

ГОМБРОВИЧ И НАБОКОВ

Дейвид Бродски

Cahier de l'Herne Gombrowicz, © Éditions de L'Herne 1971

Резюме: Статията представя първото в света по-сериозно съпоставително изследване върху Гомбрович и Набоков. Акцентът е върху Гомбрович и особеността на писането и идеите му в контекста на творчеството на Набоков и някои ключови постановки в областта на психологията, социологията, философията от XX в., както и теорията на игрите. С този текст отбелязваме и 120-годишнината от рождението на Набоков.

Ключови думи: Гомбрович, Набоков, екзистенциализъм, автентичност, (не)зрелост, форма

Abstract: This article is the first to study more thoroughly and comparatively Nabokov and Gombrowicz. Nevertheless, the focus is put on Gombrowicz, his writing and ideas in the context of Nabokov's oeuvre. Some psychological, sociological, and philosophical views from the XX c. as well as game theory serve as basis for the observations. In addition, this text in the issue marks Nabokov's 120th birthday anniversary.

Keywords: Gombrowicz, Nabokov, existentialism, authenticity, (im)maturity, form

Неумолимо елементите на *Порнография* се комбинират в нейните по-малко от двеста страници, за да видоизменят най-деликатните и най-бегло предусетени взаимоотношения до кулминацията на няколко убийства. Книгата притежава неподправената суровост на *Смях в тъмното*, но без игривото кукловодство на Набоков; моралния песимизъм на *Опасни връзки*, но без безапелационното реабилитиране на добродетелта на Дьо Лакло.

Джон Ъпдайк, *Забележете Гомбрович*,
„Ню Йоркър“, 23 септември 1967 г. (с. 175)

В края на своята критическа биография на Гогол (която представлява едновременно пародия на традиционната форма на литературната биография и скъсване с традицията) Владимир Набоков пише следното:

Някои отчаяни руски критици, решени на всичко в опит да открият нечие Влияние в моите романи и да ги класифицират, един-два пъти са откривали връзки между мен и

Гогол, но когато са поглеждали повторно, аз междувременно съм развързал тези връзки и кутията е празна.¹ (Nabokov 2011: 130)

Добре познатата враждебност на Набоков към критиците намира отлично обяснение не на последно място във факта, че в опита си да го поставят в някое от традиционните чекмеджета на литературата те най-често или изкривяват, или разрушават формата на неговите творби. Набоков, лепидоптерист по призвание, няма как да не е сънувал кошмари, в които рояк критици и жужащи учени професори се нахвърлят гневно върху него, за да го упоят с хлороформ, да го забодат с карфица, да го поставят в стъклена рамка и да го изложат в средата на музея на восъчните фигури на своята литературна история. Всеки критичен опит най-често изкривява тукатси произведението на изкуството, защото критичната статия се различава напълно от изследваната творба. Последната е уникално съчетание от думи. За разлика от това критиката в най-добрия случай представлява достъпно опростяване на сложно явление, което се оказва напъхано в странен калъп, който не му подхожда.

По всяка вероятност най-добрата критика би била дълбокото мълчание на разбралия.

Тогава какъв е смисълът да продължаваме с настоящата статия и каква е връзката между всичко това и Гомбрович, който е литературният обект на нашия опит?

Отговорът на първия въпрос е: „Аз, принуденият да си служи с думи критик, търся начини да избягам от калъпа, който задушават и изкривяват творбите“. Гомбрович е дал отговор на втория ми въпрос във встъплението към първото американско издание на *Фердидурке*, което излезе неотдавна:

Ама че досада е вечният въпрос „Какво сте искали да кажете с *Фердидурке*?“. Хайде, хайде, бъдете по-сетивни, по-малко интелектуални, затанцувайте с книгата, вместо да питате за смисли. Защо се интересувате толкова много от скелета, при все че той си има тяло? Вижте по-скоро дали е способен да доставя удоволствие и дали не е лишен от грация и страст...² (Gombrowicz 1967: 9)

Следват няколко думи за критическата рецепция на книгата.

¹ Тук и нататък Набоков (както и Ъпдайк по-горе) е в мой превод от англ. – Б. р.

² Първо американско издание на *Фердидурке*, вероятно превод през френски, 1961. – Б. р.

...някои мои познати сигурно ще се почувствуват длъжни да ми кажат две-три думи, които обикновено се казват на автора, когато му излезе книгата. Искам да ги помоля да не казват нищо. Не, не говорете нищо, понеже в резултат на всевъзможно фалшифициране в наше време общественото положение на така наречения „човек на изкуството“ е станало дотолкова претенциозно, че всичко, което би могло да му се каже, ще прозвучи фалшиво и колкото повече искреност и простота вложите във вашето „много ми хареса“ или „възхитен съм“, толкова по-голям ще бъде срамът и позорът за него и за вас. Затова ви умолявам, премълчете си. Премълчете в очакване на по-добро бъдеще. А засега – ако искате да изразите, че ви е харесало, – като ме видите, просто си пипнете дясното ухо. Ако се хванете за лявото ухо, ще зная, че не ви е харесало, а носът означава, че мнението ви е по средата. С леко и дискретно махване на ръката ще ви благодаря за вниманието и по този начин, като избегнем неудобството и дори комизма, ще се разберем без думи. (Ф 16³)

Вместо да замълча и с риск да си навлека гнева на двамата автори, които са искали да бъдат уникални и са мразели „амбициозното влияние“, ще ги свържа помежду им. Това начинание крие повече от една опасност. Някаква обща черта вероятно ще бъде последвана от друга, а тя на свой ред – от трета, четвърта и т.н. Читателят с въображение ще бъде принуден да възприеме мрежа от връзки и сходства, която може да оплете завинаги нашите двама автори и да рискува да унищожи тяхната първична автономност и неповторимост. От друга страна, разсеяният читател или незапознатият със славянските имена рискува да обърка моите протагонисти и да ги свърже в съчетания като „Наборович“ (един от близките ми приятели, прочут с отличните си плагиатства на полска барокова поезия) или Гомбоков (който не е допринесъл с нищо значимо, с което да се прочуе). Объркването на двама толкова ярко отличаващи се автори би било много злополучно събитие, още повече предвид факта, че никой от двамата не е чел произведенията на другия, или поне във всеки случай никой от тях не би признал подобно нещо. Освен това общите неща помежду им са съвсем спорни и не съществуват другаде освен във въображението на автора на настоящата статия, който между другото се обявява против всякакъв опит за представянето им като „обективна истина“. И накрая, тези коментари ще се опитат да покрият по-широко поле от това на ограничените схващания, към които обичайно прибегваме, когато сравняваме двама автори.

³ Цитирано по изданието превод на *Фердидурке* от Димитрина Лау-Буковска (Ф). – Б. р.

Тъй като тази статия няма друга цел, освен да изложи поредица от свободни размишления и лични впечатления, едновременно с това авторът може да представи и себе си. Представяйки протагонистите, призовани официално да се появят на едни и същи страници, свързани като двойка създадени един за друг, но противопоставящи се на съдбата си влюбени, за момента авторът ще се присъедини към тях, за да заеме ролята на третата и по-малка страна на този равнобедрен любовен триъгълник, в който протагонистите са двете равни бедра. Авторът заема най-късата страна, защото е новопосветен в литературата и защото няма и половината на възрастта на нито единия от другите двама, а триъгълникът е любовен, тъй като авторът е горещ почитател и яростен застъпник на тяхното изкуство. Социалният статус на автора е на докторант по руска и полска литература в Калифорнийския университет в Бъркли. В качеството си на американски студент той би искал да анализира впечатлението, което оставя Гомбрович у един млад мъж, и по-конкретно – у един млад американец.

За начало, Набоков и Гомбрович имат редица очевидни общи неща помежду си. И двамата са родени в началото на века, с пет години разлика един от друг – Набоков през 1899 г., а Гомбрович – през 1904 г. Литературните им кариери започват с отстояние от седем години: на Набоков през 1926 г., а на Гомбрович – през 1933 г. И двамата са изгнаници, както политически, така и литературни, макар нито единият, нито другият да се е интересувал пряко от политика. И двамата емигрират в Америките: Набоков в Северна, Гомбрович – в Южна. Всеки от тях пише романи, разкази и пиеси. Набоков публикува още и спомени от детството вероятно с цел да осветли някои страни от живота си, който си остава слабо познат и непроницаем. Гомбрович публикува личния⁴ си дневник вероятно с цел да хвърли малко светлина върху частния си живот, който остава също толкова непознат. И ако Набоков се радва на малко по-голям престиж от Гомбрович, то едва наскоро двамата автори се сдобиха с известна слава. През 1967 г. Гомбрович получи Международната награда на издателите за романа си *Космос*, докато Набоков, доколкото ми е известно, никога не е бил награждаван за своите творби и е щастлив, че е успял да избегне славата. И единият, и другият са склонни към крайна арогантност: Гомбрович клони по-скоро към крайността, а Набоков – към арогантността.

А сега от биографичните да преминем към литературните основания: и двамата ни протагонисти са хора на дваият век заради чувствителността и вкуса си към

⁴ Тук Бродски има предвид есеистичния *Дневник* на Гомбрович, не публикувания едва през 2013 г. „интимен“ дневник *Кронос*. – Б. р.

експериментиране с формата. Още повече че корените на тези експерименти се намират в епохата на тяхното рождение и в литературните традиции на родните им страни. Така например въпреки заявената от тях онтологична независимост нито единият, нито другият представлява автономен орган, автентична пулсация, чиято енергия да не е породена от някоя предходна или настояща традиция. Връзката им с миналото е много по-обширна тема, за да можем да я изчерпим тук, а малко по-късно ще стане дума за онова, което ги свързва с настоящето.

Бих искал да подчертая обсебващия характер на писането на нашите двама автори. Във всички техни произведения откриваме известен брой теми и значими ситуации: проблема за формата, темата за зрелостта, очарована от младостта, търсенето на личната идентичност, на онтологичните устои на действителността, темата за възприятията и подреждането на действителността, процесът на бягство от несъвършенствата и грозотата на живота, благодарение на конструктите на въображението и на лудостта, и проблемите за воайорството и неможенето.

Без всякакво колебание можем да заявим, че и двамата се интересуват на първо място от формата. За Набоков бихме могли да кажем, че усъвършенства предварително структурираната художествена форма. В няколко наскоро дадени интервюта той обяснява по какъв начин визуализира романите си „като единна цялост“ и как след това в различни моменти написва нови и нови части, сякаш преписвайки от създадена в съзнанието му чернова. Творбите му са изградени като съвършени шахматни партии или като съвършена игра на бридж с единствената разлика, че той както избира играта и нейните правила, така и манипулира участниците в нея. Както сам признава, интересът му към философията или психологията сами по себе си, а също и към всяка друга форма на изследване на човешката същност извън полето на литературата е относително слаб. Предвид това единственото обобщение, което със сигурност бихме могли да направим за Набоков, е, че той се интересува от човешките възприятия в много по-голяма степен, отколкото от психологическите проблеми или от философските въпроси, и че целта му е да открие достатъчно точните словесни еквиваленти, за да може да хване и задържи „зад стъклото“ най-деликатните човешки усещания.

Сега е моментът да информирам читателя си, че отгук нататък моят първи протагонист Набоков ще служи само за контраст, на чийто фон да изпъкне истинският герой на настоящата статия: Гомбрович. От време на време ще каним Набоков да изпълни своята роля, а след това най-дискретно и учтиво той ще се оттегля на заден

план. Очевидно е, че това ще видоизмени нашия любовен триъгълник в правоъгълен, чиято хипотенуза ще бъде Гомбрович.

Основното занимание на Гомбрович по собствените му думи е търсенето на автентичността. Както при всеки човек на изкуството, и тук става дума за лично и творческо дирене. Но при Гомбрович то в еднаква степен е метафизично и строго логично. Гомбрович започва с разрушаване на остарелите и традиционни форми, след което създава нови и оригинални, които на свой ред биват разрушени и заменени с още по-нови, и така до безкрай.

Набоков никога не разрушава формата. Веднъж избрал я, той си поставя за цел да я изгради и структурира. Гомбрович, тъкмо напротив, се интересува преди всичко от динамиката на формата, по-скоро от процеса на самото откривателство, отколкото от завършеността на творбата, а подходът му се доближава в по-голяма степен до този на психологията и философията, отколкото на литературата. В този смисъл *Фердидурке* е творба, натежала от намерения.

Гомбрович се изплъзва умело от този елемент, за да успее да задържи единствено виталността на своето произведение. Но аз съм убеден, че то буди много по-уместни коментари от съдържащия се в хващането за дясното ухо (жест, който не е нищо друго освен форма на комуникация, макар и временна), и аз възнамерявам да изясня неговото философско и психологическо съдържание.

Фердидурке е по всяка вероятност най-структурираната творба на Гомбрович. Макар романът да предлага тънък и оригинален анализ на социологията на формата, измеренията и структурата му не са на висотата на оригиналното му съдържание. В последните му два романа и най-вече в пиесите му литературният усет на Гомбрович и неговата изобретателност се доближават в много по-голяма степен до теориите му за формата, като понякога дори се смесват с тях. Тук ще имам време да разгледам някои страни на неговите романи, но пиесите му ще трябва да почакаат бъдеща статия.

Романът *Фердидурке*, който сякаш разбира тиранията на традиционните обществени структури и разрушава изкуствените връзки между индивидите, илюстрира несериозността на опита да се избяга от формата.

Героят, който е и разказвач, избягва най-напред от вселената на учителя Пимко, на учениците и на семейство Младокови. Те със сигурност олицетворяват типични представители на полското общество, но също така и глуповатите и традиционни форми, които повече или по-малко се срещат из целия свят, и най-вече в отношенията „учител-

ученик“ (традиционна щекотлива тема и в моя университет). Семейство М. въпреки или именно заради своя напредничав дух изглеждат не по-малко глуповати в олицетворението на вече изградената линия на поведение: прогресизма.

Сам по себе си фактът, че тя вече е трайно установена, добре позната и разпространена, автоматично я превръща в глуповата. В САЩ семейство М. съответстват на това, което наричаме „либерал по чехли, по халат, кабинетен либерал“. По-късно разказвачът ще престане да бъде собственост на своите родители: тук се повдига темата за отношенията „господари-слуги“ в тяхната традиционна полска форма, във възможно най-грубия ѝ вид, чийто аналог в американските институции е робството. (Трябва да отбележим, че Гомбрович е можел да намери много по-подходящ материал за размисъл в съвременния, по-трудно доловим, но не по-малко коварен облик на дискриминацията спрямо цветнокожите.)

И накрая разказвачът бяга надалеч от своята братовчедка Зоша, която се опитва да го прелъсти. По всяка вероятност тя символизира жената, която е обект на ухажване – отживяла и глуповата форма на поведение, която, доколкото ми е известно, все още не е напълно изчезнала нито в Полша, нито в САЩ.

Значението на бягството, на избавлението е подчертано в последното изречение на романа: „Побягвам с мутра в ръце.“

Формата във *Фердидурке* може да се интерпретира и от психологическа и екзистенциална гледна точка. Младостта и зрелостта са форми на съществуване, които означават конкретни психологически състояния. Младостта е стадий на непълната и несъвършената форма. Тя стои по-ниско от стадия на зрелостта, който без да е съвършен, може най-малкото да претендира за по-голяма степен на пълнота и съвършенство от младостта. Младостта е изпълнена с движение и прелива от възможности, докато зрелостта е статична и ограничена откъм възможности. От гледна точка на формата можем да кажем, че еквивалентът на зрелостта е силно чувство за идентичност. Във *Фердидурке* още в самото начало героят заявява, че макар земното му битие да трае вече трийсет години, по отношение на чувствата е на юношеска възраст. Усеща се разпокъсан и не знае нито кой е, нито какъв е неговият произход. Повествователят и герой на Набоковата новела *Съгледвачът* се намира в същата позиция. Ще видим това по-нататък. Героят на Гомбрович става лесна плячка за диaboличния учител Пимко, изпечен в изкуството да манипулира младежите, чиято форма още не е напълно изградена. Той не само се опитва непрекъснато да избяга от учителя и неговата форма,

но виждаме и как извървява миналото, за да открие себе си. Най-напред се превръща в юноша, след което, когато се връща под опеката на своята леля, с която е живял като дете, преживява отново няколко събития от своето детство. И все пак към края на книгата не успява да намери себе си, като вместо това открива обосновано доказателство за мрачното си предчувствие в началото на романа, когато се събужда от кошмар:

...всяка фибра, до най-малката, се гърчеше в очакване, че нищо няма да стане, нищо не ще се промени, нищо никога няма да настъпи и каквото и да предприема, пак нищо, ама нищичко няма да започне. (Ф 17)

Фердидурке завършва с лаконично заключение, което обобщава начина, по който Гомбрович гледа на човешката участ. Безполезният и вечен цикъл на приемане и бягство от формата, Аз-а и другите. Това, което е от значение, не са различните приети форми, а по-скоро самото движение на нескончаемата промяна. И цялото това развитие трябва да се случи в лоното на човечеството.

...сторете ми нова мутра, за да се принудя отново да избягам от вас у други хора и да препускам, да препускам, да препускам през цялото човечество. Защото от мутрата можеш да избягаш само в друга мутра, а от човека можеш да се скриеш единствено в обятията на друг човек. (Ф 273)

Ако *Фердидурке* може да се разглежда като опит за бягство от формата, *Порнография* може да се тълкува като бягство, за да се постигне формата, до степен, в която централната тема не е толкова самата форма, колкото вододелът между поколенията, както и проблемът за отношенията между младостта и зрелостта.

Двамата протагонисти, разказвачът и Фридерик, са възрастни, които по начало се опитват да избягат от своята грозна и грохнала форма, от своята зрелост, за да преоткрият основните характеристики на младостта: Красота, Невинност, Безотговорност. Възрастните съблазняват и покваряват младите, но на свой ред са очаровани и заплени от тях. Става така, че очарованите по този начин възрастни се превръщат в роби на формата на младостта. Приклящени веднъж в това менгеме, възрастните стават неможещи и не могат да избягат. В опита си за бягство към някаква форма Фридерик ще извърши три убийства и ще полудее.

Космос, последният роман на Гомбрович, се придържа конкретно към проблема за формата в неговите литературни и онтологични аспекти, докато структурата на предишните му романи може да се обясни просто с това, че изхожда от единствена по рода си гледна точка.

Фердидурке може да се разглежда като опит за бягство от формата и завръщане към младостта; *Порнография* – като организирането и осъществяването на бягството, водещо до нова форма. Структурата на *Космос* е много по-сложна, за да можем да я вместим в едно изречение, което ще я изкриви до неузнаваемост. В него писането изглежда основното изследване на автора. Отделни детайли и случки не могат вече да се обяснят с актуалните понятия на психологията или с причинно-следствени връзки и те най-вероятно могат да намерят своето пълно обяснение единствено с помощта на лингвистични термини. Ето защо например се случват цяла поредица обесвания, като се започне с обесването на врабче, продължи се с обесването на пиле, на котка, на пръчка и се завърши със самообесването на един от персонажите. Единствената приемлива връзка между изброените факти е вербалната концепция за „висене“. На дребни частици от битието, и по-специално на части от човешкото тяло, се придава плътност и те се свързват с други подобни елементи с помощта на чисто словесни категории като книгите и пепелниците (важна за отбелязване промяна, тъй като във *Фердидурке* и *Порнография* тази функция изпълняваха тилът и задните части). *Космос* сякаш изниква от нищото, от художествения хаос. Подхранван от самия себе си, той нараства спонтанно, докато свърже отново всички висящи късове и изчерпи всички възможни логически и художествени възможности. В този смисъл можем да направим сравнение между *Космос* и шахматния метод на Набоков. По всяка вероятност логиката и мотивацията на Набоков са по-очевидни, по-ясно формулирани, отколкото умишлено прикритите взаимовръзки на Гомбрович.

Набоков обича да използва поведението на разказвача за рамка. Той действа на три равнища: Съзнание, с чиято помощ се възприема действието, протагонист на това действие и гросмайстор, който мести шахматните фигури и налага стратегия за свое собствено (и това на читателя) забавление. Така че партията се играе сама за себе си. И за да припомни на онази част от читателите, които притежават силно обществено съзнание (и следователно са най-наивните), че онова, което им е било представено, не е художествена версия на подобие, а просто игра на думи, в края на творбата „Господарят“ се разкрива както в *Покана за екзекуция*. Гомбрович използва поведението

на разказвача като свързваща нишка във всички свои романи и усложнява ситуацията, като прикрепва към него спътник, който го следва във всичките му приключения. Трите роли – огледало на действието, протагонист и дяволичен Господар (при Гомбрович господстващият дух е винаги дяволичен), скрит зад кулисите – са разпределени по различен начин в неговите романи. (N.B.: Тъй като не е чел *Транс-Атлантик*, дяволичният Господар на настоящата разработка, който е новак в тази игра, няма да се опитва да създава изкуствени паралели между всички творби и роман, който не познава, само и само за да задоволи изискванията на формата и да докаже правдоподобие на идеите си.)

Във *Фердидурке* разказвачът възприема действието и участва в него, докато неговият спътник, ученикът Ментата, е поставен там, да служи за контраст. Ментата ще открие своя въображаем идеал, конярчето, докато Южо през цялото време гледа на себе си като на пленник на неавтентичните форми. В първата част от романа духът на злото е Пимко. Въпреки това обаче учителят е сведен до инфантилно състояние от своя млад пленник, който го принуждава да се сбие, а Южо изглежда като манипулатор на втората част от книгата. Романът е представен под формата на спомени, а Южо, редакторът, прави две отклонения към миналото, в които разказва два симетрични анекдота, чиято роля е да послужат за алегии и паралели с централния аргумент. Главите, които са представени като предговори към добавените истории, позволяват резюмирането на философските теми на романа – а мястото на отклоненията към миналото по отношение на целия роман създава чиста симетрия на построението, която навежда на мисълта, че истинският господстващ дух съвсем не е Пимко, а самият разказвач, който се крие зад маската на Южо, но чието истинско име всъщност е Фердидурке.

За да подкрепя това спорно твърдение, трябва да направя ретроспекция. Най-напред, Южо е типично име, което може да представлява кое да е момче. На второ място, Фердидурке, дума, със сигурност лишена от значение, изобщо не е име, още по-малко пък такова, което да послужи за заглавие на роман. Една от най-често срещаните романови конвенции е за заглавие да се използва името на главния герой. Тук героят е самият разказвач, който води действието, развиващо се в неговата собствена глава. И накрая, малко по-късно в *Порнография* Фридерик, спътникът на разказвача (който в този роман се нарича Витолд Гомбрович) и Господстващият дяволичен дух, е всъщност Фердидурке, но с разместени букви и премахнати в средата „д“ и „у“.

Докато във *Фердидурке* разказвачът е едновременно огледало на действието и негов двигател, в *Порнография* той е само огледало и съучастник, а неговият спътник става *Господарят*.

В ролите си на диaboлични манипулатори на действието Южо и Фридерик имат обща участ, макар че в някакъв момент успяват да постигнат целта си: Южо се измъква от формата, а Фридерик успява да постигне нова форма, юношеството. На друго равнище и двамата трябва да бъдат разглеждани като губещи, като пленници на собственото си бягство. Южо губи възможността да изживее една любов, а Фридерик полудява. Според мен и двамата се сдобиват с нещо, което в най-добрия случай може да бъде наречено пирова победа.

Най-диaboличният от всички господари на Гомбрович е Леон от *Космос*, който от безделие и за собствена наслада предлага на няколко от гостите си да останат за по-дълго. Именно през прикритите манипулации прозира главното в някои от епизодите на романа, и по-специално обесванията. Леон живее в състояние на отявнен инфантилизъм, за което свидетелстват несвързаните му бръщолевения и странният начин, по който злоупотребява с умалителните форми. Леон е продължение на персонажа на Фридерик, когото сме оставили в края на *Порнография* с окървавен нож в ръката, и на невинния убиец (понеже всяка младост е невинна) на друг юноша. Единствената причина за това убийство е логическата необходимост да включи младия човек в безумния план на Фридерик; този план е разумно построение, което изисква спазване на симетрията и събирането на висящите нишки в края. На разказвача и неговия спътник Фукс е отредена второстепенната роля на фигуранти, натоварени с функционирането на възприятието. Независимо от това разказвачът е изключително важен в тази си роля.

В монолога за греещите в нощта съзвездия, в който неговото възприятие налага отпечатък на нови групи звезди над вече съществуващите, той разкрива нещо, което по всяка вероятност съставлява основната философска тема на романа, както и своя литературен метод: способността на човека да въдворява ред в хаоса на заобикалящия го свят с помощта на съзнателното възприятие и както на него му харесва. Именно това можем да наречем „действителност“, защото там можем да открием обяснението за минали постъпки и мотивацията за бъдещи действия.

Разказвачите в неговите романи се отличават с известна пасивност или поне с голямо отвращение от всякакви контакти и най-вече физически контакти с други човешки същества. Във *Фердидурке* Южо, който сам старателно избягва да участва в

тях, въвлича другите в сбивания, завършващи с извиващата се като кълбо червеи купчина тела на пода. Неговото въздействие е винаги психическо и никога физическо. И когато тялото му е изправено пред риска да осъществи най-интимната форма на контакт, физическия контакт със Зоша, той побягва засрамен. Разказвачът в *Порнография* е съучастник, който прибягва само до разговори и размяна на писма. Никога не докосва друг персонаж и е дълбоко отвратен от своето собствено тяло и от телата на другите възрастни край него. Но от друга страна, фигурантите установяват физически контакт със своите въображаеми идеали: Ментата – с конярчето, а Фридерик – с юношата, когото убива. Повествователят в *Космос* е по-активен от двамата си предшественици, но единственият физически контакт, който осъществява, е с една котка. Той също отказва да докосва или да бъде докосван от хора. Разказвачите заместват физическия контакт с други човешки същества (става дума за физически контакт, а не само за сексуален), който отказват да осъществят, с воайорството, което е любимото им занимание. Едно от най-мощните оръжия в арсенала на Южо срещу формата е непрестанното дебнене на враговете. Цяла една глава, онасловена съвсем основателно *Тайно заничане и по-нататъшно навлизане в модерността*, е посветена на неговите воайорски попъзновения. Планът на Фридерик [от *Порнография*] започва с едно чисто воайорско видение, докато тихомълком се въведе темата за убийството, представена чрез политическата необходимост да бъде убит Шемиан. И именно защото повествователят [в *Космос*] шпионира Лена и съпруга ѝ през прозореца, потребността да удовлетвори чувството на фрустрация ще го накара да удуши котката. Но докато в същността си воайорството има за цел да задоволява чувствени и сексуални потребности, все пак трябва да го разглеждаме в по-широка перспектива, вероятно като сигурен заместител на всяко участие в реални събития. Макар и да е вярно това, че воайорството доставя по-малко удоволствие, отколкото самото участие, това не означава, че ролята на пасивен наблюдател няма и положителен аспект, доколкото позволява на наблюдателя да се оттегли и да си осигури както известна физическа сигурност, така и по-широко зрително поле. Разбира се, пасивното наблюдение има и своите неудобства – изолацията и самотата – цената, която трябва да се плати в замяна на извоюваната закрила. Темата за т.нар. „екзистенциално воайорство“ е застъпена основно в новелата на Набоков *Съгледвачът*, където героят избира да не вземе участие в живот, който му причинява огромна болка. Той се превръща в око, чисто и просто в наблюдател на човешката сцена.

Сексуалните теми при Гомбрович трябва да се разглеждат като предходната тема за воайорството и като поставени в най-широк контекст, а не просто в обичайното поле на фройдистката патология. Теориите на Фройд са се превърнали не просто в крепостна стена, а почти във втора природа на преобладаващата част от критиците и поради това за Гомбрович, както и за Набоков те представляват остарели традиционни форми, които ограничават човешкото възприятие. Термините, които Гомбрович използва – например „сближаване“ – са в хармония с неговите теории и следователно трябва да бъдат разбирани в техния буквален смисъл, а не като съставени от евфемизми, означаващи познати сексуални болести. Ментата в желанието си да се „с...ближи“ с ратая не изразява в действителност желанието на един хомосексуален да започне връзка. Ратаят символизира непокварената свежест, невинността и автентичността, а Ментата страстно желае да се извиси над собствената си липса на автентичност, за да проникне във вселената на другия. И единственият начин да го направи е „с...ближаването“, което се дефинира като дълбоко автентична дружба (с известно физическо привличане, но не непременно сексуално), основана на абсолютното равенство между двамата приятели. По същия начин темата за „неможенето“ следва да бъде разглеждана в по-широк контекст от този на половата немощ. Неможенето при Гомбрович се проявява по два начина. То произтича директно от решението за бягство от всякакво активно участие в живота, но също така произхожда и от деспотизма на формата. Неможенето, продиктувано от отказа от живота (с други думи, отношенията с другите хора), се ражда от страха от провал или страха от страдание. Това е неможенето на воайорството. Дължащото се на деспотизма на формата неможене е свързано с природата на формата на обществените отношения, както ще стане дума по-нататък. Разновидност на този вид неможене е неспособността за действие в отсъствие на форми, неспособността за придвижване без опиране на патерицата на вече готовата форма.

Схващането за порнография у Гомбрович е тясно свързано с идеите му за формата. То трябва да бъде разбирано по-скоро в смисъла на „форма“, а не в обичайния и юридически смисъл на *съвкупност от теми, събуждащи похотлив интерес*. Порнографията може да бъде тълкувана наново според употребата на Гомбрович на този термин, който вече не служи само за означаване на грозно, срамно или отблъскващо деяние, а покрива много по-широко поле на поведение. Но безсрамността на дадена постъпка зависи на свой ред от отношението на наблюдателите и антагонистите. В *Порнография* има няколко сцени, които можем да опишем като „на ръба“ и които са едва

ли не възбуждащи. Но от друга страна, вниманието се оказва насочено както към зрителите – воайорите, – така и към самите действащи лица. Сцената, в която разказвачът разкрива погнусата си при вида на трупа на Вацлав, е също толкова порнографска, колкото и другата, в която Карол повдига полите на възрастна жена. В някакъв Гомбровичев смисъл първата сцена е изцяло порнографска, докато втората изобщо не е поради възрастта и отношението на главния антагонист. Възрастният човек е по дефиниция грозен и отблъскващ само защото е възрастен и притежава овехтяло и изхабено тяло, докато младият човек по дефиниция никога не може да извърши порнографски акт, защото е красив и невинен и защото притежава ново и все още незавършено тяло. Още повече че самите намерения на възрастния са порнографски (защото той притежава съзнание за постъпките си), докато младостта е безгрижна и лежерна (поради липсата на осъзнатост).

Отношението на Гомбрович към *незрелостта* и зрелостта е двойствено, особено във *Фердидурке*. Той говори за това в предговора на *Порнография*, който, както сам твърди, заема отправната си точка от *Фердидурке*: „...може да се каже, че във *Фердидурке* гордо се боря с незрелостта. И все пак може да се долови една неясна нотка, която може да загатне, че този противник на незрелостта страстно обича тъкмо незрелостта“ (Gombrowicz 1962: 9).

Тази двойственост проличава и в начина, по който Гомбрович разглежда фундаменталния конфликт на човешките същества:

...човекът, както знаем, се стреми към абсолюта, към Пълнотата. Към истината, към Бога, пълната зрелост... Да обхване всичко, да се реализира напълно – такъв е неговият императив.

Сега, в *Порнография* ми се струва, че се появява друга от човешките цели, по-тайна несъмнено, в известен смисъл незаконна: потребността му от Непълното... Несъвършеното... Непълноценното... Младостта... (Ibid. 5, ср. ДП 254)

По същия начин Гомбрович интерпретира и конфликта между поколенията, *като конфликт на формите*. Ще изследвам всяка от тези форми първо поотделно, а след това в техните взаимовръзки.

Младостта, незрелостта, както вече заявихме, е свежа, красива, невинна и следователно лишена от всякаква отговорност според Гомбрович. Поради липсата на

край, на финес и съвършенство (т.е. поради своето движение), младостта притежава преимуществото на своята гъвкавост. Тя може с лекота да се приспособи към нови форми и да се облече в тях. Но именно поради липсата на край и на вежливост незрелостта е срамна, а младостта се възхищава на завършените форми на зрелостта и се опитва да им подражава. Точно това откриваме в *Порнография*, по-специално в сляпото подчинение на Карол пред Фридерик. Това е един от аспектите на младостта и един от смислите, в които Гомбрович употребява понятието. Във *Фердидурке* младостта се явява във вида на една втвърдена форма – тази на „младежкия дух“ – в лицето на семейство Младокови. Героят е пленник на тази форма и трябва да я разруши, за да избяга, по същия начин, по който трябва да избяга от старата форма на аристокрацията, която властва в земите на неговата леля. Възхитата на младостта от формата е показана в училищните сцени, където младите момчета, за да подражават на възрастните, се обединяват на групички зад идеологии и се отдават на дуели с гримаси.

Във *Фердидурке* зрелостта държи младостта в свое подчинение почти през целия роман и бива преобърната едва от Ментата и главния герой. Зрелостта, извън двете мелета, в които на пода се гърчат толкова много тела, е стабилна, ригидна, господарка на самата себе си. И все пак предимство ѝ дава нейният край, нейната увереност и истинското чувство за собствена идентичност, зрелостта, покоят, чиято цена е грозотата, изкривяването и по думите на Гомбрович „отровата на смъртта“. В *Порнография* ситуацията е обърната. Привидно зрелостта държи за ръка младостта, която с готовност се подчинява, но очарована, запленена и в крайна сметка преобразена от младостта е именно зрелостта. В този роман формата на младостта е стабилният елемент, докато зрелостта ще претърпи преображение и ще бъде префасонирана от поставената под нейна власт младост. Зрелостта, която по природа е ригидно състояние, стабилно и достойно за възхищение, се оказва подчинена на незрелостта, която е гъвкаво, подвижно и срамно състояние.

Във *Фердидурке* този процес се повтаря четири пъти: два пъти в самия роман, в дома на Младокови и в имота на лелята, и още два пъти в алегоричните глави със заглавия *Филидор, изпълнен с детинщина* и *Филиберт, изпълнен с детинщина*. Но за Гомбрович, и едното, и другото състояние – и незрелостта, и зрелостта са незадоволителни форми, защото са изконно неавтентични. Нито едната, нито другата е съвършена, никоя не приляга съвършено на своя носител и всяка от тях притежава

достатъчно отрицателни черти, които да накарат членовете на дадена група да се обърнат към другата.

Във *Фердидурке* едно от решенията на дилемата е в разчупването на изкуствените прегради между формите, за да се създаде „...ближаването“, т.е. прекият физически контакт върху налягалите по земята тела, където всички стават равни. За съжаление, както при комерсиалната телевизия в Съединените щати, която е приравнена към най-малкия общ знаменател, решението на Гомбрович води до равенство, но на нивото на нищожността. Гомбрович едновременно придава положителна стойност на въпросната нищожност и обяснява тази динамика във френския предговор към *Порнография*:

В същото време има и една друга незрелост, към която ни тласка културата, когато ни залее отвсякъде и ние не успеем да се задържим на нейната висота. Всяка „по-висша“ форма ни инфантилизира. Измъчван от своята маска, човек си изработва, тайно и за собствена употреба, една субкултура: свят, изграден от отпадъците на висшестоящия свят на културата, царство на долнопробни неща, на невръстни митове, на стаени страсти... второразредно, компенсаторно. Именно там се ражда един определен вид срамна поезия, една излагаща красота. (Ibid. 10.)

Героят на *Фердидурке* отхвърля това решение като незадоволително. Той е завладян от скуката от мига, в който успява да тласне всички към мелето и побягва отвлечен. В този критичен момент, когато всички прегради са съборени, а атмосферата е пропита от чувство на неограничени възможности (възможност за създаване на нови и оригинални форми или за освобождаване от всяка друга форма), героят се чувства изгубен. Чувството на самота е поне толкова неприятно, колкото чувството да си пленник на някоя форма на човешкото общество и той побягва, за да се присъедини към друга форма с единствената цел да се спаси от чувството на самота. Тази постъпка е втората част от омагьосания кръг на вселената на Гомбрович, в която човекът не престава да отхвърля старите форми, за да прегърне новите, които се оказват също толкова неудовлетворителни и неавтентични, колкото предшестващите ги. Именно по този въпрос изразявам дълбоко несъгласие с Гомбрович; аз твърдя, че целта му не е въпрос на каприз, а сериозен опит да постигне метафизическо и психологическо обобщение. Моите тежнени биха могли да бъдат напълно разбрани само след едно разглеждане на психологията на Гомбрович и на динамиката на междуличностните

ДЕЙВИД БРОДСКИ

отношения. Но то ще трябва малко да почака, тъй като Набоков започва да се оплаква, че изпълнява второстепенна роля, и аз ще се окажа принуден да го изкарам от клетката малко по-рано от предвиденото.

В *Порнография* преградите между поколенията, между обществените форми, биват отново съборени. За разлика от героя на *Фердидурке*, който веднага си измива ръцете от странното струпване, тази странна долнопробна субкултура, Фридерик съзнателно избира да участва в нея. Но както героя на *Фердидурке*, който се оставя да попадне в капана на друга форма, за да избегне бездната на самотата, цялостното поведение на Фридерик се основава не на неговата съзнателна воля, а на опасността да избяга от нещо: той действа по определен начин, за да избяга от наложителността да действа по друг начин.

Това е апотеозът на моженето с отрицателен знак и той се затваря в незавършената форма, за да достигне можене с положителен знак. В началото пасивната роля на воайор му е достатъчна, за да задоволи потребността му от нова форма, тъй като тя му предлага бягство от монотонния и непоносим живот в градското кафене с неговата псевдоинтелектуалност. Но воайорството му е сразено от потребността от физически контакт и воден от новия импулс да убие, той осъществява физическа връзка с младостта, достигайки по този начин до можене с положителен знак посредством убийството на младия Юзек Скужяк.

Ако книгата не предлага никаква яснота относно възгледите на Гомбрович по този въпрос, били те неутрални или двусмислени – моята позиция ще бъде открито критична и малко по-нататък ще обясня защо. Имам чувството, че Гомбрович също не е останал доволен от това решение в търсенето на автентичността, тъй като акцентът в *Космос* е поставен не толкова върху обществените отношения, колкото върху философското питане върху природата на възприятието. *Космос* представлява по-скоро интелектуална игра, един вид бягство навярно от дилемата за формата в социалния контекст на предшестващите го романи. Или може би защото за него дилемата е неразрешима, вниманието е било изместено от проблема за отхвърлянето и подмяната на формите към създаването на форма посредством възприятието. *Космос* в много по-голяма степен от предхождащите го творби се доближава до Набоков (който, изглежда, е напуснал клетката си и се е присъединил към нас в края на това изречение).

Независимо, че към този момент Набоков вече е утвърдил онтологичното си съществуване и самостоятелност, бих искал да смутя неговата арогантност, избягвайки

да говоря за уникалния му талант да описва природата на възприятието. Вместо това ще го подчиня на Гомбрович (истинския герой), като се опитам да видя до каква степен можем да го причислим към долнопробната субкултура на Гомбрович. В биографията на Гогол Набоков смело се опитва да обясни на англоезичните читатели различните значения на сочната руска дума „пошлость“, която няма точно съответствие в английския език.

След като отхвърля няколко речникови дефиниции като „безстойност“, „лъжовност“, „простоватост“, „дебелацина“, „проява на лош вкус“, както и няколко синонима, предложени от синонимния речник на Роже („второстепенност“, „долнокачественост“, „евтиния“), понятия, които той обвинява в опростенчество и конкретна обвързаност с определена епоха от историята на човечеството, той твърди, че думата „Пошлость“ стои извън времето и „бива покрита така изобретателно със защитен слой боя, че присъствието ѝ (в книга, в нечия душа, в някоя институция и на хиляди други места) често пъти се изплъзва от погледа“ (Nabokov 2011: 53). Докато Набоков демонстрира по чудесен начин финото си разбиране на понятието, отказвайки да го дефинира, в крайна сметка коварно предлага възможни определения: най-напред за една умерена „пошлость“, просташка сантименталност, нещо долнокачествено, което е лесно за разпознаване и наивно. След това за прикрито прокрадващата се, потайна „пошлость“ той казва: „лъжовно значима, лъжовно красива, лъжовно интелигентна, лъжовно привлекателна“ (Ibid. 58.). Всички опити на Набоков за оригиналност се доближават незабелязано и опасно до срамната и долнопробна субкултура на Гомбрович. Добър пример за „пошлость“, промъкнала се незабелязано в живота на американците, може да бъде английската дума „camp“ („кичозен“) – нещо, което всеки несъмнено разбира като второстепенно, но се принизява да цени с усмивката на познавач, който поназнайва нещичко... Иронията и пошлостта се крият в съществуващото противоречие между престореното снизхождение и твърде сигурното удоволствие, доставено от долнопробната творба. В дадения случай „пошлость“ се дължи както на тази култура на подчинеността (на изложения на погледа предмет), така и на отсъствието на възприятие (у гледащия), така че осъществяването не отговаря на заявените намерения.

В някои отношения съществуват същностни различия между гледните точки на Набоков и Гомбрович по този въпрос, като Набоков никога не говори за критериите, с чиято помощ отличава истинската красота от лъжовната и „пошлость“ от висшата мода, и следователно никога не ги поставя под въпрос. Гомбрович поне признава

ДЕЙВИД БРОДСКИ

възможността за съществуване на критерии, продиктувани от различен вкус, и дефинира субкултурата по динамичен начин – като взаимодействие на „несъответни схващания“. Подобно на порнографията (и красотата) пошлостта е в очите на наблюдаващия. При все това има силни прилики между „пошлост“ на Набоков и Гомбровичевото схващане за великата незрелост на човечеството.

В този смисъл незрелостта се отнася в еднаква степен както за възрастните, така и за младите. Тя се появява всеки път, щом някое същество е принудено да приеме лъжовна форма. И ето кой се срамува от това: формата, на която се подлага и която се превръща в несъвършена и неавтентична. Резултатът, както обяснява *Фердидурке*, е, че от лицето на човека не остава нищо друго освен една грозна гримаса, животинска мутра, освен ако вече не е заприличал на „дупенце“ (*рира* на полски).

Изненадващото единство на гледната точка по този въпрос между Набоков и Гомбрович проличава в следния откъс, взет от *Николай Гогол*. Използвайки Чичиков, героя на прочутия роман на Гогол (*Мъртви души*), за да илюстрира значението на „пошлост“, Набоков го представя „танцуващ по нощница в средата на стаята [...] (а накрая, пляскащ в екстаз своята задница – *истинското си лице* [курсивът на автора] – с розовата пета на босия си крак, засилвайки се по този начин към истинския рай на мъртвите души)“ (ibid. 59). В този контекст смисълът на *Мъртви души* се доближава до „срамната нищожност на неавтентичното.“

Доколкото основният интерес на Набоков е литературата, не трябва да ни изненадват многобройните алюзии и литературни пародии, които откриваме при него. Някои са по-очевидни, други – по-малко, както пародията в *Лолита*, която Алфред Апел анализира в статията си *Лолита – трамплин на пародията ("Lolita": The Springboard of Parody)*. Всичко това е много интригуващо, ако си припомним, че Набоков не спира да твърди, че не е изпитвал ничие литературно влияние. Пародията в крайна сметка не е нищо друго освен имитация с отрицателен знак. Гомбрович заема двусмислена позиция по отношение на схващането за мимезис и влияния. Макар изказването му, че не съществува история на литературата, да граничи с анархията, той защитава своята оригиналност, заявявайки, че основата на неговото изкуство се крие в треторазредните романи. Ако това е истина, Гомбрович може да се ласкае от факта, че е превърнал водата във вино и че знае как да преобрази „второстепенното“ и „кича“ в оригинална художествена форма. Все пак моята цел не е да докажа, че Набоков и Гомбрович взаимно са се повлиявали, а че случайно или по прищявка на законите на статистическата

вероятност в творбите им се откриват сходни вдъхновения, образи, съпоставими отношения. Също така бих искал да отбележа любопитните съвпадения между някои от персонажите и ситуациите в *Порнография* и романа на Йежи Анджейевски *Пепел и диамант*.

Не бих употребил думата „пародия“, за да означа тази страна на *Порнография*, но виждам в това интересно съвпадение. Убеден съм, че ако можехме да попитаме Гомбрович дали е чел Анджейевски, той щеше да избегне директния отговор и да отговори отрицателно. Още повече че специфичните ситуации на нацистката окупация и нелегалната съпротива в Полша, които се срещат и в двата романа, са толкова неизключителни, че дори не заслужават отбелязване.

И все пак по време на Втората световна война Гомбрович не се е намирал в Полша. Възможно е, разбира се, да е получавал писма от приятели, да е разговарял с емигранти, да е чел вестникарски статии, романи и истории за войната и без голямо въображение да е измислил своите исторически ситуации. Също както Русия в *Мъртви души* възпроизвежда Русия от епохата на написването на романа, възможно е нацистката окупация, такава, каквато си я представя Гомбрович в *Порнография*, да отговаря напълно на действителността.

Тъй като *Пепел и диамант* е публикуван през 1948 г., а *Порнография* през 1960 г., изглежда достоверно Гомбрович да е чел произведението на Анджейевски. Между двата романа няма нито едно пълно съответствие с изключение на името на града Островец, което е любопитна подробност. В *Порнография* то изглежда напълно произволно, тъй като за Гомбрович е важен единствено фактът, че е провинциално градче.

Но двата романа имат няколко общи теми. Единият представлява търсене на личната идентичност. В *Пепел и диамант* героят Хелмицки не знае кой е, няма корени. Той е самата сила на разрушението, деец от Съпротивата първо срещу нацистите, после срещу комунистите. Той приема последователно различни идентичности и многократно се дегизира, за да изпълни опасните си мисии. И забелязва липсата на собствен облик едва в деня, когато за първи път се влюбва. Чувството за вина, което изпитва заради люшканията си между старото си съществуване на хамелеон – (и предаността към организацията) – и любовта към Кристина, която го кара да отхвърли съществуването с отрицателен знак, което е познавал до този момент, става причина в края на романа той да се впусне в безумно бягство, в което ще загине нелепо, случайно и следователно

иронично. Фридерик също притежава идентичност с отрицателен знак и възплъщава разрушителната сила. Той се опиянява от младостта, но за разлика от Хелмицки не отхвърля новата си идентичност. Тъкмо напротив – с радост я приема. Въпреки това обаче прибегва до лъжата и убийството, които са основните оръжия на нелегалния политически деец Хелмицки.

Имитирането на поведението на възрастните е друга обща за двамата автори тема. Тя вече присъства в *Порнография*. В *Пепел и диамант* обаче придобива двояк характер: от определена гледна точка неспособността на Хелмицки да се откаже от начина си на живот чрез насилие произтича от предаността, с която подражава на първоначалния си модел:

Той се е присъединил млад и все още не напълно формиран към Съпротивата, където насилието е представено като висшата форма, създавана от по-възрастните от него и от връстниците му, ангажирани с нея.

Насилието на Съпротивата се явява в чист вид в революционната организация, изградена от подрастващите. Без видима причина групата изисква от всички свои членове строго подчинение и абсолютна отдаденост на каузата (каквато всъщност няма) и пристъпва към ликвидиране на всички онези, които не изглеждат достатъчно убедени. Така например един от тях, който решава да ги напусне, след като се възползват от чувството му на себеотрицание, бива убит от водача на групата, който е опиянен от силата и имитира дословно моделите, представени му от по-възрастните от него. Както при убийството на Шемиан в *Порнография*, необходимостта от деянието никога не се поставя под съмнение, а тъкмо напротив, оправдава се с някаква мъглява политическа причина. Според мен целта на Анджейевски е да подчертае ужаса на ситуацията и в крайна сметка да заклеми убийството, както и атмосферата на насилие, която го е вдъхновила.

В *Порнография* обаче няма нито ужас, нито заклемяване. Убийството е извършено, за да бъдат логически изпълнени подробностите на една дяволска игра; Вацлав убива Шемиан, за да спаси честта си (преданост към родината), като в замяна на това бива наръган с нож от млад мъж, подпомогнат от собствената си годеница.

Пропастта между поколенията в *Пепел и диамант* не може да бъде прекрачена. Родителите на Анджей Косецки, член на организацията на Хелмицки, и на неговия по-малък брат Алек се оказват пълна противоположност на своите деца, които принадлежат на различни (и дори враждуващи) организации. Пропастта в *Порнография* е донякъде

преодоляна от факта, че младите и възрастните влизат в един и същ заговор, за да убият Шемиан. Онези, които ръководят организацията на Хелмицки, са членове на една изродена обществена аристокрация; в *Порнография* изродената интелектуална аристокрация ще вземе решението за политическото убийство. Но политиката, която създава всички ситуации в *Пепел и диамант*, е лишена от всякакъв смисъл в *Порнография*: причината за убийството на Шемиан е, че е част от плана на Фридерик. В крайна сметка централната тема на *Пепел и диамант* е моралната тежест на миналото върху постъпките в настоящето. Косецки, който е пожертвал в нацистки концлагер живота на много хора, за да спаси своя, в края на романа бива изправен на съд и наказан. Хелмицки, политическият убиец без лице, не може да получи изкупление от любовта и накрая умира. Комисарят Шчука, сепгъл, но дълбоко човечен, ще бъде убит от Хелмицки, за да позволи на автора даzakлейми последния.

Освен това в този роман има и някаква опоеитизирана справедливост. В *Порнография* ситуацията е обърната. Всички възрастни са аморални, защото до един отказват да убият Шемиан, предпочитайки да отстъпят мястото и отговорността си на младите.

Участта, отредена за „достоината“ постъпка на Вацлав, вече бе разгледана. Убийството, извършено от младежите и Фридерик, който се е превърнал в юноша, вместо да бъде осъдено, се оказва оправдано. В изблик на възторг авторът пише:

Беше невинен! Беше невинен! Невинна наивност лъхаше от него! Погледнах към нашата двойка. Усмиваха се. Както обикновено правят младите, когато трудно отделят себе си от проблемно положение. И за секунда, те и ние, в катастрофата ни, се гледахме в очите. (Р 151⁵)

И последно, единствената мотивация за убийството на младото момче е *удобството* то да бъде превърнато в част от безумния, но логически последователен план на Фридерик. Вече не става въпрос за опоеитизирана справедливост, а за невинност, безотговорност и лудост.

Когато Набоков говори за литературата, чета с интерес. Когато говори за възприятието, преставам да го слушам. Изкусността му да намира думите, за да опише най-фините преживявания, ме смайва и аз се възхищавам на неговото езиково

⁵ Тук и нататък цитатите от *Порнография* са в мой превод от полски, обозначени с (Р). – Б. р.

майсторство. За мен именно в това се крие значимостта на Набоков. Ако той се отдаваше на обобщения върху философски или психологически теми, сигурно бих се заинтригувал, но не бих му се възхищавал. Обратно на това – колкото и забавен, стимулиращ мисълта или смешен да ми се струва Гомбрович, оставам не толкова възхитен, колкото впечатлен от опита му да изрази с литературни термини психологическите и философските устои на човешкото поведение.

От трите романа на Гомбрович, разгледани от мен в настоящото изложение, *Фердидурке* със сигурност е най-важният заради старанието на автора да проучи динамиката на човешките отношения и заради философската позиция, че в зависимост от тези отношения човек се оказва ограничен в своите възприятия. *Фердидурке* предлага повече форми на обществено познато и прието поведение от *Порнография* и в този смисъл се занимава с „нормален“ и „традиционен“ вид поведение. Фокусът на интереса в *Порнография* е проблемът за човешките отношения, но следваната схема вече е по-оригинална, а стратегията на играта в това, което досега наричахме „нормално“ поведение, много по-слабо разпознаваема. *Космос* вече се отдалечава от сферата на психологията, тъй като поставя по-скоро проблема да разберем как човешкото възприятие създава действителността и успява да действа по някакъв начин. Ситуациите, с които се сблъскваме в *Космос*, са достатъчно отдалечени от „нормалния“ вид поведение, известен с това, че остава почти неразбираем от гледната точка на традиционните или дори модерните схващания на психологията, които биха намерили по-добро обяснение вероятно от модерната философия с лингвистични основи. Междувременно трябва да отбележим, че силно се изкушаваме да сравним *Космос* (и в този смисъл и творчеството на Набоков) с теориите на Маршал Маклуън, който се интересува преди всичко от човешкото възприятие и чиято известна максима „медията е самото послание“ (преиначено по-късно, за да послужи за заглавие на по-късна творба, в „медията е самият масаж“⁶) слага край на дилемата форма-съдържание в полза на формата и съвпада с акцента, който и двамата ми протагонисти поставят върху формата. Независимо от това заради моите собствени трудности с полския език (който изучавам от малко повече от две години) и именно поради факта, че полският на Гомбрович често пъти е причудлив, и в крайна сметка, защото схващането, че идеите ми са сложни като тези на Маклуън, е повърхностно, предпочитам да оставя тази тема за друг път.

⁶ Смята се, че заглавието се дължи на печатна грешка, която Маклуън решава да запази. – Б. пр.

По-скоро ще се опитам да анализирам идеите на Гомбрович и връзката им с екзистенциализма (във философията и психологията) и с помощта на понятията от теорията на игрите.

Според мен така най-добре ще проличи приносът на Гомбрович към съвременния свят.

Сега, когато вече не съм част от триъгълника на любовта и на очарованието, който построих с цел да обсъдя трите романа на Гомбрович, трябва да продължа без тази очарователна и изцяло завършена форма, тъй като ме ограничава и придава доста ръбат вид на иначе заоблената и понякога кръгова форма, с която Гомбрович възприема човека. Не бих искал да изкривявам идеите му, затова ще трябва да взема предвид цялостното му творчество, и по-специално неговите пиеси и „дневник“, за да мога да бъда напълно честен спрямо него. Когато го питат за връзката му с екзистенциализма, Гомбрович неизменно отговаря, че той е отишъл отвъд него. Това донякъде загадъчно твърдение съдържа голяма доза истина, защото по редица начини той поставя под въпрос фундаменталните възприятия на екзистенциалистите. Мисля, че Гомбрович отива отвъд екзистенциализма в множество посоки или поне в две – напред и назад.

Ако отива „напред“, в смисъл че придвижва напред човешката мисъл, като поставя отново под въпрос концептите на най-удобната (и „най-напредничавата“) философия, то той отстъпва „назад“, в смисъл че се връща към концептите, предшестващи екзистенциализма. А ако Гомбрович тръгва по нов път, не бива да се изненадваме, че вървейки пред екзистенциализма, той пристига след него.

С това не искам да кажа, че Гомбрович е назадничав; въпреки това неговото загадъчно твърдение и моето също толкова загадъчно тълкувание произтичат от самия проблем, на който той посвещава изкуството си: проблема за формата и нейните разклонения на равнището на идентичността на индивидите.

Най-значимият проблем на нашето време, който е получил и най-голяма доза публичност, със сигурност е проблемът за свободата с откриването и постигането на идентичността – космическа, национална, лична. Древният философски въпрос „Кой съм аз?“ и „Как да стана себе си?“ никога не е бил толкова тясно свързан с индивидуалното и универсалното съзнание.

Без да падам в капана на помпозността или на пропагандата, мисля, че мога да заявя без особен риск, че светът се подготвя да стане свидетел на нови трусове: революцията на младите срещу лъжовните форми, налагани им от по-възрастните. Не

мога да предвидя в каква степен светът ще претърпи промени и дали те ще доведат до прояви на насилие и катастрофални разрушения, но не можем да продължаваме да отричаме съществуването на това явление в страна като Съединените щати, будила някога възхищение у другите заради напредничавите си обществени форми.

Същият проблем се появява и в Полша, страна, чиято история и литература са пропити (а понякога и пометени) от революционния устрем и търсенето на национална идентичност.

Като всички съвременни писатели Гомбрович се оказва изправен пред дилема. От една страна, той може да откаже да се запознае с полската история и литературна традиция и да се опита да ги подмени посредством начин на изразяване и съществуване, които са единствени по рода си и напълно му подхождат. („Няма история на литературата,“ споделя Гомбрович с Чеслав Милош.) От друга страна, той е длъжен да приеме поне частично съществуването на традиция, за която знае, че невинаги му подхожда, но която за негово нещастие се припокрива с някои от най-дълбоките му пориви.

Мисля, че в същността си той е революционер и идеалист.

Неговото търсене на идентичност с помощта на изкуството е искрена и дълбоко оптимистична проява. Но фактът, че е поляк, го затваря в една очевидно невъзможна ситуация.

Веднъж достигнали до този момент, би било полезно да се върнем към теорията за формата при Гомбрович във *Фердидурке*. Героят се опитва да избяга от формите, създадени от обществените сили на историята и традицията. Тези форми са неавтентични по редица причини. Преди всичко те са остарели и не подхождат на съвременния човек.

Освен това се излъчват на групи, поради което представляват богат набор от характеристики, които се простират от някоя местна специфика до съвкупността от особености на културната традиция на цяла една нация (а често пъти и на целия западен свят). Следователно подхождат на групи индивиди, а не на отделния индивид.

На трето място, въпреки че формите са били създадени от отделни личности по такъв начин, че да подхождат на всяка една от тях, тези личности няма да станат по-малко автентични само защото самите форми са неавтентични (или поне така изглежда според Гомбрович): това са предварително структурирани форми на поведение, които в крайна сметка са изгубили своята гъвкавост. И ако има реципрочно действие, което две

личности биха могли да предприемат, то е или да обновят стари форми, или да създадат нови.

Ако предположим за момент, че в търсенето на идентичността Гомбрович се явява революционер и автентичен идеалист, той е принуден да бъде неавтентичен в момента, в който осъзнае, че е поляк, тъй като полската традиция винаги е поставяла знак за равенство между личните и националните каузи, между личната и националната идентичност. И понеже желанията на Гомбрович съвпадат с полската традиция, той е принуден никога да не бъде себе си. Завинаги, поне в очите на другите, той остава първо поляк и след това Гомбрович. Освен ако не избяга на някой безлюден остров, той винаги ще бъде създаван от други. Но както виждаме във *Фердидурке*, бягството е невъзможно за героя (и за Гомбрович), тъй като го изправя пред *самотата* (която представлява раздяла с човешката общност), като в същото време, изправен пред хаоса (отсъствието на всякакви форми) и пред други неща, той се парализира от страх; трябва да се завърне при човешката общност и обществените форми, както, за да може да действа, така и, за да избяга от страха.

Южо се нуждае от братовчедка си Зоша, за да избяга от родителите си, но именно заради тази необходимост отново попада в плен на неавтентичната форма. По този начин бива въввлечен в порочен кръг, в адска интрига. Лишен от възможността да избяга от лъжовността и да постигне автентичността, единственото, което му остава, е вечното бягство към вътрешността на затворения кръг на човечеството. *Фердидурке* завършва с нотка на отчаяние (въпреки закачливата епиграма от последното изречение на романа).

Но да се върнем към екзистенциализма. Ако не можем да му припишем фундаментални концепти или категорични твърдения, можем да се задоволим с това, че поне разглежда всеки индивид като притежател на уникална идентичност и ценност (или като притежател на възможността за постигане на тази идентичност и ценност), а също и че Аз-ът и неговата ценност могат да бъдат осъществени с помощта на действие.

Гомбрович приема възможността за автентичност, но отрича възможността за нейното осъществяване. Той твърди, че независимо от желанието си да постигне тази автентичност в действителност човек никога не успява, защото бива възпиран от формата – налагана от другите или създадена от самия него. Най-доброто обяснение, което дава на схващането за взаимното създаване на форма от хората и на хора от формата, намираме във въведението към пиесата *Венчаване*. Докато *Фердидурке* третира вече съществуващи форми, *Венчаване* показва по какъв начин формите биват създавани

от индивиди, на които първоначално остават подчинени, и как след това се отделят, стават автономни, като накрая подчиняват собствените си *създатели* на своите закони.

Гомбрович твърди, че за разлика от *Фердидурке*, роман, който призовава към отчаяние, към вечно бунтарство, към непрестанно бягство, финалът на пиесата *Венчаване* е трагичен. Ако процесът в романа е цикличен (през цялото време приемането на формата бива последвано от нейното отхвърляне), в пиесата процесът е директен и линеен и води от създаването на формата от автономни индивиди до създаването на индивиди, подчинени на автономни форми. Според Гомбрович и двата процеса са неизбежни. *Порнография* завършва не с трагедия, а с лудост. В контекста на романа не можем да смятаме този завършек нито за ужасен, нито за трагичен (освен ако разказвачът не говори с ирония, която на мен ми е убягнала). Само външна гледна точка към романа може да доведе до това усещане. Действието в *Порнография* не е подложено нито на одобрение, нито на осъждане, а бива просто преразказано. По този начин лудостта на Фридерик може да бъде осъдена единствено от онзи, който притежава безпогрешните критерии, които да позволят да се оцени степента на психическото равновесие.

Космос отказва да ползва клинични термини за своите персонажи и атакува самата природа на възприятието (и следователно на действителността). Ако във *Венчаване* формите биват създадени от действията, жестовете и думите, то в *Космос* те се раждат от мислите, от способността на ума да подрежда сетивните данни в безкрайно разнообразие от системи.

За пореден път формата смазва създателите на форми и в романа става самоубийство. Но не можем да кажем, че завършекът е трагичен или свързан със загуба на разсъдка, тъй като веднъж изиграл всички свои карти заради действителността, която създава наличната ситуация, разказвачът се връща към нормалния живот сякаш нищо не е станало (както в някои от романите на Набоков, чиито финал напуска, че нищо от случилото се до момента не бива да бъде приемано твърде сериозно).

Животът или действителността не са нищо друго освен игра и човек не трябва нито да съди, нито да претегля, тъй като играта е единствената ценност. В това отношение *Космос* се доближава в голяма степен до „идеологията“ на Набоков.

Нека да разгледаме два коментара на Гомбрович относно *Порнография* (можем да ги отнесем и към другите му творби), които засягат проблема за връзките му с екзистенциализма: „Вярвам, че максимата „човекът иска да бъде Бог“ изразява по много

добър начин цялата носталгичност на екзистенциализма, затова аз ѝ противопоставям и една друга, силно несъизмерима: „човекът иска да бъде млад!“.

Екзистенциализмът се мъчи да преоткрие ценността, докато за мен „подценяването“, „недостатъчността“, „недоразвитостта“ са по-близки до човека от всяка ценност. (Gombrowicz 1962: 6)

Най-напред ще се опитам да поясня смисъла на тези две изречения. Когато във философията става дума за надхвърляне на предели, това означава, че сме отишли напред в разбирането на света, за който имаме по-пълна представа, и това ни позволява с по-голяма вероятност да съберем в едно щастieto или удовлетворението, завършеността или разбирането, независимо от начина, по който дефинираме достигнатото от нас състояние. Ето защо Гомбрович твърди, че е достигнал това разбиране на света, докато аз заявявам, че той е постигнал това само отчасти и че мисълта му едновременно е отишла напред и е отстъпила назад. Той е надмогнал онова, което би нарекъл сантиментална носталгичност по съвършенството на божествената природа (носталгичност по автентичността или завършеността на Аз-а), но в същото време е направил крачка назад до една твърде незадоволителна форма на детерминизъм, едва доловима бихейвиористична система, в която човешката воля е подчинена на неподвластни на нея форми на поведение.

Гомбрович твърди, че човекът е пленник на формата. От чисто семантична гледна точка той е напълно прав. Ако разгледаме безкрайно множество от обекти или възможности в неопределен ред, логичният еквивалент на неговата концепция за чиста автентичност би бил хаосът или чистата възможност. Когато една възможност се реализира, тя приема форма и налага определен ред върху хаоса. Но чистата автентичност е станала невъзможна (освен ако не се реализира на нивото на мистичността или трансценденталността), тъй като са били направени предпочитания, установени са предели и е наложена някаква форма. Впоследствие дори и сам, човек никога не би могъл да бъде изцяло себе си.

Дори индивидуалната автентичност да бе възможна вътре в социалните ситуации, ангажиращи най-малко двама души, възникващата форма е винаги различна от формата, създавана от отделните индивиди. Винаги ще се намеси някакъв компромис на Аз-а и впоследствие на автентичността, и ще се яви възможността за деспотизъм на

формите, който принуждава човека да извършва недостойни постъпки и деформира „мутрата“ му така, че тя започва да прилича на „дупенце“.

По този начин автентичен може да бъде само останалият сам на света индивид или онзи, който живее далеч от контакта с човешки същества. Но дори и в този случай, дори и на самотен остров (би казал Гомбрович), човекът би се сблъскал с риска да завърже нови отношения, например с маймуните, и да се превърне в жертва на неавтентичните форми.

Всичко това е един спекулативен нонсенс, макар в него да се открива добре обоснована илюстрация на някои теории на Гомбрович, най-малкото в плана на чистата логика. Ние обаче не живеем в свят на абсолюти и на битие в чист вид. Често пъти хората и явленията имат склонността да бъдат нелогични и непредвидими, затова по-добре ще бъде да изградя аргументацията си върху по-прозаични неща. Вече не става дума за чистата форма или за чистата автентичност, а просто за познание в каква степен формата ограничава човека и той може да постигне автентичността. В този контекст позицията на Гомбрович относно проблемите за формата ми изглежда по-дискусионна. Тъй като мнението на Гомбрович по въпроса се различава в отделните му книги, ще отнеса същностната част на своя анализ към *Фердидурке*, който е най-образователният от романите на Гомбрович от социологическа гледна точка, и само по случайност ще се спра на други творби. Във *Фердидурке* Гомбрович свързва в едно уравнение обществените форми и липсата на индивидуална автентичност и обратно – автентичността на личността става синоним на разрушаването на формите. Всички с изключение на разказвача могат да видят решението в „сближаването“ – купчината извиващи се на пода преплетени тела – груб физически контакт, който премахва изкуствените прегради на формата. Все пак обаче това решение остава неавтентично в очите на разказвача: той не успява да се присъедини към другите и се опитва без успех да избяга. Ако разказвачът се оказва в невъзможност да се свърже физически с човечеството и е осъден да остане в затворения кръг на същото това човечество (на него не му е дадена възможността за избор да се оттегли на самотен остров), можем да кажем, че той се намира в безизходица и следователно романът завършва с песимистична нотка.

В последващите романи и пиеси Гомбрович се впуска постепенно към известно приемане на неавтентичната форма: независимо от желанието ни неавтентичните форми съществуват и Гомбрович вече не се опитва да избяга от тях. Напротив, той наблюдава реципрочните ефекти на вече установени и втвърдени форми върху носителите на нови

форми или на антиформата. Героинята на пиесата *Ивона* е пример за антиформата, чието присъствие обозначава началото на краха на традиционните форми. Нейната участ е да умре от задушаване като жертва на заговор. Фридерик е друг пример в този смисъл, доколкото неговата участ става причина да плати с цената на лудостта и на няколко убийства успеха си в търсенето на формата. Въпреки че действието във *Венчаване* е замислено като сън на героя, той никога не се събужда, а самоубийството на неговия приятел го превръща в трагична жертва на собствената му форма. *Космос* извежда рационализацията на съня една степен по-високо, тъй като в него всичко е сън или вече нищо не е сън. Във всеки случай вече няма приемственост – нито онтологична, нито морална – между действителността (или съня) на селото или на града, където започва и завършва действието. За пореден път Гомбрович се нуждае от насилието и смъртта (удушена котка, самоубийство), за да се изиграе въведената от романа игра. Както в *Порнография*, постъпката не получава никаква оценка от гледна точка на някаква ценностна система: тя просто бива разказана.

Вече няма основание за трагедия, както във *Венчаване*. Отношението на разказвача става още по-капризно, а игрите, които се нуждаят от насилие, убийство или самоубийство вече няма да бъдат различени от по-безобидните игри, в които не се налага пожертване на човешки живот.

Идеята, че „светът е сцена...“ и че целият живот е просто игра, е много по-стара от Шекспир, но днес заради напредъка на технологиите за събиране и обработване на информация и заради прилагането на теорията на вероятностите в почти всички области на човешките изследвания някои може да смятат, че действията на хората и оценката на събитията са обречени да изгубят своята достоверност и ползата си за бъдещето, тъй като технологиите ще бъдат в състояние да разрешават подобни проблеми по-добре от всеки друг и по-добре от коя да е група хора. Това все по-разпространено схващане почива всъщност върху лъжовната идея, че фактите говорят сами за себе си и не се нуждаят от човешко тълкуване.

Разбира се, Гомбрович разбира много добре, че човешкото възприятие тълкува опита и че човекът въвежда ред в хаоса, а не обратното. Въпреки това той разбира прекрасно и факта, че по-често налаганият от човека ред се налага върху него самия и го лишава от свободата му, като ограничава възможностите му за пълно осъществяване.

От друга страна, начинът, по който човекът въвежда ред в хаоса, винаги зависи от нещо друго: от предразсъдъци, все още незавършени митове или чист каприз (каквото и да е той!).

Превръщайки живота в игра, човекът може да поддържа вярването, че предлага нови възможности пред човешката свобода, доколкото разрушава старите митове и предразсъдъци (като ужаса и страха от убийство). Но защо човекът би останал затворен в своите ценности? Защо да не се завърне към Дарвиновата концепция за оцеляване на най-жизнеспособните? Единственият недостатък на тази аргументация е в нейната парадоксална природа: предлагайки в началото малки ограничения, Гомбрович постига детерминизъм на формата. В Съединените щати членовете на Антивоенното движение казват с горчив хумор, че най-добрият начин да лишиш човека от свободата му е, като го убиеш.

Привидно пълното приемане на теорията за „играта на живота“ и отказът му от всякакви ценности, които не са част от тази игра, ми изглеждат като опит за решение на проблема за формата, но за съжаление, безуспешен. Тръгвайки от една крайност, опитвайки се да избяга от всяка неавтентична форма, в *Космос* той минава в друга крайност и възхвалява косвено пълното приемане на човешките обществени форми независимо от техните последици и жестокост. Ако се върнем пак на думите му за екзистенциализма, ще видим, че Гомбрович се опитва да ни погоди номер.

Той противопоставя желанието на човека да стане Бог на желанието му да остане млад; предпочитанието му е към „подценяването“ и „несъвършенството“ на *всички ценности*. Но това не са непременно противоречащи си явления. Имам чувството, че по този начин той е искал да противопостави човешката потребност от съвършенство на потребността от гъвкавост, защото за Гомбрович (и много други) изглежда, че историята и традицията са държали човека на двацетото столетие под своето тиранично владичество, докато той е правел отчаяни опити да намери себе си. Моето поколение обаче, което е също толкова бунтарско и „изгубено“ като това на Гомбрович, все по-ясно разбира, че най-съвършената форма е тази на несъвършенството, на незавършеността, на гъвкавостта.

Но тъй като след живота не следва нищо, трябва да признаем поне една ценност и тя е самият живот. Както сме част от човечеството (както самият Гомбрович), така трябва да приемем и ограничението на нашата свобода, че не можем да лишаваме никого от неговия живот. Освен тези ценности ние се придържаме към други, много близки до

тях, които Гомбрович нарича „роднини на човека“. Подценяването също е вид ценност, а ние предпочитаме свободата на опита пред възвишените истини и действията с трайни последици. Не изпитваме потребност да усъвършенстваме формите си, за да ги наложим върху потомството. Искаме да живеем изцяло в настоящето вместо за идните поколения, като не се нуждаем от паметник, за да се убедим в собствената си ценност. Така да се каже, ние сме отделили трансцендентално личната си ценност от всички незначителни неща освен факта, че живеем, не убиваме и нямаме потребност от ничия смърт. Тези ценности несъмнено могат да бъдат разрушени от заплахата на смъртта.

Не твърдя, че моето поколение се отличава с изключителна смелост, но си мисля, че днес няма да ни е толкова лесно да се подчиним на ортодоксалността или на потребността да убиваме, за да постигнем целите си. Макар да твърди, че е оптимист по отношение на възгледите си за човечеството, Гомбрович, изглежда, е песимист, защото се съмнява, че това поколение ще има големи шансове да бъде по-различно от предходното.

Целта ми бе с настоящата статия да възхваля Гомбрович, а не да го закопая. В негов интерес можем да кажем, че е писател като Набоков, изключително интересен и стимулиращ мисълта (на мен така ми действа). И ако намирам философията му за особена и чужда, трябва да отчитам факта, че от гледна точка на опита между нас лежи голям вододел: възрастта, националността, социалната ни среда, езикът, културата, темпераментът – всичко у нас е различно. Не мога да заклеймя човек, който признава например, че никога не е бил способен да обича; мога само да изпитвам болка за него. Още повече че последната му пиеса, *Оперета*, изглежда първият му завършен и недвусмислен триумф (макар че все още се колебая да използвам такъв високопарен термин за една изпълнена с капризи творба). Там той постига автентичност, без да прибегва до убийства, самоубийства, насилие. Лъжовните форми са победоносно отстранени, а единственото убийство се оказва мистификация. Пиесата завършва с появата на чисто голата героиня на сцената, което е символ на нейното освобождение от всякакви лъжовни форми (бихме могли да се надяваме, че тя е един красив представител на младостта). Нейният триумф, сбъдването на мечтата ѝ повече да не носи дрехи, зависи не от унищожаването на хора, а от сразяването на формите. Гомбрович вероятно съзира слаба искрица надежда за човечеството в лицето на новото поколение.

Привличам вниманието му, ако има нужда от потвърждение за тази своя надежда, върху бунта на младите в неговата родина (и върху факта, че те не отвръщат с удари на пазителите на реда, които ги нападат).

Също така вероятно има и какво да се очаква от предишното поколение. Една много известна книга, озаглавена *Игрите, които хората играят* на социопсихолога Ерик Бърн, изучаваща междуличностните отношения в светлината на теорията на игрите, между другото, е била изопачена от Херман Кан, който цитира един краен случай от нея в изследването си върху *термоядрената война*. Третирайки човешкия живот като математическа променлива, Кан се опитва с лекота да прогнозира броя човешки животи, които Съединените щати биха могли да си позволят да изгубят в случай на ядрено нападение, без да бъде поставено на карта оцеляването на нацията. Без да съм сигурен в точното число, струва ми се, че между 40 и 80 милиона американци подлежат на пожертване според този труд. Но за да се върнем на Бърн, частичен отговор на книгата му дава нова обществена игра, която един находчив фабрикант нарече „Играта на игрите, които хората играят“ – реакция, която сама по себе си може да бъде истинско потвърждение на отчаянието на Гомбрович, изразено в началото пред „Великата Незреелост на човечеството“ и начина, по който в крайна сметка го приема. Обаче производителят на игри не трябва да стига до края на книгата, както и много други читатели, защото целта на Бърн не е да увеличи успеха на този вид игри, а да подчертае абсурдността и лъжовността, също както Гомбрович във *Фердидурке*.

Следователно теорията на игрите може да послужи не само за създаване на неавтентични форми, но и за тяхното разрушаване.

Ако повечето хора от поколението на Гомбрович не разбират намеренията на Бърн, много от младите вече имат съзнанието (както Гомбрович) за проблема, поставен от затъпяващите обществени форми, а някои биха могли да успеят да постигнат известна лична автентичност, ако по-възрастните от тях не се опитват да ги ликвидират.

Ето защо поздравявам Гомбрович, истинския герой на моята статия, защото той е, така да се каже, самият себе си:

Неподправен метафизик и един от най-истински необикновените и важни писатели на нашето време, на нашата епоха, т.е. на настоящето.

1968

Превод от френски *Радостин Желев*

Библиография

Ф: Gombrowicz, W. *Ferdydurke*, Sofiya: Narodna kultura, 1988, prevod Dimitrina Lau-Bukowska, predgovor Boyan Biolchev. [В. Гомбрович, *Фердидурке*, София: Народна култура, 1988, превод Димитрина Лау-Буковска, предговор Боян Биолчев].

DII: Gombrowicz, W. *Dziennik II*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997.

P: Gombrowicz, W. *Pornografia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986.

Gombrowicz 1962: Gombrowicz, W. *Pornografia*, Paris: Rene Julliard, 1962.

Gombrowicz 1967: Gombrowicz, W. *Ferdydurke*, New York: Harcourt, Brace & World, 1967.

Nabokov 2011: Nabokov, V. *Nikolai Gogol*, New York and London: Penguin, 2011.