

WOJCIECH SOLIŃSKI

Uniwersytet Wrocławski

GOMBROWICZ W CZECHACH?

KIEDY W ROKU 2004, W SETNĄ ROCZNICĘ URODZIN WITOLDA GOMBROWICZA I W 35. rocznicę jego śmierci, grupa tłumaczyłóg rozpoznawała udział tłumaczy w wykreowaniu jednego z nielicznych a przecież wyraźnych znaków firmowych polskiej literatury współczesnej i jeszcze mniej licznych przykładów istotnego jej wkładu do literatury światowej, pytanie postawione w tytule tego tekstu było jak najbardziej uzasadnione¹. Jeśli niniejsze uwagi na temat form obecności polskiego pisarza w nieodległej przestrzennie kulturze literackiej naszych sąsiadów zza Olzy (a incydentalnie także tych z drugiej strony Tatr) potraktować jako swego rodzaju kontynuację tamtej zadumy, to znaku zapytania zapewne nie będzie można usunąć, ale może uda się przynajmniej wziąć go w nawias². Z całą pewnością bowiem do rozwiązania pozostanie wiele problemów, z których może nie największym jest kwestia oddziaływania na czeską publiczność literacką antycypacji poprzedzających wydawniczą obecność Gombrowicza w Czechach z uwagi na to, że pierwszy – jak się zdaje – jego czeski propagator, Milan Kundera pisał o sztuce powieści polskiego pisarza często i chętnie, ale przecież najpierw po angielsku, potem najwięcej po francusku, a większość jego uwag powstała w czasach, kiedy obecność tekstowa polskiego pisarza w kulturze literackiej naszych południowych sąsiadów nie była mile widziana przez władze chociażby dlatego, że nie była ona dobrze widziana przez włodarzy w bratnim PRL-u. Przyjdzie zatem, między innymi, ustalić, kiedy i gdzie czeski czytelnik mógł w swoim ojczystym języku zapoznać się z tymi fragmentami *Les testaments traahis* i z *L'art du roman*, które poświęcił autor *Żartu* polskiemu pisarzowi, a które we francuskim oryginale ukazały się odpowiednio w 1986 i w 1993 roku.

Warto też pamiętać, że Kunderę w głównej mierze interesuje Gombrowicz jako powieściopisarz – reformator, czołowy przedstawiciel nurtu postproustow-

¹ *Gombrowicz i tłumacze*, red. E. Skibińska, Łask, O.W. Leksem, 2004, s. 7.

² W. Soliński, *Lekcja profesora Bładaczki po czesku wyłożona – o czeskim przekładzie „Ferdynurki” Witolda Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i tłumacze...*, s. 117–126.

skiego, jeden z ważniejszych reprezentantów tak zwanej Europy Środkowej, ważnego projektu intelektualnego czeskiego pisarza; jako emigrant polityczny, ale przede wszystkim jako autor powieści *Ferdydurke*. A przecież znaczący wpływ na meandry światowej recepcji polskiego autora ma jego twórczość dramaturgiczna. Teatry czeskie i słowackie wystawiały sztuki Gombrowicza w czasach komunizmu, wyprzedzając czeskie przekłady jego prozy, które śmieiej zaczęły się pojawiać dopiero po aksamitnej rewolucji. Stąd też nie powinno dziwić, że niniejsze uwagi podzielone zostaną na dwie zasadnicze części, z których pierwsza dotyczyć będzie, zgodnie z chronologią recepcji, „czeskiego” Gombrowicza jako dramatopisarza, druga będzie próbą odkrywania jego prozy. Podstawę do tych rozważań stanowić będzie eseistyczna zaduma Milana Kundery, który – zapewne nie wprost – wprowadza w obieg, nie tylko zresztą, czeskiej kultury literackiej prozę polskiego autora, kontynuując niejako działalność Konstantego Jeleńskiego.

Chcąc w roku 2004 opisać czeski przekład *Ferdydurke*, należało poszukać początku kształtowania się recepcji polskiego pisarza na gruncie czeskiej kultury literackiej, przed i po aksamitnej rewolucji. Owo poszukiwanie prowadziło wprost do konstatacji długiej nieobecności twórczości Gombrowicza w przekładach na język czeski w okresie istnienia państwa czechosłowackiego w jego dwóch (a może – biorąc pod uwagę Protektorat Czech i Moraw – nawet w trzech wcieleniach). Ta nieobecność była – tak w okresie międzywojennym, wojennym, jak i w komunistycznej Czechosłowacji – najpierw absolutnie zrozumiała, a później w różnym stopniu (nie)usprawiedliwiona. Wiele wszakże już wtedy było powodów do głębokiego zdumienia, bo oto okazało się, że nieobecność Gombrowicza w czasach CSRS nie była tak zupełna, jak można by mniemać, pamiętając komunistyczne czasy i cenzurę, zaś sposób nadrabiania zaległości, szczególnie po aksamitnej rewolucji, dodawać musiał do zdumienia równie głęboki podziw. Od roku 1979 do dziś, w rezultacie twórczego wysiłku grupy tłumaczy z Heleną Stachową na czele, wydano w przekładach na język czeski zasadniczy korpus dzieł Gombrowicza. Przy czym pojawienie się dzieł prozatorskich przypada na lata 1994–2007³.

Jak już wspomniano, wydaje się, że na gruncie czeskim Gombrowicz zadebiutował jako dramaturg. Pierwsze bowiem pojawiły się tam: *Yvonna, princezna*

³ W. Gombrowicz, *Denik I, 1953–1956*, přel. H. Stachova, M. Švehlik, Praha, Torst, 1994; W. Gombrowicz, *Denik II, 1957–1961, 1961–1966*, přel. H. Stachova, E. Sojka, Praha, Torst, 1994; W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, z pol. orig. přel. H. Stachova, Praha, Torst, 1997; W. Gombrowicz, *Pornografie*, z pol. orig. přel. H. Stachova, Praha, Torst, 1997; W. Gombrowicz, *Vzpomínky na Polsko*, z pol. orig. přel. I. Mikešova, Olomouc, Periplum, 2001; W. Gombrowicz, *Testament: hovory s Dominiquem de Roux*, překl. z pol. H. Stachova, „Revolver Revue” sv. 11, Praha, 2004; W. Gombrowicz, *Bakakaj*, z pol. orig. přel. H. Stachova, Praha, Academia, 2004; W. Gombrowicz, *Trans-Atlantik*, přel. H. Stachova, „Revolver Revue”, Praha 2007; W. Gombrowicz, *Kosmos*, přel. E. Sojka, Praha, Argo, 2007.

burgundánská (1969), *Svatba* (1971) i *Opereta* (1979)⁴, które to sztuki (pozorniej) łatwiej było obejrzeć w teatrach (np. w Prostějovie czy w Usti na Łaba) niż przeczytać. Wielu – nie tylko teatrologów – jest zdania, że dramat (także przełożony z języka obcego) upowszechnia się zdecydowanie łatwiej niż poezja liryczna, łatwiej nawet niż proza narracyjna. Dlatego też nie może nas dziwić, iż *Trans-Atlantik* pojawił się w Czechach dużo wcześniej, bo już w roku 1982, w przekładzie Ireny Lexovej, jako sztuka teatralna, zaadaptowany na scenę przez Mikołaja Grabowskiego. Nie udało się jednak stwierdzić, czy był w tej postaci kiedykolwiek wystawiony na scenie⁵.

Była też mowa o tym, że w Czechosłowacji Beneša Gombrowicz już się wypromować nie zdążył. Także w – cieszącym się niewyobrażalną dla mieszkańca sąsiedniej Polski swobodą ruchu wydawniczego – Protektoracie Czech i Moraw nie zabrzmiał jego głos z dalekiej, a przecież na swój sposób, bliskiej Argentyny. W warunkach Czechosłowacji powojennej, a szczególnie po wygranych przez komunistów wyborach w roku 1948, nie było mu dane zdobyć popularności ani za rządów Gottvalda, ani za Novotnego, ani tym bardziej za czasów Husáka, podczas tak zwanej normalizacji po praskiej wiosnie roku 1968. W tym czasie, nieobecne oficjalnie w PRL-u dzieło Gombrowicza (mam tu na myśli szczególnie *Dziennik*), mogło w tak zwanej bratniej, socjalistycznej Czechosłowacji, „wzbudzać grzeszną ideologicznie, bardzo dobrze (na tajnych kompletach?) zakonspirowaną, ciekawość nielicznych czeskich polonistów.” Potwierdzone bibliograficznie ślady recepcji polskiego autora sprowadzają się do kilku jego tekstów i kilku tekstów o nim⁶. W obiegu oficjalnym w *Dějinach polské literatury* Karel Krejčí poświęcić mógł autorowi *Ferdydurke* kilka akapitów. W obfitującym w doniosłe wydarzenia roku 1968, tłumaczka Olga Neveršilová opublikowała na łamach *Sešitů pro Mladou Literaturu* wrażenia ze spotkania z Gombrowiczem. W dziesięć lat później pisał o Gombrowiczu po angielsku Milan Kundera w „The New York Times Book Review”, a jego publikowane w drugiej połowie lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych teksty stanowią, jak się wydaje, początek poważnej czeskiej (!) recepcji twórczości polskiego pisarza, bo przecież w oczywisty sposób więcej o Gombrowiczu wiedzieć mogli czescy emigranci, a szczególnie czytelnicy czeskiej prasy emigracyjnej (np. redagowanego przez, zmarłego przed kilku laty, Pavla Tigrida miesięcznika *Svědectví*).

⁴ W. Gombrowicz, *Yvonna, princezna burgundánská*, przeł. J. Simonides, „Divadlo” 1969, nr 4; W. Gombrowicz, *Opereta*, przeł. J. Simonides, Praha, Dilia, 1979; W. Gombrowicz, *Svatba*, przeł. I. Lexova, Praha, Dilia, 1981.

⁵ W. Gombrowicz, *Trans-Atlantik*, ze stejnom pol. orig. przeł. I. Lexova, dram. M. Grabowski, Praha, Dilia, 1982 (Informativni edice, sv. 174).

⁶ W. Gombrowicz, *Banket*, przeł. O. Neveršilova, J. Němec, „Tvar” 1965, nr 7; W. Gombrowicz, *Bankiet*, przeł. P. Winčer, „Slovenske Pohľady” 1970, nr 8; W. Gombrowicz, *Z denika: V Paríži, V Zapadnom Berlinie*, przeł. P. Winčer, „Revue Svetovej Literatúry” 1970, nr 2.

Po aksamitnej rewolucji cenzura, także w przypadku publikacji emigracyjnych, przestaje być problemem, pozostaje nim jednak stosunek krajowej publiczności literackiej i, za tym idąca, kwestia dostępności do publikacji powstałych za granicą szczególnie wtedy, gdy są one pisane w języku obcym przez autora, który w pełni świadomie zmienia język artystycznej ekspresji z ojczystego na francuski. Problem jest oczywiście bardziej skomplikowany (domagający się osobnego opracowania) tym bardziej, że Kundera wielokrotnie wyraża podziw dla twórców, w tym także dla Gombrowicza, ale przede wszystkim dla swego rodaka, wielkiego kompozytora Leoša Janáčka, za heroiczną wierność „małemu językowi”, która właściwie uniemożliwia światową recepcję jego dzieł operowych.

Jak wspomniano wcześniej, Gombrowicz w Czechach miał szansę zaistnieć najpierw jako autor sztuk teatralnych wystawianych tu i ówdzie, bo jednak głównie na prowincji, jeśli zaś w Pradze czy w Brnie, to w teatrach amatorskich lub, jakby się powiedziało dzisiaj, niszowych. Charakterystyczna jest w tym kontekście, także już wcześniej wspomniana, obecność adaptacji *Trans-Atlantyku*, która stawała się w ten sposób swego rodzaju *Buchdramą*, ograniczającą „zasięg lektury” do tak zwanego użytku wewnętrznego. Ten sposób „rozpowszechniania” władze tak zwanych bratnich krajów socjalistycznych stosowały chętnie, chociaż niezbyt często, bo zapewniał niewygodnym dziełom „byt bibliograficzny”, stanowiący rodzaj wygodnego alibi.

Znacznie później zaczyna się kształtować czeska recepcja prozy Gombrowicza z uwagi na nieobecność jej czeskich przekładów. Kiedy zaś te pojawiają się w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych, może wpływać na ich poetykę, albo przynajmniej im towarzyszyć, przybywająca z Francji i wyartykułowana po francusku, początkowo emigracyjna, a potem już tylko zagraniczna refleksja Milana Kundery.

I

Paradoksalnie znacznie łatwiejszy wydaje się opis obecności dzieła teatralnego Gombrowicza w komunistycznej Czechosłowacji chociażby dlatego, że badacz może odwołać się do pracy Vlasty Smolákovéj *Gombrowicz w czeskim teatrze – jak dotąd za każdym razem: w porę i nie w porę*. Badacz czeski ma do dyspozycji wersję dostępną w czasopiśmie „Divadelní revue”. Redakcja czeskiego periodyku opatruje tekst uwagą, że został on napisany właśnie dla „Pamiętnika Teatralnego”⁷.

Ale nie tylko z uwagi na nieoczekiwaną trafność motta z *Wesela* Wyspiańskiego: „Jak się wszystko dziwnie plecie / Jak się wszystko dziwno plecie...” warto

⁷ V. Smoláková, *Gombrowicz w czeskim teatrze – jak dotąd za każdym razem: w porę i nie w porę*, przeł. U. Dzierżawska-Bukowska, „Pamiętnik Teatralny” 2004, nr 1–4; V. Smoláková, *Gombrowicz a česke divadlo (Až dosud pokažde: v hod i nevhod)*, „Divadelní Revue” 2004, nr 4.

poświęcić chwilę drugiej części tytułu tej rozprawy, bo też rozważania autorki zdominowane są zadumą nad poważnymi różnicami czasowymi między powstaniem sztuk Gombrowicza a ich publikacją i realizacją sceniczną tak w Polsce, jak i Czechach. Nie są to uwagi nadzwyczaj oryginalne, ale konieczne, ponieważ znakiem szczególnym form obecności twórczości polskiego autora jest jej znaczne opóźnienie i nie mniej znaczne upolitycznienie, które tę obecność utrudnia, o ile nie uniemożliwia, godząc tym samym w uniwersalizm i ponadczasowość jego dzieła.

Szansę na zaistnienie sztuk Gombrowicza w repertuarach czeskich teatrów pojawiają się na początku lat sześćdziesiątych, kiedy to – jak pisze Smolaková – „pękają lody izolacji ideologicznej, młode pokolenie ludzi teatru szybko dorównuje kroku życiu teatralnemu w świecie.” W takiej atmosferze, kiedy na scenach europejskich dominuje teatr absurdu, drogę do Czech toruje Gombrowiczowi święcący tam wówczas triumfy Sławomir Mrożek, także Tadeusz Różewicz i jeszcze bardziej spóźniony Witkacy. Publikacja szkicu Jana Kotta *Witkiewicz i trupy* na łamach czasopisma „Divadlo” przypada wprawdzie na rok 1968⁸, ale już niestety na okres po interwencji wojsk Układu Warszawskiego, mimo tego zdąży się jeszcze ukazać w kwietniu 1969 w tymże „Divadle” *Iwona, księżniczka Burgunda*, której towarzyszy obszerny tekst Krzysztofa Wolickiego *Gombrowicz, albo ból odciętej ręki*⁹. W marcu 1970 „Divadlo” zostaje zamknięte na fali postępującej „normalizacji”, mimo to jednak udaje się na początku lat siedemdziesiątych wystawić *Iwonę* w dwóch teatrach: w Divadle Večerní Brno i w Činoherním Studio w Usti nad Łabą. Nie można powiedzieć, aby wystawienie sztuki Gombrowicza przyniosło tym teatrom sukces: Wieczorne Brno wkrótce potem „znormalizowano”, a w Usti nad Łabą premierę od demniery oddzieliło zaledwie dziesięć przedstawień, ale przynajmniej teatr ocalał, bo nie miał na własne szczęście tak zwanego balastu przeszłości, który niestety miał teatr brneński. W obu wypadkach o niepowodzeniu zdecydowały raz jeszcze „normalizatorskie” recenzje w miejscowej prasie¹⁰.

Postępująca normalizacja wypędziła z czeskich teatrów nie tylko współczesną dramaturgię światową i czeską, ale całą elitę ludzi teatru. Mimo to agencji teatralnej i literackiej Dilia udaje się, od roku 1972 do jej likwidacji w 1989 roku, wydać w „informacyjnej” serii (to znaczy w nakładzie nieprzekraczającym 80 egzemplarzy) 280 przekładów na język czeski dzieł światowej dramaturgii, wśród nich *Operetkę, Ślub*, a także wspomnianą już wcześniej adaptację teatralną *Trans-Atlantyku*.

Także *Operetka*, niemal natychmiast po publikacji, stała się przedmiotem zainteresowania młodego, „poszukującego” morawskiego Hanáckého Divadla. Wpływ na kształt jej „kompromisowej” inscenizacji, w małym Prostějovie w roku 1980,

⁸ J. Kott, *Witkiewicz a mrtvolý*, „Divadlo” 1968, nr 10.

⁹ K. Wolicki, *Witold Gombrowicz aneb bolest v užiznute paži*, přel. J. Simonides, „Divadlo” 1969, nr 4.

¹⁰ hbk, *Princezna se zpozдила*, „Brněnský večerník” 3 II 1972; J. Holy, *Yvonna, princezna burgundánská*, „Průboj” 1 II 1974.

miała zapewne nie tylko opinia władz o ambitnym zespole uprawiającym teatr autorski pełen nieuchwytniej, poetyckiej atmosfery, ale też – a to już fatalnie – niepożądanych skojarzeń, jak również o twórczości i „nieokreślonym” statusie politycznym autora sztuki. Krnąbrny zespół teatru włączono w struktury Państwowego Teatru w Brnie, a sztuki Gombrowicza, które zostały zesłane do teatrów amatorskich, znajdują tam nieoczekiwanie (również dla władz) uważnego czytelnika w osobie Petra Lébla, wtedy szesnastolatka, dziś już od dawna nieżyjącego, pośmiertnie uznanego przez dawnych oponentów za artystę genialnego. Zanim jednak dwie jego inscenizacje *Ślubu* ujrzą światła rampy już po aksamitnej rewolucji w roku 1991, sztuki Gombrowicza wrócą po długiej przerwie na czeskie sceny w roku 1987 i to od razu na trzy różne sceny: *Iwona* do amatorskiej i awangardowej praskiej Lucerny, ale też do Teatru Polskiego w Czeskim Cieszynie, gdzie grano ją po polsku, a *Operetka*, pierwszy raz (i nie wiadomo czy wypada się z tego powodu martwić, czy cieszyć) do „betonowej” Činohry Petra Bezruča w Ostrawie. Tak czy inaczej wszystkie te, z gruntu odmienne, inscenizacje ważne są przede wszystkim jako sygnał powrotu do życia czeskiej dramaturgii.

Wpływ na kształt wspomnianych wyżej inscenizacji *Ślubu* dokonanych przez Petra Lébla miała publikacja w roku 1988, w przekładzie na współczesną czechyźną, *Warszawianki* i *Wesela* Wyspiańskiego. W tomie tym zawarto bowiem także słynny list Gombrowicza do Kępińskiego, w którym autor *Ślubu* wyraża swoją krytyczną opinię na temat *Wesela*.

Nie bez znaczenia jest także, zarysowujące się od początku 1989 roku, ożywienie niezależnych inicjatyw obywatelskich i artystycznych. Na jego fali Petr Lébl doprowadził 9 listopada 1989 roku do czeskiej prapremiery *Wesela*. W tydzień później aksamitna rewolucja stała się faktem. Do znanej formuły Hrabala, że była ona dziełem dzieci, dodać można także: i ludzi teatru. W ten sposób *Wesele* Wyspiańskiego utworowało drogę na sceny czeskie *Ślubowi* Gombrowicza. Ta, do niedawna jeszcze bardzo problematyczna z politycznego punktu widzenia, sztuka została w listopadzie 1991 roku wystawiona w odstepie trzech dni pod dwoma – synonimicznymi – tytułami: *Svatba* i *Sňatek* w Divadelním studio DAMU Disk w Pradze i w Hanáckim divadle w Brnie. Recenzje z obu tych realizacji wyraźnie wskazują, że wprawdzie dramaty Gombrowicza przestały być – notabene nie tylko w Czechach – sprawą polityczną, ale nie przestały być sprawą łatwą do realizacji. Pojawienie się w roku 1994 czeskiego przekładu *Dziennika*, a także sukcesywne uzupełnianie czeskiej recepcji dramaturgii Gombrowicza o syntetyczne, teoretyczne i historyczne prace teatrologiczne, także o charakterze akademickim, umieszczające „spóźnionego”, skrajnie wcześniej upolitycznianego autora w szerszym kontekście dramatu światowego, pozwolą uczynić jego teatralną obecność w Czechach być może mniej polityczną, ale zapewne nie mniej problematyczną. Szczególnie ważna wydaje się tutaj praca Ireny Sławińskiej

Divadlo v současném myšlení, opatrzone wstępem Ivo Osolsobě, w której autorka także dramaty Gombrowicza postrzega w świetle koncepcji Praskiej Szkoły Strukturalnej, czy książka Františka Všetického, *Stavba dramatu*, w której autor, pisząc o kształcie kompozycyjnym dramatu słowiańskiego, zwraca uwagę na rozwiązania zastosowane w tym zakresie przez Gombrowicza¹¹.

Jednakże dalsze czeskie dole i niedole – spóźnionego, wprowadzanego na czeskie sceny w towarzystwie równie spóźnionych i upolitycznionych Wyspiańskiego, Witkacego i Mrożka – dramatu Witolda Gombrowicza to temat na osobne studium.

II

Na wstępie tej części przyjdzie jeszcze raz powrócić do *Gombrowicza i tłumaczy*, by przypomnieć wyrażoną tam intuicję, że zaduma Kundery nad sztuką powieściopisarstwa Gombrowicza w *Sztuce powieści* mogła wpłynąć na poetykę przekładu *Ferdydurke* na język czeski. Kundera proponuje tam, jak pamiętamy, odczytanie twórczości Gombrowicza w głównym nurcie przemian sztuki powieściowej, przy wykorzystaniu własnego klucza środkowoeuropejskiego. Wtedy ów klucz został potraktowany jako poszukiwanie kontekstu interpretacyjnego, którym mógłby posłużyć się ówczesny, zresztą nie tylko, czeski czytelnik prozy Gombrowicza. Ten czytelnik, który docierał do niej ze znacznym opóźnieniem i bez autorskiego klucza interpretacyjnego. Na różnorodne konsekwencje płynące z korzystania z tego klucza dla czytelnika polskiego zwracał swego czasu uwagę Janusz Sławiński, wskazując przy okazji na nowe możliwości gombrowiczologii¹². Można zasadnie domniemywać, iż takie właśnie nowe możliwości stwarzają uwagi autora *Żartu*.

W napisanej w roku 1986 po francusku *Sztuce powieści*¹³ ojczyzną tej formy narracyjnej czyni Kundera Europę. Istota zabiegów twórczych powieściopisarza prowadzić się ma, w jego opinii, do ukazania człowieka działającego, zgodnie z przytoczoną myślą Dantego, mówiącą, że podejmujący działanie człowiek objawia obraz samego siebie. Taki też ma być powód tego, że:

Musil, Broch czy Gombrowicz bez żenady dzielą się we własnych powieściach swoimi prywatnymi uwagami. Bohater powieści nie jest wiernym odbiciem istoty żywej. Jest istotą wyobraźniową. Doświadczałnym *ego* (s. 34).

¹¹ I. Sławińska, *Divadlo v současnem myšlení*, uv. I. Osolsobě. Praha, Naklad Studia Ypsilon, 2002; F. Všetického, *Stavba dramatu. O kompoziční poetice ruskeho, polskeho a slovenskeho dramatu*, Olomouc, Universita Palackeho, 1996.

¹² Por. J. Sławiński, *Sprawa Gombrowicza*, w: tegoż, *Teksty i teksty*, Kraków, Universitas, 2000, s. 152–159.

¹³ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk. Warszawa, Czytelnik, 1991 (wszystkie cytaty pochodzące z tej książki oznaczono w tekście numerem strony).

Dla Kundery *Ferdydurke* i *Lochy Watykanu* to przykłady buntu XX-wiecznej powieści przeciw spadkowi XIX stulecia. Powieść niedawno minionego wieku nie może wrócić do, jak to określa, Cervantesowskiej gospody. W tej sytuacji Gide i Gombrowicz, chcąc pogodzić XIX-wieczne doświadczenie realizmu z grą w nieprawdopodobne zbiegi okoliczności, nie mogą tego czynić niewinnie. Posługują się zatem żartem, ironią, parodią choćby dlatego, że jak powiada dalej pisarz:

U swoich początków powieść europejska była rozrywką i wszyscy prawdziwi powieściopisarze tęsknią za nią! Zresztą rozrywka nie wyklucza bynajmniej powagi [...]. Związek frywolnej formy i poważnego tematu ujawnia nasze dramaty (zarówno te, które wydarzają się w naszych łóżkach, jak te, które odgrywamy na wielkiej scenie dziejów) w ich przerażającej znikomości (s. 79).

A przecież decydujące znaczenie może mieć dla czeskiej lektury bardzo spóźnionego w recepcji Gombrowicza umieszczenie go (obok Kafki, Haška, Musiła, Brocha) wśród czołowych przedstawicieli powieściopisarstwa środkowoeuropejskiego. W ten sposób, w ramach Kunderowskiej koncepcji Europy Środkowej, Gombrowicz staje się jednym z dwudziestowiecznych buntowników przeciwko przemożnej sile baroku, który przez cały wiek XVIII aż do wieku XIX

narzuca pewną jedność temu wielonarodowemu, z początku policentrycznemu obszarowi o ruchomych i nieokreślonych granicach [...]. W XX wieku bunt. Najtęższe umysły (Freud, powieściopisarze) nadają wartość temu, co przez stulecia pozostawało niedoceniane czy nieznanne: demistyfikatorskiej, racjonalnej przenikliwości; poczuciu rzeczywistości; powieści. Ten bunt sytuuje się dokładnie po przeciwnej stronie rewolty modernizmu francuskiego: antyracjonalistycznego, antyrealistycznego, lirycznego (spowoduje to wiele nieporozumień). Plejada wielkich powieściopisarzy europejskich: Kafka Hašek, Musil, Broch, Gombrowicz; ich niechęć do romantyzmu; ich miłość powieści przedbalzakowskiej i ducha libertyńskiego (Broch interpretujący kicz jako spisak monogamicznego purytanizmu przeciwko wiekowi Oświecenia); nieufność wobec Historii i upojenia przeszłością; modernizm pozbawiony złudzeń awangardy (s. 102).

Owa buntowniczość Gombrowicza nie ma jednak, w ocenie Kundery, cech tak charakterystycznej dla wszelkiej awangardy negacji wszystkiego, co stare. Pisząc o sztuce nowoczesnej, nowoczesnym świecie, wreszcie o byciu nowoczesnym, czeski autor uznaje *Ferdydurke* za „najbardziej olśniewające obnażenie archetypu nowoczesności.” Przy czym pragnienie bycia nowoczesnym jest w jego opinii

archetypem, to znaczy głęboko w nas zakorzenionym, irracjonalnym nakazem, formą nacisku, której treść zmienia się i pozostaje nieokreślona: jest nowoczesne to, co podaje się za nowoczesne i za takie jest uznane. Matka Młodziakowa z *Ferdydurke* popisuje się jako jednym z objawów nowoczesności „jawnym chodzeniem do pewnej zakonspirowanej ubikacji” (s. 111–112).

Wyjaśniając swoje rozumienie sztuki nowoczesnej i nowoczesnego świata, Kundera odróżnia zafascynowanego nowoczesnością Apollinaire’a (i towarzy-

szących mu i po nim następujących Majakowskiego, Légera, futurystów, awangardystów) od znajdującego się po przeciwnej stronie Kafki, dla którego świat nowoczesny jest labiryntem, w którym człowiek się gubi:

Modernizm *anty liryczny*, antyromantyczny, sceptyczny, krytyczny. Obok Kafki i po nim: Musil, Broch, Gombrowicz, Beckett, Ionesco, Fellini... W miarę jak zanurzamy się w przyszłość, spadek po „modernizmie antynowoczesnym” nabiera wielkości (s. 112).

Warto zauważyć, iż dopiero w takim rozumieniu nowoczesności Gombrowicz postrzegany jest jako dramaturg czy szerzej (biorąc pod uwagę Felliniego) – twórca sztuk widowiskowych, nie zaś tylko powieściopisarz, jak to było wcześniej.

W *Sztuce powieści* Gombrowicz pojawia się także wtedy, kiedy Czech wyjaśnia, dlaczego nie posługuje się przymiotnikiem „radziecki”. Dzieło polskiego pisarza, podobnie jak proza Tomasza Manna, ma dowodzić, że Polaków i Niemców stać na krytyczny stosunek do „ducha germańskiego” czy tradycyjnie rozumianej „polskości”. Taki stosunek Rosjan do „rosyjskości” jest dla Kundery nie do pomyślenia.

Nie używam tego przymiotnika. Związek Socjalistycznych Republik Radzieckich: „cztery słowa, cztery kłamstwa” (Castoriadis). Naród radziecki: leksykalny parawan, mający pokryć zapomnieniem wszystkie zrusyfikowane narody Imperium. Pojęcie: „radziecki” odpowiada nie tylko agresywnemu nacjonalizmowi Wielkiej Rosji komunistycznej, lecz także narodowej tęsknocie dysydentów. Pozwala im wierzyć, że Rosja (Rosja prawdziwa) jest, na mocy jakiegoś cudownego zdarzenia, nieobecna w Państwie zwanym radzieckim i że trwa nadal, poza wszelkimi oskarżeniami, jako nietknięta, niepokalana istota. Świadomość niemiecka: wstrząśnięta, pełna winy po czasach nazizmu; Tomasz Mann: okrutne podważenie ducha germańskiego. Dojrzałość kultury polskiej: Gombrowicz radośnie smagający „polskość”. Dla Rosjan rzeczą nie do pomyślenia jest smagać „rosyjskość”, istotę niepokalaną. Żadnego wśród nich Manna, żadnego Gombrowicza (s. 117).

Jeszcze więcej uwagi poświęca Gombrowiczowi Kundera w napisanym po francusku w roku 1993 dziewięćcioczęściowym esej z tytułowanym *Zdradzone testamenty* (1993)¹⁴. Najpierw autor lokuje Gombrowicza wśród tych pisarzy, którzy – w jego opinii – otwarcie inspirowali się *Gargantuą i Pantagruelem*, odwoływali się do tej powieści, a włączając w historię powieści, uznawali „ją za kamień węgielny tej historii”.

Postrzega on przy tym powieść europejską jako zjawisko ponadnarodowe: swego rodzaju sztafetę pokoleniową.

Podczas różnych faz powieści inicjatywę przejmowały, niczym w biegu sztafetowym, różne narody: najpierw Włochy z wielkim prekursorem Boccacciem; później Francja Rabelais’go; później Hiszpania Cervantesa i powieści lotrzykowskiej; XVIII wiek wielkiej powieści

¹⁴ M. Kundera, *Zdradzone testamenty. Esej*, z francuskiego przeł. M. Bieńczyk, Warszawa, PIW, 1996 (wszystkie cytaty z tej książki oznaczono w tekście numerem strony).

angielskiej z niemieckim udziałem, pod jego koniec, Goethego; wiek XIX, który cały należy do Francji, przy wkroczeniu w ostatnim trzydziestolecu powieści rosyjskiej i, wkrótce potem, powieści skandynawskiej. Później wiek XX i jego środkowoeuropejska przygoda wraz z Kafką, Musilem, Brochem i Gombrowiczem... (s. 31).

Historię przemian powieści europejskiej prezentuje Kundera w trzech odsłonach. Wielkie, jak je określa, dzieła modernizmu traktuje jako rehabilitację odsłony pierwszej:

Najwięksi powieściopisarze okresu postproustowskiego, myślę zwłaszcza o Kafce, Musilu, Brochu, Gombrowiczu, z mojego pokolenia o Fuentesie, byli niezwykle wrażliwi na niemal zapomnianą estetykę powieści, poprzedzającą wiek XIX: włączyli oni do sztuki powieści refleksję eseistyczną; nadali kompozycji swobodę; wywalczyli prawo do dygresji; natchnęli powieść duchem niepowagi i zabawy; zrezygnowali z dogmatów realizmu psychologicznego, tworząc postacie bez chęci rywalizacji (na podobieństwo Balzaka) z urzędem stanu cywilnego; a zwłaszcza przeciwstawili się obowiązkowi łudzenia czytelnika, że uczestniczy w czymś rzeczywistym: obowiązkowi, który rządził bezwzględnie całą drugą odsłoną powieści.

Celem rehabilitacji zasad powieści z pierwszej odsłony nie jest powrót do takiego czy innego stylu retro ani też naiwne odrzucenie powieści dziewiętnastowiecznej. Cel tej rehabilitacji jest bardziej ogólny: *ponownie zdefiniować* i *poszerzyć* samo pojęcie powieści; przeciwstawić się *redukcji* dokonywanej przez powieściową estetykę XIX wieku; wprowadzić do jego podstaw *wszelkie* historyczne doświadczenie powieści (s. 70).

Kundera wpisuje też Gombrowicza w swoistą, powieściową „arytmetykę emigracji”, nie tylko zresztą polskiej, ale to właśnie w kontekście naszej emigracji uwagi Czecha nabierają szczególnego znaczenia ze względu na jego zdystansowane czasowo i przestrzennie spojrzenie z boku. I tak w ramach owej arytmetyki wylicza między innymi, że

Józef Konrad Korzeniowski [...] przeżył siedemnaście lat w Polsce (i na wygnaniu z rodziną w Rosji), resztę życia w Anglii (bądź na angielskich statkach). Jego językiem pisarskim stał się angielski; angielska jest też tematyka jego powieści. Jedyne uczulenie na Rosję (ach, biedny Gide nie umiejący pojąć tajemniczej awersji Conrada do Dostojewskiego!) jest śladem jego polskości (s. 86).

Każdy z emigrantów wymienionych przez autora (pozostali to: Władimir Nabokov, Kazimierz Brandys i czeski pisarz Bohuslav Martinu) inaczej reaguje na emigrację i kraj ojczysty, ale bodaj najbardziej tajemnicza wydaje się Kunderze właśnie postawa autora *Trans-Atlantyku*, który:

przeżył trzydzieści pięć lat w Polsce, dwadzieścia trzy lata w Argentynie, sześć lat we Francji. Pisać mógł jednak tylko po polsku i bohaterowie jego powieści są Polakami. W 1964 roku, gdy przebywał w Berlinie, otrzymał zaproszenie do Polski. Wahał się, lecz ostatecznie odmówił. Jego ciało spoczywa w Vence (s. 85).

Często rozmyślam o Gombrowiczu w Berlinie. O jego odmowie złożenia wizyty w Polsce. Nieufność wobec komunistycznego reżymu, który wówczas w niej panował? Nie sądzę: polski

komunizm był już w stanie rozkładu, ludzie ze świata kultury należeli niemal wszyscy do opozycji i pewnie uczyniliby z wizyty Gombrowicza tryumfalne święto. Prawdziwe przyczyny odmowy musiały być egzystencjalne. I nie do przekazania. Nie do przekazania, bo zbyt bolesne dla innych. Są rzeczy, o których można tylko milczeć (s. 87–88).

Zapewne dla Kundery nie jest Gombrowicz *Niekochanym dzieckiem rodziny*, jak Leoš Janáček, bohater – napisanego po francusku w roku 1993 – eseju pod tym tytułem, ale można bez ryzyka orzec, iż Gombrowicz jest „inaczej kochanym dzieckiem” swego kraju ojczystego, który – z wzajemnością – darzył uczuciem nieprostym. W tym przypadku do arytmetyki emigracji dodać trzeba także problemy recepcji światowej dzieł zrodzonych na kulturowym gruncie tak zwanych małych narodów. W przekonaniu Kundery o ile spóźnione uznanie dla Brocha, Musila, Gombrowicza i w pewnej mierze Bartóka jest rezultatem katastrof historycznych (takich jak nazizm czy wojna), o tyle w przypadku Janáčka roli katastrofy podjął się w pełni jego mały naród:

Małe narody europejskie, skryte za niedostępnymi językami (ich życiem, ich historią, ich kulturą), są bardzo słabo znane; sądzi się całkiem naturalnie, że na tym polega ich zasadnicze kalectwo, stojące na przeszkodzie międzynarodowemu uznaniu ich sztuki. A jest wprost na odwrót: sztuka ta jest okaleczona, gdyż wszyscy (krytyka, historiografia, krajanie oraz cudzoziemcy) wklejają ją na wielkie zdjęcie rodziny narodowej i nie pozwalają go opuścić. Gombrowicz: bez żadnej korzyści (również bez znajomości rzeczy) jego cudzoziemscy komentatorzy wychodzą ze skóry, żeby wyjaśnić jego dzieło poprzez rozważania o polskiej szlachcie, o polskim baroku itd., itd. [...] „polonizują” je, „repolonizują”, spychają w tył, w *mały kontekst* narodowy. Jednakże to nie znajomość szlachty polskiej, lecz znajomość modernistycznej powieści światowej (a więc znajomość *wielkiego kontekstu*) uświadomić może nowość przeto i wartość powieści Gombrowicza (s. 60).

Wracając jeszcze raz do tej, nurtującej przecieź także autora osobiście, problematyki w części dziewiątej i ostatniej *Zdradzonych testamentów*, zatytułowanej *Tu nie jesteś u siebie, mój drogi*, Kundera kolejny raz utwierdza się w przekonaniu, że „wartość i sens dzieła mogą być oceniane tylko w wielkim kontekście międzynarodowym” i podobnie jak wielu pisarzy-emigrantów (między innymi Czesław Miłosz czy Vladimir Nabokov) podkreśla, że łatwiej w tym względzie francuskiemu surrealiście, autorowi „nouveau roman” czy XIX-wiecznemu naturaliście, niesionym „przez swoje pokolenie, przez powszechnie znany w świecie ruch artystyczny, a ich program estetyczny poprzedza, by tak rzec, ich dzieło.” Tym razem przedmiotem uwagi Kundery nie jest Janáček, ale właśnie Gombrowicz, którego sytuacja egzystencjalna, język, w którym pisze, nie ułatwia bynajmniej zrozumienia jego estetyki.

Na stronach 225–227 *Zdradzonych testamentów* znajdzie czytelnik swego rodzaju hymn pochwalny na temat powieści *Ferdydurke*, którego przytaczanie tu w całości zajęłoby zbyt wiele miejsca. Trzeba jednak dodać, iż te uwagi, a także te zacytowane, można było przeczytać po ich „autorskim przepisaniu” na język

czeski, najpierw w roku 2005 w czasopiśmie „Host” a następnie w roku 2006 w edycji książkowej. Chronologicznie rzecz ujmując, również one – spóźnione, mogą dla czeskiego czytelnika stanowić swego rodzaju, także spóźnione, posłowie do lektury przekładów prozy Gombrowicza. Warto zauważyć, że owym przekładom, starannym i porządnie wydanym, nie towarzyszy jednak niemal żadna tak zwana translatorska obudowa paratekstowa, która mogłaby stanowić dla czytelnika rodzaj tego, co Anton Popovič określał mianem „instrukcji odbiorczej”. Naturalnymi, by tak rzec, świadectwami recepcji są recenzje krytycznoliterackie dzieła literackiego. One to właśnie muszą pełnić dla czytelnika czeskiego wspomniane wyżej „instrukcje obsługi” dzieła Gombrowicza. Nie sposób naturalnie omówić ich wszystkich szczegółowo, tym bardziej że ich liczba rośnie. Czy Gombrowicz ma szansę stać się w Czechach autorem poczytnym, trudno na ich podstawie odpowiedzieć. Niemal wszyscy autorzy uważają za stosowne zarysować i przybliżyć sylwetkę polskiego autora. Niemal wszyscy podkreślają opóźnienie, z jakim jego proza pojawiła się w Czechach. Niektórzy przypominają trudną, wyboistą drogę, jaką ta proza, a szczególnie *Dziennik*, przebyła, zanim mogła ukazać się także w Polsce¹⁵. Jednakże z przyjętego tu punktu widzenia, najbardziej interesujące wydaje się stwierdzenie, że powyżej przytoczone uwagi Milana Kundery istotnie miały szansę wpłynąć na recepcję krytycznoliteracką dzieła Gombrowicza w Czechach. Przy czym ostrzega się jednocześnie przed zniewalającą mocą Gombrowiczowskiej sztuki autointerpretacji, która pozostawia jednak czytelnikowi o wiele więcej – grożącej zupełnym zagubieniem się – swobody niż pozostawia mu także bardzo biegly w sztuce autointerpretacji autor *Sztuki powieści*. A skoro już o tym mowa, to biorąc pod uwagę złożoną sytuację recepcji twórczości Kundery w kraju ojczystym – szczególnie po jego decyzji o zmianie języka literackiej ekspresji, którą to decyzję *Zdradzone (notabene) testamenty* mają zapewne jakoś wytłumaczyć. Można odnieść wrażenie, że Kundera, oddając się trudnej „arytmetyce emigracji”, szuka przede wszystkim rozwiązania dla siebie samego.

Czeska recepcja prozy Witolda Gombrowicza to wprawdzie rodzaj płodu przynoszonego o wiele za długo, przecież jednak powstaje, przy współudziale polskich głosów, dobiegających do czeskiego odbiorcy nie tylko z Polski (mam na myśli teksty poświęcone Gombrowiczowi obecne w czeskich wyborach esejów Aleksandra Fiuta i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego)¹⁶. Czy kierunek, jaki starał

¹⁵ Polski czytelnik tych recenzji może się także dowiedzieć, że oto nieoczekiwanie sojusznikiem autora *Zdradzonych testamentów* w dziele promowania twórczości autora *Kosmosu* stał się także Bruno Schulz, którego, powstałe w roku 1938, uwagi na temat *Ferdynurke* opublikowało na swych łamach czeskie czasopismo „Tvar” w numerze 13 z 2004 roku.

¹⁶ A. Fiut, *V Europě, čili... (eseje nejen o polské literatuře)*, úv. slovo V. Burian, z pol. orig. přel. V. Burian, P. Zavřelová, Olomouc, Votobia, 2001; G. Herling-Grudziński, *Hodina stínů*, aut. výbor z pol. orig. přel. H. Stachová, Praha, Torst, 1999.

się jej nadać oddalony, także językowo, ale już przecież tylko z własnego wyboru, emigracyjny Milan Kundera, ma szansę zdominować ją tak, jak Gombrowiczowi udało się zdominować recepcję polską, trudno powiedzieć. Przekładom prozy Gombrowicza na język czeski nie towarzyszą rozbudowane parateksty translator-skie, ale coraz więcej jest recenzji w czasopiśmie także internetowych. Wszakże to, co wydaje się o wiele ważniejsze, to głębsza refleksja, by tak rzec, rodzimego chowu, jaką prezentują na przykład książki Michała Ajvaza, który w swoich studiach teoretycznoliterackich zawartych w tomie *Tajemniczość książki i Między znakiem a próżnią* analizuje autotematyczną prozę diariuszową polskiego autora i stawia jego dzieło obok dokonań Rainera Marii Rilkego i Itala Calvino¹⁷. Oswajanie Gombrowicza w Czechach wchodzi w fazę dojrzałości.

Dr hab. Wojciech Soliński, prof. Uniwersytetu Wrocławskiego, Uniwersytet Wrocławski, Instytut Filologii Polskiej, Zakład Teorii Literatury. Autor rozpraw z zakresu translato-logii, recepcji literatury; tłumacz. Książki: *Przekład artystyczny a kultura literacka*; *Kształty obecności. Recepcja pisarstwa Umberto Eco w polskiej kulturze literackiej*. Przełożył m.in. Umberto Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*.

GOMBROWICZ IN THE CZECH REPUBLIC?

The aim of this text is to examine the perception of Witold Gombrowicz's works in Czech literary culture through the country's history. The author starts with the publication of *Ferdydurke*, whose translation, at least theoretically, might have been published in the Protectorate of Bohemia and Moravia. Then, he alludes to the communist period in Czech history when some of Gombrowicz's plays were staged in local theatres. Finally, he describes the times of the Velvet Revolution and the split of Czechoslovakia into two independent countries, which coincided with the publication of the essential part of Gombrowicz's literary legacy, including *Diaries*. In the second part of the paper, the author tries to define in what way Milan Kundera's essays anticipated and accompanied the publication of Gombrowicz's writing in the Czech Republic.

¹⁷ M. Ajvaz, *Tajemství knihy*, Brno, Petrov, 1997; M. Ajvaz, *Příběh znaků a prázdná*, Brno, Druhé město, 2006.