě přiblížit a dotknout se. Pokud ovšem k dotyku dojde, odehraje se jen přes článek prstu (dotknutí se Yvonny v *Yvonně, princezně burgundánské* a především Pijákův prst ve *Svatbě*). Takový dotyk ale není aktem sblížení, ale naopak rafinovaností hry, kterou tímto likviduje a stává se skandálním excesem, protože porušuje pravidla a všechno až karnevalově obrací.

¹⁸ Jarzębski, Jerzy: *Natura i teatr*. s. 92.

Gombrowiczově člověku nevládne jen situace, ale především druhý člověk. Vztah mezi dvěma lidmi je vždy vztahem ovládaného a ovládajícího, v němž je harmonie nemožná. Daniel Pietrek¹⁹ proto říká, že u Gombrowicze je všechno „extrémním a dramatickým kontrastem a konfliktem“: dospělý chce panovat nad nedospělým (deformace má dvě základní podoby, které najdeme v románu *Ferdydurke*: nasazovat zadničku znamená chovat se k někomu jako k dítěti, a tím pádem z něj dítě udělat; nasazování držky je operace v podstatě identická, až na to, že znamená obdařit druhého jinou tvář, než je jeho vlastní, a tím ho znetvořit).²⁰ Tyto deformace mají mimo jiné silný sexuální kontext: ostatně Gombrowicz nepopisuje sexualitu nikdy jinak než vztah panování a poddanství. Jak Pietrek podotýká, u autora nenajdeme milostné scény, které by nebyly strašné a zároveň groteskní. A především: které by se nedaly zahrát na divadle.

V již zmíněné studii *Hra na Gombrowicze (Gra w Gombrowicza)* píše Jarzębski navíc o tom, že Gombrowicz konstruuje text jako mnohvrstevnatý systém rolí. Ve všech prózách je Gombrowicz jejich hlavním hrdinou i vypravěčem a v některých dílech (*Trans-Atlantik*, *Pornografie*, *Kosmos*) je možné jej ztotožnit se spisovatelem, neboť nese jeho jméno nebo příjmení. V románu *Ferdydurke* se zase vypravěč představuje jako autor *Památníku z období dospívání*, a Gombrowicze v něm tak jasně poznáváme podle životopisných dat (podobně *Trans-Atlantik*: situace hrdiny-spisovatele, který se plaví na parníku do Argentiny, kde jej zastihne zpráva o vypuknutí války).

Úvahy o Gombrowiczovi a divadelnosti můžeme shrnout těmito slovy: to co je u Gombrowicze nejdůležitější a nejvýznamnější, je třeba hledat mimo jeho divadelní hry. Je to divadlo jako způsob zakoušení a pojmenovávání světa. Jako motiv i směr myšlení je totiž přítomné ve všem, co Gombrowicz napsal.²¹

Je-li divadelnost je principem vévodícím Gombrowiczovu pohledu na svět, nemusí přece být důvodem k napsání tří divadelních her. Zbigniew Majchrowski hledá odpověď v souvislosti s polskou literární tradicí, která má podle něj základ především v dramatu (a poezii), nikoliv v próze.²² Nejoceňovanější polští autoři dvacátého století (zároveň nositelé

¹⁹ Pietrek, Daniel: „Teatralność dzieła Gombrowicza“. In: *Szlachcia polskiego pojedynki cienów. Recepcja dramatów Witolda Gombrowicza w niemieckim obszarze językowym*. s. 53.

²⁰ Autorova stručná charakteristika „zadničky“ a „držky“ najdeme hned v úvodu *Vzpomínek na Polsko*, kde si autor podotýká, že díky „zadničce“ a „držce“ de facto vstoupil do polského písemnictví.

²¹ Bondy, F., Jelenski, C.: *Witold Gombrowicz*. Mnichov 1977.

Citováno z: Pietrek, Daniel: „Teatralność dzieła Gombrowicza“. In: *Szlachcia polskiego pojedynki cienów. Recepcja dramatów Witolda Gombrowicza w niemieckim obszarze językowym*. s. 51.

²² Majchrowski, Zbigniew: *Gombrowicz i cień Wieszcza*.

Nobelovy ceny za literaturu) Wislawa Szymborska a Czesław Miłosz, nebyli sice podobně jako Gombrowicz „lidmi divadla“, ale Gombrowiczova tvorba přímo souvisí s účtováním s polskou romantickou literární tradicí, kterou ovládá tato trojice dramát: Mickiewiczovy *Dziady*, Krasińského *Nebožská komedie* a *Balladyna* Slowackého.

Jiným vodítkem k výběru dramatické formy může být autorův výčet oblíbené četby v autobiografickém *Testamentu*: pole zde suverénně ovládá filosofická literatura (Montaigne, Kant, Schopenhauer a Nietzsche), za prózu je zde Rabelais (jímž byl inspirován slavný souboj na ksichty v románu *Ferdydurke*) a Goethe, zároveň však autor *Fausta*. A především Shakespeare.²³ Gombrowicz byl totiž především čtenářem dramát a drama pro něj bylo především literárním žánrem.

*Když píšu, nepřemýšlím o umění, když píšu drama, nepřemýšlím o divadle. Nejsem dramatikem z povolání. Uvažuji velice jednoduše: starám se pouze o to, aby to, co píšu, nenudilo čtenáře, a aby moji hrdinové byli dostatečně plastiční. Nic jiného mě v podstatě nezajímá. Neříkám si, že píšu pro divadlo, píšu si, co chci, a konec. Drama se potom může realizovat, anebo nemusí. Je na režisérovi, jak se s inscenací potrápí.*²⁴

Mimochodem, Gombrowiczův vztah k divadlu dokresluje poněkud protikladné tvrzení, které se týká právě dramatikova postoje k jevištnímu zpracování jeho her, jehož forma mu rozhodně nebyla lhostejná. Báł se veškerých experimentů a novátorských uchopení. Drama bylo jeho textem a divadelní tvůrci se jej snažili přivlastnit a deformovat (Gombrowiczův výše zmiňovaný boj proti „druhořadosti v umění“). Skladatel Diego Mason vzpomínal na rozhovor s Gombrowiczem o pařížské premiéře *Svatby*:

„Gombrowicz se na mě obrátil se slovy: Slyšel jsem, že dekorace byly vytvořené ze starých rezavějících vraků aut. Odpověděl jsem, že to skvěle fungovalo (...) a on na to odvětil: Ach, jak jsem šťastný, že jsem to neviděl, ty rezavějící vraky na scéně! Dával bych přednost nějaké pěkné, hodně barevné dekoraci v gotickém stylu. A pokračoval: Podle stejného principu jste vybral i hudbu na perkuse, vidíte? – Ano, opravdu, hudba byla napsaná

²³ Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 17.

²⁴ Gębala, Stanisław: *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*. s. 16.

pro dva perkusisty. Gombrowicz na to: Tak to jsem rád, že jsem to neslyšel! Víte, mně by vyhovoval takový Beethoven nebo Chopin.“²⁵

Pro Gombrowiczovo vnímání dramatu jako literárního druhu je charakteristické i to, že na divadelní zpracování svých her nechodil, ale s jejich tvůrci vedl dlouhé korespondenční disputace.

²⁵ Jarzębski, Jerzy: Dramat Ego w dramacie historii. In: Gombrowicz, Witold: *Dzieła tom VI. Dramaty*. Krakov 1994. s. 5 - 6.

4. Metadivadlo – divadlo idejí – absurdní drama

Pokud bylo pro Gombrowicze drama jakýmsi „divadlem v křesle“ tedy z jedním z literárních žánrů, a přesto bylo prostoupeno teatralitou, jak fungovalo jako divadlo? Zmínili jsme Kępińskiego termín „antiteatromanie“ a zároveň „divadelnost“ autora a jeho díla: podobné rozpory jsou ovšem pro Gombrowicze typické (ať už se jedná o jeho vztah k umění, kultuře, Polsku a tak dále).

Dalším termínem, který použilo několik autorů píšících o Gombrowiczovi (Daniel Pietrek, Brigitte Schultze, Jan Conrad),²⁶ je „metadivadlo“, tedy něco, co stojí „za“ divadlem. Tento termín lépe odpovídá definici Gombrowiczova dramatického díla, pokud jsme se shodli na tom, že divadelnost jako princip byla vlastní Gombrowiczovi jako osobě a zároveň jedním z nejvýraznějších rysů jeho díla (včetně toho prozaického).

Metadivadlo je možné chápat dvěma způsoby: souvisí buď s celou literárně historickou tradicí divadla jako světa (nebo života jako snu), kterou nejvýrazněji zastupuje Shakespeare a Calderon a do kterého patří drama typu hry ve hře. Druhá linie uvažování o metadivadle je orientována jazykově a souvisí se strukturalismem a sémiotikou. Vnímání divadelnosti je v tomto případě odlišné: více se orientuje na strukturu textu a klíčovým pojmem je zde intertextualita.

Pokud bychom měli shrnout, co to vlastně metadivadelnost je, dalo by se říct, že reflektuje všechny aspekty dramatu nebo divadla: divadlo jako instituci; tvorbu představení od zkoušení až po diváckou recepci; slovní i mimoverbální divadelní znaky nebo celé systémy divadelních znaků, různé způsoby divadelní komunikace, které pracují se slovy jako je „autor“, „herec“, „role“, „divák“ a „režisér“ (a které vedou až k sociologickým koncepcím jako je symbolický interakcionismus).²⁷

Pokud jde o Gombrowicze samotného, ten své divadlo pojmenoval jako „divadlo idejí“. Jde ve své podstatě o totéž, jako to, co bylo popsáno pomocí pojmů „teatralita“ nebo „metadivadlo“. Zde je nutné mít na vědomí, že pokud nyní, pod silným vlivem antropologie,

²⁶ Pietrek, Daniel: Teatralność dzieła Gombrowicza. In: *Szlachcia polskiego pojedynki cienów. Recepcja dramatów Witolda Gombrowicza w niemieckim obszarze językowym*. s. 63 – 65.

²⁷ Symbolický interakcionismus je směr v sociálních vědách a zaměřuje se na symbolické zprostředkování sociální interakce mezi jednotlivci. Představitelé symbolického interakcionismu zastávají názor, že význam je vytvářen ve výměně symbolických obsahů během interakce, a soustředí se tedy především na jazyk a řeč jako její prostředky. Klíčový pojem je interakce, význam (interakce je zdrojem významu) a definice situace. Odpověď člověka na konání druhého je založena na tom, jaký význam tomuto konání přiřkládá (jak si definuje situaci). Lidská interakce je postupnou vzájemnou výměnou významů.

je možné v Gombrowiczových textech nacházet souvislosti s psychologií, sociologií, psychoanalýzou, etnologií atd., nemusel mít autor na mysli něco zásadně odlišného.

Je ale nutné poznamenat, že pojem „divadlo idejí“ použil čistě účelově, protože jím protestoval proti tomu, aby byl počítán mezi absurdní dramatiky. Ne že by mu absurdní drama Becketta a Ionesca bylo nějak výrazně cizí, spíš naopak, ale v Gombrowiczově povaze s tendencemi k autostylizaci bylo odlišovat se od druhých za každou cenu. Měl nicméně pravdu ve své argumentaci, že *Yvonnu, princeznu burgundánskou* napsal v roce 1938 a *Svatbu* během druhé světové války (vydána roku 1953), tedy několik let před tím, než bomba jménem absurdní drama vůbec stihla vybuchnout. Jiná věc je absurdita jako princip (podobně jako divadlo a divadelnost), té je samozřejmě Gombrowiczova tvorba plná. Na adresu Becketta a zvláště Ionesca řekl, že „podobně popisují skutečnost“ a svá díla „konstruují ze stejných elementů“. ²⁸

Leszek Kolankiewicz nachází výraznou souvislost *Svatby* s Kafkovým *Procesem* a především s dílem Jeana Geneta. ²⁹ Ostatně, ani Genet se přímo nepočítá mezi absurdní dramatiky: a s Gombrowiczem má společného daleko víc, především směřování k teatralizaci rituálů (částečně se shodují i v názoru na dějiny). ³⁰

²⁸ Gębala, Stanisław: *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrożek*. s. 15.

²⁹ Dramatizaci *Procesu* zhlédl Gombrowicz prokazatelně v Argentině, pravděpodobně to bylo jediné divadelní představení, které v Jižní Americe viděl. Co se týče Jeana Geneta, jeho experimentální román *Pohřební obřad* byl vydán v tom samém roce, jako *Svatba*. Rituál svatby a rituál pohřbu můžeme chápat jako dvě strany téže mince (navíc Gombrowiczova *Svatba* také končí pohřbem). Navíc Gombrowicz *Pohřební obřad* četl a vychválil jej slovy, že tam „nalezl všechno, co se neodvážil napsat“ (taková pochvala cizího autora byla u Gombrowicze opravdu neobvyklá).

Kolankiewicz, Leszek: *Msza w teatrze egzystencji*. In: *Wielki mały woz*. s. 187 – 188.

³⁰ Gombrowiczova *Opereta* a Genetova hra *Balkón* vidí dějinné procesy velice podobně: jako šílený karneval převleků.

5. Grotesknost – fraškovitost – „potvornost“

Navážeme-li na genetovské téma divadla černých mší, nemají právě ony daleko k černému humoru: existenciální rozměr absurdity se vždy částečně překrývá s groteskností (samozřejmě absurdní).

Styl humoru Gombrowicze–autora se pochopitelně odvíjel od smyslu pro humor Gombrowicze–člověka. Ti, kteří ho znali, mluvili o humoru, který byl sarkastický, ironický až chladný, poznamenaný jakýmsi zdrženlivým odstupem. Intelektuální hry, kterými provokoval matku a které později přenesl do varšavských literárních kaváren, měly sloužit tomu, aby si vydobyl uznání okolí. Zároveň měl jeho sarkasmus v sobě cosi bláznivého až šaškovského: jeden teoretik dokonce nazval Gombrowicze „malým Sartrem, zjednodušeným a trochu bláznivým.“³¹

V roce 1966 vyšel v časopisu *Die Welt* rozhovor Gombrowicze se sebou samým: „Nedávno jsem četl, že jste takový starý komediant, co si o tom myslíte?“ A Gombrowicz se v odpovědi přirovnal k jednomu Hamletovu fantazírování, kde se dánský princ připodobňuje k různým zvířatům: „Jsem jako Archa Noemova. Nebo jako starý komediant? Ale přiznávám se vám, pociťuji při tom cosi jako pohřební veselost. Jak vidíte, jsem už skoro nebožtík.“³²

U Gombrowicze můžeme mluvit na jedné straně o velice sofistikovaném, až filosofickém humoru,³³ který byl však zároveň napájen tradicí grotesknosti z linie literátů, jakými byli Rabelais, Cervantes, Swift, Gogol, Dickens a Jarry (které sám Gombrowicz jmenoval, když mluvil o své literární genealogii).³⁴

Rabelais byl pro Gombrowicze, zdá se, obzvlášť významný. Zejména šlo o ten aspekt, který později Bachtin nazval „smíchovou kulturou.“³⁵ Stejně jako u Bachtina najdeme u Gombrowicze motivy karnevalového světa: maskami počínaje a tělesnými motivy konče. Pro jeho pojetí grotesky je zcela zásadní protiklad „nahore“ a „dole“. Jako jedna ze základních charakteristik grotesknosti bývá uváděn princip „dekompozice“. Jarzębski cituje v této souvislosti Lee Byrona Jenningse, který tvrdí, že groteska má dvě tváře: jednu bláznivou a druhou hrůzostrašnou. Obě jsou nerozdělitelně provázané. Příjemce grotesky reaguje směsí

³¹ Odier, Daniel: *Przypadek nazwiskiem Gombrowicz*.

Bogusław Gryszkiewicz: Humor Gombrowicza. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce.

³² Gryszkiewicz, Bogusław: Humor Gombrowicza. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce. s. 100.

³³ Viz výše zmiňované provokování matky, které přirovnával k propedeutice z dialektiky.

³⁴ Gryszkiewicz, Bogusław: Humor Gombrowicza. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce. s. 95 – 96.

³⁵ Bachtin, Michail Michailovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 2007.

veselosti a zároveň hrůzy.³⁶ U Gombrowicze jsou obzvláště významné tělesné motivy. V úvodu románu *Ferdynand* začíná putování třicátníka, jenž je vrácen do školních škamen tím, že pozoruje rozklad vlastního těla na části, které začínají žít vlastním životem a dokonce se samy sobě chechtají. Takto vyvolaný smích pojmenovává autor jako „nožní“ – je to smích těla a tedy smích „zdola“ (smích obhroublý a sprostý, který má často sexuální podtón). Ve *Svatbě* pak tělesné části rovnou ožívají a přímo zasahují do děje. Pijákův prst „ovlivní“ jednání hlavní postavy, Jindřicha, a celý děj se jeho zásahem naprosto převrací (celá hra se odehrává de facto v Jindřichově hlavě).

Zajímavé je, že pokud je groteska z hlediska teorie dekompozice podvojná (směs veselosti a hrůzy) i u Bachtina najdeme její dvojí podobu: „Základ grotesknosti je přece právě v tom, že vyjadřuje rozpornou a podvojnou plnost života zahrnující jak negaci a zničení (smrt starého), jako nezbytný moment, neoddělitelný od utvrzení, od vzniku nového a lepšího. Sám materiálně tělesný substrát groteskního obrazu (jídlo, víno, produktivní síla, tělesné orgány) má přitom hluboce pozitivní charakter. Materiálně tělesný princip vždy triumfuje, neboť nakonec se vždy ukáže hojnost, přírůstek.“³⁷ Tato podvojnost obou pojetí grotesky se ale zásadně liší: dekompoziční přístup, který rozkládá tělo na jednotlivé části, je „podšitý“ smrtí jako něčím, co děsí. Odporuje totiž dosavadní zkušenosti člověka se světem, jíž je poznávání vlastního těla jako celku, kterému jsou dány hranice odlišující ho od zbytku světa, přičemž tato zkušenost je nejelementárnějším procesem obsaženým v lidské psychice. Bytostně dramatickým prožitkem tak musí být spatření vlastního těla, které je roztrháno na kusy a zbaveno původní integrity,³⁸ Jarzębski v této souvislosti připomíná Jacquese Lacana, představitele postmoderní psychoanalýzy, který bývá nazýván „francouzským Freudem“. Pokud byl Gombrowicz ve svém pojetí grotesky výrazně ovlivněn Rabelaisem, nic to nemění na faktu, jak hluboce je jeho tvorba poznamenána změnou paradigmatu po objevení psychoanalýzy. Ostatně, často používanou charakteristikou *Svatby* je, že je tragédií prince Hamleta po Freudovi.

Souvislost s bergsonovským pojetím smíchu zase nachází v Gombrowiczovi Bogusław Gryszkiewicz.³⁹ Pokud je u Bergsona zdrojem smíchu mechaničnost, nehybnost a strnulost, ovšem pouze ta, která proniká do života, tak právě na takovém principu je vystavěna komičnost hlavní postavy Gombrowiczovy dramatické prvotiny, totiž *Yvonny, princezny*

³⁶ Jarzębski, Jerzy: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. s. 73.

³⁷ Bachtin, Michail Michailovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. s. 73

³⁸ Jarzębski, Jerzy: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. s. 74.

³⁹ Bogusław Gryszkiewicz: Humor Gombrowicza. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce. s. 104.

burgundánské. Yvonna, dokonalé zosobnění mechanického, nehybného a strnulého, je princem Filipem uvedena na královský dvůr a její strnulost nakonec až bláznivě karnevalově rozhybe celý dvůr (který se začne „chorobně hihňat“, jak píše Gombrowicz ve scénické poznámce) směrem k tragikomickému vyústění dramatu.

Z hlediska divadelních žánrů je však v souvislosti s Gombrowiczem nejčastěji používaným slovem fraška. Gryskiewicz to vysvětluje tím, že slovo „fraška“ fungovalo v jazyce Gombrowiczovy generace na podobném principu, jako my užíváme například slova „paranoia“, a dále dodává, že Gombrowicz užíval slov „groteska“ a „fraška“, aby tak vyjádřil svůj distanc ke světu.⁴⁰ Fraškovité motivy pronikaly do celého Gombrowiczova díla snad víc pomocí filmu, než divadla. Doba Gombrowiczova mládí se shoduje se zlatým věkem filmové grotesky, pro kterou byly typické bitky, fackování, prostě taškařice se vším všudy. Tomuto žánru nebylo na svou dobu „nic svatě“, včetně nejrůznějších svátků a ceremoniálů. Nakonec fraška takového typu se vysmívala především životu vyšších vrstev. Gryskiewicz ještě dodává, že silný vliv fraškovitých motivů je Gombrowiczovi společný s Eugenem Ionescem: „Oba dramatici využívají jazyka frašky (...) a jejich smích nevyjadřuje pouze nějaký shodný názor na postavení člověka ve společnosti, ale nejčastěji je takovým smíchem, který útočí na to, co nejvíc ohrožuje samotné lidství. Gombrowiczův jízlivý humor vyjadřuje stanovisko člověka, který má sklon pozorovat svět kolem sebe jako frašku, nebo jako něco, co budí smích a zároveň hluboký smutek.“⁴¹

K autorům, kteří se pokusili definovat Gombrowiczův specifický smysl pro humor, patří i Michał Markowski.⁴² Ten tvrdí, že termín groteska nevystihuje přesně danou problematiku, neboť opomíjí některá specifika; pro Gombrowicze se prý lépe hodí užít slova „potvornost“ („potworność“), což je možné přeložit jako hrůza, zvrhlost, nestvůrnost, ohavnost. To samozřejmě nejlépe odpovídá grotesknosti v bachtinovském smyslu slova, avšak pouze té negativní části, bez následného očištění. Zároveň v sobě slovo potvornost

⁴⁰ Bogusław Gryskiewicz: Humor Gombrowicza. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce. s. 101.

Například: „Musíme usilovat o to, aby se v Polácích probudilo uvědomování si vlastní nereálnosti, té fikce, jakou žijí, a aby se v nich toto uvědomování stalo rozhodující. Musíme jim opakovat: nejsi takový, opravdu už jsi vyrostl z toho, co říkáš, chováš se tak proto, že se přizpůsobuješ ostatním, hraješ divadlo, protože ho hrají všichni, lžeš, protože lžou všichni, jenže ty i my jsme lepší než ta fraška, ve které hrajeme.“

In: Gombrowicz, Witold: *Deník I.* (1953 – 1956), s. 83.

⁴¹ Bogusław Gryskiewicz: Humor Gombrowicza. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce. s. 107.

⁴² Wstępne rozważania o szaleństwie. O terapii przez sztukę, melancholii oraz ponowoczesnych dyskursach szaleństwa rozmawiamy z Michałem Pawłem Markowskim. In: *LiteRacje*, nr. 2 (4) lato – jesień. In: Jarzębski, Jerzy: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. s. 73.

obsahuje i cosi po'ouchlého (Istivého, prohnaného a zlomyslného), což, myslím, naprosto odpovídá Gombrowiczovi jednak jako člověku, tak zároveň Gombrowiczovi autorovi

6. Společné znaky Gombrowiczových dramát

Gombrowicz napsal (a dokončil) za svůj život celkem tři dramata, a to v rozmezí přibližně třiceti let. *Svatba* (1944 – 1945) následovala *Yvonnu, princeznu burgundánskou* (1934 – 1935) o deset let později a *Opereta* (1965 – 1966) byla napsána dokonce po dvacetileté pauze.

Žánrové rozdělení se nezdá být až tak významné, je ale dobré zmínit, že autor sám označil *Yvonnu* jako komedii, *Svatba* naopak bývá považována za tragédii a *Opereta* uniká činoherní formě už pouhým názvem.

Všechna tři dramata se odehrávají na královském nebo knížecím dvoře, což je jasný odkaz na shakespearovská královská dramata. Stanisław Gębala v tom ale vidí také vliv operety, protože královský palác byl ve dvacátých a třicátých letech údajně vnímán jako operetková scéna, na níž se rozehrávaly milostné intriky, a termín „operetkový král“ či „operetkový vládce“ vyjadřoval cosi ze smyslu divadelnosti vládnutí.⁴³ Královský dvůr je ale především čitelnou metaforou světa, jehož hierarchický pořádek se postupně hroutí, anebo už leží v troskách (doslova v závěru *Operety*). Zámky a královské paláce, jakožto místa děje, jsou v Gombrowiczově tvorbě ale typické téměř výhradně pro dramatickou tvorbu: prozaické dílo se odehrává výhradně v prostředí střední třídy nebo zemanstva (s výjimkou povídky *Banket*). Ukotvení děje na královských dvorech ale zdaleka neznamena jednotu místa: ve *Svatbě* se děj přenesl z francouzské fronty do polských Malošic, kde se následně hostinec mění na královský palác. I pro *Operetu* jsou příznačné náhlé stříhy, které přenášejí děj na různá místa. Od prózy se liší i časové ukotvení: v románech se děj odehrává v rozmezí několika dní (*Pornografie*, *Kosmos*) nebo několika měsíců (*Ferdydurke*, *Trans-Atlantik*), kdežto v dramatech není čas nijak definován. Děj *Operety* se táhne po dobu mnoha let, *Svatba* celkově ignoruje časové vymezení a v *Yvonně* je čas definován velice nejasně, což spojuje Gombrowicze opět s tradicí romantického dramatu (Słowacki, Mickiewicz, Krasiński). Královský dvůr jako místo děje ale necharakterizuje jazyk postav, které mluví spíš jako příslušníci střední třídy (výjimkou jsou nejvyšší představitelé na dvoře v *Operetě*, jejichž

⁴³ To může teoreticky souviset se situací v meziválečném Polsku: například maršál Józef Piłsudski (1867 – 1935), bezesporu nejvýraznější a také nejvlivnější osobnost meziválečného Polska nikdy nezastával žádnou oficiální státní funkci, avšak zcela prokazatelně soustředil do svých rukou mimořádný podíl na moci: jeho režim je možné pojmenovat „diktaturou v rukavičkách.“

manýrovitost je podtržena tím, že mají ráčkovat). Ostatně, i králové se nechovají zcela „královsky“: v *Yvonně* se král Ignác nedůstojně schovává za pohovku a pak „zdola“ vraždí Yvonnu (tedy nikoliv tak, aby byl hoden svého majestátu). Ani ve *Svatbě* se král Hynek nechová příliš důstojně, zvláště ve scénách, kdy je ponižován Pijákem, a v *Operetce* se dokonce kníže mění v lampu (postava je přímo přepsána na „Kníže-lampa“) a kněžna ve stůl („Kněžna-stůl“). Takové zhroucení královského majestátu v mnohém připomíná Jarryho *Krále Ubu*.

Hlavní postavou je vždy kníže – mladý pán, či princ (Filip, Jindřich, Šarm). Ten se navíc chce v každé ze tří her oženit, nebo přinejmenším prožít románek (*Opereta*), ale nic z toho se neuskuteční. Ženské protějšky hlavních hrdinů jsou si dokonale podobné tím, že jsou pasivní, prázdné (až žádné). I když jsou vždy tím, okolo čeho se točí celá hra, neberou na sebe absolutně žádný podíl na akci. Albertinka je sice hezká, ale až zoufale hloupá. Máňa pasivně přijímá každou roli, kterou jí vnutí Otec-Hynek, Jindřich či Piják. A Yvonna je naprostý extrém: je pouhou hmotou či strojem.

Hlavní hrdina je v pravém slova smyslu hrdinou problematickým a navíc je ho téměř možné ztotožnit se samotným autorem. Je to postava, která často „ví všechno“ a je možné ji nazvat režisérem, který manipuluje ostatní (nejvýraznější je v tomto smyslu Jindřich). Nicméně ani ona není pánem svého osudu. Často se stává, že postava něco říká, ale slova jakoby mluví sama, proti vůli toho, kdo je říká (i když je režisérem jednání druhých). Błoński k tomu dodává: „A co je horší, tato slova se jakoby ruší navzájem a ztrácejí kontakt s postavou.“⁴⁴

Hlavním tématem jsou tedy pro Gombrowicze mezilidské vztahy. Nejvíc ho zajímá moment manipulace, tedy (zpravidla jednostranného) vztahu ovládaného a ovládajícího. Člověk je tak v pravém smyslu slova společenským zvířetem, zvířetem, které potřebuje k životu jiné. Dokonce by se dalo říct, že postavy Gombrowiczových her existují pouze a jenom skrze jiné postavy.

Zde se musíme vrátit k problematice divadelnosti. Ewa Thompson píše: „Ve svých divadelních hrách Gombrowicz nikdy nedovoluje, abychom zapomněli, že jsme diváky v divadle. Nikde neuniká od realističnosti s takovou důsledností jako v divadelních hrách. Rychlé změny místa, času a děje a stylizace gest a promluv, to všechno vstupuje do jeho dramát častěji, než do prozaické části jeho díla: Ó, uměleckosti! – volá Gombrowicz a

⁴⁴ Błoński, Jan: *Forma, smiech i rzech ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. S. 251 – 252.

vyjadřuje tím touhu, jejíž realizací by měly být jeho divadelní hry (...). Tím se blíží Gombrowiczovo pojetí divadlu Bertolda Brechta, neboť od herce se tu neočekává, že se se svou rolí ztotožní, ale že ji odehraje takovým způsobem, aby učinil z představení vědomou podívanou prezentované uměleckosti.“⁴⁵

Jarzębski se zase vrací k problematice literární povahy gombrowiczovského dramatu a toho, proč i přesto tyto hry fungují na jevišti: „Literární a jazykové konvence, které Gombrowicz využívá v dialozích, dominují natolik, že s nimi mašinérie společné hry na scéně ani nestačí držet krok. A současně všechny tyto překážky neubírají dramátům nic z jejich přirozené a živelné divadelnosti. Spontánní vnitřní dramatičnost samotného autora tady má prostě navrch nad tím, co mu chybělo jako profesionálnímu divadelníkovi.“⁴⁶ Jarzębski dodává, že díky této dvojí podstatě jsou Gombrowiczova dramata vnímána jako dramata knižní, ale současně vybízí k novým a novým inscenacím.

Rozporuplné je i vnímání toho, co vlastně dramata symbolizují, co je jejich hlavním tématem. Podle první koncepce směřují „dovnitř“ a jejich ústředním motivem je psychika autora, a tedy pokus řešit skryté komplexy (psychoanalytická interpretace). Druhý přístup má tendenci interpretovat dramata jako podobenství o dvacátém století: hlavním tématem je velká přeměna, která je završená v člověku dvacátého století a problematika společnosti, víry, vlády a moci.

Zdá se, že si tato dvě pojetí takřka dokonale odporují. Existuje ale ještě interpretace třetí, která je do jisté míry syntézou dvou předchozích: Jarzębski používá termínu „rodinné drama“, což může sice nesprávně evokovat cosi z Ibsena či Strindberga, ale pokud budeme vnímat rodinu na základě sociologických či antropologických paradigmat, je rodina obojím: základním uspořádáním nebo obzorem, na něž každý člověk projektuje svoje skryté komplexy, a zároveň jakousi miniaturou společného makrosvěta.⁴⁷ Vnitřní model člověka je v dramatech symbolizován rodiči (nejvýrazněji ve *Svatbě*, ale také v *Yvonně* i *Operetě*), kteří jsou ale zároveň královským párem.

Zvláštním momentem Gombrowiczova autorského rukopisu je tvorba neologismů. V románu *Ferdydurke* je „nasazení zadničky“ a „nasazení držky“ zásadním tématem celého románu. V dramatu nemůže vše stát na slovním vtípu, ale přesto zde neologismy najdeme také: v *Yvonně* je to „mopslovací talent“ (v originále „mopsowanie“, „talent do

⁴⁵ Thompson, Ewa M.: *Witold Gombrowicz*. s. 44.

⁴⁶ Jarzębski, Jerzy: *Dramat Ego w dramacie historii*. In: Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 6.

⁴⁷ Jarzębski, Jerzy: *Dramat Ego w dramacie historii*. In: Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 7. – 8.

mopsowania“), což má znamenat „vtipkovat z nudy“. Gombrowicz tu pravděpodobně vychází z idiomu „nudit se jako mops!“ („nudzić się jak mops“).

Ve *Svatbě* je to termín „idiodotykálny“ (s čímž si překladatelka Irena Lexová poradila takto: „idiot, idiotský idiotovatý, který hmatá.“). V polštině se totiž jedná o spojení dvou slov: „idiot“ a „dotyk“: toto nově vzniklé slovo je pro drama *Svatba* velice důležité: dotyk má zásadní význam pro dějovou stavbu.

7. Yvonna, princezna burgundánská

(Ywonna księżniczka Burgunda)

Okolnosti vzniku svého prvního dramatického díla popsal Gombrowicz ve *Vzpomínkách na Polsko*:

„Po otcově smrti (...) jsme se s matkou a sestrou přestěhovali do Chocimské ulice. Já jsem se usadil ve vedlejším bytě ve stejném domě. Stravovat jsem se mohl u matky, což mělo své výhody. Pracoval jsem tehdy na opusu číslo dva, na komedii *Yvonna, princezna burgundánská*. Nevím, jestli mé budoucí životopisce bude zajímat, že značnou část Yvonny jsem napsal leže na koberci v salonu ve Służewské – ta zvláštní pozice má své opodstatnění v tom, že jsem musel dohlížet na otce, který ležel v sousedním pokoji, byl jen zpola při smyslech a velmi neklidný. *Yvonnu* jsem psal ztěžka a s nechutí. Rozhodl jsem se využít pro divadlo techniku, kterou jsem si vypracoval ve svých povídkách a která byla založena na schopnosti rozvíjet odtazité, často přímo absurdní téma asi tak, jak se rozvíjí téma hudební. Pod mým perem vznikal jedovatý nesmysl, zcela nepodobný hrám, jaké se tehdy psaly.“⁴⁸ Gombrowicz poté nevěděl, co s hrou dál dělat. Bylo mu doporučeno, aby hru ukázal herečce Miře Zimińskiej. Ta byla na rozdíl od jiných hereček podle Gombrowicze inteligentní a divadlu rozuměla, „ale její divadelní obzor nebyl natolik široký, aby dokázala ocenit hru tak novátorskou, jako byla *Yvonna*. Řekla, že začátek není špatný, ale zbytek že nestojí za nic.“⁴⁹ Divadelní hra *Yvonna, princezna burgundánská* vyšla tiskem přibližně o tři roky po napsání, konkrétně na konci roku 1938 v literárním časopise *Skamander*, ale zůstala prakticky bez odezvy.⁵⁰ Premiéra se uskutečnila až s dvacetiletým zpožděním⁵¹ a od té doby se úspěšně hraje na mnoha evropských scénách.

Děj se odehrává v neexistujícím království. Nástupce trůnu princ Filip je unaven stereotypem etikety dvorského života a na procházce se zasnoubí s ošklivou a hloupou Yvonnou. Aby jeho královští rodiče zabránili skandálu (a dalšímu porušení pravidel etikety),

⁴⁸ Gombrowicz, Witold: *Vzpomínky na Polsko*. s. 125.

⁴⁹ Gombrowicz, Witold: *Vzpomínky na Polsko*. s. 126 – 127.

⁵⁰ Což bylo dáno také politickou situací těsně před vypuknutím druhé světové války. V tom samém čísle vyšla také oslavná recenze Bruna Schulze (1892 – 1942) na právě vydaný Gombrowiczův román *Ferdydurke*, již předcházela Schulzova přednáška na téma *Ferdydurke* ve varšavském Svazu spisovatelů. Už tehdy známý a ceněný spisovatel a Gombrowiczův generační soupeř hovořil o tom, že se objevil naprosto jedinečný literární talent, a román označil za revoluční. Ale tato literární senzace byla s příchodem války zapomenuta.

⁵¹ Konkrétně 29. listopadu 1957 v Teatru Dramatycznym ve Varšavě. Režie: Halina Mikołajska.

berou synovo zasnoubení v potaz. Yvonna je uvedena na dvůr, ale sám fakt, že s ní princ zasnoubil, vyvolává rozpaky. Její málomluvnost, neotesanost a bázlivost znemožňuje běžné fungování dvora a postupně začíná destrukce dvorských způsobů chování. Filip chce zasnoubení zrušit, ale zjistí, že se do něj „degutantní“ Yvonna doopravdy zamilovala, sám ale trpí vůči Yvonně pocitem trapnosti, protože se do ní zamilovat nedokáže. Nakonec ale zlíbá Izu, dvorní dámu, zasnoubení s Yvonnou zruší a prohlásí Izu za svou nevěstu. Zároveň však zjišťuje, že Yvonny není možné se jen tak zbavit, pokud on existuje u Yvonny jako objekt lásky. Mezitím se dvůr hroutí, protože Yvonna vyvolává ve všech ty nejhorší osobní vlastnosti či vzpomínky (královi Ignácovi připomíná staré hříchy a královna Markyta vidí v ošklivé Yvonně souvislost s nepodařenou poezií, kterou píše). „Na královském dvoře se rozmáhá surovost, rozpustilost, blbost a nesmyslnost.“⁵² Všichni, tedy král, královna, princ i hofmistr se pokusí na vlastní pěst Yvonnu pokoutně zavraždit, ale uspějí, až když se společně dohodnou, že tato vražda musí být provedena „shora“ a nikoliv „zdola“, že musí obsahovat prvky vznešenosti: Yvonna je nakonec zabita na banketu tím, že se udusí kostí z karase.

Co se týče názvu hry, bývá uváděno několik inspiračních zdrojů: Burgundánsko sice neexistuje, ale název patrně odkazuje k Shakespearovi.⁵³ Dále připadá v úvahu opereta Imré Kálmána *Čardášová princezna* či dívčí román *Ivonka* od Julia Germana. Nakonec se může jednat i o odkaz k Burgundskému vínu...⁵⁴

Postava Yvonny sice dala celé hře název, ale to nemění nic na tom, že Yvonna zůstává od počátku hry do jejího konce pouhým předmětem. „Degutantní“, „málomluvná“, „neotesaná“, „bázlivá“, „nemotorná“, „neduživá“, „churavá“ a „ustrašená“ jsou přívlastky, kterými je popisován charakter této postavy (pokud připustíme, že nějaký charakter vůbec má). První její projev, poté co prvně vstoupí na scénu, je mlčení:

Teta I.: *Posaďme se tady, na lavičku. Vidíš, holčičko, ty mladíky?*

Yvonna: (mlčí)

Teta I.: *No tak se usměj, usměj se, holčičko.*

Yvonna: (mlčí)

Teta II.: *Proč tak bledě? Proč ty se, holčičko, tak bledě usmíváš?*

Yvonna: (mlčí)

⁵² tamtéž

⁵³ V úvahu připadá samozřejmě *Hamlet, princ dánský*, či jakákoliv shakespearovská hra o historii (kronika).

⁵⁴ Tyto zdroje uvádí poslední polské vydání Yvonny v edici Sebraných spisů Witolda Gombrowicze. Gombrowicz, Witold: *Iwonna, księżniczka Burgunda. Pisma zebrane*. 2008. s. 87.

Teta II.: *Včera jsi neměla úspěch. Dnes zase už nemáš úspěch. Zítra taky nebudeš mít úspěch (...).*⁵⁵

Od jejího prvního výstupu o ní všichni mluví jako o předmětu, který je sice zpočátku nazýván jako „ona“, ale čím dál tím víc se z ní stává pouhé „to“. Filip říká: „Posaď jí sem“ a Cyril o ní mluví, jako by byla nějaké zavazadlo: „Jenomže malý žertík na čerstvém vzduchu je jedno, a přitáhnout si ji sem do bytu, to je druhé.“⁵⁶ Když se Yvonnu pokouší Filip s Cyrilem zabít, přirovnává princ akt vraždy Yvonny dýkou k operaci, injekci nebo k zapíchnutí kuřete.

V Yvonnině mlčení je ale zároveň cosi démonického. Błoński používá v souvislosti s Yvonnou termínu „ohavný sex-appeal“⁵⁷

Hofmistr: *Dejte na mne, není nic nebezpečnějšího... Všeobecně platí za nebezpečnější líbezný ženy, ale protivná, opravdu protivná ženská, je pro muže – ho! ho! ho! – mimochodem, jako pro ženu opravdu odporný chlap... oho! (...) Taková protivná ženská, zvláště je-li mladá a je-li v ní protivnost dostatečně zkoncentrovaná – ho, ho, ho! A zvláště pro mládence, který přistupuje důvěřivě, zaníceně – ho, ho, ho! – a který z ničehonic stane tváří v tvář... jistým hnusným... hnusným věcem...*⁵⁸

Co se týče problému předmětnosti Yvonny, není se čemu divit, že Stanisław Gębala zvolil jako podtitul svojí studie o Yvonně název „Rozmluva s kamenem.“⁵⁹ Pro Heinricha Kunstmanna je Yvonna „personifikovaným mlčením v reakci na frázi“⁶⁰ Brigitte Schultze je drama *Yvonna, princezna burgundánská* zase o dvorské etiketě a konvenci ignorování.⁶¹ Skutečně, mlčení Yvonny dokonale destruuje celý královský svět postavený na dvorské etiketě.

Filip: *Vaše veličenstvo! Představuji vám svou nevěstu.*

Hofmistr: (tiše) *Pokloňte se! Pokloňte se, slečno... pokloňte se...*

⁵⁵ Yvonna, princezna burgundánská. s. 85.

⁵⁶ Tamtéž (nečíslováno).

⁵⁷ V originále „okropny“: ohavný, strašný, hnusný, příšerný, hrůzný, ohyzdný. Błoński, Jan: *Forma, smiech i rzech ostateczne. Studia o Gombrowiczu.* s. 255.

⁵⁸ Yvonna, princezna burgundánská. s. 91 – 92.

⁵⁹ Gębala, Stanisław: *Iwonna, księżniczka Burgunda, czyli rozmowa z kamieniem.*

In: Gębala, Stanisław: *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek.*

⁶⁰ Gębala, Stanisław: *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek.* s. 19.

⁶¹ Schultze, Brigitte: *Z chłopca król: cztery wielki traduji tematu literackiego w Polsce.* s. 367.

Yvonna: (nic)

Hofmistr: *Pokloňte se... pokloňte se...*

Filip: (šeptem) *Pokloňte se!*

Královna: (tiše) *No, no...* (Lehce se ukloní, chce tím Yvonně naznačit, že ji má napodobit)
No, no...

Král: (lehce se ukloní jako královna)

Yvonna: (nic) ⁶²

Dvorská etiketa je tu postavená doslova na hlavu: místo toho, aby se poklonila neurozená Yvonna, klaní se jí královský majestát.

Konvence jsou v této divadelní hře zástěrkou, za níž se skrývají tajné touhy a vady (Yvonna připomíná králi jeho staré hříšky, královně to, že je veršotepkyně nevalných rýmovaček, a dvorní dámy se kvůli Yvonnině přítomnosti domnívají, že se princ dozvěděl o jejich vycpaných ňadrech, umělých zubech a kuřích okách).

Navíc dvorská etiketa znemožňuje dotknutí se navzájem, jejím vyjádřením je dodržovaná vzdálenost. Yvonna ale ve dvořanech vyvolává zcela opačný způsob jednání vedoucí až k destrukci; Filip říká: „Na ni si může kde kdo sáhnout! Věřte mi nebo nevěřte, můžete si s ní dělat, co se vám zlíbí. Věřte mi, ona je taková, že s ní smíte... všechno.“ ⁶³

Svět dvorské etikety svazuje všechno: chození, sezení, mluvení, jezení... Pokud je možné „všechno“, není divu, že se král schovává za pohovku, aby šmíroval královnu, že poroučí hodnostářům, aby se mu neklaněli, místo zvěřiny se má na hostině podávat mršina a velvyslanec že má jet do Francie nahý. Jediný způsob, jak tento stav, kdy je „vše vymknuté z kloubů a šlíí to“ je vražda podmětu, který takový stav způsobil. Ohavná, nízká vražda by ale takový stav jenom potvrzovala a tak je Yvonna zabita po královsku, kostí z královské ryby, z karase.

Hra *Yvonna, princezna burgundánská* je samozřejmě také plná aluzí na jiná literární díla. Už jsme zmínili Shakespeara. Shakespearovská aluze je patrná už ze scénické poznámky na začátku prvního jednání: královský dvůr přichází na scénu za zvuku slavnostních trubek. V prvním dějství si princ Filip čte horoskop – podobně jako Shakespeare svým hrdinům nabízí náhled do budoucnosti (*Král Lear*, *Hamlet*), nebo předpovídá setkání (*Romeo a Julie*). Filip si v podstatě hraje s Yvonnou nejasnou hru, podobnou té Hamletově s Ofélií. Především

⁶² *Yvonna, princezna burgundánská*. s. 88.

⁶³ *Yvonna, princezna burgundánská*. s. 95.

je to ale monolog královny Markyty a celá scéna přípravy vraždy Yvonne, který je přímo ukázkovou parodií několika scén *Macbetha* dohromady. Shakespearova Lady Macbeth je nejdřív plná krutosti ale po té, co spáchá vraždu, se nemůže zbavit krvavých skvrn (triadický model intrika – zločin – trest). Gombrowicz zhušťuje do jednoho obrazu široký shakespearovský zločinecký repertoár (dýka, jed, skrývání se za pohovkou – jako v *Hamletovi* Polonius skrývající se za závěsem), ale krvavé skvrny jsou nahrazeny kaňkami od inkoustu, kterými se ale královna potřísní záměrně, čímž doznává, jak mizernou je básníčkou. Intrikování je v monologu střídáno parodickými doznáními viny:

Královna: *Dost! Musí zahynout! Ó, Markyto, musíš jí sprovodit ze světa! Vzhůru! Vražedná lahvičko! (...) Kdo uhodne, že jsem to učinila já... Já, královna! (Jde) Ne, hned ne. Nemohu jít jenom tak. Jsem sama samotinká, jako vždy, a sama ji mám otrávit? Musím se změnit. Aspoň si rozčuchat vlasy! Tak... tolik ne... ne moc nápadně... jen tolik aby to změnilo můj vzhled! Tak, teď... ano, ano... Mám jít rozčuchaná? Ó, ó, ó! To tě může prozradit (...). (Dívá se do zrcadla) Ó, jak mě to zrcadlo překvapilo při činu (...). Jdu, jdu! Ach, nemůžu jít, je to příliš šílené, okamžik, hned – ještě se poskvrňme, ještě to... (Umaže se inkoustem, vytahuje verše) Čtěme, to vydráždí naše vražedné choutky a zvýší naší krvežíznivost.*⁶⁴

Jistou Gombrowiczovou inspirací ale mohl být také Juliusz Słowacki a jeho Shakespearem inspirovaná dramatika, například romantické (a také krvavé) drama *Balladyna*. Jiný inspirační zdroj může působit trochu kontrastně: jedná se o měšťánské drama *Morálka paní Dulské* (*Moralność pani Dulskiej*) od Gabriely Zapolské.⁶⁵ Brigitte Shultze zase zapojuje *Yvonne* do celého souboru textů polské literární tradice,⁶⁶ pro které je klíčové téma „ze sedláka králem“ (z chłopa król): topos „král na jeden den“ uvádí na královský dvůr sedláka, nejlépe opilého, který je oděn ve vybrané šaty a představen královi a královně, což nápadně připomíná uvedení tupé Yvonne na královský dvůr (zvláště citovaná scéna poklony Yvonne královskému páru – na kterou nedojde).

Problém však je – a to platí pro Gombrowiczovu tvorbu jako celek – popsat kde přímo v textu se která konkrétní inspirace nachází. Je to celý svět textů a dokonce celých literárních konvencí, které Gombrowicz splétá třeba do jedné věty. Janusz Margański píše v dodatcích ke

⁶⁴ *Yvonna, princezna burgundánská*. s. 98 – 99.

⁶⁵ Gabriela Zapolská (1857 – 1921), polská spisovatelka, publicistka a dramatička, která měla blízko k naturalismu.

⁶⁶ Schultze, Brigitte: *Z chłopa król: cztery wielki traduji tematu literackiego w Polsce*. s. 386.

hře, že pokud Gombrowicz používá například shakespearovské motivy, tak to dělá způsobem jako by zkoumal „shakespearovost“ Shakespeara.⁶⁷

Interpretace, které se zaměřují na výklad osobnosti autora skrze jeho dílo, nachází Gombrowicze rovnou ve dvou postavách: jak v princ Filipovi, tak samotné Yvonně. Filip se bouří proti konvenci (v Gombrowiczově světě proti Formě) a Yvonna si zase neví rady jak se sebou, tak s okolím. Jarzębski píše, že obě role byly Gombrowiczovi víc než vlastní, a následně v *Yvonně, princezně burgundánské* dokonce nachází jakýsi obraz Gombrowiczových osobních problémů, totiž že nebyl schopen se zamilovat - Princ Filip se do Yvonny zamilovat chce, ale nemůže. O tom, ostatně nijak nepokrytě, píše sám autor: „Absolutně jsem nebyl schopný milovat. Láska mi byla odebrána navždy, již v raném mládí, a nevím, zda to bylo pro to, že jsem pro ni nedokázal najít formu, správné vyjádření, nebo zda jsem ji v sobě neměl. Nebyla, a nebo jsem ji v sobě zadusil? Nebo mi ji zabila matka?“⁶⁸ Jarzębski dodává, že ve vyjadřování citů Gombrowicz vždy viděl jen jako agresi vůči druhému člověku jako způsobu přivlastnění.⁶⁹ Vztahy vnímal pouze jako nezávazné salónní flirty, což bylo v určitém smyslu méně morální, než přirozená fyzická touha, která v podstatě nezná hry a manipulace, které byly charakteristické jak pro Gombrowiczův osobní život, tak pro jednání postav jeho her.

⁶⁷ Gombrowicz, Witold: *Iwonna księżniczka Burgunda. Pisma zebrane*. s. 99.

⁶⁸ Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 14.

⁶⁹ Jarzębski, Jerzy: *Gombrowicz*. s. 65.

8. Svatba

(Šlub)

„Svatbu jsem začal psát už za války. Pracoval jsem na ní pomalu a s přestávkami v tom mém argentinském živoření ze dne na den. Vzorem mi byl Faust a Hamlet, ale jen jako formát. Chtěl jsem napsat drama „velké“ a „geniální“, v duchu jsem se tedy vracel k těmto dílům, která jsem četl v mládí. Má velká ambice byla provázena jakousi chytráckou domněnkou, že snazší napsat dílo „velké“ než „dobré“. Genialita mi připadala snazší... (...) Chtěl jsem ukázat lidstvo v jeho přechodu od církve Boží k církvi Lidské. Ale tato idea nebyla dána mému dílu od samého začátku, nejprve jsem vrhl na scénu hrst vizí, zárodků, situací a pomalu, s pokulháváním, mě to vedlo k oné ideji. Ještě v polovině druhého dějství jsem nevěděl, oč mi jde. A měl jsem dojem, že to pokulhávající, ospalé či šílené vznikání mé Missy Solemnis z napětí formy, z jejích svazků, kombinací, rýmů, vnitřních rytmů koresponduje se vznikáním Dějin, které se posouvají vpřed jako opilé a ospalé.

Stalo se mi tenkrát, že když jsem napsal:

Otec: *Vzpomínky zahod'.*

Matka: *Není co.*

Vlád'a: *Není.*

Jindřich: *Nic.*

Otec: *Předěláno.*

Matka: *Doděláno.*

Vlád'a: *Zruinováno.*

Jindřich: *Narušeno.*

...rozplakal jsem se náhle jako dítě – něco takového se mi přihodilo jen jedinkrát – nervy, přirozeně. Hořce jsem vzlykal a slzy mi kanuly na papír. Takovým zoufalstvím mě nenaplnil jen důvěrný obsah těchto slov, týkajících se mých soukromých katastrof, ale to, že padala tak

hladce, jejich rytmus a rým jsem cítil jako trn neznající soucitu, vzlykal jsem zděšený vnitřní harmonií neštěstí. Pak jsem vzlykat přestal a pokračoval jsem v psaní.“⁷⁰

Svatbu začal Gombrowicz psát přibližně po pěti letech života v Argentině (1944), kde skutečně živořil: bydlel v levných hotelích nebo u známých, a polská ambasáda mu vyplácela minimální apanáž, protože slavným autorem, obzvlášť za oceánem, skutečně nebyl.

Na sklonku války ležela Evropa (a především Polsko samotné) doslova v ruinách a tento rozbitý svět se stal předobrazem rozbitého světa Jindřicha, titulní postavy druhé Gombrowiczovy divadelní hry.

Svatba je asi nejkomplexnější Gombrowiczovo dílo vůbec, mezi jeho dramatickým dílem bývá označována jako arcidrama (dramatické arcidílo) a autor sám si jí cenil nejvíc ze všech svých literárních děl. Charakteristik *Svatby* je bezpočet, namátkou „filosofická tragédie“ (Margański), „psychoanalytická tragédie“, „drama jáství“ (Błoński) nebo „politické drama“ (Gombrowicz). Pro Kolankiewiczze je *Svatba* „mší v divadle existence“, pro Jarzębského je to doslova „drama jáství v dramatu dějin“.

Svatba je sen vojáka na frontě v severní Francii, ve kterém se mu zdá o návratu do rodného domu v Malošicích, který je ale proměněn v krčmu. Spolu s kamarádem Vládou postupně rozeznávají v hostinském a jeho ženě Jindřichovy rodiče a v posluhovačce Máňě Jindřichovu bývalou nevěstu. Navíc do domu – krčmy vpadne skupina opilců, a když Piják ponižuje Máňu a nakonec Otce, rozhodne se Jindřich, že Otcí vrátí důstojnost tím, že před ním poklekne. Jindřichovo gesto učiní z Otce Krále a přemění celou krčmu na královský dvůr. Král jmenuje Jindřicha knížetem a slíbí mu důstojnou svatbu s Maňkou, aby jí tím povznesl z děvky na kněžnu.

Ve druhém dějství se připravuje svatba, ale opilci opět vtrhnou do sálu a málem dojde ke rvačce, ale podle snové logiky se scéna mění na královskou hostinu, kde se Piják stává váženým velvyslancem cizí mocnosti (a zároveň kaplanem) a přemlouvá Jindřicha ke zradě. Jindřich skutečně svrhne svého otce a stává se králem. Na Jindřichově svatbě s Máňou zinscenuje Piják výjev (má to být jeho poslední přání), při němž drží Vlád'a květinu nad hlavou Máni a tímto gestem je spojí (a tím de facto oddá).

Ve třetím dějství je Jindřich diktátorem, který všechny zotročil, včetně rodičů. Znovu připravuje svatbu, ale před tím přesvědčí Vlád'u, na něhož žálí, aby se zabil. Při obřadu se

⁷⁰ Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 91 – 92.

Citace ze hry *Svatba* v překladu Ireny Lexové – Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 14.

Vlád'a zabije, což nakonec Jindřicha natolik vyděsí, že ustoupí ze svého záměru a svatba se nekoná.

Gombrowicz v *Testamentu* píše, že ještě v polovině druhého dějství nevěděl, o co mu jde. Jinde, v *Deníku*, radí těm, co chtějí psát: „Vstup do sféry snu...“⁷¹ Snová stavba je pro *Svatbu* zásadní, už pouze tím, jakým způsobem přetváří děj. Na sen je navázána celý archetypální svět, který je obsahem celého dramatu.

Snovost jako základní moment se objevuje jak v charakteristikách autora („*Svatba* je sen.“),⁷² tak charakteristikách badatelů („*Svatba* má oneirický charakter“),⁷³ ale i přímo ve hře, kde si ji postavy samy uvědomují a komentují:

Jindřich: *Představ si, jak hrozný jsem měl sen. Zdála se mi nějaká nelidská příšera, před níž jsem chtěl prchnout a nemohl jsem!*

Vlád'a: *Guláš, jímž nás krmí na noc, je vskutku těžký a nestravitelný. Také se mi časem zdává...*

Jindřich: *Přece jsi z masa a krve. Nebo snad i ty se mi zdáš... Odkud se bereš?*

Vlád'a: *Cožpak vím?*

Jindřich: *Vlád'o, Vlád'o, Vlád'o, proč jsi tak strašlivě smutný?*

Vlád'a: *A proč jsi tak smutný ty?*

Jindřich: *Já nejsem.*

Vlád'a: *Já nejsem.*⁷⁴

Michał Glowiański píše, že „sen je v dramatu předmětem otázek a úvah, stanovuje problém.“⁷⁵ V tomto případě od otázky snu k problému bytí - ostatně sen bývá pokládán za hranici mezi bytím a nebytím. Jindřich se pohybuje kdesi mezi snem a bděním, což je pro něj zdrojem intenzivnějšího zkoumání svojí podstaty (a zároveň zdrojem akce jeho i jiných

⁷¹ Gombrowicz, Witold: *Deník, I. (1953 – 1956)*. s. 108 – 109.

„Vstup do sféry snu. Pak začni psát první historku, jaká tě napadne, a napiš tak dvacet stran. Potom si je přečti. Na těch dvaceti stranách se možná najde jeden výjev, několik jednotlivých vět, nějaká metafora, která se ti bude zdát zajímavá. Napiš to tedy znovu a snaž se, aby se ti zajímavé prvky staly osnovou. Piš bez ohledu na skutečnost, řiď se jen uspokojením potřeb své fantazie.“

⁷² Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 94.

⁷³ Jarzębski, Jerzy: *Gombrowicz*. s. 98.

⁷⁴ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 6.

⁷⁵ Glowiański, Michał: *Komentarze do „Ślubu“*. In: Łapiński, Zdzisław: *Gombrowicz i krytky*. Kraków 1984. s. 651.

protagonistů). Druhé dějství otevírá Jindřich slovy: „Uhodnout smysl snu...“⁷⁶ a i v mnoha jiných scénách Jindřich komentuje celý děj slovy, že se mu to třeba jen zdá a že se probudí... Sen je ve *Svatbě* ale také snem literárním a prostředkem k pohrávání si s literární tradicí: od celkem jasného odkazu ke Calderónovu dramatu *Život je sen* až k Mickiewiczovým věšteckým scénám v *Dziadech*.

Začátek *Svatby* a monolog Jindřicha je přímou parodií na III. scénu *Dziadů*, když se probouzí Vězeň.

Vězeň: *Když tichá noc, vcházíš, kdo jen zeptá se tě,
odkud ty jdeš, když hvězdy před sebou tmou seješ,
kdo z hvězd tvých vyčte taje příštích drah tvých ve světě! (...)
Temnoty kryjí zem a lidé v spánku leží (...),
A sen? – ach ten svět hluchý, temný a tichý,
Což není život duše hoden k probádání! (...)
Nemohu usnout, ty sny děsí, šalby snují,
jak ty sny unavují!*⁷⁷

Jindřich: *Kouřová clona se zvedá... Nejasný kostel... Neskutečné nebe... Podivná klenba... A pečeť tůně bezedné, vychýlené a černé. Ztuhlé nebeské sféry kopule, jen holý kámen ke kameni... Zde vrata neskutečná, o nichž stále přemýšlím. Tam, zničený oltář neznámého žaltáře (...).*

Poušť. Prázdnota. Nic. Jsem tu sám.

Já sám.

*Samotný.*⁷⁸

Monolog Jindřicha pokračuje výše citovaným dialogem s Vládou („Představ si, jak hrozný jsem měl sen...“). Gombrowicz si zde pohrává s celou romantickou tradicí, která v polské literatuře našla vyjádření v národním dramatu, které bylo plné podobných prorockých scén. Ve *Svatbě* najdeme mnoho odkazů, které někdy více, někdy méně parodují tuto romantickou megalománii, která podle Gombrowicze zkompromitovala celou polskou kulturu a dějiny. To, že představy a myšlení Poláků jsou beznadějně nemocné na

⁷⁶ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 35.

⁷⁷ Mickiewicz, Adam: *Dziady*. s. 131 – 132.

⁷⁸ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 5.

anachronismus, který vytváří jen patetické fikce, můžeme podle Gębaly najít ve všem, co Gombrowicz napsal (zejména však v *Denících*).⁷⁹ Závěr monologu („Jsem tu sám. Samotný.“) také odpovídá romantickému hrdinovi, ovšem s tím rozdílem, že pro romantického hrdinu přeci jenom ještě existoval Bůh, takže tato samota se odehrávala před bohem–divákem, pro kterého romantický hrdina svojí samotu v podstatě pouze hrál. Pro samotu bez boha je i hraní na samotu nesmyslné a absurdní, gesta člověka nejsou nikým sledována a to co říká, nikdo neposlouchá („v pustotě kosmu neexistují zrcadla“).⁸⁰ Nicméně pro Gombrowicze samota v podstatě neexistuje, protože člověk se pořád nachází v přítomnosti zrcadel, čili druhých.

V této chvíli se na scéně objevuje Vlád'a, o kterém od počátku víme, že je v podstatě Jindřichovým výtvozem, navíc výtvozem, který zastupuje Jindřichovi Boha (z romantického dramatu):

Vlád'a: *K čemu potřebuješ Boha, když jsem tu já! Vidíš přeci, že jsem totéž, co ty! Vidiny přenech ďáblu, ať se jimi opájí... Jestliže ty i já jsme z masa a krve, a jestliže ty jsi tentýž, co já, a já tentýž, co ty.*⁸¹

Pokud budeme pokračovat v rozboru podle Stanisława Gębaly, tak každé slovo má ve svatbě „neslýchanou váhu, konkrétně váhu nové vize světa. Bůh je mrtev a je třeba vrátit se ke konkrétnímu člověku („z masa a krve“).⁸² Důležité je také, že tuto novost si Jindřich uvědomuje, když se neustále omlouvá, že mluví „strojeně“ (sztuczny – nepřirozený, hraný).⁸³ Tato umělost a teatrálnost jsou pro Jindřicha prostředky, jak vybudovat novou „lidskou církev.“

Budování nového světa souvisí se zničeným světem po válce. Válka zničila hierarchii starého světa a odebrala lidem pocit lidství (a stala se podnětem mnoha zkoumání – především v antropologii – o podstatě zvířecí povahy člověka). Jindřich, když spatří v návratu domů své rodiče, říká:

Vlád'a: *To je tvá matka.*

⁷⁹ Gębala, Stanisław: *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*. s. 34

⁸⁰ tamtéž

⁸¹ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 6.

⁸² Gębala, Stanisław: *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*. s. 38.

⁸³ Polský výraz „sztuczny“ pochází ze slova „sztuka“, což znamená umění. Jindřich, pokud mluví strojeně, přechází často od prózy k verši.

Jindřich: *Vypadá to tak, ale není to zcela jisté. Je to všechno jaksi komplikované, hned to srovnám!* (Vlád'ovi) *Promiň, že mluvím tak strojeně, ale nalézám se v tak podivné, řekl bych nastrojené situaci....* (Zvedá lampu) *Pojďte blíž, sem, no tak, co říkám... Blíž, ještě blíž... Namouduši, připadám si, jako bych vábil slepice... slepice...*⁸⁴

Jindřich vyrostl – tak jako Gombrowicz - v zemanské rodině, ale jeho rodný dům je proměněn na krčmu a rodiče ho nepoznávají. Tady se opět u Gombrowicze objevuje téma konvencí: s lidmi, kteří mají za sebou zkušenost války nelze mluvit normálně, ale pomocí ceremoniálu uvítání (dostatečně teatrálního) se zdá, že je možné navázat kontakt:

Jindřich: (Matce) *Pojď, ať tě obejmou.*

Matka: *Ano, ano, objímejme se.*

Otec: *Dobrá, dobrá, budeme se objímat.*

Matka: *Pojď, ať tě obejmou.*

Otec: *Počkat, počkat, takhle to nepůjde...*

Jindřich: (naivně) *Vždyť je to moje máma!*

Otec: *Máma nemá, povídám: kousek od těla.*

Jindřich: *Ale vždyť já jsem... její syn.*

Otec: *Syn nesyn, povídám: dál od těla... Samozřejmě že syn, ale kdo může tušit, co se s ním za tu dobu stalo. Hnedle by se objímal!* (Ostře) *Mne ale nikdo objímat nebude, protože já nejsem žádný pytel, aby mě někdo tahal po koutech a objímal si mě, jak se mu zlíbí!*

Jindřich: (Vlád'ovi) *Zešleli.*

Vlád'a: (Jindřichovi) *Zešleli.*⁸⁵

Dotyk je po válečné zkušenosti nemožný. Dotyk má ve *Svatbě* ale ještě víc významů: v normálním světě je základem empirické zkušenosti o autentičnosti světa, ale ve snu se jeho povaha musí zákonitě měnit... Dotyk je obvykle projevem empatie, ale v gombrowiczovském světě je vlastně projevem agrese vůči druhému. A nakonec – a to je ze všeho nejdůležitější – je dotyk spojen se sakralizací, ale ve *Svatbě* je vždy opakem: profanuje, desakralizuje a nakonec je projevem až smrtelného nebezpečí: Piják se zadívá na svůj prst a najednou se vše točí kolem této postavy a skandálního faktu pouhé části lidského těla, která dominuje nad vším ostatním. Dotyk prstu vytváří nový obřad nové církve - bez Boha.

⁸⁴ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 9.

⁸⁵ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 10 – 11.

Svatba je parodií především tří rituálů: pomazání krále, holdu syna otci a samozřejmě rituálu svatby. Parodický moment spočívá v tom, že je zde obrácen zvykový poměr mezi člověkem a rituálem – pravidlem všech rituálů je totiž to, že se mu musí každý člověk podřídit, ale ve *Svatbě* je to Jindřich, který stanovuje své vlastní rituály. Tato scéna dělá z poníženého Otce Krále:

Jindřich: „*Mohl bych pokleknout... (...) Přirozeně, působilo by to jaksí... (kleká si stranou) Ha, u d'ábla! Klekl jsem si, ale klekl jsem nějak tiše a klekl jsem si ne pro sebe, ale pro ně, vlastně ne pro ně, ale pro sebe, jenže... jako bych byl nějaký kněz, kněžour či co, co já vím... (...) Je mi to lhostejné, klečím-li tu před ním. Klečím před ním! A teď zkuste zrušit mé klečení, pominout mé klečení, vyhnat mé klečení odtud!* (K Pijákovi) *Bij ho! Já budu před ním klečet!*

Piják: *Král!*

Matka: *Král!*

Pijáci: *Král!*

Jindřich: *Jakýpak král! (...)*

Otec: *Ó, Jindřichu (...). Díky ti, synu můj, přijímám tvůj hold a ještě jednou ho přijímám a přijímám ho... Nemohu se dosti napřijímat... (Upřímně) Šíleně jsem toužil po cti. (...)*

Jindřich: *Co je to za blbost?* ⁸⁶

Marcin Kępiński rozebírá ve studii *Gombrowiczovy hry s kulturou* ⁸⁷ celý archetypální svět, který je ve *Svatbě* přítomen - a postaven doslova na hlavu: rodný dům (a šlechtické sídlo) jsou krčmou, do kterého Jindřich a Vláďa vstupují, aniž by překročili práh (dům se kolem nich postupně zjevuje), a aniž by domu byli pozváni. Návrat ztraceného syna nekoná, protože rodiče jej nepoznávají a otec se s ním odmítá obejmout. Místo tradičního pohoštění na uvítanou je Jindřichovi a Vláďovi nabídnuta polévka z koňských střev a kočičí moči.

Rituály se tvoří přes osobu Jindřicha a jsou opravdovou lidskou církví, přesně takovou, jaké známe z dvacátého století z totalitních režimů. Jindřich je na začátku třetího dějství opravdovým diktátorem (a Bohem):

Kancléř: *A máme ticho. Všechny povstalecké elementy jsme pochytali, vzbouřenci všichni do jednoho sedí. Parlament je taky pozatýkán. Ostatně, blíže nejmenovaným vojenským i civilním objektům hrozí absolutní zavření a vůbec, široký okruh obyvatelstva teď sedí. Nejvyšší soud,*

⁸⁶ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 29.

⁸⁷ Kępiński, Marcin: *Gombrowicza gry z Kulturą. Mit, symbol, historia, tradycja*. Warszawa 2006.

hlavní štáb, ředitelství, odbory, orgány lidové i soukromé moci, tisk, špitály a útulky, vše, všecko, všecičko sedí. Zavřena jsou též všechna ministerstva, téměř všichni a vůbec všecko. Policie taky sedí. V tichosti a potichoučku. Zavládlo ticho. Máme trochu sychravo.

Jindřich: *Zavládl klid a jak klidně si vládne.*⁸⁸

Klíč k metafoře *Svatby* popsal Gombrowicz takto: „Přechod od světa založeného na božské autoritě, božské a otcovské, k světu, kde má být jeho, Jindřichova, vůle božskou tvůrčí vůlí... jako vůle Hitlera a Stalina.“⁸⁹ Jindřichovi nechybí žádný z atributů diktátora, agresí počínaje („Opanoval jsem situaci a donutím ta hovada dělat vše, čeho se mi zachce. A když mě pak napumpují dostatečnou silou a vznešeností, tak i tu srandu, kterou z toho mám, popadnu za držku. A jestli to bude blbé, tak i blbost vezmu u huby! A jestliže se Bůh, ten starý, pradávný Bůh bude stavět proti tomu, tak popadnu u huby i jeho!“)⁹⁰ a konče chorobou všech diktátorů, totiž podezíráním:

Jindřich: *Vlezte mi na záda!* (Sluhovi, který mu podává jablko) *Stůj! Počkej, ať si tě prohlédnu... Kdoví co si ten chlap zrovna teď myslí, myslí si něco sám pro sebe... tam... Myslím, že má temný způsob myšlení, je to typ vyvrhela... Kdoví?*⁹¹

Opět se zde můžeme vrátit k charakteristice Gombrowiczových dramát tak jak stanovil Jarzębski, totiž k tomu, že jsou velkou historickou tragédií o dvacátém století, a nebo (a tento názor je charakteristický pro Jana Błońskiego) tragédií psychoanalytickou. To platí v nejvyšší míře právě o *Svatbě*. Po freudiánském vzoru bývá Jindřich charakterizován jako ego, Otec je jeho superegem a Piják zpodobňuje id. Piják je Jindřichovo špatné já, je jeho našeptávajícím Mefistofelem (ostatně, Gombrowicz označil Pijáka jako „ambasádora Hitlera“). Lepší já je pro Jindřicha buď Otec, a nebo Vlád'a, který může být Bohem, ovšem Bohem, kterého Jindřich donutí spáchat sebevraždu.

Zde se dostáváme k široké škále filosofických výkladů *Svatby*. Parafráze na Nietzcheho je zde jasná: idea Boha, jímž Nietzsche pojmenovává celý tradiční etický kodex, je mrtvá („Bůh je mrtev, my jsme ho zabili“). Jindřich je skutečně nadčlověkem, který vytváří svou vlastní morálku, která leží mimo obzor dobra i zla.

⁸⁸ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 71.

⁸⁹ Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 95.

⁹⁰ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 73.

⁹¹ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 76.

Jarzębski se pozastavuje nad tím, zda je motivem chování Jindřicha imperativ Formy namísto Boha, kterého Kant už také nepotřebuje. Janusz Margański⁹² se podrobně zabývá motivy Descartových *Meditací o první filosofii* a *Rozpravě o metodě*: ať jde o motivy šílenství nebo klamavých smyslových dojmů, to vše najdeme také ve *Svatbě*: i Gombrowicz pokládá celou vnější sféru světa za oblast náhodných souvislostí. Margański si všímá ji toho, jak variuje některé descartovské motivy:

*Jak často mě noční oddech přesvědčuje o takových všednostech, jako že jsem zde, jsem oděn a sedím u krbu, zatímco bez šatů ležím v přikrývkách! A přece nyní bdělýma očima nahlížím na tento papír, tato hlava, již hýbu, nespí a uváženě natahuji a cítím tuto ruku tak, že o tom vím.*⁹³

Jindřich: *Možná, že to není sen, možná že jsem se pouze já sám zbláznil. Dokonce možná že tu ani nestojím a nemluví, že jenom v mé skutečnosti ležím v jakémsi špitále a tam gestikuluji a blouzním, blouzním o tom, že tu stojím...*⁹⁴

*Natahuji svou ruku... (...) Když v tom tichu pohnu svými prsty, tak moje individualita se sama se sebou a sama v sobě rozroste... a v podstatě vystihne onu podstatu. Já, já, já! Já sám!*⁹⁵

Pokud se vrátíme k citaci z *Testamentu* na začátku kapitoly, kde Gombrowicz říká, že vzorem při psaní *Svatby* mu byl *Hamlet* a *Faust*, protože chtěl napsat velké dílo, citát pokračuje takto: „*Svatba* je – jako všechna má díla obrácená proti formě – parodií formy, parodií geniálního dramatu. Nedala by se při parodování propašovat do díla špetka vlastní geniality? Takový kontraband...“⁹⁶

Vyvstává otázka: může být takové autorské stanovisko, které si od počátku klade za cíl parodovat velká díla světové dramatiky, opravdovým dílem, anebo bude vždy jen jejich imitací? Argumentovat můžeme například tím, že málokteré literární dílo není bez vlivů literatury předchozí, což pro velkého syntetika Shakespeara platí dvojnásob.⁹⁷ Mnoho

⁹² Margański, Janusz: Gombrowicz wieczny debiutant. Kraków 2001.

⁹³ Descartes: *Meditace o první filosofii*. s. 31.

⁹⁴ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 47

⁹⁵ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 93

⁹⁶ Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 91

⁹⁷ Podle Martina Hilského má Shakespearův Hamlet svůj původ v kronikách Saxa Grammatika, Bellforestových Tragických příbězích a v dřívější nedochované hře, která bývá nazývána jako Ur-Hamlet. Shakespearova nejslavnější tragédie také nezůstala bez vlivu Montaignových *Esejů* či *Chvály bláznovství* od Erasma Rotterdamského.

Hilský, Martin: Shakespearův Hamlet. In: Shakespeare, William: *Hamlet*. s. 17 – 20.

gombrowiczovských badatelů se shoduje, že i když je *Svatba* jejich parodií, je zároveň skutečně velkým dramatem v linii *Hamleta* a *Fausta*. Například Jacek Trznadel píše: „*Svatba* je nepochybně největším polským dramatem od doby Wyspiańskiego *Veselky* a zároveň jedním z vrcholů evropské dramatiky celého dvacátého století. Její síla spočívá v univerzalizmu.“⁹⁸ Univerzálnosti *Svatby* jsme se věnovali na předchozích stránkách, ale kapitola aluzí si zaslouží podrobnější rozbor.

Už bylo řečeno, že ústřední linie motivu snu může být vykládána jako sen o literární tradici. Ve snu se skládají dohromady nejrůznější momenty – a stejným způsobem je možné poskládat dohromady literární motivy. Zbigniew Majchrowski charakterizuje *Svatbu* jako „Druhé arcidrama v polské literatuře (po *Dziadach*), které je především směsí hamletovsko-faustovských témat, ve kterém je možné slyšet i ohlasy na Wyspiańskiego a Krasińskiego, a celá tato všehochuť vykazuje jistou podobnost ke *Králi Ubu* Alfréda Jarryho.“⁹⁹

Romantická tradice nás může dovést od pozdního romantismu Wyspiańskiego (*Wyzwolenie*)¹⁰⁰ zpět polským romantikům Mickiewiczowi (*Dziady*), Słowackému (*Balladyna a Koridian*) a Krasińskému (*Nebožská komedie*), Goethovi až k shakespearovskému dramatu.

Tato linie má se *Svatbou* společný moment problematického hlavního hrdiny: Jindřich je subjektivním já celé hry, je antihrdinou, který je zapleten do celé sítě „prokletých problémů“ (doslova hamletovsko – faustovských) a je opravdovým hrdinou přesahu (Konstanty Jeleński ostatně napsal: „Gombrowicz je metafyzickým spisovatelem.“)¹⁰¹ Michał Januskiewicz nachází v Jindřichovi dokonce některé rysy Raskolnikova.¹⁰² Goethovu *Faustovi* odpovídají asi nejvíc dva mefistofelovské motivy: našeptávání Pijáka a samozřejmě svět hlavního hrdiny, který odmítá božský řád. Shakespearovské motivy jsou komplikovanější, neboť do nich vstoupila romantická tradice a tak je v podstatě obtížné rozpoznat: ve *Svatbě* se jako v *Balladyně* chystá svatba, která se stává pohřbem. Dalším motivem je nůž, který v *Balladyně* usvědčuje z vraždy titulní hrdinku, a ve *Svatbě* si Jindřich bere do ruky nůž, kterým před tím loupal jablko, když mluví s Máňou. Vláďa - Horacio se tímto nožem pak zabíjí, namísto Jindřicha – Macbetha.

⁹⁸ Trznadel, Jacek: *Polski Hamlet*. s. 402.

⁹⁹ Majchrowski, Zbigniew: *Gombrowicz i cień Wieszcza*. s. 46.

¹⁰⁰ Do češtiny dosud nepřeložená hra, jejíž název by se dal přeložit jako *Osvobození*.

¹⁰¹ Gębala, Stanisław: *Teatralność i dramatyczność. Gombrowicz – Różewicz – Mrozek*. s. 35.

¹⁰² Januskiewicz, Michał: *Ślub Witolda Gombrowicza – nowe stanowienie wartości?* In: *Gombrowicz*. Słupsk. S. 103.

Hamletovské motivy jsou však pro Jindřicha asi nejvíc příznačné. Pokud Martin Hilský charakterizoval *Hamleta* jako drama narušených obřadů,¹⁰³ je *Svatba* jejich popřením. Malošice jsou Elsinorem, kam se hlavní hrdina sice vrací, přičemž návrat už není možný:

Jindřich: *Syn se vrátil do otcovského domu, ale dům už není jeho domem. A syn už není jeho synem. Kdo tedy a kam se vlastně vrátil? Zahod'te všechny vzpomínky! Kupředu! Nikdo ať se k ničemu nevrací!*¹⁰⁴

Jindřich vidí šanci nápravy v teatralizaci života (lidská církev) podobně jako Hamlet ve zkoušení divadla na divadle. Jindřich přikazuje Vládovi, aby se zabil, a nacvičuje s ním celou scénu, jak jí má Vláda během obřadu zahrát:

Jindřich: *A opakuj: „Jestliže to chceš, Jindřichu, tak ano, udělám to rád.“*

Vláda: *Nejsem herec.*

Jindřich: *To nevadí, představuj si, že se zpaměti učíš veršům.*¹⁰⁵

Tak jako je celý Hamletův slovník plný divadelních výrazů, přerůstá „divadlo na divadle“ i do vyjadřování Jindřicha:

Máňa: (teatrálně) *Proč trápíš sebe i mne?*

Jindřich: *Copak to tu máme za ochotníci!*¹⁰⁶

Jindřich: *„Můj drahý Vlád'o...“ Ne, ne, ne, to je příliš nudné... Takový neprofesionální výstup.*¹⁰⁷

A nakonec Gombrowicz variuje známou větu Hamleta, který, když je Poloniem dotázán, co to čte, odpovídá: „Slova, slova, slova.“¹⁰⁸

¹⁰³ Hamlet jako drama narušených obřadů: Svatba Gertrudy je podle renesančních zvyklostí krvesmilná, neboť po smrti manžela měla jeho žena čekat s vdavkami minimálně rok, kdežto Gertruda se vdává po dvou měsících. Narušen je i pohřební obřad, neboť Ofélie je pohřbena takřka bez ceremonií, což sice bylo typické pro sebevrahy, ovšem počítalo se s výjimkou, pokud se dotyčný sebevrah zbláznil. Narušen je i rytířský a gentlemanský souboj, ve kterém rozhodně neměly být ostré meče potřené jedem a jed v číši na víno. Hilský, Martin: Shakespeareův Hamlet. In: Shakespeare, William: *Hamlet*. s. 38.

¹⁰⁴ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 19.

¹⁰⁵ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 91.

¹⁰⁶ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 87.

¹⁰⁷ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 92.

¹⁰⁸ Shakespeare, William: *Hamlet*. s. 251.

Jindřich: *Samá slova! (...) Nikoliv, to ne my, vypovídáme svá slova, ale ona vypovídají za nás, zrazují naši mysl, která zas zrazuje naše zrádcovské city.* ¹⁰⁹

Jindřich: *Jde mi o to, abys tím, co vyslovíš, ochutnal a vychutnal sám sebe, svá slova na svých rtech... abys poznal, co to znamená... Co to je... Protože je to věda na určitém stupni vývoje... Slova v nás vyvolávají určité psychické stavy...formují nás... vytvářejí mezi námi skutečnost... Protože když ty řekneš něco takového... podivného... tak já mohu povědět něco ještě podivnějšího, a vzájemným doplňováním můžeme dojít daleko...* ¹¹⁰

Jindřich je tedy jakýmsi Hamletem po lingvistickém obratu, což docela přesně charakterizuje vyjádření „my nemluvíme slova, ale slova mluví nás“. Moc slova, které nad člověkem přebírá vládu, se táhne celým dramatem jako červená niť: slova jsou zde onou Gombrowiczovou Formou, která vládne světu. V předmluvě k divadelní hře dodává: „Tady nejde jako v jiných hrách o to, nalézt nejvlastnější formu k uspořádání nějakého konfliktu, nýbrž o vytvoření našeho věčného konfliktu s Formou... Kdyby v některé Shakespearově hře někdo vykřikl na otce, že je „svině“, spočívalo by drama na urážce otce synem. **V této hře je drama mezi tím, kdo křičí, a jeho vlastním křikem.**“ ¹¹¹

Otec: *Já nekřičím. To křičí můj hlas! Psst...* ¹¹²

V roce 1967 Gombrowicz publikoval – přesně v intencích své hravé teatrální neskromnosti – článek s názvem *Byl jsem prvním strukturalistou* („Byłem pierwszym strukturalistą“). I v *Testamentu* poukazuje na to, že už v jeho předválečné tvorbě existují výrazy, které se staly po válce součástí jazyka strukturalistů, a jako příklad uvádí *Ferdydurka*, kde místo „věřím, cítím, myslím, mluvím“ používá raději „mně se věří, cítí, myslí, mluví.“ Je-li lidská osobnost utvářena „mezi lidmi“, tedy vyrůstá z mezilidských vztahů, vidí v tom Gombrowicz funkci svého vlastního systému, která je ovšem na rozdíl od strukturalistů umělecká: „Věčně stejná válka s vědou. Strukturalismus vyrůstá z etnologie, lingvistiky, matematiky, a v nejširším pojetí jako u Foucaulta je teorií poznání. A ten můj strukturalismus je umělecký, pochází z ulice a každodenní skutečnosti, je praktický, je v něm strach a vášeň...

¹⁰⁹ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 59.

¹¹⁰ Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 92.

¹¹¹ Úvodní slovo autora k dramatu *Svatba* nebylo z nějakého záhadného důvodu zahrnuto do českého překladu hry.

Gombrowicz, Witold. *Dramaty*. s. 99.

¹¹² Gombrowicz, Witold: *Svatba*. s. 66.

oni objevují Formu za studena, kdežto já za tepla, já se jí bojím! A také se jí bavím! (...) Fakt, že až dosud žádný z těchto vědců pohledem ani nezavadil o má díla, mi připadá jako nedopatření.“¹¹³

¹¹³ Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 156 – 157.

9. Opereta

(Operetka)

V roce 1963 se Gombrowicz po více jak dvaceti letech vrátil do Evropy. Rok žil v Berlíně, kde získal stipendijní pobyt. Po té se se svojí budoucí manželkou Ritou Labrosse přestěhovali na jih Francie, do Vence. Gombrowicz začal psát *Operetu*, svojí poslední dokončenou divadelní hru, už na počátku padesátých let, poté jí odložil a vrátil se k ní přibližně mezi léty 1957 a 1961. V roce 1964 se k ní znovu vrátil a o dva roky později byla její definitivní verze připravená k vydání. Rita vzpomínala, že když se Gombrowicz v této době vracel do domu ve Vence, zpíval si kuplety.¹¹⁴

„K mému údivu se mé divadelní hry, které v Paříži oprášil Jorge Lavelli, dostaly i na jiná jeviště a měly slušný úspěch. Proto jsem vytáhl náčrt *Operety*, hry, kterou jsem začal psát, ještě když jsem pracoval v bance, ale pak jsem psaní nechal, a v Tandilu jsem se s ní znovu mořil a znovu jí odložil... Úskalím, o něž se rozbýjelo mé úsilí, bylo to, že operetní styl, tak božsky hloupý a dokonale sklerotický, jako každý monumentální a vykrystalizovaný styl, netoleruje nic, co by se do něj stoprocentně neintegrovalo. V operetě musí být postavy operetní, děj operetní, svět operetní, mýty operetní, a já jsem se toho do ní snažil nacpat příliš mnoho. Až teprve když jsem tento obsah uzavřel do ryze operetních metafor (kostýmy, módní přehlídka), všechno mi to pěkně klaplo a uzavřelo se.“¹¹⁵

Děj *Operety* začíná před první světovou válkou, kdy si hrabě Šarm, syn knížete Himaláje, usmyslí, že svede „krasotinku“ Albertinku. Protože jí nebyl dosud představen, vymyslí lest jak se seznámit: najme si zlodějíčka, aby Albertinku okradl, Šarm jej dopadne a bude tak moct Albertinku oslovit aniž se prohřeší proti bontonu. Když Albertinka ucítí na svém těle mužskou ruku, začne toužit po dotyku a začíná snít o nahotě. Hrabě Šarm se ale za nahotu stydí a zbožňuje oblékání...

Do zámku Himaláje zrovna přijíždí slavný Fior, diktátor módy přímo z Paříže, na jehož počest má být uspořádán ples. Mistr ale neví, jakou módu má určit, neboť doba je nejasná... Hufnagel, hrabě – koníčkář mu poradí, aby se inspiroval u hostů a uspořádal turnaj

¹¹⁴ Jarzębski, Jerzy: *Poglądanie Gombrowicza*. s. 108.

¹¹⁵ Gombrowicz, Witold: *Testament*. s. 146 - 147

módy: na ples mají přijít všichni ve svém modelu zakrytém prozatím pytle, na povel mají pytle spadnout a porota určí oděv pro příští dobu.

Druhé dějství otevírá ples. Albertinka přichází a klesá pod vahou garderoby, do které jí oděl Šarm, ale ona stále touží po nahotě a dotyku. Ten si na vodítku vede svého zlodějíčka a setkává se s rivalem Firuletem, který má též svého zloděje na špagátu, v průběhu plesu je však vypustí, aby zloději mohli krást a ohmatávat hosty. Vypuštění zlodějíčci způsobí na plese paniku, nastává všeobecné uvolnění mravů a Hufnagel odhalí svou pravou totožnost: je to terorista, který se postaví do čela lokajů a začíná revoluce.

Ve třetím dějství je už po revoluci a po obou světových válkách. Ze zámku Himaláje zbyly jenom trosky a mezi blesky se zjevuje ta nejpodivnější móda: Kníže je v přestrojení za lampu, farář za ženu, mihne se nacistická uniforma, plynová maska... Vyděšený Fior se snaží pochopit nové módní trendy. Přichází Šarm a Firulet (následování hrobníky s rakví) a vyprávějí si, co se stalo s Albertinkou, která z plesu zmizela, a oni našli jen její garderobu. Teď se rozhodli jí najít a pohřbít její tělo. Albertinka ale vstává nahá z rakve, protože jí tam ukryli zloději, kteří si právě strhávají masky hrobníků...

Název odkazuje ke zmíněnému žánru operety, který byl Gombrowiczovi blízký už od doby jeho mládí ve Varšavě. Svojí zálibu ve světě operety popsal poměrně obsáhle v komentáři ke hře: „Forma operety - podle mého názoru jedna z nejšťastnějších, jaké si kdy divadlo vytvořilo – mě vždycky 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.“¹¹⁶

Co se týče divadla, měl Gombrowicz jasno: na nejnižším stupni divadelního umění se podle něho nacházela opereta, a na nejvyšším *Hamlet*. Tato hierarchie je ale v podstatě u Gombrowicze problematická, protože „nízké“ jej zajímalo v podstatě víc, než „vysoké“ (nedozrálost jako téma románu *Ferdydurke*), a idiotismus operety se Gombrowicz obdařil přívlastkem „božský“. To souvisí s Gombrowiczovými oblíbenými hrami se čtenářem, popřípadě s divákem, protože tady nejde o operetu, ale právě o onu „božskou pitomost.“ Tato božsky pitomá forma se ale v operetce měla spojit s podobenstvím o historii dvacátého století, což podle autora mělo zahrnovat „vášeň, drama, patos“ a výsledkem měla být „monumentální

¹¹⁶ Gombrowicz, Witold: *Opereta*. s. 4.

operetní nejapnost, jež kráčí ruku v ruce s monumentálním historickým patosem – maska operety, pod kterou krvácí tvář lidstva.“¹¹⁷ – není divu, že Gombrowicz svou snahu okomentoval takto: „Nikdo by nevěřil, kolik dřiny mě stála dramatická stavba téhle pitomůstky!“¹¹⁸

Forma operety vyžaduje ustálený řád: královský dvůr je dvorem, pán pánem a sluha sluhou. Charakterové typy jsou podobně ustálené: romantickým hrdinou je hrabě, dále v operetě vystupuje zamilovaná dívka, lstivý baron, šlechtný hajný, veselý zedník, surový otec, hodná chůva a tak dále. Tuto typovost pozvedá Gombrowicz až k důležitosti závazného pravidla. *Opereta* je navíc napsaná se smyslem pro styl operety, je bohatá co do slovní rytmiky a má smysl pro situační komiku. *Opereta* ale není jen operetou, ale také antioperetou, takže tato pravidla zároveň povyšuje a zároveň boří: knížecí zámek je rovnou na vrcholku Himalájí, nejvyšší aristokracie ráčkuje,¹¹⁹ a její chování i dialogy připomínají svou prkenností spíš loutkové divadlo. Podobně je služebnictvo dokonalou parodií služebnictva: svým pánům lížou doslova boty (a připomínají spíš zvířata). Starý řád před první světovou válkou je zvýrazněn právě onou operetkovostí: aristokracie je zkonvencionalizovaná podobně jako forma operety. Tadeusz Nyczek používá při charakteristice *Operety* slova „hyperkonvenčnost“, již odpovídá především hlavní hrdina hrabě Šarm a jeho sok Firulet, kteří připomínají postavy z hracích karet – konkrétně spodky či kluky, dokonce vypadají jako jedna dvouhlavá karta: jsou stejně staří, stejně se oblékají a mají symetricky postavené lokaje po svém boku:¹²⁰

Firulet: (napadne svým smíchem Šarma) *Ha ha ha ha – ha ha ha ha!*

Ha, ha, ha, ha, ha, ha ha, ha!

Šarm: (se brání) *Ha ha ha ha – ha ha ha ha!*

*Ha, ha, ha, ha, ha, ha ha, ha!*¹²¹

Základní dějové pásmo *Operety* tvoří protiklad oblečení – nahota. Oblek je zde symbolem starého řádu, neboli stáří těla i stáří kultury. Sokům Šarmovi a Firuletovi je kolem pětatřiceti, ale podle svého věku se nechovají: mohlo by jim být i kolem pětadesáti. Naopak, touha Albertinky po nahosti symbolizuje mládí. Oděv je stereotyp a připomíná masku nebo

¹¹⁷ tamtéž

¹¹⁸ tamtéž

¹¹⁹ Ráčkování ale nebylo použito v českém překladu hry.

¹²⁰ Nyczek, Tadeusz: „Operetka“, czyli w stroju i na golo. „Operetka“ i operetka. In: *O Witoldze Gombrowiczu*. Kielce. s. 56.

¹²¹ Gombrowicz, Witold: *Opereta*. s. 32.

převlek, a naopak v mládí se člověk nedokáže sžít s rolí, která mu byla přidělena a až později se postupně učí manipulovat s maskami – sociálními rolemi, které jsou ve společnosti běžné.¹²² Oblečení versus nahota by se v *Operetce* daly zevšeobecnit na protiklad obecnější:

Nahota – krása – mládí – nízkost – chaos – energie – příroda

Oblečení – stáří - forma – dějiny – kultura

Existuje jediná hierarchie, totiž hierarchie věku, tedy těla. Aristokracie (symbol starého světa) se ale domnívá, že oblek se rovná společenskému statusu:

*Kníže: V době, ve které žijeme (...) stalo se oblékání nejpevnější baštou vyšších tříd. Co by se dělo, nebýt všech těch nuancí, těch – řekl bych – subtilních valérů, té mystické šifry, nesrozumitelné nezasvěceným, kterou se vyšší kruhy izolují od nižších vrstev? Odívání a bontón, to je naše tvrz na výsostech. Hosana! Nižší vrstvy podnikají prostě všechno, co mohou, aby si přivlastnily jak naši módu, tak náš bontón. A proto musíme stále zavádět novoty, které je zavádějí na falešnou stopu.*¹²³

Pokud se stará aristokracie definuje podle oblečení, je nahota totálním popřením řádu světa, a je dokonce, jak říká Kněžna „demagogická, ba přímo socialistická.“ A dále se ptá: „Co by se stalo, kdyby obyčejní lidé přišli na to, že naše prdel je stejná, jako ta jejich?“¹²⁴ - aristokracie se musí bránit oblečením, tedy kulturou.

Dějiny a móda jsou podle téhož vzorce svázány stejným způsobem: rychlost módy podle Gombrowicze kopíruje rychlost dějin („Móda je historie!“)¹²⁵ a právě tato rychlost znemožňuje pozvanému hostu z Paříže, diktátorovi módy Fiorovi, určit, co bude módní v příští sezóně: „Rusko... Anglie... Námořní politika... Socialismus... Kam? Jakým směrem? K jakému cíli? Jakou navrhnout kalhotu, když nevím, zda se za deset let budou nosit nohavice? A třeba to budoucí oblečení bude z peří nebo z kovových kroužků? Budoucnost? Jako černá propast zeje budoucnost! Nepoznatelný čas! Dějiny halí tvář!“¹²⁶ Fior svým jménem nikoliv náhodou připomíná Christiana Diora...

¹²² Tento moment připomíná motiv z *Ferdydurka* : člověk nemá vlastní osobnost, ostatní mu pouze nasazují masku - buďto držku nebo zadničku.

¹²³ Gombrowicz, Witold: *Opereta*. s. 18.

¹²⁴ Gombrowicz, Witold: *Opereta*. s. 54.

¹²⁵ Gombrowicz, Witold: *Opereta*. s. 36.

¹²⁶ Gombrowicz, Witold: *Opereta*. s. 37.

Dějinnost ale Gombrowicz nebere nijak vážně: pouze jí redukuje do módy. Slova jako „socialismus“ nebo „demokracie“ jsou v *Operetce* jen jazykovými figurami, stejně jako slovo diktatura znamená v operetce pouhý diktát módy: ideologie jsou prostě podle Gombrowicze jen převlekem na jednu sezónu. Také postava Profesora je jasnou narážkou na levicový intelektualismus. Stejně jako Lenin nebo Trockij je Profesor renegátem, který „zrazuje“ svůj aristokratický původ ve jménu revoluce. Profesor je navíc jasným nihilistou, který revoluci pouze vymýšlí a vše pouze boří, aniž by vytvořil něco jiného. Zde si Gombrowicz vyřizoval účty s intelektuálním levičáctvím Západu, neboť Profesor je karikaturou Jeana Paula Sartra, autora *Bytí a nicoty*, ale také *Nevolnosti*: Profesor totiž neustále zvrací:

Kněžna: *Náš nešťastný, neocenitelný profesor trpí chronicky nevléčitelným zvracením. Obsedantně chronické dávení páně profesorovo léčily bez úspěchu největší světové kapacity. Pan profesor prokazatelně zvracel na nejslovnější specialisty, ale také na střední zdravotnický personál všeho druhu, jako na infirmierky, que sais-je, dokonce i na mého knížecího chotě a na mě! A vůbec, těžko najít věc nebo osobu, kterou by náš milý pan profesor nepoblínil. V létě vrhne na rabátka, kytičky, bylinky, broučky nebo pejsky, ale také ku příkladu na hmyz nebo stromy, ale stejně tak zahradnické táčky.*

Kníže: *Zvracení našeho drahého profesora je spazmatické, konvulzivní a nesporně chronické. (Profesor jako by zvracel na Markýzu)*¹²⁷

Na sartrovskou nevolnost existuje lék, totiž kopanec, který Profesorovi ušetří Hufnagel – revolucionář. Je bývalým lokajem a kriminálníčkem, který se vydává za hraběte (Tadeusz Nyczek v něm vidí podobnost s Hitlerem a Stalinem). *Opereta* podle Jana Błońskiego připomíná Gombrowiczovy oblíbené šachy: mezi sebou neválčí lidé, ale symboly a ideje.¹²⁸

Třetí dějství se odehrává po obou válkách i po sexuální revoluci. Hierarchie už neexistuje a neexistují žádné zákazy, které svazují lidské chování: Kníže je převlečen za lampu (kdysi měl lampu, nyní je lampou...), Kněžna za stůl, Farář je ženou a Profesor koněm. Po revoluci nastává bouře, která je podobně jako u Shakespeara, symbolem totálního očištění:

Kníže, Kněžna, Farář: *Bouře...*

¹²⁷ Gombrowicz, Witold: *Opereta*.s. 20.

¹²⁸ Błoński, Jan: *Forma, śmiech i rzech ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. s. 210.

Lokajové: *Bouře...* (hromy, blesky, bouře)

Fior: (Hufnagelovi) *Tak buďte člověkem! Odhod'te masku!*

Hufnagel, Lokajové, Kníže, Kněžna, Farář: *Bouře...*

Fior: *Tu jedna maska druhou týrá. Přestaňte! Odhod'te ty masky! Staňte se lidmi!*¹²⁹

Celá *Opereta* se ale točila kolem touhy Albertinky po nahotě. Mezi lampami a stoly (lidmi) vstává z rakve nahá Albertinka (za asistence dvou hamletovských hrobníků – zlodějů). I v Shakespearovi je postava Mirandy, která je stejně jako Albertinka symbolem mladosti a krásy. Bouří začíná Shakespearova hra *Bouře* a bouří končí Gombrowiczova *Opereta*. Bouře je příroda a součástí přírody je nahota. Z očišťující bouře se může svět znovu narodit. Dějiny jsou šílené, ale lidskost se může znovu narodit, to je finále *Operety*, které touto podvojností připomíná *Fausta*.

Do jiných literárních souvislostí dává *Operetu* Maria Janion,¹³⁰ která jí vidí jako finále triptychu třech velkých polských dramát o revoluci: Krasińského *Nebožské komedie* a *Ševců* od Stanisława I. Witkiewicze. Pokud je Krasiński reprezentuje religiózní interpretaci revoluce, jsou Witkiewicz a Gombrowicz takzvaní spisovatelé anomie (sociologický termín Emila Durkheima), neboť je pro ně typická změna, hereze a rouhání, což se projevilo tak, že jejich svět je postaven na hlavu. Gombrowicz se však liší od obou tím, že touze po novém světě chybí jakákoliv konkrétní představa: *Opereta* je dokonale antiutopistická (vstávající Albertinka z rakve je pouze nahá - a nic víc).

Absolutní nedostatek utopie zproblematizoval uvedení *Operety* na několika evropských scénách, protože pro levicově zaměřenou generaci roku 1968 byly Gombrowiczovy žertíky na téma sartrovský marxismus poněkud proti srsti.¹³¹ Karnevalová *Opereta*, která byla vydaná dva roky před rokem 1968, předznamenala mnohé, k čemu v revolučním roce došlo.

¹²⁹ Gombrowicz, Witold: *Opereta*. s. 84.

¹³⁰ Janion, Maria: Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz. In: Janion, Maria: *Projekt krytyki fantazmatycznej*. s. 175 – 188.

¹³¹ Například švédský režisér Alf Sjöberg, který slavil úspěch se *Svatbou* inscenovanou ve stockholmském Královském dramatickém divadle, odmítl *Operetu* režirovat, stejně jako jí odmítl herecký ansábl. Jarzębski, Jerzy: *Gombrowicz*. s. 174.

10. Historie a Bolest

(Historia i Ból)

Mimo *Yvonne, princeznu burgundánskou*, *Svatbu* a *Operetu* existují ještě dvě Gombrowiczova dramata, která rozpracoval, nebo alespoň zamýšlel napsat. Prvním je *Historie* a druhým mělo být drama s názvem *Bolest*.

Drama s názvem *Historie* doslova objevil Konstanty A. Jeleński, když mu byla vdovou po autorovi Ritou Gombrowiczovou zaslána jako jiná verze *Operety*. S *Operetou* má ale společné minimálně dva momenty: v *Historii* se také objevuje Albertinka, ale rozšířená o svůj protějšek postavy Alberta. Zároveň se *Opereta* a *Historie* částečně shodují v tématu lidské nahosti, kterou ale tak jako v *Operetě* nezahalují šaty, ale Gombrowicz jí „odívá v masku historie dvacátého století.“ Navíc *Historii* začal Gombrowicz psát už v roce 1951 a výsledné drama *Opereta* je jinou verzí *Historie* (která bývá proto někdy označována jako *Opereta II.*).

Fragmenty ze hry *Historie* naznačují, že drama v sobě mělo spojovat obě tendence dramát předchozích, totiž linii osobní a drama takzvaných velkých dějin: hlavní postavou měl být Witold Marian Gombrowicz a jeho rodina: dva bratři Jerzy a Janusz, sestra Rena a matka s otcem. Ještě v prvním jednání se ale děj přesunul na dvůr cara Mikuláše II. (kde se dokonce v jedné verzi měly postavy rodičů a sourozenců ztotožnit s carským dvorem: Otec – Mikuláš II., Matka – carevna, Janusz – Rasputin, Rena – velkokněžna Anna; jedinou výjimkou byl bratr Jerzy, jehož postava byla jakoby vyjmuta ze *Svatby*: Jerzy měl být Šambelánem). Další dějství se mělo odehrávat na dvoře císaře Viléma II., následně se Witold měl setkat s Piłsudským a ve třetím jednání s Hitlerem a Stalinem a posledním dějstvím měla být „válka“.

Doma se Witoldovi posmívají, že nemá boty (pracovní název celé hry byl *Naboso* – „Na bosaka“). Být bosý je totiž něco nenormálního, je to něco, co přibližuje zemanského synka k čeledínům (bosá noha byla vnímána jako symbol čeledína a zároveň děvky),¹³² tudíž

¹³² Slovo „dziewka“ znamená sice ve starší polštině také děvečku, ale Konstanty Jeleński použil pravděpodobně výrazu ve smyslu děvka / prostitutka. Gombrowiczův svět „nizkého“ symbolizoval nejčastěji čeledín a na druhé straně nikoliv jeho protějšek děvečka, ale rovnou děvka. I Máňa ve *Svatbě* je posluhovačkou, ale vždy se o ní mluví jako o děvce, navíc s jasným sexuálním podtónem.

je Witold obviněn, že je buď idiotem, nebo revolucionářem (opět téma vzpoury proti konvencím). Nakonec se mu posmívají, že není schopen ani odmaturovat a podobně jako ve *Svatbě* se situace změní – z rodiny se stává maturitní komise. Po té co jej každý člen rodiny vyzkouší, zda má takové povahové vlastnosti, jaké skrývá každý z nich (zde opravdu Gombrowicz popsal charakteristiky jednotlivých členů rodiny), složí nakonec Witold „zkoušku nedospělosti.“ V dalším obraze stojí Witold před odvodní komisí, ale nakonec je proti němu zinscenován proces, ve kterém je obviněn, že má „bosou revolucionářskou povahu“. Hájí se:

Witold: *Já mám hlas. Můj hlas mi nemůžete vzít. Budu mluvit, protože mám hlas. Nikdy, vůbec nikdy, mi nikdo můj hlas nevezme... Už mluvím! Ticho, mluvím! Mlčte, mlčte, já mluvím, já mluvím, já mluvím (...)!*

Řeknu vám něco důležitého... nechť moje bosost dělá společnost mým ústům (...).

*Budu mluvit bose, naboso... Já jsem odpovědný za svět. Jsem pánem světa!*¹³³

V tomtéž monologu se Witold dovídá, že zabil arciknížete Ferdinanda v Sarajevu. V další scéně se děj přenáší na carský dvůr, kde právě ministrové a generálové informují cara o atentátu v Sarajevu. Witold radí Mikulášovi („Mise bosonohého“), že má přestat být Rusem, carem, otcem a manželem a radí mu utéct – z absurdity vlády a války. Mikuláš poté vysílá Bosonoha Witolda na dvůr německého císaře Viléma, kterého Witold také přemlouvá k útěku (II. jednání). Ve třetím aktu se děj přenesení do Ziemiańskiej kavárny ve Varšavě (kde Gombrowicz skutečně trávil ve třicátých letech téměř každý večer), Witold sedí u stolku se skupinou básníků, se kterými se pře o provinciálnosti polské kultury: Witold říká, že jediným způsobem, jak tuto provinčnost překonat je přiznat, že jsme všichni bosí – a ostatní si dají své bosé nohy na stůl. Najednou se v kavárně objeví Józef Piłsudski a žádá Witolda o radu co dělat (období před vypuknutím druhé světové války). Witold mu poradí, aby si „zul boty, zatančil, zazpíval písničku a prstem na noze se poškrábal v hlavě... a byl lehký jako pírko.“ Piłsudski pak posílá Bosonoha na misi k Hitlerovi. V následující scéně se měl Witold setkat

Jeleński, Konstanty: *Od bosości do nagości (O nieznaney sztuce Witolda Gombrowicza)*. In: Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 352 – 353.

¹³³ Fragment č. 10.

Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 393.

s Hitlerem a Stalinem a drama mělo být pravděpodobně zakončené příběhem Albertinky a Alberta, kteří se po válce vrací domů, ale místo domu najdou jenom trosky.¹³⁴

Dalo by se říct, že v *Historii* se měla objevit rodina autora vykreslená v doslovné karikatuře, ale prvně také bez masky (krále a královny). Tak daleko – co se osobní výpovědi týče (pokud nepočítáme *Deník*) zašel Gombrowicz asi jen v *Trans-Atlantiku* (kde se hlavní hrdina jmenuje také celým jménem autora), nicméně ani tam nedosahuje osobní výpověď takového stupně, jako v tomto dramatickém torzu, kde Witek, ten „trouba“, „kretén“, „améba“, či „egocentrik“, odmítá uvěřit, že není pupkem světa. Skandální fakt své existence komentuje nejdřív tím, že se prohlásí za „nenormálního degeneráta“ a pak říká: „Svět se vymknul, nemá mě rád a já nemám rád jeho, jakási vzájemná nechuť stvořila se mezi námi.“¹³⁵ Co se týče dějinných souvislostí, Piłsudski je vykreslen realisticky, jak co se týče jazyka, tak historického kontextu. Rada Witolda, aby si zul boty, není patrně nijakou šifrou v existenciálním duchu, spíš je radou, jak jednat neagresivně (bosé chodidlo má v sobě cosi dětského a bezbranného – je doslova Achillovou patou).

Scény s Hitlerem a Stalinem zůstaly bohužel pouze v plánu třetího jednání: buď je Gombrowicz zničil, a nebo je vůbec nestihl napsat. I přes to je „hodně Hitlera v Gombrowiczovi“... Jeleński píše, že „Hitler je v gombrowiczovském divadle ukrytý jako liška v dětské omalovánce, kterou hledá myslivec, aby se nakonec ukázala skrytá v kresbě kůry stromu...“¹³⁶ Když je Witold vyslán Piłsudským za Hitlerem, říká: „Hitler neexistuje! Hitler není! Ach kdyby tak bylo možné odhalit, že Hitler není!“¹³⁷

O Hitlera se Gombrowicz zajímal poměrně intenzivně: věta, že „Hitler neexistuje“ vyjadřuje to, že Hitler existuje pouze skrze zesílené síly, které on sám vyvolal: „Ale nejpodivnější vlastností tohoto zmohutnění je, že se vytváří zevnitř – Hitlerovi všechno roste v ruce, jen on sám je stejný, jako byl, se všemi svými slabostmi. Je to trpaslík, který se zjevuje jako Goliáš. Je to obyčejný člověk, který je navenek Bohem. Je to měkká lidská ruka sekající jako mačeta. A Hitler se tak ocitl ve spárech Velkého Hitlera – ne proto, že by si neuchoval obyčejné soukromé pocity a myšlenky, soukromý rozum, ale proto, že jsou příliš malé a slabé a nic nezmůžou proti Obru, který jím proniká zvenčí.“¹³⁸ Jednoduše, pokud se vrátíme ke *Svatbě*, Hitlera je u Gombrowicze nutné hledat v nové lidské církvi.

¹³⁴ Gombrowicz, Witold: *Historia (Operetka) – fragmenty*. In: *Dramaty*. s. 370 – 416.

¹³⁵ Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 394.

¹³⁶ Jeleński, Konstanty: *Od bosości do nagości (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza)*. In: Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 364.

¹³⁷ Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 415.

¹³⁸ Gombrowicz, Witold: *Deník II. (1957 – 1961) a III. (1961 – 1966)*. s. 81.

Poslední drama, které Gombrowicz zamýšlel napsat (a uvažoval o tom až do posledních dní svého života), se mělo jmenovat *Bolest* („Ból“). Tato krátká hra měla být něčím kvalitativně novým: měly v ní vystupovat pouze dvě postavy, totiž Člověk a Moucha. Měla jí provázet hudba Beethovenova kvartetu pro housle v cis-moll (opus 131, č. 14) a hlavním tématem se mělo stát setkání člověka a zvířete s bolestí. Bolest měla prožívat pouze moucha, protože záměrem Gombrowicze bylo – podle K. Jeleňského – aby byla bolest pro člověka zbavena moralismu lítosti a oběti.¹³⁹

Téma bolesti tématizoval Gombrowicz v *Denících* v závěru svého života stále častěji: „Bolest se pro mě stává výchozím bodem existence, pocitem zcela zásadním, jímž všechno začíná a který všechno převádí na společného jmenovatele (...). Stále mě zajímá, kdo trpí. Myslím, že dnes existují o této věci dvě školy. Pro lidi ze starší školy byla bolest někoho z rodiny tou nejhorší bolestí hned po vlastní. Bolest hodnostáře byla důležitější než bolest chlapce. Bolest chlapce důležitější než bolest psa. Žijí v omezeném okruhu bolesti. Jenže pro lidi z nové školy je bolest bolestí, ať se objeví kdekoliv, stejně strašlivá v člověku jako v mouše, vytvořil se v nás pocit čistého utrpení, naše peklo se stalo univerzální.“¹⁴⁰

„Opravdový realismus tváří v tvář životu je vědomí, že jediným konkrétním, skutečnou realitou je bolest. A zatím, současná filosofie se prezentuje s doktorským, profesorským tónem, jako by bolest ani neexistovala. Sartre došel dokonce až k tvrzení, že i mučení může poskytovat rozkoš, jestliže si mučený představuje, že po smrti přijde do ráje. A tohle pro mě naprosto neplatí (...). Chtěl bych napsat něco, co by opravdu přispělo k pochopení bolesti, něco skutečně strašného a absolutního, samotný základ reality. Vesmír se mi jeví jako naprosto temný a prázdný celek, v němž jediná skutečně reálná věc je to, co ubližuje: to jest bolest. To je pravý ďábel, zbytek jsou jen deklamace.“¹⁴¹

¹³⁹ Jeleński, Konstanty: *Od bosości do nagości* (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza). In: Gombrowicz, Witold: *Dramaty*. s. 333.

¹⁴⁰ Gombrowicz, Witold: *Deník II. a III.* s. 33.

¹⁴¹ tamtéž

Závěr

Dramatická tvorba Witolda Gombrowicze má celkově poněkud anomální charakter, stejně tak jako jeho prozaická tvorba: překladatelka velké části jeho děl Helena Stachová přímo prohlásila, že autorský typ podobný Gombrowiczovi neexistuje.¹⁴² V případě jeho dramatického díla to platí dvojnásob, protože Gombrowicz psal dramata, ačkoliv divadlo neuznával. Bývá počítán mezi absurdní dramatiky, ačkoliv svou dramatickou prvotinu *Yvonnu, princeznu burgundánskou* napsal už v roce 1935 a k programu absurdního dramatu se nehlásil.

Přes veškeré experimentování na poli témat a jazyka, se drží trojice Gombrowiczových dramát klasické struktury: dramata jsou uzavřena do tří aktů a po formální stránce jsou v podstatě tradičním dramatickým dílem, které je stejně tak možné číst jako hrát. Pravidla o trojí jednotě (místa, času a děje) se nedrží, v tomto ohledu je jim nejbližší romantické drama, konkrétně dramata polského romantismu (pro které je charakteristická především časová neurčitost) i shakespearovská inspirace.

Se Shakespearem souvisí i to, že se všechna tři dramata se odehrávají na dvorech aristokracie. Jejich hrdiny je vždy princ, či mladý kníže, který se hodlá oženit nebo alespoň svést vyvolenou dívku. Hlavní hrdina se vždy snaží manipulovat se svým okolím, ale vždy je v podstatě neúspěšný, i když jeho protějškem je bez výjimky naprosto pasivní ženská postava. Hlavním tématem jsou pro Gombrowicze vždy mezilidské vztahy a touha jim vládnout. Hrdina je často skrytým režisérem tohoto malého divadla Svět, kterému přesto vládne Slovo. Slova, která postavy říkají, nad hrdiny často přebírají vládu a sama jimi manipulují.

Gombrowiczova dramatická tvorba je plná nejen odkazů na Shakespeara a polské romantické drama (a na řadu jiných děl klasické literatury), ale také na řadu filosofických směrů a v širší míře částečně odpovídá některým paradigmatům sociálních věd (člověk a jeho chování v sociálních strukturách). Podobné výklady problematizují téma Gombrowiczových her jako celku, která jsou vnímána buď jako obrazy psychiky autora, nebo jako velká podobenství o dějinách dvacátého století. Syntézou těchto protikladů je názor Jerzyho Jarzębského, který si vypomohl termínem „rodinné drama“; rodina v podobě syna a jeho královských rodičů je obrazem mikrosvěta, který je možné otočit ve velké podobenství

¹⁴² Autorský typ podobný Gombrowiczovi neexistuje (rozhovor s Helenou Stachovou). *Revolver Revue* 51, leden 2003, ISSN – 1210 – 2881.

makrosvěta se všemi společenskými problémy moci, víry a rolí osobnosti v dějinách. Sem míří především čtvrtá a nedokončená dramatická črta Witolda Gombrowicze, totiž drama *Historie*. *Historie* je zároveň jedinečným zúctováním autora, který sám sebe poprvé učinil hlavním hrdinou dramatu. Naopak drama *Bolest* mělo zcela popřít veškerá schémata, která Gombrowicz používal ve své předchozí dramatické tvorbě. Kam mířilo toto podobenství o bolesti, je možné se pouze domnívat.

Abstract

Polish novelist and dramatist Witold Gombrowicz (1904 – 1969) finished during his life a total of three plays: *Yvonne, Princess of Burgundy* (1936), *The Wedding* (1945), *The Operette* (1966).

He is considered as a representant of absurd drama though his first play *Yvonne, Princess of Burgundy* was written already in 1935 and furthermore he did not declare his attachment to the aesthetics of absurd drama. In addition Gombrowicz was not a theatre lover in a common sense. According to his own words he did not appreciate theatre as a whole. Nevertheless his work is full of references to the principle of theatricality.

Despite all the experiments on the fields of topics and language, the three Gombrowicz's plays maintain in principle the classical structure: dramas are locked up in three acts and regarding the formal aspects they are actually the traditional drama pieces, which can be read and played in the same way. „Aristotle's“ three unities (the unity of action, the unity of place, the unity of time) are not followed, in this respect the closest link to Gombrowicz's plays leads to the romantic drama, Polish romantic drama in particular (where the time ambiguity is a characteristic feature). Furthermore he also drew inspiration from the works of William Shakespeare.

Common features with Shakespeare's plays can be also traced in the field of location of the play, while all the three dramas take place at the courts of aristocracy. The main hero is always a prince who intends to get married or at least seduces the bride elect. The main character always tries to manipulate people surrounding him but he actually fails in his ambition, although his counterpart is without a single exception an utterly passive female figure. Interpersonal relations and the desire to rule over them are the central topic for Witold Gombrowicz. The main hero is quite often just a hidden director of this small theatre called „World“, which despite everything is governed by „Words“. These words which are articulated by lips many times take over the characters and end up manipulating those who brought them to life.

Gombrowicz's dramatic work is interwoven with references to Shakespeare and Polish romantic drama (as well as a great deal of other works of classical literature) but also refers to a sum of philosophical trends and last but not least in a broader extent reflects some social

science paradigms (e.g. a man and his behaviour within the social structures). Similar interpretations question the topics of Gombrowicz's plays which are either perceived as a picture of the author's psyche or as a grand parable on history of the twentieth century. The above mentioned interpretations found a common ground in the theory of Jerzy Jarzebsky who created a synthesis coining a term – „family drama“. A family consisting of a son and his royal parents is a depiction of a microworld where is possible to see a great image of a macroworld with all its social problems such as power, belief and personal action in the stream of history. It is this point where the fourth, unfinished drama *History* aims. *History* is at the same time a unique quietus of the author who for the first time made the main character himself. On contrary, unfinished work *Pain* is to deny all the schemes that Gombrowicz engaged in his earlier plays.

Literatura

Bachtin, Michail Michajlovič: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 2007. ISBN 978-80-72037766.

Błoński, Jan: *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*. Kraków, 1994. ISBN 83-7006-316-0.

Ciechowicz, Jan: Gombrowicz wobec teatru. In: *Gombrowicz*. Słupsk 2006. ISBN 83-7467-110-6.

Descartes: *Meditace o první filosofii*. Praha 2001. ISBN 80-7298-036-X.

Dudzik, Wojciech: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralia drugiej połowy XX. wieku*. Warszawa 2007. ISBN 978-83-01-15265-9.

Falkiewicz, Andrzej: *Polski kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*. Wrocław 1996. ISBN 83-86870-01-X.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Praha 2008. ISBN 978-80-200-1675-1.

Gombrowicz, Witold: *Bakakaj*, Praha 2004. ISBN 80-2001-291-5.

Gombrowicz, Witold: *Deník I. (1953 – 1956)*. Praha 1994. ISBN 80-85639-18-1.

Gombrowicz, Witold: *Deník II. (1957 – 1961) a III. (1961 – 1966)*. Praha 1994. ISBN 80-85639-32-7.

Gombrowicz, Witold: *Dramaty, tom VI*. Wyd. 2. Kraków 1988. ISBN 83-0802038-0.

Gombrowicz, Witold: *Ferdydurke*. Praha 1997. ISBN 80-7215-037-5.

Gombrowicz, Witold: *Iwona, księżniczka Burgunda. Pisma zebrane*. Kraków 2008. ISBN 978-83-08042274.

Gombrowicz, Witold: Jaki jest sens Ślubu. In: *Publicystyka, wywiady, teksty różne 1963 -1969*. Kraków 1996. ISBN 83-08-02644-3.

Gombrowicz, Witold: *Opereta*. Praha 1979.

Gombrowicz, Witold: *Svatba*. Praha 1981.

- Gombrowicz, Witold: *Testament. Hovory s Dominiquem de Roux*. Praha 2004. ISBN 8090306136.
- Gombrowicz, Witold: *Yvonna, princezna burgundánská*. Praha 1968.
- Gombrowicz, Witold: *Vzpomínky na Polsko*. Olomouc 2001. ISBN 80-902836-4-0.
- Grinberg, Miguel: *Wspominając Gombrowicza*. Warszawa 2005. ISBN 83-06-02975-5.
- Gryszkiewicz, Bogusław: Humor Gombrowicza. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce 2000. ISBN 83-906181-4-1.
- Hilský, Martin: Shakespearův Hamlet. In: *Hamlet, dánský princ*. Praha 2001. ISBN 80-7215-153-3.
- Janion, Maria: Trzy dramaty o rewolucji: Krasiński, Witkiewicz, Gombrowicz. In: *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*. Warszawa 1991. ISBN 83-85254-06-4.
- Januskiewicz, Michał: Ślub Witolda Gombrowicza - nowe stanowienie wartości? In: *Gombrowicze*. Słupsk 2006. ISBN 83-7467-110-6.
- Jarocki, Jerzy: Komentarz do „Ślubu”. In: *Świadomość teatru. Polska myśl teatralna drugiej połowy XX. Wieku*. Warszawa 2007. ISBN 978-83-01-15265-9.
- Jarry, Alfred: *Ubu králem, Ubu spoutaný, Ubu na homoli, Ubu paroháčem*. Praha 2004. ISBN 80-86379-69-8.
- Jarzębski, Jerzy: Dramat Ego w dramacie historii. In: *Gombrowicz, Witold: Dramaty, tom VI. Wyd. 2*. Kraków 1988. ISBN 83-08-02038-0.
- Jarzębski, Jerzy: *Gombrowicz*. Wrocław 2004. ISBN 83-73841709.
- Jarzębski, Jerzy: *Gra w Gombrowicza*. Warszawa 1982. ISBN 83-06-00820-0.
- Jarzębski, Jerzy: *Natura i teatr. 16 tekstów o Gombrowiczu*. Kraków 2007. ISBN 978-83-08-03938-0.
- Jarzębski, Jerzy: *Podglądanie Gombrowicza*. Kraków 2000, ISBN 83-08-03083-1.
- Jeleński, Konstanty A.: Od bosości do nagości (O nieznannej sztuce Witolda Gombrowicza). In: *Gombrowicz, Witold: Dramaty, tom VI. Wyd. 2*. Kraków 1988. ISBN 83-08-02038-0.
- Kanabrodzki, Mateusz: *Kapłan i fryzjer. Żywioł materialno-cielesny w utworach Georga Büchnera, Witolda Gombrowicza Mirona Białoszewskiego, Helmuta Kajzara*. Gdańsk 2004. ISBN 83-89405-57-1.
- Kępiński, Marcin: *Gombrowicza gry z kulturą*. Warszawa 2006. ISBN 978-83-60501-60-3.

Kolankiewicz, Leszek: Msza w teatrze egzystencji. In: *Wielki mały woz*. Gdańsk 2001. ISBN 83-88560-43-3.

Kühl, Olaf: *Gęba Erosa. Tajemnice stylu Witolda Gombrowicza*. Kraków 2005. ISBN 83-242-0357-5.

Łapiński, Zdzisław: Ślub w kościele ludzkim. In: *Ja, Ferdynurke*. Kraków 1997. ISBN 83-08-02747-4.

Majchrowski, Zbigniew: *Gombrowicz i cień Wieszcza*. Gdańsk 1995. ISBN 83-7017-613-5.

Margański, Janusz: *Gombrowicz, wieczny debutant*. Kraków 2001. ISBN 83-08-03081-5.

Margański, Janusz: Poetyka spojrzenia w Iwonie, księżnicze Burgunda. Witolda Gombrowicza. In: *Gombrowicze*. Słupsk 2006. ISBN 83-7467-110-6.

Mickiewicz Adam: *Dziady*. Praha 1948.

Nyczek, Tadeusz: „Operetka”, czyli w stroju i na goło. In: *O Witoldzie Gombrowiczu*. Kielce 2000. ISBN 83-906181-4-1.

Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*, Praha 2003. ISBN 80-7008-157-0.

Pietrek, Daniel: „A wszystko jest teatrem” - Witold Gombrowicz jako „autor teatralny”. In: *„Szlachcica polskiego pojedynki cieniów”. Recepcja dramatów Witolda Gombrowicza w niemieckim obszarze językowym*. Wrocław 2006. ISBN 83-7432-069-9.

Salgas, Jean-Pierre: *Witold Gombrowicz lub ateizm integralny*. Warszawa 2004. ISBN 83-07-02975-9.

Shakespeare, William: *Bouře*. Praha 2001. ISBN 80-86316-26-2.

Shakespeare, William: *Hamlet, dánský princ*. Praha 2001. ISBN 80-7215-153-3.

Shakespeare, William: *Makbeth*. Praha 1978.

Schultze, Brigitte: *„Z chłopca król”. Cztery wielki tradycji tematu literackiego w Polsce*. Kraków 2006. ISBN 83-242-0603-5.

Siedlecka, Joanna: *Jaśniepanicz*. Kraków 1987. ISBN 83-08-01587-5.

Słowacki, Juliusz: *Balladyna*. Praha 1962.

Stachová, Helena: Autorský typ podobný Gombrowiczovi neexistuje. *Revolver Revue*. – ISSN 1210-2821, Č. 51 (2003), s. 245-247.

Thompson, Ewa M.: *Witold Gombrowicz*. Katowice 2002. ISBN 83-226-1128-5.

Trznadel, Jacek: Gombrowicz - „Koniec Hamletów”. In: *Polski Hamlet czyli Kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989.

Wyspiański, Stanisław: *Varšavanka, Veselka*. Praha 1988.

Żółkos, Monika: Gombrowicz Tadeusza Kantora. In: *Gombrowicze*. Słupsk 2006. ISBN 83-7467-110-6.

