

ВИТОЛД ГОМБРОВИЧ: ДНЕВНИК НА ДРАМАТУРГА¹

Алън Дж. Кухарски

Театрален департамент на Суортмор Колидж

Abstrakt: W tym artykule rozważano *Dziennik* Witolda Gombrowicza w związku z jego pracą jako dramaturga. Unikalny i paradoksalny stosunek autora do teatru za jego życia jest dyskutowany krytycznie wraz z jego znaczeniem jako najczęściej produkowanego dramaturga polskiego za granicą, w szczególności poprzez sztukę *Iwona, księżniczka Burgunda*. Badana jest performatywna natura *Dziennika* Gombrowicza, a także stworzenie przez autora osobowości w tym dziele i wokół niego. Kombinacja swoistej tragicznej wizji Gombrowicza w *Dzienniku* i jego sztuki *Ślub* jest przeciwstawiona jego ujęcia *lekkości* jako kluczowej zasady artystycznej.

Słowa kluczowe: aktorzy, reżyserzy, dramat, improwizacja, opera, przedstawienie, osobowość, filozofia, dramaturga, wstyd, spektakl, duch, dusza, samobójstwo, teatr, tragedia

Abstract: This article considers Witold Gombrowicz's *Diary* in relation to his work as a playwright. The author's unique and paradoxical relationship to theater in his lifetime is critically discussed alongside his significance as Poland's most frequently produced playwright abroad, in particular through his play *Iwona, Princess of Burgundia*. The performative nature of Gombrowicz's *Diary* is explored, along with the author's creation of a persona in and around the work. The combination of Gombrowicz's specific tragic vision in the *Diary* and his play *The Marriage* is contrasted with his embrace of *lightness* as a key artistic principle.

Keywords: Actors, directors, drama, improvisation, opera, performance, persona, philosophy, playwright, shame, soul, spectacle, spirit, suicide, theater, tragedy

¹ Есето е публикувано за първи път на норвежки език със заглавие "En dramatikers dagbok" във *Witold Gombrowicz: Dagboken 1959-1969* в превод на Ина Васботн Стайнман (Oslo: Flamme Forlag, Oslo, 2013, ix-xxxii).

„Светец съм. Да, светец съм... и аскет.“

Витолд Гомбрович, *Дневник* (1967)²

Гомбрович срещу театъра

Дневникът на Витолд Гомбрович не отговаря на нито едно от обичайните очаквания към подобна творба от голям драматург. Гомбрович не гледа театралните спектакли по свои произведения, нито си сътрудничи по някакъв начин с продуцентите, режисьорите, актьорите, сценографите или композиторите. Ето защо в текста напълно липсват описания на забавни случки из театралния живот, макар авторът му да изказва горещата си подкрепа за положителните критически отзиви за *Ивона, принцесата на Бургунда* в Париж и Стокхолм. Съвременни драматурзи като Бекет, Брехт или Вайс се споменават само бегло и повърхностно. Изглежда интересът на Гомбрович към Жъоне се е ограничавал единствено до неговите романи и до критическата биография на Сартр *Saint Genet: comédien et martyr* (*Свети Жъоне: актьор и мъченик*). Кубинецът Вирхилио Пиниера, който впоследствие се изявява като плодовит и влиятелен драматург в родината си, е част от най-близкото обкръжение на Гомбрович в Буенос Айрес и присъства значително на страниците на *Дневника*, но по всичко личи, че общият им интерес към драматургията не е същинската причина за тяхното общуване. Ибсен е удостоен с няколко почтителни позовавания, но главно като автор на пиеси, каквито като драматург Гомбрович няма никакво желание да пише.

В *Дневника* Гомбрович прави унищожителни коментари за драматургичните произведения на по-възрастните си сънародници Станислав Пшибишевски и Станислав Виспянски, но не изказва никакво мнение относно многобройните пиеси на С. И. Виткевич (Виткаци), негов сподвижник в полския авангард между двете световни войни, който иначе присъства осезаемо в текста. Нито веднъж не споменава появата по онова време на значими фигури на авторския режисьорски театър в Полша като Йежи Гротовски, Тадеуш Кантор

² ДШ 249. Цитатите от *Дневник*, *Завещание*, *Полски спомени* на Гомбрович са в мой превод от полски и са обозначени със следните съкращения: *Dziennik 1953-1956* (DI), *Dziennik 1957-1961* (DII), *Dziennik 1961-1969* (DIII), *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux* (T), *Wspomnienia polskie* (WP). *Венчаване* е цитирано по издадения превод на Димитрина Лау-Буковска (П). – Б. р.

или Конрад Свинарски³. Тази апатия обаче не е взаимна: днес вече знаем, че както Гротовски, така и Кантор са се интересували живо от творчеството на Гомбрович, а Гротовски специално е бил и ревностен читател на неговия *Дневник* (вж. Flaszen 2010).

В своето *Последно интервю* Гомбрович посочва само трима драматурзи като влияния върху собственото си творчество: Шекспир, Гьоте и Алфред Жари (I 366-370). Важно е да се отбележи, че нито един от тях не е поляк, а Жари е единственият в списъка драматург от по-ново време. Само че и тримата присъстват съществено в *Дневника*, осеян с цитати от цели осем пиеси на Шекспир, чиито творби той е познавал единствено в превод на полски език. Но като се изключи позоваването на Шекспировия *Хамлет* и на Гьотевия *Фауст* като модели за написването и поставянето на *Венчаване*, споменаването на тези драматурзи в текста рядко е в театрален контекст. Животът и анархистичният комедиантски дух на сюрреалиста Жари очевидно вдъхновяват Гомбрович в не по-малка степен от пиесата му *Крал Юбю* (за която Гомбрович пише рецензия при първата ѝ поява в превод на полски през 30-те години на XX в.).

Междувременно спектаклите по произведения на Гомбрович както в Полша, така и по света не спират да се множат, като към днешна дата наброяват приблизително 1400 постановки в над 40 страни – преобладаващата част не на полски език.⁴ Представленията по произведения на Гомбрович по света съставляват огромно разнообразие от изпълнителски жанрове и медии и включват значителен брой адаптации на негови недраматургични произведения. Заедно със Славомир Мрожек днес Гомбрович е най-поставяният по света полски драматург, а понастоящем неговата *Ивона, принцесата на Бургунда* е най-изпълняваната в чужбина полска пиеса. Най-често хората по света се запознават

³ Световната премиера на пиесата на Петер Вайс „Марат/Сад“ под режисурата на Конрад Свинарски се състои на 24 април 1964 г. в Западен Берлин, докато Гомбрович все още живее там. Това се случва приблизително шест месеца, след като съпругата на Свинарски, Барбара Витек-Свинарска, публикува в полската комунистическа преса „интервю“ с Гомбрович, взето малко след пристигането му в Западен Берлин, което предизвиква остри полемики. Гомбрович и други личности заклемяват текста на Свинарска като тенденциозна клевета, поръчана вероятно от Службите за сигурност на комунистическа Полша.

⁴ Статистиката за постановките е взета от моите изследвания и текущата ни съвместна работа с Ричард Б. Лоу по подготовката на базата данни *Gombrowicz Performance Database*.

с Гомбрович именно чрез представленията на *Ивона* (и по този начин съставляват основната маса от неговите „читатели“ извън пределите на Полша).⁵

Театралното развитие на Гомбрович е изтъкано от парадокси, но в същото време тези противоречия отразяват и неговия характер. Обсебеността му от театъра и всички други форми на публично зрелище (дуели, религиозни служби, официални гощавки, модни дефилета, маскени балове и пр.) се съчетава с ексцентрична, егоистична и самовлюбена натура. Склонността му към драматизиране на собствената му личност и бунтарството вървят ръка за ръка със силно чувство на срам, като всичко това само се изостря допълнително от преживяванията му на изгнаник в Аржентина. Бруно Шулц диагностицира много точно дълбоките причини за прозренията на драматурга в рецензията си за романа *Фердидурке* от 1938 г.:

Откритията [на Гомбрович] не са направени по гладкия и безопасен път на чистата спекулация, безстрастното познание. Гомбрович достига до него посредством патологията, своята лична патология. (Schulz 1984: 53)

На което десетилетия по-късно в *Завещание* Гомбрович отговаря по следния начин:

Вярно.

[...] Та нали проклетата ми „патология“ беше изхвърлена от мен и се съдържаше в книгата, вече беше само моя тема, не аз самият. Радвай се тогава, авторе! Този път достигна до дълбокия си срам и свян и ги изхвърли от себе си. И ето, превърнато в „зона на субкултурата“, твоето сметище става твоя гордост. Радвай се, изобретателю на субкултурната зона!

⁵ Тези данни отразяват разликите в разпространението на текстовете на Гомбрович в Западна Европа и комунистическа Полша преди 70-те години на XX в., когато *Ивона* е била масово поставяна и публикувана на чужди езици в други страни, но в Полша нито е била играна, нито издавана в периода между 1958 и 1975 г. Макар че в чужбина *Ивона* се поставя толкова често, колкото съвкупността от всички останали творби на Гомбрович (50% от всички постановки към днешна дата), в Полша на пиесата се пада значително по-малък дял сред театралните постановки по произведенията на този автор след 1974 г. (близо 20%). За разлика от това в немскоезичния свят от 60-те години на XX в. насам постановките на *Ивона* представляват 80% от всички сценични реализации на творби на Гомбрович. До днес тази пиеса е била поставяна два пъти по-често на немски, отколкото на полски език и отдавна вече се радва на статута на неувяхваща съвременна класика наравно с пиесите на Бекет, Йонеско или Жьоне. След 1991 г. в България са правени най-малко три постановки на пиеси на Гомбрович – всичките на *Ивона*, *принцесата на Бургунда*.

Ех! (Т 49)

В произведенията, предхождащи *Венчаване*, Гомбрович многократно се опитва да постави *диагноза* на патологиите, които Бруно Шулиц много точно е посочил по адрес на неговия роман.

Дилемата на Гомбрович се състои в това, че в основата на неговото най-велико прозрение, на личната му „патология“, се крие и най-голямото основание за публичен срам. И въпреки това той е обсебващо привлечен именно от тази най-публична форма на изразяване – театъра. Тъкмо опитите му да разреши въпросната дилема предоставят най-важните ключове към разгадаването на театралната логика на неговия собствен живот и творчество, особено в *Дневника*.

Не е трудно да се посочат няколко източници на срама у Гомбрович: полското, изгнаничеството, отказът му да се придържа към традиционните категории за мъжественост и сексуалност.

И един друг, не чак толкова очевиден повод за срам: фаталната му привързаност към театъра, който не по-малко от другите неща се явява източник на терзания и творческа енергия през целия му живот.

Драматург, актьор и режисьор

Първата поява на пиесата на Гомбрович *Ивона, принцесата на Бургунда*, отпечатана в сп. *Скамандър* през 1938 г., извиква една-единствена рецензия, а полските театри по онова време като цяло не проявяват абсолютно никакъв интерес към нейното поставяне. Години по-късно Гомбрович разказва тази любопитна случка в своите *Полски спомени*:

Накрая *Ивона* беше готова. Посъветвах се с Адам Мауерсбергер какво да предприема в този случай.

„Покажи я на Мира“, каза ми. „Тя е най-интелигентната актриса, която познавам, и разбира от театър. Тя ще ти каже дали може да се изиграе и на кого да я дадеш“. Мира Жиминска⁶ действително беше интелигентна – и остроумна. Аз обаче си имах своите основания за опасения, понеже с актьори и особено с актриси бях на нож. Дали защото, както обикновено бих се изразил в театралните кръгове,

⁶ Мира, или Марианна Жиминска-Сигетинска (1901-1997) – полска театрална и филмова актриса, която се изявява най-вече в периода между двете световни войни. – Б. пр.

някой, който прави гримаси публично, не е някой, с когото да се държиш добре? Не, същинската причина беше по-дълбока и по-прикрита: не харесвах изпълнителите – смятах ги за по-ниска категория артисти и се ядосвах, че се радват на по-голяма слава и признание от истинските творци. Най-вероятно това беше още едно от проявленията на вътрешния ми протест срещу „второразредността“ в изкуството, която ме дразнеше още повече, защото ме подсещаше за нашата полска „второразредност“ в световната култура. [...]

За щастие, Мира не беше „остра“ с мен. Но нейните театрални хоризонти не ѝ стигаха, за да оцени новаторска пиеса като *Ивона*. Каза, че началото не е лошо, но останалото не струва. (WP 104-105)

Ивона, принцесата на Бургунда ще трябва да почака два пъти по десет години, преди да бъде качена на сцената.

Когато предприема съдбовното си плаване към Буенос Айрес през 1939 г., Гомбрович забравя да вземе със себе си текста на пиесата и успява да се сдобие с екземпляр от нея една след края на Втората световна война. *Ивона* се оказва единствената негова пиеса, поставена на професионална сцена на полски език приживе – още докато той живее в изгнание в Аржентина. Пиесата се радва на успешен дебют сред критици и публика в постановката на Халина Миколайска от 1957 г. в новопостроения бляскав Дворец на културата във Варшава. Представлението е излъчено и по Полската телевизия през 1958 г., преди комунистическите вождове на страната да подновят забраната за поставяне и публикуване на Гомбрович в Полша. От времето на Мира Жиминска полският театър е отбелязал сериозно израстване. В Полша между двете световни войни драматургичните творби на Гомбрович са страдали заради липсата на разбиране и интерес; в следвоенна комунистическа Полша те изведнъж се оказват едновременно възможност и заплаха.

През 1965 г. в парижкия театър „Одеон“ се състои успешната световна премиера на *Ивона, принцесата на Бургунда*. Режисурата е на аржентинеца Хорхе Лавели, а сценографията – на полякинята Кристина Захватович. Макар по това време Гомбрович вече да живее във Франция, той не посещава спектакъла.

Единственият случай, когато Гомбрович присъства на постановка на своя пиеса, е представление на *Ивона* от любителска театрална труппа през 1967 г. в Ница. Получил тежък астматичен пристъп, Гомбрович е принуден да си тръгне в

антракта и пропуска втората част на спектакъла. Според Рита Гомбрович, която тогава го е придружавала, причина за астматичния пристъп била силната му емоционална реакция на това, че гледа на сцена собствената си пиеса.⁷

От тогава до днес безмълвният персонаж на Ивона се е превърнал в една от най-големите женски роли в полския репертоар, като от изпълнителката се изискват едновременно изключителна физическа експресивност и богат вътрешен живот. Сред знаменитите актриси, възплъщавали се в образа на Ивона, следва да открием младата Пина Бауш, която през 1973 г. участва в оперната версия на немския композитор Борис Блахер. Тази пиеса е вдъхновила по всяка вероятност създаването на най-голям брой оперни версии в сравнение с всяка друга от ХХ в. При това с главна героиня, която през цялото време не произнася нито една реплика.

Понеже получава достъп до сцената едва след като прехвърля петдесет, драматургът Гомбрович се превръща в актьор в своя личен и литературен живот – актьор, чиято най-успешна роля е на своето собствено алтер его. Както твърди родената в Унгария френска актриса и преводачка Вероник Шарер, която често гостува на Гомбрович във Ванс:

Той винаги заявяваше противното на онова, което е казал събеседникът му, за да го предизвика да реагира. Обичаше парадоксите. Обичаше противоречията. Обичаше да играе. Всеки разговор с него независимо от темата беше театрално представление. Влизаше в различни образи, дегизираше се, държеше се като друг човек. Не театралничеше, но и не играеше като любител. Беше великолепен актьор и никога не преиграваше. (Véronique Charaire в Gombrowicz 1988: 293)

Най-значимият и сложен персонаж, създаден от Гомбрович, е базираният върху самия него герой на романите и пиесите му. „Витолд“ в многобройните си и разнообразни превъплъщения позволява на Гомбрович да драматизира по-скоро няколко възможни „аз“-а, отколкото един-единствен, ясен, основан на автобиографични факти образ. Преднамерено най-неясната форма на този „персонаж“ е авторът на *Дневник*, който най-добре можем да разберем, ако го

⁷ През последните месеци от живота си във Франция Гомбрович слуша и версия за радиотеатър на пиесата *Венчаване*, излъчена в световния ефир на „Би Би Си“. Записът е бил направен през 1969 г. на английски – език, който Гомбрович не разбирал. Това е единственият случай, когато той е присъствал на цялостно изпълнение на своя драматургична творба.

тълкуваме като упражнение по целенасочено създаване на литературен герой, отколкото като фактологично достоверен разказ за живота на Гомбрович, ден по ден.

Американската изследователка на Гомбрович Бет Холмгрен пише следното:

..*Дневникът* на Гомбрович не представлява нито категоричен портрет на твореца, нито личен разказ на мислите и преживяванията на човека, а по-скоро провокативно, инструктивно, загадъчно и отстояващо себе си пресъздаване на творческата личност и на човешката мисия, която тя сама си е определила – пресъздаване, което освен всичко друго се възползва от възможностите, но в крайна сметка трябва да се съобразява с ограниченията (стилистични и онтологични) на художествения изказ. [...]

Ето защо в *Дневника* си Гомбрович е принуден да съчетае някак два различни начина на изказ: „нормалния“ съобщителен глас на човека, който си води дневник, и „изкуствеността“ – средствата и различните начини на повествование, – използвана в художествената проза. Нещо повече, за да се застрахова, че текстът му е акт на личностно пресъздаване, акт, с чиято помощ творецът може от свое име да се обърне към читателите и да ангажира вниманието им, персонажът представя *Дневника* като агресивен диалог, творба, която се развива „в действие“ (*w akcji*) със своята публика. (Holmgren 1987: 69, 111)

В *Дневника* си Гомбрович използва множество тактики, но целта му винаги е да предизвика читателя да влезе в действие (*w akcji*). Между Гомбрович и читателя на неговия *Дневник* не съществува „четвърта стена“, а безмълвната връзка между читателя и автора не е просто акт на актьор/персонаж, който произнася монолог директно пред публиката, а на актьор, който обитава общо сценично пространство с друг актьор (читателя). Ето защо тънкият театрален усет на Гомбрович се съдържа не толкова в съдържанието на *Дневника*, колкото в перформативния стил на неговия глас и на игрите му с читателя. За театралите, както и за писателите, преживяването от прочита на *Дневника* на Гомбрович служи като мощен стимул за *лично творчество*.

Този аспект от естеството на *Дневника* намира отражение в историята на постановките по текстове на Гомбрович: от 1973 г. насам в Полша са правени над

трийсет и пет опита по най-различни начини да се адаптира за сцена неговият *Дневник* и пет-шест в други страни по света⁸.

В *Дневника* Гомбрович признава открито режисьорската нагласа на своето мислене и поведение. Ето какво пише в един от няколкото пасажа, в които говори за себе си в трето лице и в курсив (като герой в роман):

Гомбрович смята, че изключително злите обстоятелства го принуждават към такова режисиране на своята лична драма в „Дневника“ (макар че то може и да е продиктувано от духа на неговото творчество, в което също често се появяват идеята за режисиране, персонажът на режисьора) – така че никой не е длъжен по този повод да му държи сметка. (DII 225)

По-конкретно за *Венчаване* Гомбрович казва следното:

Какво да правя? *Венчаване* без театър е като риба без вода – така е не само защото драмата е писана за театър, но и поне по намерението си е самата освобождаваща театралност на съществуването. Опасявам се обаче, че никой освен мен няма да успее да я режисира и че представлението ще пропадне за мой голям срам, погребвайки сценичната кариера на произведението за години напред. (1954, DI 101)

Негласното отъждествяване на Гомбрович с ролята на режисьора е причина работните му отношения с фактическите постановчици на неговите творби да са дистанцирани или нестабилни. Той не разрешава на прочути полски режисьори като Тадеуш Бирски и Тадеуш Кантор да поставят пиесите му в Полша. Предвид по-късната международна слава на Кантор решението на Гомбрович да отхвърли молбата на режисьора, който през 50-те години на XX в. иска да постави *Ивона, принцесата на Бургунда*, днес ни се струва твърде превратно и саботиращо самия него. Младият тогава Йежи Яроцки, който впоследствие ще се превърне в най-добрия полски режисьор на *Венчаване* с многобройни постановки в Полша и в чужбина, вероятно само е спечелил от факта, че прави първия спектакъл в страната по тази пиеса на нетрадиционна

⁸ В България Антоанета Попова е адаптирала откъси за университетска „pieska“, играна от полонисти. – Б. р.

студентска сцена без предварителното знание или одобрение на драматурга (като професионален режисьор Яроцки поставя *Венчаване* за първи път едва няколко години след смъртта на Гомбрович). Хорхе Лавели, аржентинският режисьор, чийто спектакъл в Париж през 1964 г. става причина за световния успех на *Венчаване*, заявява накратко, че Гомбрович се е отнасял към него с подчертано недоверие (Jorge Lavelli в *Gombrowicz 1988*: 135). Гомбрович предприема стъпка без аналог в тогавашната практика: той моли Лавели да му позволи да присъства на репетициите в Париж, молба, която младият режисьор тактично отказва. Въпреки че не изразява съжаление, задето по-късно признава безспорния успех на постановката на Лавели, Гомбрович така и не присъства на нито едно от представленията (Lavelli в *Gombrowicz 1988*: 134).

Както в случая с *Ивона*, драматургът Гомбрович следи жадно успеха на *Венчаване* по европейските сцени, но отдалече. В *Завещание* той с радост признава, че не само постановката на Лавели жъне успехи:

...*Венчаване* намери друг голям режисьор в лицето на Алф Шьоберг, който я представи на сцената на Кралския драматичен театър в Стокхолм. Шьоберг положи много труд и страст в работата по *Венчаване*, а после и по *Ивона* и двете пиеси имаха голям успех. Третата най-голяма постановка на *Венчаване* се състоя в „Шилер Театер“ в Берлин, където след премиерата бяха преброени петдесет и една *rideaux*. За това отново съм задължен на режисьора Ернст Шрьодер и отличната актьорска трупа. (Т 84)

Впоследствие Шрьодер и неговата трупа в сътрудничество с прочутия чешки сценограф Йозеф Свобода ще поставят в „Шилер Театер“ и трите големи пиеси на Гомбрович. Цитираният по-горе пасаж е последван от наложително пояснение и нетипично уклончив и мек отказ от поемане на отговорност:

За съжаление се случи така, че не можах да видя нито едно от тези представления. Изобщо не съм бил на театър поне от трийсет години, пиша пиеси, но на театър не ходя... и сам не зная защо... сигурно от мързел... (Т 84)

В такъв случай бихме ли могли да виним тези първокласни режисьори, актьори или сценографи, че според тях цитираното хвалебствие звучи не особено убедително?

Дневник на трагика

Гомбрович буквално взривява рамките на театралната практика per se, когато пише в *Дневника* за „освобождаващата театралност на съществуването“. Театралната импровизация е ключът към философските възгледи на Гомбрович за идентичността, смисъла и етиката. Тя определя онова, което ние бихме могли да наречем негова светска духовност и което той в *Дневника* назовава „сфера на междучовешкото“ (DI 303), а главният герой във *Венчаване*, Хенрик, в своя кулминационен монолог нарича „човешки храм“ (П 132) (изследователите вече все по-често сливат двете фрази в понятието „междучовешки храм“, когато пишат за Гомбрович).

В тази връзка заслужава отбелязване честата употреба на понятията „дух“ и „душа“ в *Дневника*. При това от Гомбрович, заклетия агностик.

Дневникът на Гомбрович изобилства също така от директни позовавания на понятията „трагедия“ и „трагично“, които изпъстрят текста за годините от 1953-а до 1969-а. Обезпокоително странното е, тъй като не би могло да бъде замисъл на самия автор, че последната дума в целия текст е „съдба“. В *Дневника* има и много други свързващи нишки, но темата за „трагичното“ е сред основните акценти. И именно тук напипваме пулса на текста като дневник на драматурга Гомбрович.

А ако Гомбрович е светец, то е в този смисъл. Едновременно ревностен аскет и хулител както на институционализираната религия, така и на действащите театрални среди и ревностно вярващ в екстатичния потенциал на театралното в реалния живот. Измяната на този екстатичен потенциал е същността на неговия възглед за трагичното. *Венчаване* е първата от творбите на Гомбрович, която въплъщава тези идеи. Пиесата се явява и първото му катарзисно завръщане към сериозна литературна дейност, след като напуска Полша през 1939 г.

По подобие на *Дневника Венчаване* е неочакваният плод на крайната самота, която Гомбрович изпитва през първите години на изгнаничеството си в Аржентина. Пиесата е импровизация, която се изпълнява в интимната стая, в

която отеква ехото на сънуващото съзнание на самия драматург – един крайно солипсистичен тревожен сън.

За разлика от *Венчаване* обаче *Дневникът* е импровизационното представление, което Гомбрович дава пред публиката с пълното съзнание какво прави – интимен камерен театър, игран според условностите на публичното пространство в някое от кафенетата на Буенос Айрес. Книгата е отворена покана да се включим в тази импровизация. Масата в кафенето е може би най-удачната сцена за собствените импровизационни представления на Гомбрович с приятели и познати по думите на Вероник Шарер и много други. *Дневникът* на Гомбрович (както и романът му *Транс-Атлантик*) предлага прогноза за развитието на песимистичните възгледи, които откриваме в *Ивона* или *Фердидурке*, или по-късно в следвоенните му романи *Порнография* и *Космос*. Тази нова насока в неговото творчество, започнала с *Венчаване*, е плод на годините живот в изгнаничество в Аржентина: първоначално като бежанец без собствена държава, а по-късно като политически изгнаник.

От *Кронос* и от свидетелството на Вероник Шарер в *Gombrowicz en Europe* (*Гомбрович в Европа*) знаем колко близо до самоубийство е бил той във времето между 1953-а и смъртта си през 1969 г. За това намеква един загадъчен пасаж в неговия *Дневник* от 1965 г.:

Болест.

Камък.

Нощ и вампир.

Със семейство Шарер под кестена.

Смърт. (DIII 197)

Двойно по-поразителен е фактът колко често споделените мисли за самоубийство съвпадат с периодите, в които Гомбрович пише своите най-страстни апологии на освобождението чрез театралната игра в творби като *Дневник*, *Транс-Атлантик* и *Завещание*. Това обяснява изключително високия залог на *Дневника* в частност: в него, както и в други творби, като се започне с *Венчаване*, той непрестанно пише, за да не се самоубие. Целта на това писане е да постигне съществуване, освободено от преживяванията на дълбоко и спонтанно импровизирано общуване с другите. Да сложи край на солипсизма.

Това изисква преодоляване на чувството на срам и на страха, че може да се окаже второразреден по отношение на театъра и на представлението.

Думи без мелодия

„Не знам какво да пиша. Не знам какво да пиша след завършването на *Оперета* и не знам какво да пиша в този момент в дневника си. Незавидна ситуация.“

„В живота ми има противоречие, което избива чинията ми с ядене точно когато я приближавам към устата си.“

Витолд Гомбрович, *Дневник* (1967) (ДПШ 249)

„Не ме запознавайте с хора, които никога не се смеят, те не могат да бъдат сериозни.“

Фридерик Шопен

Последната пиеса и последната голяма творба изобщо в който и да е от жанровете, в които Гомбрович работи, е завършената през 1967 г. *Оперета*. Това е единствената пиеса, която написва след *Венчаване*, успоредно с разсъжденията си върху трагедията в *Дневника*. Първите версии на *Оперета* са нахвърлени през 1951 г. Завършването ѝ до степен, която го удовлетворява, му отнема толкова време, колкото и написването на целия *Дневник*.

Готовият текст на Гомбрович за *Оперета* представлява либрето за мюзикъл с текст за песните и никаква музикална партитура. В своето завещание Гомбрович изрично предупреждава Рита Гомбрович, че за всяка нова постановка на тази пиеса трябва да се композира нова партитура и че в никакъв случай не бива да се изработва една-единствена неизменна партитура за постановъчни цели. В *Оперета* заразително страстната театралност на Гомбрович достига нови измерения. Резултатът: десетки партитури през годините, създадени от композитори от цял свят, като по този начин всяка нова постановка не само предлага нова режисура, но се явява и нова версия на пиесата. В историята на театъра няма друга пиеса, която толкова силно да е вдъхновила композиторите да творят. Или, ако си послужим с думите на Гийом Аполинер, *Оперета* е направена, за да създава постоянни разорявания на въображението – както музикално, така и театрално. Същото качество, каквото притежава и *Дневникът* на Гомбрович.

Първите постановки на *Оперета* са в Италия и Франция малко по-малко от година след смъртта на Гомбрович през 1969 г. От всички негови пиеси тази най-бързо и най-безпроблемно стига до сценична реализация.

Но ако Гомбрович като драматург е светец, то както Сартр твърди за Жьоне, той е и мъченик.

Последните две завършени творби на Гомбрович, *Оперета* и *Завециание*, смайват с духовитата лекота на тона си, която е в рязък контраст с мрачния разказ на всекидневието на драматурга по онова време в *Кронос*. Едни от най-смелите и игриви пасажии откриваме също така и в *Дневник*, в текстовете от 1967-68-а – годините на неговия главоломен физически упадък преди смъртта му.

Ето какво пише за себе си Гомбрович в *Дневника* през 1962 г., отново в трето лице и в курсив:

...Противно на философа, моралиста, мислителя, теолога творецът е една непрестанна игра, не е вярно, че творецът възприема света от една гледна точка – в него самия се извършват постоянни премествания и единствено и само собственото му движение може да се противопостави на движението на света.

Оттук лекотата често става дълбина – за твореца. Лекотата – това може би е най-дълбокото, което творецът има да каже на философа. И именно тук трябва да се търси причината епохите с превишени метафизични и морални безпокойства, в които човекът е каран насилно да се установи в някакъв определен характер (като божия твар; като обществена твар; най-сетне като свобода), да са били едни епохи тежки, посичащо притискащи, най-малко творчески. Как видимо е намаляло творческото на нашия живот от 1930-а насам, в съотношение към възраждащото се у нас желание за отговорност!

Да продължим да гледаме нашия палячо – с какви ли още номера и салта ще ни зарадва? (DIII 73-74)

Колкото по-трагични са животът и житейската му ситуация, толкова по-леко е перото на Гомбрович.

2013

Превод от английски *Радостин Желев*

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.
- I*: Gombrowicz, W. "Dernier interview," In: *Cahiers de L'Herne*, Paris: l'Herne, 1971, 366-370.
- T*: Gombrowicz, W. *Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012.
- WP*: Gombrowicz, W. *Wspomnienia polskie*, Paris: Instytut Literacki, 1982.
- II*: Gombrowicz, W. *Piesi*, Veliko Tarnovo: Abagar, 1997, prevod Dimitrina Lau-Bukowska. [Витолд Гомбрович, *Пиеци*, Велико Търново: Абагар, 1997, превод Димитрина Лау-Буковска].
- Flaschen 2010*: Flaszen, L. *Grotowski & Company*, trans. Andrzej Wojtasik with Paul Allain. Ed. Paul Allain. Holstebro/Malta/Wrocław: Icarus Publishing Enterprise, 2010.
- Schulz 1984*: Schulz, Br. „Ferdurke”, w: Łapiński, Z. (wybór i oprac.), *Gombrowicz i krytycy*, Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Gombrowicz 1988*: Gombrowicz, R. *Gombrowicz en Europe*, Paris: Denoël, 1988.
- Holmgren 1987*: Holmgren, B. "First Person Liberties: The Persona in the Work of Witold Gombrowicz and Abram Terc," diss., Harvard U, 1987.