

ГОМБРОВИЧ И МУЗИКАЛНОСТТА

Януш Маргански

Abstrakt: Gombrowicz powtarzał "nie wierzę w malarstwo!", "nie wierzę w muzykę!", ale przecież o muzyce pisał tak, jak nigdy nie pisał o malarstwie: "z nieludzką rozkoszą zanurzam się w muzykę". Artykuł zajmuje się ewolucją Gombrowiczowskiej "muzyczności", co ją określało, czym była.

Słowa kluczowe: Gombrowicz, muzyczność, poetyckość

Abstract: Gombrowicz persisted "no credo en la pintura!" (I don't believe in painting!), "I don't believe in music". However, he wrote about music in a way he never wrote about painting: "I submerge with inhuman bliss into music". This article discusses the evolution of Gombrowicz's musicality, what characterized it, and what it was like.

Keywords: Gombrowicz, musicality, poetic quality

Гомбрович ясно привилегирова музиката пред другите области в изкуството. Вярно е, че повтаря в *Дневника* си „не вярвам в живописиста!“ (DI 39¹), както и „не вярвам в музиката!“ (Ibid.), но все пак за музиката пише така, както никога не е писал за изобразителното изкуство: „с нечовешка наслада се потапям в музиката“. Слушайки пък любимите си квартети на Бетовен, коментира в стил, който напразно бихме търсили в *Дневника*:

Вманиачен съм на тази тема, а при мен такива безумия са интензивни, докато не се изпарят – не мога да мисля за почти нищо друго, а литературата напълно престана да ме интересува. По-рано някои от тези квартети ми бяха познати, но чак сега навлизам напълно в тях, с висока интензивност, така, както трябва да се навлезе в една художествена материя. (Гомбрович в писмо до брат си Януш и партньорката му Станислава от 16.IV.1960, вж. L 220)

Всъщност нищо не предрича музикалната фасцинация на Витолд Гомбрович. В ученическите си години той парадира не само с антитеатромания, а също така и с антиконцертномания, на която пък се поддават съучениците му от гимназия „Станислав

¹ Тук и нататък за произведенията на Гомбрович ще се ползват следните съкращения: L: *Listy do rodziny*, VI: *Varia 1. Czytelnicy i krytycy*, DI: *Dziennik 1953-1956*.)

Костка“ (Kępiński 1974: 218). Нищо чудно, че тогава не се възползва от множеството възможности да се сближи със знаменити музиканти, главно с виртуози, а пък в покъсните си години, когато вече завързва познанства с тях, никога не пропуска предизвикателно да пренебрегва артистичността и изкуството в името на психосоциологическите си проучвания, разкриващи заплетените връзки между индивида и тълпата, а също и телесността, компрометираща артиста като олицетворение на артистичността – това споделя той в *Интервю в тревата* с Витолд Малцужински, тогавашен лауреат на конкурса „Шопен“ (V1 105-108).

Нищо не предполага, че Витолд Гомбрович ще стане слушател и на класическа музика, и на авангардни произведения от майсторите на XX век. Но пък доста рано започва да се занимава с... „изпълнения“. По-конкретно ползва механично пиано, купено от баща му, като същински палач измъчва рояла в жилището на приятел, и не на последно място оперира с грамофона *His Master's Voice*. Като един – както бихме казали днес – „пърформър“, не използва първия от тези инструменти непременно по предназначение – например пуска наопаки Шопеновата *Фантазия във Фа минор*, докато изпълнява, както той ги нарича, „рецитали“. Към втория пък се отнася много модерно, чак брутално:

...наслаждаваше се на ефекта от удрянето на квази-акорди, предимно басови, колкото може по-силно. На виолата с пръсти изкарваше звуци, които трябваше да имитират трилер. Заиграваше се с дълги паузи, без да се досеща, че интервалите тишина между некоординирани звуци ще бъдат в основата на модерността. (Kępiński 1974: 227)

Радостта, която му носят този вид концерти, ще изживява дълго след като преодолее собственото си музикалното варварство – или поне в *Дневника* си ще измисли подобен концерт: уж измамил дори ценителите, които вероятно е трябвало да признаят Гомбрович за ултрамодерен композитор (вж. DI 340).

Уредът обаче, който го посвещава напълно в света на музиката, се оказва един модерен грамофон, купен с парите на баща му, на който писателят пуска внушителен брой плочи – от Бетовен и Бах през цяла колекция от оперетни мелодии. С такова устройство се сдобива и след години в Аржентина, като същевременно натрупва голяма колекция от плочи, съставена по препоръки на видни диригенти и композитори, сред които и Вислоцки.

Смятам, че приятелят му от ученическите години Тадеуш Кемпински греши, като твърди, че музиката не е била „основен елемент в неговото развитие, не влиза в

творчеството му като художествен компонент и по никакъв начин не се отразява върху светоусещането му. Разбира се – не съвсем, но все пак никога не е могла да стане, а и не стана доминанта“ (Kępiński 1974: 230).

В крайна сметка самият Кемпински посвещава на музикалните интереси на писателя отделна глава в мемоарната си книга, като с право – щастливо – добавя:

В младостта на писателя музиката е един от фундаментите, върху които се проявяват и развиват неговите качества.

Музиката го унижава, както и много други области на живота. Затова той ѝ обявява война. През целия си живот се бори с унижението, тъй като така реагира на света и на обкръжението си. (Kępiński 1974: 232)

Струва ми се, че Кемпински доста успешно характеризира отношението на младия Гомбрович към музиката и слоя ресантиман в неговото държание, макар той сам много неудачно да се провъзгласява за пазител на най-висшите естетически ценности на музиката, за довереник на композитори и виртуози, че даже и на самата Муза. Именно тази двойствена нагласа към изкуството, все пак не само към музиката – пред хората и пред абсолюта – определя мащаба на действията и светоусещането на Гомбрович. Съгласно с тази нагласа еволюира и неговата позиция: от социология на изкуството и психология на творчеството, тоест междучовешките оплитания, тенденции, които отлично си кореспондират с разнообразните стремежи на естетиката на XX в. (макар и преди всичко да подкопават разбирането за шедьовър), към артистичното съвършенство (и мечтата за шедьовъра и завършения идеал за красота). В този диапазон еволюира и Гомбровичевата „музикалност“.

Какво я характеризира? Какво представлява тя?

Кратката история на еволюцията на музикалните интереси, приведена в началото, представлява предварителен преглед и същевременно илюстрация на най-важните възгледи и разбирания на Гомбрович за тази сфера на изкуството в творчеството му, както и на специфичното им гравитиране около „музикалността“. Всяка от фигурите в тази история не само обозначава следващ етап от развитието на интересите на Гомбрович, а и представлява емблема на отделните им аспекти.

Затова механичното пиано е не толкова инструмент, който отваря достъпа към света на музиката, колкото – първоначално – преди всичко знак за разполагането на автора от Малошице спрямо този свят, който всъщност се оказва недостъпен. Витолд

(също като баща си) няма никакво музикално образование, да не говорим, че не притежава никакви музикални маниери. Амбициите на бащата в тази сфера се изчерпват с постоянното изпълняване на почти неизвестната творба *Старият циганин*, както и на оперетни мелодии.

Колко далеч е всъщност това от всекидневните представи за земевладелци, мешчани и интелигенция, както и от аристократичния снобизъм на самия Витолд. Не може да се говори дори за някакво пасивно участие в музикалната култура. Няма и следа от нещо такова в известните му спомени или пък в литературното му творчество – например няма сцени на свирене в семеен кръг, нито посещения на концерти в аристократични или градски салони. Затова пък, без да има нещо общо със свиренето, съществува едно мешчанско-шляхтишко влечение към наличното, както казва философът, а то е парадоксален и архаичен знак на модерността.

За Гомбрович механичното пиано е емблематичен знак на многостранното отчуждение: от света, към който се стреми, от изкуството, от своето време. Нищо чудно, че колегите му доста бързо го отказват от влечението му към този инструмент, сполучливо позовавайки се на аргументи, отправени към дълбоко вкоренения му снобизъм. Но механичното пиано представлява и инструмент за себесътворяване, а същевременно и за овладяване на света: тъй като младият Гомбрович манипулира с лоста скоростта на изпълнение, а с педалите пуска музиката наопаки.

Механичното пиано дава известна възможност на бъдещия писател да аранжира самостоятелно готови творби, възможност, от която той с готовност се възползва. Следвайки традиционното изискване за подражание, макар същевременно да го нарушава, той се включва в територията на общия свят и едновременно с това остава в покрайнините му, като отбелязва ясно своята самобитност – с музикалните конвенции, които характеризират и поддържат този свят, се отнася така, както по-късно и с литературните – не само и не предимно като с естетически явления, а като с херменевтични машини, катализиращи отношенията между хората, подходящи за делото на себесътворяването.

Освен комплект ролки механичното пиано съдържа пълния репертоар от мотиви на Гомбрович: те се събират след това в рефлексите му за изкуството изобщо (не само за музиката) и са определящи за отношението му, а по-късно са развити в литературните му творби и *Дневника*. От механичното пиано израстват Гомбровичевата социология и психология на изкуството, в него може да видим и влечението към играта с кича, и разкриването на екзистенциалните му възгледи, там се усеща и духът на негативизма. То

предвещава и двойствения му подход: подлагането на редукция на „нихилистичните“ музикални творби и увличането му по музиката като едно колкото „чисто“, толкова и недостъпно изкуство.

Може да се каже, че първата линия закрепва в играта с рояла, която в крайна сметка допринася за окончателното увличане по компрометирането на духовността и чистотата на музиката чрез телесността на артиста и публиката, както и чрез социологически коментари, разкриващи снобската тъкан на артистичните начинания. Така например в „рецензията“ на концерта в Колон виртуозният пианист е сравнен с галопиращ кон, а съревнованието между виртуозите буди възторга на публиката като по време на боксов мач (вж. ДІ 52-55).

Очертава се и една друга линия: склонността към възприемане на звука като жест и форма. Тя ясно изкрystalизира при грамофонните изследвания на Витолд, по време на които не без помощта на своите колеги той обогатява музикалното си образование.

Необичайната позиция на Гомбрович се състои в това, че той приема традиционните разбирания, пренесени чрез музиката, но обратно на тенденциите на епохата, влеченията на образованата публика и обичаите. Във времето, в което започва образованието си, механичното изпълнение на музика е презирано не само защото е възприемано за жалко копие на оригинала. А и поради това, че създаването на музикална творба се мисли като нещо цялостно, неразделно от широкия контекст, който включва мита и личността на артиста – както и преди всичко – концертната зала или поне салона, общо взето общественото пространство, извън което според традиционното разбиране за културата музикалната творба просто не може да възникне.

Затова, избирайки грамофона, Гомбрович демонстративно пренебрегва както концертните зали, така и артиста. За него залите се превръщат само в символ, отклоняващ от темата за диалогичността между изкуството и човека, който желае да се превъзнесе чрез изкуството, макар да се прави, че това не е така. Личността на артиста се оказва едва един епизод от дискурса, посветен на човешката суета.

Тогава Гомбрович сякаш не е себе си и не изисква в цялото му творчество да се взима предвид широкият контекст на изкуството, неговото потапяне в човешкия елемент, както и екзистенциалните му измерения и живата връзка с артиста. В *Дневника* пише:

Какво значение има най-големият виртуоз в сравнение с разположението на душата ми, която днес следобед бе пронизана цяла от мелодията, затананикана фалшиво от някого, а

сега, вечерта, отблъсква с отвращение музиката, поднесена от облечен във фрак *maitre* на златен поднос, с кюфтета? (DI 52)

При тази стратегия оцелява чистото изкуство, музиката като чиста форма, която Гомбрович брани както от препъванията на виртуозите, така и от телесното присъствие на публиката; ето например описания в *Дневника* индивид, който имал нещастieto да заспи по време на концерт, а върху корема му да падне слуховият му апарат, мощно усилващ смущаващите звуци от душевния пир на червата. Макар че тази „чревна“ музика, идваща от вътрешността на тялото, също както и другите храносмилателни процеси, в които човешката същност търпи провал, буди интереса на Гомбрович, все пак писателят неизменно култивира любов към „чистата“ музика.

Тази нагласа, тази любов към музиката като чисто изкуство се материализира в грамофона: плочата предлага безупречно монтирани, внимателно подбрани музикални партии и предполага свобода от публиката. Кемпински – самият той възпитан по концерти, – е прав да пише, че идеята за грамофона „спасява“ Гомбрович за музиката.

Поддържана от плочата, т.е. от консервата, [музиката - б. р.] му въздействаше най-силно, най-инструктивно. Преди всичко можеше да я пуска до безкрай. Да свиква с нея, да я приема някак в себе си. Освен това тя не предизвикваше отработеното му възражение; за него тя беше почти безлична, сякаш пречистена от индивидуални „ненужни“ характеристики. (Kerpiński 1974: 236-237)

Кой знае обаче дали тази пристрастеност към идеята за „чистота“ на музикалната форма не придобива у бъдещия писател натрапчиви размери. Гомбрович жадува да достигне до тази форма, да я овладее, но в същото време брани музиката от традиционните методи за описанието ѝ. Въпреки че с времето охотно започва да достига до теорията – разбира се, и за да се отличава от колегите си, а по-късно, за да изиграе, било то и с несигурен успех, ролята на ценител, – той брани музиката от изкушенията на теорията. Сякаш иска съвсем да опази чистотата ѝ от многословието на хорските брътвежи, които обиждат съвършенството на тази област на изкуството. Впрочем влечението към чистата форма на музиката би могло да се свърже с постоянно присъстващата в творчеството на писателя жажда за отмяна на всички посредничества, появяващи се обаче неизбежно в контекста на упорития стремеж към тяхното задълбочено изучаване.

Това влечение на Гомбрович към чистата музика лесно може да се асоциира с нещо друго – с идеята му за чистата театралност, която се проявява в нежеланието на писателя за сценични реализации, по време на които тежката стъпка на актьора и скърцането на дъските на сцената застрашават да умъртвят идеалната мисъл, изразена в драмата. Затова и по отношение на *Венчаване* писателят с известна меланхолия твърди, че сам би бил най-добрият ѝ режисьор – почти като модернистичния артист, който се грижи за своя вътрешен театър, театър на съзнанието и въображението. Все пак, въпреки очевидните противоречия и усложнявания, за Гомбрович музикалността означава нещо повече от меланхоличен стремеж към създаване на чиста форма, от жажда за пълно осъществяване или пълно избистряне на артистичните намерения.

Чистотата на музикалната форма Гомбрович свързва изключително с музиката. Проследява я много обстойно през целия си живот, слушайки някак наопаки цялата история на музиката, протичаща между квартетите на Бетовен и Бах. В същото време успява да впише това си усилие и в по-общия план на своите действия. Може дори да се осмелим да твърдим, че музикалните интереси му позволяват да разкрие най-важните смисли на много от произведенията си, както в екзистенциалните, така и в биографичните им усложнения.

Мястото на музиката в света на Гомбрович е много особено. Писателят я противопоставя, от една страна – все пак съгласно традицията, – на живописата и литературата, както и на всички езикови дейности. От друга страна – на тялото и неговите импулси и стремежи. Същевременно обаче ясно откроява противоположната постановка, разкривайки именно – във всяко отношение по различен начин – [1] музикалния елемент на телесността (например когато в *Дневника 1953-1956* описва танцова забава, той се съсредоточава върху разлюлените човешки тела и казва: „не музиката предизвиква танца, а танцът – музиката“, ДІ 99), която функционира сякаш в противовес на всички мисли и [2] музикалността на самата литература, музикалността (противопоставяна на традиционното разбиране за словесна дейност), която някак подкопава литературата отвътре: дори когато Гомбрович говори за „музикалния елемент във *Венчаване*“.

И двете постановки имат общ момент, тъй като разкривайки музикалността в литературата, Гомбрович, изтъква и нейната телесност, така да се каже, телесността на текста. Изглежда това измерение е изключително важно за него, във всеки случай далеч по-важно от бележките към шедьоврите на музикалната класика, преките позовавания на Калман и Лехар, с които изобилства *Оперета*, или пък често пастишните коментари към

музикални шедьоври, поместени в *Дневника*, в които писателят се занимава с технически или теоретични тънкости, преструвайки се на познавач.

И така Гомбрович, любител на диалектиката и реториката, същевременно талантлив пародист и *pastischeur* на учени литературни опити, извършва едно особено усилие в цялото си творчество. От една страна, ясно акцентира върху прагматичните и семантичните качества на своя литературен дискурс, а от друга, действа така, сякаш иска да снее тази прагматичност заедно с всяко нейно значение. Лесно е все пак да се забележи стремежът на писателя, доловим най-малкото във *Фердидурке*, към натоварване на всеки елемент от текста със значение, съпроводен обаче от противоположната тенденция – към разтоварване. Така е с всички знаци в художествения му свят, който в хода на разказа сякаш забравя за изминатия път и не утвърждава нито един от тях. Еквивалентът на това абсолютно обръщане в бъдещето, носещ във всяка творба на писателя белезите на бягство, е в семантичното поле на упорития стремеж към десемантизация. Гомбрович, разбира се, винаги натоварва семантично и най-малките елементи от текста, но същевременно упорито се стреми да ги лиши от всякакво значение. На границата на този стремеж стои жаждата за пускане в обращение на чисти безсъдържателни локуции. Ето така в бързивия свят на *Фердидурке*, *Космос* или *Венчаване* влечението към речта се преражда във вокални упражнения – които могат да бъдат оприличени на лекции по солфеж или на оперни арии.

Необикновеността на този стремеж стои в основата на това, че той сякаш се превръща в мяра за действие. От тази гледна точка всяка творба е не толкова партитура, колкото като че ли текст в действие. В това отношение *Фердидурке*, а също и *Венчаване* представляват своего рода грандиозен *Text im Vollzug*. За изпълнението му служат не само упоритите повторения, в хода на които думите опустяват, като същевременно разкриват фонетичната си тъкан – както става с прословутата дума „нищо“ във *Венчаване*. А и разширени паратаксиси, които имитират санкционирани от традицията и конвенцията начини на изказване, като същевременно – бидейки повторения – се изменят в благозвучни жестове.

С времето тази тенденция преминава на всички равнища на текста и обхваща цялата му йерархия. Чистите локуции в изказванията на героите изразяват реалното им позициониране в света, като същевременно, така да се каже, нямат никаква действителна сила. Може да бъдат пускани в обращение, без да се усеща опасността, че някой ще отговори. Достатъчно е самото осъзнаване, че някой слуша. На този принцип се реализира фатичната функция в комуникацията между персонажите в драмите и романите.

Идеалната словесна дейност на героите се състои в неказването на нищо, като същевременно успешно се поддържа контакт – съвсем като в мешчанските или аристократичните салони. Това е фатичността в чиста позиция. Идеалната ѝ реализация е представена в неясните разговори в *Оперета*, провеждани на несъществуващ език, на който обаче „е доста приятно да се разговаря“.

Подобна тенденция може да се забележи и при действията на повествователя. Особено във *Фердидурке*, където романовият диалектичен концепт, изразяващ до някаква степен както при Сартр историята на рефлексивното съзнание, бива изцяло преодолян и от диалектиката, която не може да бъде увенчана със синтез, остава единствено ритъмът, който диктува темпото на вербалния парад на повествователя. Тази тенденция достига своя апогей във *Венчаване*, чийто текст, също като при Роствороски, „се превръща във фина словесна полифония“ и най-вече въпреки философските си писания, демонстрира известна „лексикална неопределеност“ (Нејмеј 2002: 174). В тази драма Гомбрович извиква на помощ литургичната песен, придавайки на конкретните части формата на антифон и литания. Целостта пък подчинява – съвсем като автор на симфония, както сам признава – на идеята за преплитане на мотивите, съдържащи се в двете основни теми в драмата: деградирането и освещаването.

За тези особености на Гомбровичевия текст вече е писано във връзка с някои тенденции в романа и драмата през 20-те и 30-те години на ХХ век. Писано е обаче – и с право, – с уместното позоваване на широкото понятие за „поетичност“. Междувременно става ясно, че Гомбрович придърпва тази поетичност към музиката защото именно в контекста на музиката се активират скритите смисли отвъд думите, отвъд литературата или пък онези, които биват извиквани до известна степен въпреки литературата, в своеобразния жест на *autrement qu'écire*.

Разбира се, Гомбрович се вписва в някои от стремежите на своята епоха. Музиката го внедрява в иначе надскачащата го приемственост, и така повече или по-малко от модернистичната вяра в първичната музикалност несъмнено остава в творчеството на полския писател. Затова музиката реализира така важното за Гомбрович измерение на „ставането“ на човека. Освен това музиката е онази форма, която откъсва човека от реда на природните звуци, като същевременно, благодарение на дистанцията на изтънчената идея, опасва човечеството с двойствеността на тоталното. И оттук вече може би се доближава до великите теми в творчеството на полския писател: формата, изкуственото, болката, страданието и идентичността на човешкия „аз“. Точно тези теми Гомбрович

жадува да свърже в планираната опера за болката, чиято героиня, както помним, по замисъл е муха.

2005

Превод от полски *Виктория Велинова*
Стилова редакция *Теодора Цанкова*

Библиография

DI: Gombrowicz, W. Dziennik 1953-1956. Dzieła t. VII, red. J. Błoński, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988.

L: Gombrowicz, W. Listy do rodziny, opr. J. Margański, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

VI: Gombrowicz, W. Varia I. Czytelnicy i krytycy, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2004.

Hejmej 2002: Hejmej, A. Muzyczność dzieła literackiego, Wrocław: FUNNA, 2002.

Kępiński 1974: Kępiński, T. Witold Gombrowicz i świat jego młodości, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1974.