

ГОМБРОВИЧ КЪМ ИЗКУСТВОТО:

„NO CREDO EN LA PINTURA!“

Атака или тактика за самопознание?

Пьотр Милати

Гдански университет

Abstrakt: Tekst przedstawia długą historię sporu Gombrowicza z malarzami oraz jego nieustanną wojnę z malarstwem. W swoim *Dzienniku* pisarz chciał siebie pokazać jako nieprzejednanego wroga zarówno malarzy, jak i malarstwa. Usiłował zdyskredytować malarstwo jako niepoważną sztukę i zdemaskować malarzy jako przebiegłych hochsztaplerów. Jednak w swym prywatnym życiu miał on wielu przyjaciół wśród malarzy. Szanował ich i cenił, prowadził poważne dyskusje o ich sztuce oraz podziwiał ich obrazy. Próbuje w tekście przedstawić prawdziwe powody deklarowanej przez Gombrowicza niechęci do malarstwa i odpowiedzieć na pytanie, na ile była to typowa dla niego prowokacja, na ile natomiast autentyczne przekonanie.

Słowa kluczowe: Witold Gombrowicz, literatura polska XX wieku, malarstwo

Abstract: The text presents the long history of Gombrowicz's dispute with painters and his permanent war against painting. In his *Diary* the writer wanted to present himself as an implacable enemy of both. He tried to discredit painting as not serious art and to expose painters as cunning imposters. But in his private life he had many friends who were painters. He really respected them, discussed seriously their art and admired their paintings. I'm trying to explain the true reasons of Gombrowicz's stated aversions to painting and to answer the question if it was a provocation, typical for him, or his real belief.

Keywords: Witold Gombrowicz, Polish literature of the XX century, painting

„Не вярвам в живописиста“ – това изречение се появява в *Дневника* за първи път през 1953 г. (DI 39)¹ и е отправено към Януш Ейхлер, художник и приятел на Гомбрович. То ще бъде многократно повтарян от писателя рефрен, негова визитна картичка, която да резюмира отношението му към изобразителното изкуство. Гомбрович жадува да я превърне в своя запазена марка, провокативен боен вик, с който започва повечето си дискусии по темата. Тъкмо затова в рецензията от изложбата на Ейхлер от 1956 г. го

¹ За отношението на Гомбрович към живописиста по-пълно първи пише В. Влодарчик в есето си „Gombrowicz i malarstwo“ (в тома, ред. от *Łapiński 1984*). [Произведенията на Гомбрович са реферирани в текста с инициал и стр. в скоби, както следва: *Dziennik 1953-1956* (DI), *Dziennik 1957-1961* (DII), *Dziennik 1961-1969* (DIII). – Б. пр.]

слага в кавички². Така цитира сам себе си, като се обръща към официална, много по-рано изкристализирала позиция, навярно добре позната на всички, които са се срещали с Гомбрович.

Натъкваме се на това изречение, звучащо по същия начин, във втората част на *Дневника*, където почти се превръща в рекламен слоган на „фирмата Гомбрович“. Тази фраза поражда с лапидарността си, сякаш авторът ѝ иска с ловка форма да постигне оптимален ефект от убеждаването.

В своя *Дневник 1957–1961* Гомбрович повтаря това изречение на испански – „no credo en la pintura!“ (ДП 63) – също толкова галеща ухото версия като полскоезичната.³ По този начин постига благозвучност и ритмичност, така важни за атрактивността на всеки слоган, който трябва да гали ухото, загнездвайки се незабавно в подсъзнанието на читателя.

И все пак какво е по същество това признание? Как да го разбирате? Не може да се сведе до обикновеното „не признавам живописца“ или „не ценя живописца“. Думата „вярвам“ тук е натоварена от Гомбрович с почти религиозно значение. В тази дума е скрил отровния кинжал на критиката си към това изкуство. Тя изразява възгледите му за механизмите, които водят до тази колкото голяма, толкова и абсурдна популярност и симпатия, на която то се радва понастоящем. Понеже ценността на живописца няма абсолютен характер, а е изцяло изкуствена; човечеството трябва първо да повярва в живописца, за да я издигне на висотата на общественото признание. Художниците са „вярващи“ хора. Тяхното убеждение в смислеността на това, на което са посветили живота си, се опира на чиста вяра. Аргументите на трезвия, скептичен ум, насочени срещу устоите ѝ, понеже принадлежат на друг порядък с рационализма си, трябва да си останат, както става с критиката на всяка вяра, напълно безсилни.

² Фразата „Не вярвам в живописца“ се появява още в началото на фрагмент III от *Дневника* от 1953. Както е известно, *Дневникът* излиза във фрагменти в „Култура“ от 1953 г. И все пак в „Култура“ никога не е отпечатан споменатият фрагмент. *Дневникът* от „Култура“ започва от фрагмент IV от 1953. Така че иконоборческото признание на Гомбрович се появява за първи път отпечатано на 13 юли 1956 г. в излизания в Буенос Айрес „Полски глас“, където е поместен текстът му за Ейхлер. Фрагментът от *Дневника*, макар и хронологично по-ранен (ако допуснем, че пише *Дневника* по ред), излиза на бял свят едва заедно с цялостното издаване на първи том, което се случва през 1957 г.

³ На това място мога да бъда упрекнат, че няма никакви доказателства за съзнателното действие на писателя, целящо да придаде ритмична стойност на това изречение. Та нали такива неща в добрата проза са на дневен ред. Все пак трябва да се обърне внимание, че в *Дневника* си Гомбрович многократно подлага на съзнателно ритмизиране определени фрагменти, като благодарение на такива стилистични средства ги сближава с поезията. Посоченият по-горе пример не е изолиран случай.

Вярата за Гомбрович е грях пред моралността:

Винаги са ме дразнили твърде фанатичните артисти. Не понасям поетите, които са твърде много поети, и художниците, твърде отдадени на живописата. Като цяло настоявам човекът никога на нищо да не се отдава напълно. (DIII 14)

Да бъда себе си, да се пазя от деформация, да имам дистанция от най-„личните“ си чувства, мисли, дотолкова, доколкото те не ме изразяват – това е най-първото морално задължение. (Т 60)

Човек, придаващ прекалено голямо значение на формите, създадени от културата (към тях принадлежи и живописата), идентифициращ се с тях изцяло, е много далеч от идеала за святост, изразена в това едновременно сурово и гъвкаво правило.

Андрей Наков, историк на изкуството, автор на множество значими писани на френски публикации за живописата на XX в., в статията си „За *Дневника* без благоговение“, описва изненадата, която изпитва при прекрачването на прага на жилището на Гомбрович във Ванс. Никога не би предположил, че така демонстративно разнасящият се със своето отвращение към живописата писател е собственик на толкова много картини. Те били навсякъде: в коридора, в салона, а също и в стаята, където двамата разговарят часове наред (Наков 1968). Наков се бори известно време с неустоймото изкушение да се обърне към Гомбрович, закоравелия враг на живописата, с молба да му обясни този парадокс. Накрая му задал неустоймо възникващия въпрос. За съжаление не цитира в статията си отговора на Гомбрович. Само споменава, че когато отново зачекнал темата при следващото си посещение във Ванс, раздразненият писател пресякъл дискусията с думите: „Прочетете по-внимателно *Дневника* ми, особено том II и III. Всичко, което съм имал за казване по темата, съм го написал там“ (Наков 1968: 178).

Ако тръгнем подир това общо и съдържано указание на Гомбрович и усърдно прелистваме *Дневника* в търсене на изказвания, които непосредствено да изяснят гризящото Наков противоречие, ще се натъкнем само на коментари или явно хумористични, или очевидно недостатъчни да предадат цялата сложност на отношението на писателя към изобразителното изкуство. Имам предвид най-малкото

тези фрагменти от *Дневника*, в които авторът му настоява, че живописиста за него има стойност от гледна точка на неоценените си декоративни качества. Това много полезно изкуство му доставя предмети, с които може да се закрият дупките в стената. На друго място твърди, че атаките му не са отправени срещу самата живопис, а целят да притиснат просмуканото с фалш и лицемерие обкръжение на художниците (DII 67).

Факт е, че Гомбровичевата критика на самото естество на живописиста почти във всички случаи е осъждане в обкръжението ѝ. Така е поне в случая с най-известното, най-пълно и най-често коментирано от критиката нападение над живописиста от втори том. Тук Гомбрович, преди да разположи оръдието на славните си аргументи за нищожността на живописиста, дава воля на отвращението си към специфичния стил на съществуване и обличане на студентите от художествените училища по всички географски ширини: „Срещнах тази банда отвратителни голтаци – сладострастно брадати или най-малкото космати [...] Чак нещо ме отблъсна. Не понасям бохемския им живот с очила и брада, техните разгърдени и градски телеса, това тяхно артистично „простодушие“, съчетано с изтънченост...“ (DII 63).

Все пак изстребването на художниците в изказванията на Гомбрович естествено съпътства размишлението над самата негодност на живописиста като изкуство. В такива случаи възгледите си по темата Гомбрович третира с цялото си внимание, полага много усилия, за да бъде прецизна и ясна за читателя мисълта му. В полза на това говорят мненията му за живописиста, които възникват изключително за незабавна употреба в личната война с рода на художниците, война, чиято тактика трябва да е потъпкването на най-святото за тях.

Отговорът на въпроса на Наков трябва тогава да се търси по-скоро в по-общ план. Известна светлина върху всички кръстоносни походи на Гомбрович срещу големите му противници (като напр. поезията, Сенкевич, Данте или живописиста) хвърлят следните признания, поместени в края на трети том: „Откакто започнах да се занимавам с литература, все трябва да изстребвам някого, за да спася себе си. [...] Нападките ми над поетите, художниците също бе продиктувано от потребността да се разгранича, отделя. Умирах от срам при мисълта, че ще бъда „артист“ като тях, че ще стана поданик на тази смешна република на наивните души, колело от ужасната машинария, член на клана. За нищо на света!“ (DIII 244-245).

Тук трябва също да се припомни, че Гомбрович многократно подчертава самопознавателната стойност на заядливите си нападки. Според него един от най-добрите начини за опознаване на самия себе си е тъкмо в сляпата фурия на атаката: „Поразявам напред, а после ще узная какъв съм“ (Т 61) – гласи максимата му.

За да се преместим още една крачка по посока на улавянето на смисъла на покушенията на Гомбрович върху най-разнообразни лица и явления, които обаче съставляват значителна част от писането му, на това място си заслужава да цитираме доста изненадващото мнение на аржентинския писател Едуардо Лануса, който често и ожесточено спори с него. Трябва да се помни обаче, че и тези думи не разрешават категорично въпроса: „В устата на Гомбрович все пак е по-добре да си порицаван, отколкото хвален [...] Неговата способност да уязвява върви в страшна двойка с невъзмутимо чувство за хумор и винаги се насочва срещу ценностите, които признава за най-важни“ (Kalicki 1984: 399).

Приведеното тук изказване несъмнено би било най-подходящият ключ към разбирането на диалектиката на фасцинация и презрение, характеризираща отношението на писателя към жертвите на изпълнените му със злост критики. И все пак от този пъхнат от Лануса в ръката ни „шперц“ може да се възползваме само с най-голямо внимание. Освен атаките срещу ценностите, към които Гомбрович може и да чувства дълбоко прикривано уважение (най-вероятно точно така е с живописиста), ще намерим също толкова много отправени и към противниците, които най-вероятно не се радват дори на сянка от признанието му. Ще посоча тук най-малкото редицата атаки, отправени на страниците на *Дневника* с ожесточена последователност към лондонските *Вядомости* (*Wiadomości*), публичната „екзекуция“, която извършва на страниците на това списание над някоя си Барбара Шубска (обикновена читателка, публикувала писмо под заглавието *Атака*, което не блести с особена интелигентност, а същевременно е обидно за Гомбрович⁴), или пък агресивните заяждания с френските интелектуалци марксиста, на чиято компания е осъден по време на тримесечния си престой в Международния културен център в абатство Ройомон до Париж през 1964 г. (повече по темата в Gombrowicz 1993: 272-326).

⁴ Тази полемика, в която се включват и други читатели, се проточва в няколко броя и е изцяло публикувана в PWTR 206-263.

Така че трудността се състои в това, че няма еднозначни критерии, благодарение на които би могло прецизно да се различат жертвите на нападки, на които Гомбрович прикрито се възхищава, от тези, които просто пренебрегва, когато бъдат у него само съжаление.

Ако на свой ред признаем мотивацията на атаките на Гомбрович срещу живописиста за тактика с цел опознаване на самия себе си, то бихме се намерили още по-далеч от истината. Не ми се струва, че този писател, като нанася удари по живописиста през 1958 г. на страниците на *Дневника*, изпитва постулираната благословия на самопознанието, което трябва да е тяхна последица. Задълбочаването на знанието за себе си, откриването на това, което до този момент е обвито в мъгла на неосъзнатост, може тогава да настъпи единствено в два случая: когато се изговаря някаква мисъл за първи път или когато тя се модифицира съществено.

По това време възгледите му за изобразителното изкуство са вече силно закостенели. Така че епистоларната полемика с Жан Дюбюфе, водена десет години по-късно, е в основната си част обстрел, воден от вече излетите в древното минало оръдия. За да се убедим в това, е достатъчно да посегнем към свидетелствата на неговите млади аржентински приятели, поместени в книгите на Рита Гомбрович или Раймунд Калицки, или дори към фрагменти от *Фердидурке*, където последно се конституират основните за автора ѝ категории, с които в бъдеще ще описва цялата заобикаляща го действителност.

Особено красноречива е забележката с приятелско намигване на Адам Важик, който твърди, че още във Варшава Гомбрович „в „Зодиак“ и „Жемянска“⁵ произнасяше примитивни присъди над живописиста, които по-късно намериха място в *Дневника*“ (Siedlecka 1992: 225).

За високомерния хлад, с който Гомбрович се отнася от най-ранните си години към изобразителното изкуство (което в Аржентина и Франция ще приеме за своя официална позиция), уведомява Тадеуш Кемпински – известният ни ревностен доносник на всички спънки и слабости на младия Витолд: „Не помня в рамките на близо двайсет и петте години на нашето познанство да е посетил някоя изложба, музей или изобщо да се е интересувал от живопис или скулптура“ (Kępiński 1974: 250).

⁵ Две конкурентни кафенета в междувоенна Варшава. „Зодиак“ на ул. „Траугута“ 6 събира главно художници, скулптори, графичи, а „Жемянска“ на ул. „Мазовецка“ 12 – основно поети. – Б. пр.

Смятам, че не може да се очертае някаква отчетлива линия, която би отразила промяна или еволюция на възгледите на писателя за живописата в течение на целия му живот.

Действително Андрей Наков подсказва възможността за именно такъв поглед към гомбровичевската концепция за изкуството (Nakov 1968: 179), а сприятелката се с Гомбрович художничка Алиция Джиангранде ще напише, че когато я посещава през 1961 г., тогава „още не порицаваше вкупом живописата, както го направи по-късно в кореспонденцията си с Дюбюфе“ (Gombrowicz 1991: 152). Въпреки това ще упорствам, че тук си имаме работа, както и в случая с цялата му философия, по-скоро с изместване на акценти, активиране на доминанти в пределите на изработения начин на мислене още през годините преди да емигрира.

Така силната интегралност, стабилност или дори – няма да се поколебая да кажа – инертност на светогледа на Гомбрович в същевременно нечуваното богатство и блясък на произнесените от него присъди представлява една от най-характерните черти на интелекта на този писател. Гомбрович не сменя своите възгледи из основи. Ако намира във великите идеи на епохата мисли, които признава за благоразумни, веднага осъществява тяхната анексия, като се стреми да покаже сходността им със собствената си философия. Именно така става с разгледания в *Дневника* католицизъм, марксизъм, екзистенциализъм или структурализъм.

Дискусиите, които подема в зряла възраст, със сигурност нямат за цел оформянето, усъвършенстването или обогатяването на собствения му светоглед. Размяната на изречения за него е размяна на огън, сблъсък на две индивидуалности, а не на две абстрактни основания. В огъня на полемиката Гомбрович калява Гомбрович. Не става дума чрез общо усилие да се достигне до някаква обективна истина, описваща възможно най-достоверно и най-точно предмета на спора. Малгожата Викенхаген помни Гомбрович, който „винаги повтаряше, че само да поиска – ще докаже *всяка* теза“ (Siedlecka 2002: 225). Истината, която действително го интересува, е истината за разкритото се в хода на водената дискусия „аз“, както своето, така и на опонента. Пълната мобилизация на интелектуалните сили, непримиримото упорство и най-разнообразни психологически трикове, целящи отслабване на волята за борба на противника, обикновено довеждат направо до нокаут. На ринга остава Гомбрович, все по-силно утвърден в себе си, все по-херметично затворен в себе си като в юмрук.

Упреци

Един от основните упреци срещу живописца е печалната неподвижност, на която това изкуство обрича всичко, което желае да представи в произведенията си. Това открояващо се на преден план в *Дневника* от 1958 г. обвинение е публично огласено от него още две години по-рано (вж. бел. 2), в рецензията от изложбата на Януш Ейхлер. Тогава той пише: „За изложбата на Ейхлер, Аз? Ама това е недоразумение! Аз, който „не вярвам в живописца“ и не я харесвам в това отвратително обездвижване, ограбващо природата от цялото вдъхновение от движението ѝ, от нейната проявяваща се игра. Не ценя четката, понеже обрича света на парализа; освен това е ограничена в средства си за изразяване“ (VI 391).

В Аржентина, когато се оставя да бъде убеден да посети галерията, често се разхожда от картина до картина, понакуцвайки, с гримаса от болка на лицето, опрян на рамото на придружителя си. Твърди, че по този начин „се опитва да се приспособи към тоналността на събитието“, тъй като „живописца е едно изкуство недъгаво, непълно, чак понакуцва, защото е безсловесно“ (Kalicki 1984: 298, също 179, 184).

Укоряването на живописца в „безсловесност“ – обвинение целенасочено замислено като абсурдно, тъй като удря по своеобразността на изразните средства на това изкуство, из основи я унищожава – в дългосрочен план не е нищо друго освен един упрек за неприсъстващото в нея движение. Това става съвсем ясно, когато прочетем следващия фрагмент за превъзходството на словото над техниките, които използва художника: „Сравнете с оглед на това боята и линията със словото. Словото се развива във времето като шествие от мравки, а всяка носи по нещо ново, неочаквано, този, който се изразява със слово, във всеки момент се възражда наново, едва свършило едно изречение и вече следващото допълва, доразказва, в това движение на словото се изразява непрестанната игра на моето съществуване. Изразявайки се словесно, аз съм като едно дърво пред вятъра: шумолящо, трептящо. А художникът е съборен с един удар във въздуха, неподвижен на платното – като пън“ (DII 65-66).

Изглежда такъв упрек, ако изобщо има смисъл, касае само фигуративната живопис. И все пак Гомбрович, обвинявайки живописца в парализа, не прави разлика между фигуративна и абстрактна. При представянето на своята кратка история на живописца в *Дневника*, когато стига до абстрактната живопис, пише направо: „...тя също не се движи или по-точно казано, тя е застинала движение“ (DII 67). Клеймото на

неподвижността, което е доста изненадващо, се отнася също и до абстрактното изкуство (картините на Ейхлер нямат много общо с фигуративното изкуство). Авторът на *Дневника* пояснява само отгоре-отгоре, като прави аналогия с непостигнатия образец, какъвто е музикалната композиция, като така неподвижността присъства в композициите на чистите художествени форми⁶.

На плажа Гомбрович се опитва да накара младите аржентински художници да осъзнаят цялата бедност на изкуството си, произтичаща от нейното неизменно обездвижване, като дава примери, които се отнасят изключително до имитираща действителността живопис. Затова и примерите му ще са застинал в скок кон и лице на стар рибар, което на платното може да се представи единствено с цената на драматичния избор само на един неин аспект сред стотици съществуващи едновременно с него.

„Ако не мога да придам движение, не мога да дам живот“ (DII 65) – казва накрая в заключение. В този момент Гомбрович – опитен шахматист – открива по-рано скритата от противника истинска цел на своята атака – да откаже на живописиста право на участие в живота.

За да го проведе успешно, му е необходимо междинно звено – не твърде добре обоснован, спорен укор към неподвижността. Неподвижността е безжизненост. Признак за живот е движението. Това, което не се движи, принадлежи на смъртта – следователно не може да притежава никаква стойност за изразяването на достоверната човешка действителност. Вследствие на това (ще го доизрека вместо него, но съгласно неговата философия и стил на мислене) произведенията на живописиста са изцяло лишени от автентична красота, която за Гомбрович е непонятна извън живота. Живота пък Гомбрович разбира изцяло като младост.

И макар последното да не се отнася изключително до биологичното съществуване на човека, все пак със сигурност заема привилегирована позиция в очите му. Авторът на *Порнография* многократно повтаря, че човек след навършване на трийсет, бавно унищожаван от смъртта, има шанс единствено за младост на духа, но тя е само блед заместител на отиващия си в небитието биологичен първообраз. Като не

⁶ „В музиката чистата форма е постижима, защото музиката е ставане, след *pianissimo* на цигулката настъпва удар на перкусиите, тук формата се обновява всеки момент – но абстрактната картина е като един-единствен акорд... все едно музикантът ни е поканил на концерт, а изсвирва само един акорд.“ (DII 67).

успява да предаде цялата поезия и страст, потопена в младостта на живота⁷, живописиста е обречена да търси красивото там, където според Гомбрович го няма и никога не го е имало: в студеното съвършенство на изтънчено занаятчийство, сродено често с претенцията за задълбоченост на моралното красноречие на произведението. „Ненавиждах църковната живопис, в която красивото се свързва с добродетелното...“ – ще каже Гомбрович в своето *Завещание*, така както „изнежената красота на куклите на Диор, чистата поезия, абстрактното изкуство“ (Т 113).

Художникът се надвесва над пренесения на платното или хартията обект с бездушността на хирург, за когото лежащият на операционната маса пациент е сбор от органи, изискващи възстановяване на функционалната им изправност. Преди всичко той трябва да извърши една добра занаятчийска работа и третира света като универсум от мъртви предмети, които притежават равен онтологически статут: „Какво стана?! Замени ме [портретистът] с вещ! Нарисува ме така, както би нарисувал онзи камък, ха, едва сега ми стана ясно, че рисува хората така, както и останалите предмети. [...] Така ме нарисува, сякаш не за мен, а за обувката ми става дума“ (DII 63).

Да гледа на света като на модел, позиращ за произведение на живописиста, т.е. през призмата на неговите художествени качества, прави артиста сляп за единствения, достоен за достоверно възхищение род на красивото, създаден от младостта. И само оттук произхождащата слепота може да обясни така деморализиращото Гомбрович признание на един художник, за когото „старата и грозна жена е по-красива от младата и красива“ (Т 112).

Но дори ако се приспособи чувствителността на художника към възприятието на този род красота, за която става дума – неразривно свързаната с младостта, а заради това „задържана в ниското“, красота несравнимо „по-въодушевяваща“, „лирична и дива“, защото е лишена от „блудкава хармония, скучно съвършенство“ (Т 113), то тогава и живописиста като изкуство не притежава технически средства, за да може да бъде представена в своите двуизмерни неподвижни форми.

⁷ Тук трябва непременно дебело да се подчертае, че според Гомбрович картината, представяща младо тяло, не прави по този начин присъстваща младостта. Гомбрович пише: „Абстракцията е отнела на картината *подобие*то [подч. П.М.; букв. сурогат, заместител, ерзац – Б. пр.] на живота, което е имала, бидейки подражание на природата – и в замяна не му е дала никаква друга жизненост.“ (DII 67). Така че младостта, красивото, животът – за да възникнат в пълнота в произведението на изкуството, се нуждаят от движение, което живописиста не може да му придаде.

В крайна сметка той избутва живописата, както музиката на Бах, в студеното нечовешко пространство на космическата абстракция, изпъдена по мъртвите върхове на човешкия дух, „където няма нищо освен лед и камъни“.

И все пак е учудващо, че Гомбрович, този пламенен апологет на движението, страстен апостол на лекотата, отъждествявана от него с живота и младостта, този фанатичен застъпник на изменението, който прекланя чело пред Хегел (задето последният е отрязал въжето, свързващо човечеството с твърдата земя и оттогава се отправя на вълнуващо пътешествие в неизвестното), тъкмо този Гомбрович – самият е лишен от движение, оставащ в Гомбрович неподвижно като в кафез. Наистина през целия си живот се опитва да се освободи от него, като умножава и моделира своя портрет по време на срещите си с личности, които не се познават взаимно и не могат да съпоставят със себе си собствените си „истини“ за Гомбрович. Така че има няколко (десетки?) често нямащи много общо помежду си Гомбровичовци.

И все пак неуморимото приспособяване на претексти и хитрости, имащи за цел заличаване с лисича ловкост следите от тези, които ще дирят неговата истинска идентичност, понеже е архи-гомбровичевска, парадоксално става не друго, а блъскане във все по-затискащия се капан на собственото „аз“.

Когато превърта ключа във вратата на една от тези бедни стаи, наети по време на престоя си в Аржентина, сваля харизаното му от познат палто и ляга на желязното легло, покрито с тъмно одеяло, вероятно в такива моменти е просто себе си – един човек много конкретен, затворен в определени граници, познаващ себе си открай докрай, като шмекер, който знае наизуст и най-малките подробности на всяка карта от проиграното тество. Старателно крие тези най-лични и свои лица. Могат да се видят само в кратките мигове на невнимание или страдание. Съществуват много необичайно вълнуващи спомени на тази тема, оставени от по-близки и по-далечни негови приятели.

В края на живота си осъзнава напълно заклещването на Гомбрович в Гомбрович, последното обездвижване, принуждаване, или също – както сам би го нарекъл – „правене на дупе“ на Гомбрович от Гомбрович.

Тогава живее с мисълта за своето последно бягство, за което обаче е твърде късно: „Посегателствата ми над формата, до какво ли ме доведоха? Тъкмо до форма. Толкова дълго я разбивах, докато не станах писател, чиято тема е формата – това е моят профил и дефиниция. И днес аз, личният, живият, съм слуга на този официалния

Гомбрович, този, когото направих [...] Дали ще успея да се разбунтувам още веднъж, на стари години, този път срещу него, срещу Гомбрович? Изобщо не съм сигурен. Обмислях различни хитрости, за да се измъкна от тази тирания, но болестта и възрастта са ме отслабили. Да отхвърля надалеч Гомбрович, да го компрометирам, изтребя, да, това би било оживяващо... но е най-трудно да се бориш със собствената си черупка“ (Т 147).

Феноменът на непрестанното движение, с което сякаш вибрира както делото, мисълта, така и личността на Гомбрович (в случая с този писател те са неотделими), в голяма степен е илюзия. Метафората за бързо течащата река няма да отрази това движение.

Много по-точно ще улови неговата същност картината на изхвърления внезапно от вулкана,менящ се с всички цветове, облак от водна пара и прах, който оставайки по същество това, което е бил, бавно ляга на повърхността на земята във вид на дебел слой утайка.

2002

Превод от полски *Катерина Кокинова*

Езикова редакция *Албена Варсано*

Библиография

DI: Gombrowicz, W. *Dziennik 1953-1956*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

DII: Gombrowicz, W. *Dziennik 1957-1961*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

DIII: Gombrowicz, W. *Dziennik 1961-1969*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

T: Gombrowicz, W. *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.

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

PWTR: Gombrowicz, W. *Dzieła XIV Varia. Publicystyka, wywiady, teksty różne, 1963-1969*, red. Maria Rola, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

Gombrowicz 1991: Gombrowicz, R. *Gombrowicz w Argentynie*, Wrocław: Ossolineum, 1991.

Gombrowicz 1993: Gombrowicz, R. *Gombrowicz w Europie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.

Łapiński, red. 1984: Łapiński, Z. (wybór i oprac.). *Gombrowicz i krytycy*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.

Kalicki 1984: Kalicki, R. *Tango Gombrowicz*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1984.

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

Nakov 1968: Nakov, A. [Андрей Наков], „O *Dzienniku bez namaszczenia*“, „Kultura“, Paryż 1968, nr 7-8.

Siedlecka 2002: Siedlecka, J. *Jaśnie panicz*. Gdańsk: Krajowa Agencja Wydawnicza, 2002.