

Z W A R S Z T A T U H U M A N I S T Ó W

Krystyna Kardyni-Pelikánová  
(Uniwersytet Masaryka w Brnie)

WITOLD GOMBROWICZ WŚRÓD CZECHÓW

Badacze zagraniczni najczęściej nie znają prac polskich, a w pracach polskich nie widać na ogół śladów znajomości prac zagranicznych.

(Henryk Markiewicz<sup>1</sup>)

Po drugiej wojnie światowej pierwszy chyba informował Czechów o Gombrowiczu i jego utworze *Ferdydurke* znakomity czeski polonista, uczeń i następca Mariana Szyjkowskiego na katedrze praskiej polonistyki, profesor Karel Krejčí w swej *Historii literatury polskiej (Dějiny polské literatury, 1953)*. Była to informacja zadziwiająco krótka, polskiemu pisarzowi emigracyjnemu poświęcił bowiem zaledwie jeden trzydziestodniowy akapit. Dziwić się przestaniemy, gdy uświadomimy sobie ówczesny kontekst historyczny: były to lata mroźnego stalinizmu ubiegłego stulecia i związanych z tym zachowań cenzury.

Utworu Gombrowicza Krejčí nie odczytał jednak – co ważne – w aspekcie wyłącznie klasowym, zgodnie z wymaganiami uproszczonej, ale za to wojującej i dyktatorskiej metodologii marksistowskiej, która w owym czasie obowiązywała w krajach demokracji ludowej, a więc takich jak ówczesna Polska i Czechosłowacja, zwanych przez ich mieszkańców „demoludami”. Przeciwnie, ujął tę twórczość w aspekcie komparatystycznym, sygnalizując obecność w dziele nurtu psychologicznego: freudowskiego i proustowskiego, oraz dwakroć podkreślanej groteski. Gestem tym czeski polonista pokazał, że w pracy, w której pokonywać musiał niezliczone trudności cenzuralne i wprowadzać pod czujnym okiem partii aż przesadne, emocjonalne nazewnictwo „marksistowskie”, nie dawał się przecieżyć łatwo przerobić (mówiąc słowami Gombrowicza) na „Pimka marksizmu”. Warto może przytoczyć ów fragment *in extenso*:

Freudowska psychoanaliza i proustowskie „poszukiwanie straconego czasu” nabywa kształtu ponurej groteski w dziele Witolda Gombrowicza, którego powieść *Ferdydurke*, wydana tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej, zyskała, zwłaszcza u młodego pokolenia, nie mniejszy odźwięk niż powieści Witkacego. Gombrowicz w niej pokazuje, jak dojrzały człowiek zostaje nagle przeniesiony w wiek chłopięcy okresu pokwitania i jak z krytycznym dystansem człowieka

---

<sup>1</sup> H. Markiewicz, *Jak się Kosmos rozszerzał*, w: tenże, *Przygody dzieł literackich*, Gdańsk 2011, s. 219–220.

dojrzałego śledzi wszystkie psychologiczne przejawy swojej fizjologicznej przemiany. Powstaje tak absurdalna groteska portretu skrzywionego wypukłym zwierciadłem<sup>2</sup>.

Nie podnoszę tu problemu merytorycznej słuszności takiego ujęcia. Sam Gombrowicz wyrażał się o psychoanalizie dość uszczypliwie<sup>3</sup>, choć Prousta w innym miejscu określił mianem swego „brata”, podkreślając w ten sposób swoistą bliskość, wiążącą obu pisarzy, która wszakże nie tkwiła w typie tworzonej prozy, lecz w metodzie ujęcia problemów powieści europejskiej, odmiennie przez obu rozwijanej<sup>4</sup>. Tego wątku jednak Krejčí wówczas nie dostrzegł czy może uznał za mniej istotny we własnej, w gruncie rzeczy socjologicznej, koncepcji budowania historii literatury.

Trudniej natomiast zrozumieć, dlaczego praski profesor w swej *Heroikomicie v básnictví Slovanů*, wydanej w 1964 r., o Gombrowiczu i o nurcie świetnej polskiej groteski dwudziestowiecznej (Jaworski – Witkacy – Gombrowicz – Schulz) w ogóle nie wspomniał. Zapewne ważną rolę odegrał w tym wypadku fakt, iż szło o głośnego już pisarza emigracyjnego, choć lata sześćdziesiąte w Czechach były stanowczo mniej restrykcyjne niż pięćdziesiąte. Być może zaważyła na tym tocząca się w Polsce w 1963 r. kampania przeciw autorowi *Trans-Atlantyku*<sup>5</sup>.

Czytelnik czeski nie był jednak zupełnie bezradny wobec owej twórczości, choć hermeneutyczne perspektywy jej czeskich odczytywań nie zawsze były najlepsze, a recepcji pisarza towarzyszyły wieloletnie przerwy, spowodowane ingerencją ideologii.

Bezpośrednio z dziełem Gombrowicza mógł się odbiorca z kraju Czechów i Słowaków zetknąć ponownie dopiero w roku 1967. Wychodzące wówczas w Pradze opiniotwórcze czasopismo „Světová Literatura” zamieściło w numerze 1 przekład fragmentów *Ferdydurke* uzupełnianych, jak było w owym piśmie w zwyczaju, komentarzem streszczającym całość i wyjaśniającym poszczególne urywki oraz ich funkcję w dziele. Autorem owego dość niezwykłego komentarza, noszącego tytuł *Gombrowiczova koncepce člověka v groteskním světě*, był nieżyjący już praski polonista, uczeń i późniejszy następca Krejčeho na katedrze polonistyki Uniwersytetu Karola w Pradze (kiedy tego ostatniego pozbawiono prawa kontaktu z młodzieżą) – Otakar Bartoš. Badacz ów przez długie lata przedmiotem swego zainteresowania czynił groteskę słowiańską, w szczególności zaś polską. Jego praca habilitacyjna nosiła tytuł *Groteskno v současné polské próze*. Niestety, na skutek kolejnego zakazu politycznego (tym razem w odniesieniu do Bartoša po upadku tzw. Praskiej Wiosny roku 1968), a następnie choroby i śmierci samego autora dysertacja owa nie wyszła drukiem i w końcu zaginęła<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> K. Krejčí, *Dějiny polské literatury*, Praha 1953, s. 528 (tu i dalej, jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. moje – K.K.-P.).

<sup>3</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik*, Kraków 1997, t. I, s. 223–224.

<sup>4</sup> Tamże, t. II, s. 80–83.

<sup>5</sup> A jednak pewnej analogii w ujęciach np. charakteru polskiego można się dopatrzeć, porównując prace obu panów. Piszę o tym w artykule *My są Sarmatae własni? (Karel Krejčí i Witold Gombrowicz wobec problematyki polskości)*, „Slavia” 2005, s. 455–464, przedruk w moim *Pokłosiu komparatysty*, Brno 2007.

<sup>6</sup> Pracę tę warto by było odnaleźć i wydać.

Bartoš włącza Gombrowicza w kontekst nowoczesnej prozy polskiej (sytuuje go obok Schulza i Witkiewicza; o Jaworskim już w Czechach wówczas zapomniano<sup>7</sup>). Operuje słownictwem marksistowskim, które było narzuconym i obowiązującym w tym czasie *decorum* przeważającej części pochodzących z owej doby publikacji krytyczno- i historycznoliterackich. Usiłuje też wydobyć z tej twórczości problemy ideowe i polityczne. Pisarz więc, według niego, w swych przedwojennych utworach:

[...] reaguje na absurdalną, niemożliwą sytuację niepodległej, burżuazyjno-wielkopańskiej Polski, na jej chorobę na wielkość i nieuzasadnione ambicje mocarstwowe we wszystkich dziedzinach działalności ludzkiej, jest krzywym zwierciadłem jej anachronicznych konwencji, jej fałszywej świadomości<sup>8</sup>.

Po tych uwagach, bardzo jeszcze nasiąkniętych ówczesnym klimatem politycznym, Bartoš zdobywa się i na inne spostrzeżenia, np. o filozofii antropologicznej *Ferdydurke*, o stosunkach międzyludzkich, będących „źródłem alienacji, depersonalizacji czy wręcz dehumanizacji osobowości ludzkiej”, o walce z formą i o formę, która jest treścią życia społecznego, choć nie bardzo precyzuje, jak ową „formę” pojmuje.

Wiele w tych sformułowaniach klisz krytycznoliterackich, wymaganych „odgórnie” w ówczesnej refleksji okołoliterackiej. Ostatecznie *Ferdydurke* staje się dla krytyka „klasycznym satyrycznym moralitetem o człowieku, który zakochany jest w niedojrzałości, przyciągany przez młodość i niższą sferę podkultury”. Dostrzega też Bartoš w powieści swoistą syntezę środkowoeuropejskiej groteski, łączącą w sobie „obiektywną filozoficzną interpretację kafkowskiej chłodnej groteski z prześmiewczą, satyryczną groteską hańskowską”. Jest więc ostatecznie dla niego *Ferdydurke* „klasycznym typem nowoczesnej groteski intelektualnej”. To ostatnie stwierdzenie warto odnotować, choć wyraża nie tyle strategię pisarza, ile sąd krytyka patrzącego już z pewnego dystansu. Gombrowicz bowiem Kafki nie doceniał, uważał, iż dzieło tego pisarza ulega nadinterpretacji, na co zwrócił uwagę w swych esejach Milan Kundera<sup>9</sup>. O Hašku polski pisarz również się nie wypowiadał, ale tu trzeba brać pod uwagę sprzyjającą autorowi *Szwejka* ogólną atmosferę kulturalną: *Przygody dobrego wojaka Szwejka* przetłumaczył w roku 1931 Hulka-Laskowski, adaptacji scenicznej doczekał się *Szwejk* w Polsce międzywojennej dość szybko po sukcesie niemieckim (dokonał jej A. Szyfman). O tym się pisało i w sferach kulturalnych mówiło. Trudno przypuścić, żeby Gombrowicz tego nie zauważył.

Dwudziestoletni okres tzw. normalizacji, którą wprowadził Gustav Husak po ożywczej, szczególnie dla literatury, dobie Praskiej Wiosny, spowodował, że o Gombrowiczu znów w Czechach przez czas dłuższy niezbyt było głośno; jedynie wydawnictwo Dilia publikowało przekłady utworów dramatycznych polskiego pisarza: w roku 1969 ukazała się *Yvona, princezna burgundská* (*Iwona, księżniczka Burgunda*) w świetnym przekładzie Jaroslava Simonidesa, w 1979 r.

<sup>7</sup> Por. mój artykuł „*Wesele hrabiego Orgaza*” *R. Jaworskiego w świetle czeskich dążeń do stworzenia prozy awangardowej*, „*Slavia*” 1991, s. 59–72; przedruk w mojej książce *Czesko-polskie spotkania literackie. Komparatystyka – Przekład – Genologia*, Brno 2000.

<sup>8</sup> Tu i dalej w tekście tłumaczenie moje – K.K.-P.

<sup>9</sup> Patrz: M. Kundera, *Zasłona*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2006, rozdz. *Historia powieści widziana z warsztatu Gombrowicza*, s. 77.

*Opereta (Operetka)*, także w jego tłumaczeniu, w roku zaś 1981 Irena Lexová przetłumaczyła *Ślub (Svatba)* i rok później *Trans-Atlantyk* w przeróbce dramatycznej M. Grabowskiego (1982).

Wszystko zmieniło się dopiero po tzw. aksamitnej rewolucji 1989 r., i to tak dalece, że już na początku nowego stu- i tysiąclecia czeska prasa literacka z satysfakcją mogła donieść: „już prawie cały Gombrowicz został przetłumaczony na język czeski!” I rzeczywiście: uprzystępniony czeskiemu czytelnikowi został do chwili obecnej Gombrowicz diarysta, powieściopisarz, dramaturg i publicysta, a nawet filozof.

A zaczęło się owo szybkie przyswajanie utworów pisarza w 1994 r., w którym wyszła czeska wersja *Dziennika*, przygotowana przez doświadczoną tłumaczkę dzieł polskiej literatury Helenę Stachovą; w 1997 r. wyszły, również w jej tłumaczeniu, *Ferdydurke* i *Pornografia*, w roku 2001 ukazały się *Wspomnienia z Polski (Vzpomínky na Polsko)* w przekładzie Ivety Mikešovej, rok 2004 zaowocował przekładami *Testamentu* i *Bakakaju*, których znów dokonała H. Stachová, wreszcie w 2007 r. czytelnik czeski dostał do rąk *Trans-Atlantyk* (tłumaczyła ponownie Stachová) oraz *Kosmos* w wybornym przekładzie Ericha Sojki. W roku następnym wydano *Opętanych (Posedlí)*, 2008 oraz zbiór artykułów z prasy argentyńskiej *Naše erotické drama*, 2008; tłumaczką obu książek i tym razem była Stachová; z fragmentami *Opętanych*, także w jej tłumaczeniu, czytelnicy czescy mieli możliwość zaznajomić się wcześniej w czasopiśmie „Revolver Revue” (61/2005 i 62/2006). Rok 2010 przyniósł publikację *Przewodnika po filozofii w sześć godzin i kwadrans*, czyli w czeskiej wersji: *Kurz filozofie v šesti přednáškách a patnásti minutách* w tłumaczeniu z francuskiego *Cours de philosophie en six heures un quart*, dokonany przez Čestmíra Pelikána, rok później ukazały się *Varia* tłumaczone przez Stachovą (2011).

W ten oto sposób Czesi w przyspieszonym tempie przyswoili sobie cały niemal dorobek artystyczny Gombrowicza, szeszczonej przez najlepszych tu obecnie tłumaczy z języka polskiego.

Automatycznie nasuwa się z kolei pytanie o recepcję tych tekstów: jak, czym i czy w ogóle Gombrowiczowskie czytanie świata i literatury przemawia jakoś do czeskiego odbiorcy? I jaki był, czy jest, przebieg owych czeskich lektur Gombrowicza?

Gombrowicz nie miał, jak wiadomo, zaufania do krytyki literackiej: bał się lektur krzywdząco prymitywnych. W *Dzienniku* pisał z przekąsem: „rozmaici objaśniacze zabrali się do obiektywnego acz kwaskowatego wyjaśniania moich utworów”. Z kolei Maria Janion wspomina o opinii głoszącej, iż pisarz był wręcz „opanowany obsesją bycia źle zrozumianym”. A kiedy *Ferdydurke* wydano w Niemczech, autor konstatawał w *Dzienniku* z goryczą: „*Ferdydurke* ukazała się w Niemczech bez komentarza, wyjaśniającego pobieżnie «o co chodzi» – to spowodowało, że czytelnik nie wiedział, od jakiego końca ją złapać” (tu dygresja: przeświadczenie pisarza o ważnej funkcji przedmowy przypomina postawę Mariana Szyjkowskiego, który w latach dwudziestych, po niepowodzeniu wystawionej w Pradze *Balladyny*, żądał, by w Czechach każda inscenizacja któregoś z polskich dramatów romantycznych poprzedzana była odpowiednią prelekcją wprowadzającą. A autor *Polskiego romantyzmu w czeskim życiu duchowym* wiedział, o czym mówi).

Sam Gombrowicz pisywał objaśniające wstępy do obcych wydań swych dzieł, zżymał się na owych dzieł aktualizujące odczytywania w odmiennych kontekstach, by wreszcie westchnąć z rezygnacją: „Niech ukazuje się, jak chce, zdać to wszystko na łaskę Bożą i zamknąć oczy, niech samo się robi”. A jednak nie zaniechał starań o wyjaśnianie tego, o co mu w twórczości chodziło. Świadczą o tym przede wszystkim *Testament* czy odpowiednie partie *Dziennika*, a także towarzyszące dziełom liczne autokomentarze. Zapewne ubolewałyby nad faktem, że w Czechach utwory jego (z wyjątkiem *Dziennika*) nie zostały na ogół zapatrzone w kompetentne posłowania czy wstępy-drogowskazy.

Po załamaniu się Praskiej Wiosny nastąpiło w Czechach ćwierć wieku trwające milczenie na temat Gombrowicza. „Boom” gombrowiczowski, który tutaj nastąpił na przełomie tysiącleci (1994–2011) i trwa do dziś, wywołał potrzebę nowych wypowiedzi o pisarzu. Zrazu sięgnięto po opinie obce: polskie (Cz. Miłosza – „Literární Noviny” 12/1994, B. Schulza w piśmie „Tvar” 13/2004) oraz włoskie (zamieszczony jako wprowadzenie do *Dzienników* esej, który napisał Francesco M. Catalucci: *Deniky Witolda Gombrowicze – zrcadlo nestálosti a paradoxnosti lidského já*).

Catalucci prezentuje Czechom Gombrowicza na tle współczesnej pisarzości literatury i filozofii europejskiej, podkreśla widoczną w *Dzienniku* „porywającą desakralizację kultury Zachodu”, zaznacza, że filozofia jest centralnym problemem życia i myśli pisarza, przypomina o tym, że autor *Ślubu* nosił się z zamiarem napisania dramatu tematyzującego ból, który zniewala człowieka, niweluje całkowicie jego, głoszoną przez egzystencjalizm, wolność. Nie pominięto we wstępie i opinii negatywnych, takich jak przytoczona Paola Pasoliniego: „Postawa autora, która wydobywa się na powierzchnię, jest postawą człowieka błędzącego, nie tylko arcymało wykształconego, ale i niezbyt inteligentnego: jest to typ pechowego błazna bez dworu, który wie, że sprawianie przykrego wrażenia jest oznaką geniuszu, a kpina wyrazem wyniosłości”.

Istnieje jeszcze jedno źródło, z którego Czesi mogli czerpać (choć, jak dotąd, w sposób ograniczony) oceny twórczości Gombrowicza. Są owym źródłem – niewydane jeszcze w Czechach<sup>10</sup>, ale w znacznym stopniu znane elicie intelektualnej we francuskim oryginale lub choćby za pośrednictwem polskich przekładów – eseje Milana Kundery<sup>11</sup>, pisarza, którego sądy mają tutaj swój ciężar gatunkowy, wytwarzają określoną, gombrowiczowską „atmosferę”. Oto one: *Sztuka powieści* (fr. 1986, pol. 1998), *Zdradzone testamenty* (fr. 1993, pol. 2006), *Zastłona* (fr. 2005, pol. 2006) oraz *Spotkanie* (fr. 2009, pol. 2009). W *Zastłonie*

<sup>10</sup> Kundera nie zezwolił swym rodakom na dokonywanie przekładów, a sam czeskie wersje swoich utworów przygotowuje bardzo wolno. Od czasu do czasu jakiś rozdział esejów w sporządzonej przez autora czeskiej wersji językowej przynosi brneńskie czasopismo „Host”, a wydaje go i w formie małych książeczek wydawnictwo Atlantis. Pisarz stwierdzał: „Moje stare doświadczenie z tłumaczami: jeśli was zniekształcają, to nie w nieznaczących szczegółach, lecz zawsze w samej istocie”, *Zdradzone testamenty*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2003, s. 222. Wszystkie cytaty z esejów Kundery podaję w przekładzie tegoż tłumacza.

<sup>11</sup> Jest rzeczą ciekawą, że i Japończycy odczytywali Gombrowicza, stosując optykę wylansowaną przez Kunderę, i widzieli w nim wyrazieliela ducha Europy Środkowej, póki sami nie odkryli, że nie sprawa: Forma – Człowiek stanowi centralny problem tej twórczości, lecz Jednostka – Stado. Por. T. Sekiguchi, *Gombrowicz czytany pionowo*, w: *Literatura polska w świecie*, t. I: *Zagadnienia recepcji i odbioru*, red. R. Cudak, Katowice 2009, s. 168.

Czech poświęcił Gombrowiczowi nawet cały rozdziałik *Historia powieści widziana z warsztatu Gombrowicza*. W pracach tych usiłował uchwycić strategię Gombrowicza-artysty słowa wobec historii gatunku powieściowego oraz Gombrowicza-filozofa w obliczu aktualnej chwili dziejowej dotyczącej egzystencji ludzkiej.

Kundera, sam emigrant dobijający się uznania międzynarodowego, odczuwał zapewne bliskość z Gombrowiczem już choćby ze względu na własną sytuację życiową. Jako wykładowca uniwersytetów francuskich zrywał się na lokalizowanie polskiego pisarza wyłącznie w wąskim kontekście polskiej kultury narodowej. Uważał bowiem, iż wszelkie rozważania o twórczości polskiego prozaika punktem wyjścia powinny uczynić ponadnarodową problematykę estetyczną i antropologiczną powieści nowoczesnej, ponieważ (tu przepraszam za dłuższy cytat):

Małe narody, skryte za niedostępnymi językami (ich życiem, ich kulturą), są bardzo słabo znane; [...] 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. Jak pokazuje to Proguidis (*Un écrivain malgré la critique*, Gallimard 1989), „polonizują” je, „repolonizują”, spychają w tył, w mały kontekst [podkreślenie autora] 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<sup>12</sup>.

Kundera sam uważa, iż obecnie trwa w dziejach powieści euroatlantyckiej „okres schyłkowych paradoksów”, któremu dała początek przed półwieczem „plejada pisarzy środkowoeuropejskich”: Kafka, Musil, Broch, Gombrowicz (często do tej plejady włącza i Haška). Wszyscy oni byli:

[...] poetami powieści, to znaczy: pasjonatami jej formy i jej nowości, zatroskanymi o wymowę każdego słowa, każdego zdania, urzeczonymi wyobraźnią, próbującą przekroczyć granice „realizmu”, lecz zarazem twórcami zamkniętymi na czar *liryczny*<sup>13</sup>.

Spośród pisarzy środkowoeuropejskich otwierających w dziejach powieści nową jej epokę – *powieść antyliryczną* (a epoki tej w żadnym wypadku nie otwiera według Kundery francuska antypowieść) Gombrowicz zajmuje pozycję ważną, w każdym razie należałoby mu zwrócić zabrane prawem kaduka miejsce przed Sartre’em, jego *Ferdydurke* bowiem ukazała się jeszcze przed *Młodościami* Francuza. Powieść Gombrowicza:

*Ferdydurke* jest jednym z tych wielkich dzieł (obok *Lunatyków*, obok *Człowieka bez właściwości*), które otwierają wedle mnie trzecią odsłonę historii powieści, ożywiają zapomniane doświadczenie powieści przedbalzakowskiej, zdobywając obszary dotychczas przyznawane filozofii<sup>14</sup>.

Gombrowicz, w sądach Kundery, uchwycił nowoczesne przyspieszenie historyczne, powodujące, że człowiek obecnie może być, i bywa, jak Młodziakowa, jednocześnie postępowcem i konformistą, buntownikiem i lojalistą. To polski

<sup>12</sup> M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, s. 173–174.

<sup>13</sup> M. Kundera, *Zaslona*, s. 52.

<sup>14</sup> M. Kundera, *Zdradzone testamenty*, s. 236.

pisarz pokazał też, że człowiek staje się tym, kim widzą go i za kogo uznają go inni.

Kundera, jak się wydaje, czyta więc Gombrowicza w kontekście jak najbardziej właściwym: w kontekście rozwoju europejskich form powieściowych oraz w (najważniejszym dla czeskiego pisarza) kontekście refleksji nad zmianami kondycji ludzkiej, ściślej: historycznie zmiennej sytuacji egzystencjalnej człowieka<sup>15</sup>.

Autora tak ważnego jak Gombrowicz nie mógł pominąć Ludvík Štěpán w swej obszernej, w założeniu ambitnej, w wykonaniu, w szczegółach dość kontrowersyjnej, opasłej księdze *Hledání tvaru. Vývoj forem polských literárních žánrů. Poezie a próza*, Brno 2003 (*Poszukiwanie kształtu. Rozwój form polskich gatunków literackich. Poezja i proza*). Gombrowicza przedstawił w niej jako (używam jego określenia) „pre-postmodernistę”, dostrzegł zmiany gatunkowe, jakie zachodzą w tej twórczości, i określił owe igraszki genologiczne, dostrzeżone np. w *Dzienniku*, w sposób następujący:

[Gombrowicz] to autor, który dekompozycyjną destrukcją i następnie kompozycyjną syntezą doprowadził gatunki, gatunkowe formy i typy reportażu, dziennika, listu, eseju, pamiętników i innych form z pogranicza literatury, twórczości oralnej, paraliterackiej i publicystycznej do jednej, strukturalnie amorficznej, dziennikowo-eseistycznie-pamiętnikarskiej kategorii (s. 364, tłum. K.K.-P.).

Tu chciałoby się westchnąć: Gombrowicz, swoim zwyczajem, zawsze w końcu doprowadzi wszystko do Buchbachu! Nawet w genologii.

Ale poważnie: zabrakło w pracy Štěpána analizy tego, co odkrył i przyniósł właśnie Kundera: a więc analizy, w jakim kierunku zauważone nowatorskie zmiany formalne wiodą polską, a jednocześnie i jego własną, i światową powieść. Štěpán, nie mogąc sobie poradzić, jak się wydaje, ani z tą niezwykłą twórczością, ani z coraz bardziej skomplikowaną teorią literatury, idzie po linii najmniejszego oporu, czyli drogą dawnego, pseudoklasycznego wyodrębniania zarysów jakichś „stałych” cech gatunkowych w poszczególnych utworach Gombrowicza czy w całej jego twórczości. Nie była to metoda produktywna i – powiedzmy szczerze – wniosła bardzo niewiele do wiedzy o Gombrowiczu, za to spowodowała dużo zamieszania. Gdyby chociaż autor *Hledání tvaru* sięgnął po wypróbowaną praktycznie przez Stefanię Skwarczyńską jej własną metodę analizy „instrumentacji rodzajowej”, którą polska uczona zastosowała z powodzeniem w swych pracach o *Genezis z ducha* Słowackiego, *Le Rêve* Zoli czy *La Jalousie* Robbe-Grilleta... Ale o tych pracach Štěpán jakby nie wiedział, istota i funkcja nowatorstwa artystycznego Gombrowicza pozostała więc przed nim zamknięta.

Niewiele o Gombrowiczu, poza kilkoma ważnymi, lecz oczywistymi faktami, mogą powiedzieć czeskim czytelnikom oba *Slovníky polských spisovatelů*: Bartoša (1974) i Štěpána (2000). To już więcej mogliby zaczerpnąć z istniejącego przekładu kilku interesujących esejów porównawczych A. Fiuta, zamieszczonych w jego książce *V Evropě, čili... (eseje nejen o polské literatuře)*, 2001.

Po wydaniach poszczególnych utworów pojawiła się w Czechach siłą rzeczy fala recenzji. Należałoby więc zapytać: kogo owi interpretatorzy umieją w Gom-

<sup>15</sup> Ciekawe są również rozważania Macieja Milkowskiego *Historia powieści widziana z warsztatu Kundery*, o fascynacji Gombrowiczem Milana Kundery, „Dekada Literacka” 2007, nr 2–3.

browiczu dostrzec? W jakim semantycznym uniwersum go zamykają? Czy „poprawnie”, czyli kanonicznie, deszyfrują Gombrowiczowską rzeczywistość, ludzi jego książek, uwikłanych w bezlik stereotypów, schematów, reguł zachowań – w Formę?

Po światowym rozgłosie zyskanym przez dzieła pisarza i po Kunderze (wciąż jeszcze mało w Czechach dostępnym) raczej trudno nie przyznawać, iż „Gombrowicz wielkim pisarzem był” i nie przypominać, choćby zdawkowo, jego zachodnioeuropejskich paranteli. Ale jak owo stwierdzenie recenzenci dokumentują? Z tym już jest pewien kłopot. Dobrze wypadają ci, którzy trzymają się faktów i owe fakty przybliżają czeskiemu czytelnikowi. Tak czyni Václav Burian, w artykule *Věčné (ne)loučení s Polskem a Gombrowicz u nás* („Aluze” 3/2007) dając przegląd niektórych wypowiedzi o pisarzu. Inni korzystają dość często z sądów samego twórcy o własnym pisarstwie, poznanych z *Dziennika* czy *Testamentu*. To przypadek np. Bány Gregorovej i jej artykułu *Autor držek, zadniček a čisté formy (Autor gáb, pup i čyistéj formy*, „ROCK&POP” 4/2002), która wszakże myli „formę” Gombrowicza z „czystą formą” Witkacego, czy Milana Valdena, recenzenta *Testamentu* (iliteratura.cz, dostęp 7.4.2005). Za uczciwie informacyjne można uznać artykuły Jana Machonina *O jednom takovém civilním d'ablíkovi* („Literární Noviny” z 25.5.2005) czy Ondřeja Horáka *Witold dítětem podšitý* („Lidové Noviny” z 16.5.2005) oraz *Kdopak to nasazuje huby a prdelky? (Któż to připraví gęby i upupia?)*, „Lidové Noviny” z 15.9.2007).

Jak widać z tytułów, krytyka czeska od razu zaczyna mówić „gombrowiczem”, widząc w tym pewną atrakcyjność czytelniczą. W słownictwo, rytm, intonację języka Gombrowicza wpadł i Tomáš Jirsa w recenzji z *Kosmosu: Vbembergovat se bergem do bergu* („A2” z 12.7.007), pisanej ze znajomością autorskich wypowiedzi na ten temat w *Testamencie*. Sprawozdawca wypunktowuje w niej Gombrowiczowską obsesję formy, wydobywa „ciemną erotykę” pisarza, chwali zręczny przekład Sojki, niezmiernie ważny, skoro, jak pisze, „Gombrowicz jest twórcą tekstów, które drżą z radości nad własną wynalazczością”. Bardzo dobrym zapośredniczeniem między utworem a czytelnikiem jest również recenzja *Kosmosu* Michaeli Benešovej *Witoldovy hermetické radovánky (Hermetyczne uciechy Witolda*, „Literární Noviny” 18/2007). Autorka podkreśla, że utwór wymyka się wszelkim konwencjom literackim i nieliterackim, określa go jako powieść o szukaniu sensu w morzu znaków, rzeczywistości i pozornych, będących wytworem wyobraźni. Benešová zauważa też, że to powieść nie dla wszystkich, ale czytelnikom wrażliwym objawi się jako rzecz nasycona potencjalnością wielu interpretacji.

Trudnym orzechem do zgryzienia był wśród powieści Gombrowicza i dla tłumaczy, i dla recenzentów *Trans-Atlantyk*. Niełatwo pisze się o tym utworze krytykom, którzy nie znają polskich kanonów zbiorowego myślenia. Nie znają dostatecznie literatury polskiej. Nic dziwnego, że w recenzjach „kulig” jest tańcem, podczas gdy Polak przy tym pomyśli o Malczewskim („A znasz ty polskie zapusty?”) czy o tylu literackich kuligach u Sienkiewicza, Żeromskiego i innych. Korowód Polaków z zakończenia nie przypomni też Czechom wszystkich „chocholich tańców” naszej literatury i filmu. Nikt tu nie odczyta końcowego tańca jako obrazu-symbolu, włączającego utwór w łańcuch obrachunków ze społeczeństwem, obrachunków, które S. Skwarczyńska uznała za jedną z cech literatury polskiej niemal od jej zarania.



Podobne zamieszanie panuje w wymiennym traktowaniu gawędy szlacheckiej i epepei, Rzewuski myli się tu z Potockim, gdzieś w tle płacze się Mickiewicz. Nikt nie wgłębia się, jak J. Błoński<sup>16</sup>, w istotę Gombrowiczowego pojmowania etosu szlacheckiego. Czeši w słowach „szlachcic polski” słyszą snobizm, pychę, lekkomyślność, kaprys, głupotę, nieprzewidywalność; Gombrowicz, jak to dowodnie wykazał Błoński, słyszał także słowa-pojęcia: swoboda, prostota, pogoda ducha, przekora, niezależność, towarzyskość, tolerancja płynąca ze szlacheckiej niechęci do przymusu i przemocy, które to cechy pisarz chciał wydestylować jakby z sarmackiej przeszłości i zachować w myśl formuły Orzechowskiego: „wolni między wolnymi, równi wszystkim”. Czeši natomiast wydobywają z *Trans-Atlantyku* „karykaturę polskości, polskiego patriotyzmu i dumy narodowej”, „potępienie mitów narodowych, reprezentowanych w powieści przez słowa: Cześć, Rycerskość, Odwaga, Szlachetność, Pobożność, Wiara; potępienie fałszywego otaczania czcią bohaterów narodowych i wielkich postaci polskiej literatury, jak Sienkiewicz czy Mickiewicz” (L. Holeček, *Witold Gombrowicz – Trans-Atlantyk*, Nekultura.cz z 8.11.2007). Podobnie „satyrę na polski światopogląd, ideały i tradycyjne postawy” widzi w utworze Jiří Koten w recenzji zatytułowanej *Pohleďte na nás, Poláky, amen, amen, amen! (Popatrzcie na nas..., „HOST”, 10/2007)*. Gombrowiczowskie wołanie o dystans wobec skostnienia formy traktują jako proste (prostackie?), ostre, satyryczne jej potępienie.

I znów odbija się na czeskiej recepcji Gombrowicza brak znajomości tomików eseistycznych Kundery, który w zbiorze *Spotkanie*, wydanym w jubileuszowym roku 2009 (osiemdziesięciolecie urodzin czeskiego pisarza), przypomina, że „modernizm Gombrowicza to przede wszystkim modernizm powieściowy”, że „pisarz nie miał zamiaru podważać naiwnie wartości tradycji, lecz raczej je «otaksować», «przewartościować» (w znaczeniu nietzscheańskim: *Umwertung aller Werte*)”<sup>17</sup>. Kundera zwracał też uwagę na to, że twórcy-nowatorzy, z Gombrowiczem (i nim) włącznie, będąc kontynuatorami programu wyznaczonego przez szczególną parę: Rabelais – Rimbaud, nie tworzą antypowieści, którą na innym miejscu oznaczył jako ślepą uliczkę, lecz piszą – jak ją nazwał – *arcypowieść*.

Może najmniej „zasadniczy” w tym wydobywaniu Gombrowiczowskiej przesłanej krytyki przestarzałych stron polskości jest Ondřej Horák, który omawiając *Trans-Atlantyk* jako książkę miesiąca „Literárních Novin”, zwraca uwagę na komizm tego utworu i kończy z (może zbyt pochopnym) westchnieniem: „Gombrowicz nie tylko jest mądry i zabawny jednocześnie, ale jego powieści mają na dodatek tę zaletę, że powstawały w czasie, kiedy można było jeszcze skutecznie prowokować. Dziś nie ma tabu, a adresat nie byłby już oburzony” („Literární Noviny” z 4.10.2007).

Nie mogli nie uwzględnić tak znakomitego autora twórcy najnowszego podręcznika (czy raczej opisu) literatury polskiej lat 1945–1969, zatytułowanego metaforycznie *Drabina Jakubowa* (M. Kowalczyk, P. Posledni, *Jakobův žebřík*, 2008). Włączono tam pisarza w powojenny kontekst polskiej prozy groteskowej (linia Gombrowicz, Gałczyński, Dygat), podkreślono eksperymentatorstwo narracyjne pisarza, wyśmiewanie przezeń tradycyjnych stereotypów „wysokiej” kultury polskiej, którymi według autorów mają być patriotyzm, konwencje towarzyskie,

<sup>16</sup> J. Błoński, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 2003.

<sup>17</sup> M. Kundera, *Spotkanie*, tłum. M. Bieńczyk, Warszawa 2009, s. 66.

rytuał katolicki. Nieco więcej uwagi poświęcono *Trans-Atlantykowi*, *Pornografii* i *Kosmosowi*, podkreślając w tych dziełach autorskie, groteskowe spojrzenie na świat oraz pogląd, że to człowiek porządkuje kosmiczny chaos, tworząc stereotypy i usztywniane, narzucane jednostce formy. Książkę zaopatrzone w bogatą literaturę przedmiotu, jednakże rozproszenie uwag o Gombrowiczu po całym tekście obszernej publikacji powoduje, iż odbiorcy z trudem mogą sobie wytworzyć całościowy obraz tej niezwykle ważnej dla polskiej kultury twórczości.

Ostatnio w pisywanych dla miesięcznika „Twórczość” przeglądach wydarzeń kulturalnych w Czechach mogłam znów donieść z satysfakcją: Czesi znowu piszą o Nim. Oczywiście chodziło o Gombrowicza, bo chyba tylko on – jak rzadko który z polskich pisarzy – może się poszczycić tak dużą liczbą przetłumaczonych na język czeski swych utworów. Na rok 2013 przypadały też ważne, dostrzeżone i w Czechach rocznice: pięćdziesięciolecie jego powrotu do Europy i sto dziesiąta rocznica jego urodzin. Pamiętało o nich pismo literackie „TVAR” (6/2013), w którym piórem pracownika Instytutu Literatury Czeskiej CzAN, Romana Kandy, poddano analizie usytuowanie pisarstwa Gombrowicza między Wschodem i Zachodem po przybyciu polskiego pisarza do Paryża i po przyjęciu przezeń stypendium w Berlinie Zachodnim. Poinformowano też o jego proteście przeciw lokalizowaniu go na Wschodzie przez krytykę zachodnią i o nagonce na pisarza w kraju po nierzetelnym z nim wywiadzie Witek-Swinarskiej.

Sztuki Gombrowicza przeszły także przez próbę sceny, przy czym najczęściej sięgano po *Iwonę*. Wszystkie trzy dramaty zostały wystawione przez Hadivadlo, teatr z siedzibą w Brnie, będący czeską odmianą sceny studyjnej czy „teatru otwartego”. Twórcy Hadivadla oświadczają w swoim programie, iż w Gombrowiczu znaleźli „autora, który ściśle współbrzmi z poetyką ansamblu”.

Dość duże zainteresowanie wzbudziła swego czasu *Iwona, księżniczka Burgunda*, wystawiona w 1972 r. w stolicy Moraw – Brnie, w chętnie przez publiczność odwiedzanym wówczas teatrze Večerní Brno. Przypomnijmy, że w Polsce inscenizowana była po raz pierwszy dopiero w 1959 r., już po wielkich sukcesach w Sztokholmie i Paryżu.

*Iwona, księżniczka Burgunda* wyrastała – jak piszą znawcy przedmiotu – z atmosfery literackiej polskiego międzywojnia, w której doskonale był wyczuwalny żywioł groteskowy dookólnego świata. W dwudziestolecie – jak ukazuje dowodnie np. Jan Błoński – dostrzegano zjawisko, które stało się tematem przewodnim twórczości Gombrowicza, zjawisko „jaźni odzwierciedlonej”, jaźni odbitej w oczach drugiego i przyjętej za swoją. Zjawisko to można sprowadzić do stwierdzenia, że otoczenie modyfikuje nasze pojęcie o sobie samym. Gombrowicz jednakże przeniósł owo zjawisko z płaszczyzny psychospołecznej (na której zazwyczaj było osadzane) na płaszczyznę filozoficzną i określił je jako groteskową „gębę”. Nie był w tym geście karykatury odosobniony. Uchwycenie człowieka nie od fasady oficjalnej, lecz od wstydliwie skrywanej „oficyny” było problemem epoki. Tutaj biło źródło tak w Czechach popularnego dadaizmu, zachwyty nad cielesnością, prymitywizmem, prostactwem, niekształtnością, słowem – nad niższością. Ale Gombrowicz ów nastrój epoki ubrał – jak zauważa Błoński, którego poglądy przyjmuję i w znacznej mierze tu referuję – w doskonale artystycznie struktury, w których głębia i wieloznaczność wiązały się z „abstrakcyjną wirtuozerią nonsensu”.

Autor *Ferdydurke* niejednokrotnie rozwoził się nad „wieczystym konfliktem człowieka z Formą”. Pisał: „[...] wszystko dokonywa się poprzez Formę: to znaczy, że ludzie, łącząc się z sobą, narzucają sobie taki czy inny sposób bycia, mówienia, działania... i każdy zniekształca innych, będąc zarazem przez nich zniekształconym”. Wyrazistym przykładem owych odkształceń była już właśnie *Ferdydurke*. *Iwona* natomiast, choć pozostaje w tym samym kręgu problemów egzystencjalnych, jest przykładem zderzenia bezformia, jakie reprezentuje bohaterka tytułowa, z formą etykiety dworskiej. Ale *Iwona* nie jest nowym wcieleniem Moniuszkowskiej *Halki*. Sprężyną tragedii nie jest w niej społeczna nierówność, którą łatwo dziś obejść, bo dziś król może po prostu mianować ją księżniczką. *Iwona* nie jest więc typem społecznym, lecz psychologicznym. Błoński, a i inni badacze aż po dzień dzisiejszy dopatrują się w niej wcielenia *libido*, wszystkiego, co w człowieku senne, potworne, dzikie, niedające się uspołecnić, ująć w formę, w porządek. Jest wcieleniem ludzkich stłumionych namiętności, frustracji (sam autor powiada, że „*Iwona* bardziej jest rodem z biologii niż z socjologii”, „jest rodem z owego bezdroża mojego, gdzie mnie dopadła nieograniczona dowolność kształtu, ludzkiego kształtu, jego rozwiązłość, jego wyuzdanie...”). Dlatego wywołuje w otoczeniu zarówno pożądanie, jak i wstyd, lęk, obrzydzenie.

Z wszystkimi tymi podtekstami współczesności jest *Iwona* – powtórzmy za Błońskim – komedią salonową skontaminowaną z tragigroteską. Dość wyraziste wzorce gatunkowe zostają w niej jednak sparodiowane i bawić mogą nawet niezbyt uczoną publiczność.

I tak też chyba sztuka została wystawiona i przyjęta w Brnie, bez owych niuansów i podtekstów egzystencjalno-filozoficznych – po prostu bawiła.

Jan Pietrzak, niezrównany twórca kabaretu „Pod Egidą”, powiedział w którymś z wywiadów prasowych, że każdy naród śmieje się z czegoś trochę innego. Anglicy śmieją się z rzeczy dziwnych, Polacy – z rzeczy strasznych, Amerykanie zaś i, jak sądzę, Czesi – z rzeczy głupich. Czesi zresztą, jak się chyba słusznie głosi, należą do czołówki humorystów światowych. Ich humor ma wiele odcieni. Obok Haškowego humoru plebejskiego (jednak bez zbyt częstych ostrych wulgaryzmów) istnieje tu świetny humor absurdalny i humor czarny, a także humor podobny do humoru angielskiego, w którym panuje pewna powściągliwość w wypowiedaniu się. Wydaje się, że te właśnie różnice kultury śmiechu dały o sobie znać w brneńskim wystawieniu *Iwony*, nie uniemożliwiając wszakże jej poprawnego odbioru.

Przed dwoma laty (13. 03. 2013) odbyła się w praskim Teatrze Komedii (Divadlo Komédie) premiera adaptacji scenicznej *Pornografii*, pojętej, według słów uczestniczącego w przedstawieniu aktora Jaromíra Noska, jako „obnażanie duszy człowieka”<sup>18</sup>. Czyżby więc aktorzy identyfikowali utwór polskiego pisarza z analizą psychologiczną? Sam Gombrowicz nie darzył psychoanalizy zbyt wielką estymą. A może słowa Noska świadczą raczej o niepełnym porozumieniu między reżyserem a wykonawcami? Reżyser bowiem, zaproszony z Polski Gabriel Gietzky, o którego udanej inscenizacji zwłaszcza *Pulapki* Różewicza było w Polsce głośno, mówi jednak o sztuce i własnym zamiarze inscenizacyjnym coś zgoła innego. Jako odważny realizator filozofii na scenie (pamiętamy o jego wystawieniu *Traktatu* Ludwiga Wittgensteina) wyznaje, że chce w swych dziełach

<sup>18</sup> Sąd ten aktor wypowiedział w popularnym *talk-show* Karela Šipa *Všechnoparty*.

scenicznych mówić „o okrucieństwie naszej rzeczywistości”, że interesuje go wprawdzie opisanie czy ukazanie jednostki w kontekście, ale nacisk kładzie nie na opis jednostki, lecz na ów kontekst. Obok tego jednak wyznaje, że jego teatr ma być „teatrem rozszerzenia eksploracji ducha”, ma dążyć do „odkrywania w sobie Innego”. Wszystko to są tendencje bardzo modne, często przez twórców różnych kategorii i maści przywoływane i modnym językiem wyrażane. Tylko... czy w pełni dotarły one do aktorów, a poprzez nich – do publiczności? Wydaje się, że niezupełnie.

Pierwsze recenzje i zamieszczone w Internecie wypowiedzi na temat *Pornografii* były dość pokrętnie, oskarżały aktorów o niezrozumienie sztuki. Z wypowiedzi tych wynika, że premiera, mówiąc łagodnie, niezbyt była udana. Dlaczego?

Człowiek znający nieco bliżej problematykę utworów autora *Ferdydurke* może z opublikowanych już wypowiedzi o owej inscenizacji (a bardziej jeszcze ze słów reżysera) wydedukować, że i na tej scenie miał to być utwór filozoficzny, choć groteskowy, o swoistym przyprawianiu „gąb”, a więc o manipulacji drugim człowiekiem czy w ogóle ludźmi, o narzucaniu im określonej formy bycia („upupianie”), czyli rzecz w istocie poświęcona sprawom niezwykle doniosłym zarówno w dobie totalitaryzmów, jak i dzisiejszego dyktatu medialnego, urabiającego w określony sposób umysły i odczucia ludzkie. Ale tzw. prosty czeski widz, który wychował się w innej kulturze, takiej wiedzy nie posiada, „głosuje nogami” i... opuszcza widownię nawet w trakcie trwania spektaklu, znudzony i zawiedziony w swych, Bóg raczy wiedzieć jakich, oczekiwaniach, niesionych przez perfidnie „obietujący” tytuł. I tak się właśnie działo na praskiej premierze *Pornografii*. Niełatwo bowiem być ironicznym moralistą i ludycznym myślicielem, zwłaszcza w obcym środowisku i zwłaszcza wówczas, kiedy w owym środowisku zabraknie kodu semantycznego, przez który można by trafić do obcego odbiorcy.

Reżyser Gietzky w cytowanym na stronie Teatru Komедии słowie wstępnym pytał, jak skomplikowaną treść filozoficzno-egzystencjalnej *Pornografii* Gombrowicza wyjaśnić Czechom.

Wydaje się jednak, że taki kod w tradycji czeskiej istnieje.

W polskiej literaturze przedmiotu nie udało mi się dotąd trafić na odnotowanie jednego istotnego momentu intertekstualnego *Pornografii*: dziwnej zbieżności jej sytuacji wyjściowej z niedokończoną powieścią Flauberta *Bouvard i Pécuchet*. W obu przecież dwaj protagoniści wyjeżdżają na wieś i przeprowadzają eksperymenty odpowiadające wiedzy czasów, w których żyli. I być może tu znalazłby się ów kod bliskiego Czechom odczytania utworu. Tylko... kto zaadaptuje filozoficzną, wieloznaczną powieść Gombrowicza na scenę tak, jak potrafił to zrobić J. Dietl z powieścią Flauberta w świetnym serialu telewizyjnym *Byli jednou dva písaři?* Serialu, który współtworzyli wspaniali aktorzy: Jiří Sovák i Miroslav Horníček, reprezentujący niezwykle mądry, delikatny humor? I kto będzie w stanie przerażającą w gruncie rzeczy groteskę polską, będącą śmiechem rozpaczy, przełożyć na groteskę czeską, będącą śmiechem z głupoty, ale śmiechem podszytym humorem łaskawym, przyjazną żartobliwością, śmiechem kpiącym z głupoty, lecz przecież przychylnym światu i ludziom?

I czy to w ogóle jest możliwe?<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Już po złożeniu w redakcji „Przeglądu Humanistycznego” powyższego szkicu o czeskiej recepcji twórczości Gombrowicza udało mi się dotrzeć do ważnego artykułu, który stanowi pewne

## WITOLD GOMBROWICZ AMONG CZECHS

*Summary*

The paper is a review of the Czech utterances and opinions about Gombrowicz. It opens with a very short utterance of an outstanding Czech specialist in Polish studies, professor Karol Krejčí made in 1953, in the times of orthodox Marxism (however in this case Krejčí was not influenced by it) through the utterances of the Prague Spring time of 1968 (O. Bartoš), the period of silence about him in the era of the so-called normalization era of Husak's times to the fashion for Gombrowicz after 1989 and frequent and numerous translations of his works. Today nearly all works of Gombrowicz as a diarist, novelist, playwright and even philosopher are available in the Czech Republic. His works were also performed on the local stage – more or less successfully.

Trans. Izabela Ślusarek

---

uzupełnienie powyższych wywodów, zwłaszcza jeśli idzie o recepcję Gombrowicza-dramaturga. Dla uczciwej pełni przedstawianego tu obrazu i wygody czytelnika odnotowuję: W. Soliński, *Gombrowicz w Czechach?*, w: *Literatura polska w świecie*, t. III: *Obecności*, red. R. Cudak, Katowice 2010, s. 205–217.