

Teksty Drugie 2005, 3, s. 58-65



# Gombrowicz i muzyczność

Janusz Margański

## Janusz MARGAŃSKI

### Gombrowicz i muzyczność

Gombrowicz wyraźnie uprzywilejował muzykę pośród innych dziedzin sztuki. Powtarzał, co prawda, w *Dzienniku* „nie wierzę w malarstwo!” i „nie wierzę w muzykę!”, ale przecież o muzyce pisał tak, jak nigdy nie pisał o malarstwie: „z nieładzką rozkoszą zanurzam się w muzykę”. Słuchanie zaś swoich ulubionych kwartetów beethovenowskich komentował w stylu, którego próżno byłoby szukać w *Dzienniku*:

Dostałem manii na tym punkcie, a u mnie takie szały są intensywne póki nie wywietrzeją – prawie nie mogę o niczym innym myśleć, a literatura zupełnie przestała mnie interesować. Poprzednio znałem niektóre z tych kwartetów, ale dopiero teraz wszedłem naprawdę w to, intensywnie, jak trzeba w materiałach artystycznych.<sup>1</sup>

Właściwie nic nie zapowiadało fascynacji muzycznych Witolda Gombrowicza. W latach szkolnych obnosił się nie tylko z antyteatromanią, ale także z antykoncertomanią, której ulegali jego koledzy z Gimnazjum Stanisława Kostki<sup>2</sup>. Nic dziwnego, że nie korzystał też wtedy z wcale licznych okazji zawarcia znajomości z wybitnymi muzykami, zwłaszcza wirtuozami, a w latach późniejszych, gdy już je zawierał, nigdy nie omieszkał prowokacyjnie ignorować artyzmu i sztuki w imię eksploracji psychosocjologicznych, odślanających już to zawiłe relacje jednostki z tłumem, już to cielesność artysty, kompromitującą go jako uosobienie artyzmu – choćby w *Wywiadzie w trawie* – z Witoldem Małcużyńskim, niedawnym wówczas laureatem Konkursu Chopinowskiego<sup>3</sup>.

---

<sup>1/</sup> W liście do brata Janusza i jego towarzyszkę Stanisławę z 16 IV 1960. Cyt. za: W. Gombrowicz *Listy do rodziny*, opr. J. Margański, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 382.

<sup>2/</sup> T. Kępiński *Witold Gombrowicz i świat jego młodości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 218.

<sup>3/</sup> Zob. W. Gombrowicz *Proza (Fragmenty). Reportaże. Krytyka literacka 1933-1939. Dzieła. T. XII. Varia*, red. J. Błoński, J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

## Margański Gombrowicz i muzyczność

Na słuchacza klasyki muzycznej i awangardowych dokonań dwudziestowiecznych mistrzów Gombrowicz też się nie zapowiadał. Za to dość wcześnie zajął się... „wykonawstwem”. Mianowicie jako użytkownik pianoli, zakupionej przez ojca, jako oprawca fortepianu stojącego w mieszkaniu przyjaciela, i wreszcie jako operator gramofonu His Master’s Voice. Jako – powiedzielibyśmy dzisiaj – „performer” pierwsze z tych urządzeń wykorzystywał niekoniecznie zgodnie z jego przeznaczeniem – puszczając na przykład wspak *Fantazję F-moll* i dając, jak to nazywał, „recitale”. Drugie z nich traktował tyleż nowocześnie, co brutalnie:

cieszył się efektem, gdy uderzał quasi-akordy, przeważnie w basie, jak mógł najsilniej. W wiolinie wyrabiał coś palcami, co miało imitować tryle. Stosował też długie pauzy, ani się domyślając, że interwały ciszy między nieskoordynowanymi dźwiękami legną u podstaw nowoczesności.<sup>4</sup>

Radość, jaką dawały mu tego rodzaju koncerty, będzie przeżywał jeszcze długo po przewyciężeniu własnego muzycznego barbarzyństwa – choćby w *Dzienniku*, gdzie zmyśli podobny koncert, rzekomo wyprowadzając w pole nawet koneserów, którzy mieli ponoć uznać Gombrowicza za ultranowoczesnego kompozytora<sup>5</sup>.

Natomiast urządzeniem, które zapewniło mu prawdziwe wtajemniczenie w muzykę, okazał się zakupiony z funduszy ojca nowoczesny gramofon, na którym pisarz odtwarzał wcale okazały zbiór płyt: od Beethovena i Bacha po całą kolekcję melodii operetkowych. Podobne urządzenie sprawił sobie po latach w Argentynie, gromadząc zarazem okazały zbiór płyt komponowany zgodnie z zaleceniami specjalnie przozonych o takowe rady dyrygentów i kompozytorów, między innymi Wisłockiego.

Sądzę więc, że nie ma racji przyjaciel pisarza ze szkolnej ławy, Tadeusz Kępiński, twierdząc, iż muzyka nie była

elementem podstawowym w jego rozwoju, nie weszła w jego twórczość jako komponent artystyczny, ani nie zaważyła na jego odczuwaniu świata. Oczywiście – nie całkiem tak, ale dominantą nigdy się stać nie mogła i nie stała.

W końcu sam Kępiński muzycznym zainteresowaniom pisarza poświęca w swej wspomnieniowej książce osobny rozdział i słusznie – szczęśliwie – za chwilę dodaje, że

Muzyka w młodości była jednym z substratów, na których objawiały się i rozwijały jego właściwości.

Muzyka upokarzała go, jak wiele innych dziedzin życia. Dlatego i jej wydał wojnę. Całe właściwie życie walczył z upokorzeniem, tak bowiem reagował na świat i jego otoczenie.<sup>6</sup>

---

<sup>4/</sup> T. Kępiński, *Witold Gombrowicz...*, s. 227.

<sup>5/</sup> Zob. W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1965. Dzieła t. VII*, red. J. Błoński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1988, s. 340. <http://rcin.org.pl>

<sup>6/</sup> T. Kępiński *Witold Gombrowicz...*, s. 232.

Trafnie, jak sądzę, Kępiński charakteryzuje stosunek młodego Gombrowicza do muzyki i resentymentowe tło tego odniesienia, choć sam zupełnie niefortunnie mianuje się strażnikiem jej najwyższych wartości estetycznych i następnie plenipotentem kompozytorów, wirtuozów i wreszcie samej Muzy. Bo właśnie to podwójne odniesienie sztuki, przecież nie tylko muzyki – wobec ludzi i wobec absolutu – określało skalę poczynań i odczuć Gombrowicza. Także zgodnie z tym odniesieniem ewoluowała jego postawa: od socjologii sztuki i psychologii twórczości, czyli międzyludzkich uwikłań, tendencji co prawda świetnie korespondujących z rozmaitymi dążeniami dwudziestowiecznej estetyki (choć przede wszystkim podważających sens arcydzielności) po artystyczną doskonałość (i marzenie o arcydziele i skończonym ideale piękna). W tym też diapazonie ewoluowała Gombrowiczowska „muzyczność”.

Co ją określało? Czym była?

Przytoczona na początku krótka historia ewolucji zainteresowań muzycznych pisarza stanowi zapowiedź a zarazem ilustrację najważniejszych odniesień i sensów skupionych wokół tej dziedziny sztuki w jego pisarstwie oraz osobliwego ich grawitowania ku „muzyczności”. Każda z figur owej historii nie tylko wyznacza kolejny etap rozwoju zainteresowań Gombrowicza, ale także stanowi emblemat poszczególnych ich aspektów.

Na tej zasadzie pianola okazała się nie tyle instrumentem otwierającym dostęp do świata muzyki, ile – początkowo – była przede wszystkim znakiem jego usytuowania wobec tego świata, który okazał się niedostępny. Witold, podobnie jak jego ojciec, nie tylko nie miał żadnego wykształcenia muzycznego, ale także nie posiadał elementarnego obycia w sprawach muzyki. Ambicje ojca w tej dziedzinie zaspokajało ciągle odtwarzanie na pianoli bliżej nieznanego utworu pt. *Stary Cygan* oraz melodii operetkowych.

Jakże dalekie to było od potocznych wyobrażeń o ziemiaństwie, mieszczaństwie i inteligencji oraz od arystokratycznych snobizmów samego Witolda. Nie ma mowy o choćby biernym uczestniczeniu w kulturze muzycznej. Ani śladu po znanych ze wspomnień i z literatury pięknej scenach rodzinnego muzykowania czy słuchania koncertów aranżowanych w arystokratycznych czy mieszczańskich salonach. Jest natomiast, niemające nic wspólnego z muzykowaniem, mieszczańsko-szlacheckie upodobanie do tego, co podręczne, jak powiada filozof, oraz paradoksalny, archaiczny znak nowoczesności.

Dla Gombrowicza pianola była więc emblematem wielostronnego wyobcowania: ze świata, do którego aspirował, ze sztuki, ze swojego czasu. Nic dziwnego, że koledzy dość prędko wyperswadowali mu upodobanie do tego instrumentu, wprowadzając skuteczną w tym kontekście argumentację apelującą do głęboko w nim zakorzonego snobizmu. Ale pianola była także narzędziem autokreacji, a zarazem opanowywania świata: gdy młody Gombrowicz manipulował dźwignią prędkości odtwarzania i pedalami, puszczając muzykę wspan.

Pianola oferowała przyszłemu pisarzowi pewną możliwość samodzielnego aranżowania gotowych wytworów, możliwość, z której skwapliwie korzystał. Spełniał

## Margański Gombrowicz i muzyczność

tym samym wpisany w tradycyjne pojęcie sztuki postulat naśladowania, choć zarazem go naruszał, włączał się w obszar wspólnego świata, choć pozostawał na jego obrzeżach i wyraźnym gestem zaznaczał własną odrębność – konwencje muzyczne reprezentujące ów świat i go podtrzymujące traktował w taki sam sposób, jak później konwencje literackie – nie tylko i nie przede wszystkim jako zjawiska estetyczne, lecz także jako hermeneutyczne maszyny katalizujące relacje między ludźmi i nadające się do wykorzystania w dziele autokreacji.

A zatem pianola prócz kompletu wałków mieściła również pełen repertuar Gombrowiczowskich motywów, składających się następnie na jego refleksję o sztuce w ogóle, a nie tylko o muzyce, i określających jego stosunek do niej, rozwijanych potem w utworach literackich i w *Dzienniku*. Z pianoli wyrasta Gombrowiczowska socjo- i psychologia sztuki, w niej też widać upodobanie do zabawy kiczem i odsłaniania jego egzystencjalnych odniesień, w niej też czuje się ducha negatywizmu. Ona też zapowiada znamiennej dwoistość w podejściu do muzyki: poddawanie dzieł „nihilistycznym” redukcjom oraz umiławianie jej jako sztuki tyleż „czystej”, co niedostępnej.

Tę pierwszą tendencję utrwaliły, jak wolno sądzić, zabawy z fortepianem, a przyniosła ona ostatecznie upodobanie do kompromitowania duchowości i czystości muzyki cielesnością artysty i publiczności oraz socjologicznymi komentarzami, odsłaniającymi snobistyczną tkankę przedsięwzięć artystycznych. Tak jak choćby w „recenzji” z koncertu w Colonie, gdzie rozpędzony pianista zostaje porównany do galopującego konia, a rywalizacja między wirtuozami do budzącego zachwyty publiczności pojedynku bokserów<sup>7</sup>.

Ale też wyraźnie zarysowała się druga tendencja, skłonność do traktowania dźwięku jako gestu i formy. Skłonność ta wyraźniej skryształizowała się w trakcie gramofonowych eksploracji Witolda, w trakcie których, nie bez pomocy kolegów, uzupełniał swoją muzyczną edukację.

Niezwykłość postawy Gombrowicza polegała na tym, że akceptował on tradycyjne sensy niesione z muzyką, ale wbrew tendencjom epoki, upodobaniom wykształconej publiczności i zwyczajom. W czasach bowiem, gdy rozpoczynał swoją edukację, mechaniczne odtwarzanie muzyki było w pogardzie, nie tylko dlatego, że uznawano je za kiepską kopię oryginału. Także z tego powodu, że wykonanie utworu muzycznego traktowano integralnie, wraz z szeroko rozumianym kontekstem, który obejmował zarówno mit i osobowość artysty, jak i – przede wszystkim – salę koncertową, a przynajmniej salon, a więc, w sumie, społeczną przestrzeń, poza którą w tradycyjnej kulturze utwór muzyczny po prostu nie mógł zaistnieć.

Gombrowicz tymczasem wybierając gramofon ostentacyjnie zignorował zarówno salę koncertową, jak i artystę. Te pierwsze stały się dla niego zaledwie figurą w dywagacjach na temat towarzyskości sztuki i człowieka, który poprzez sztukę pragnie siebie samego uwielbiać, choć udaje, że jest inaczej. Postać artysty zaś okazała się zaledwie epizodem w dyskursie poświęconym próżności człowieka.

<http://rcin.org.pl>

<sup>7/</sup> Zob. W. Gombrowicz *Dziennik 1953-1956*, s. 52.

Zupełnie jakby Gombrowicz nie był sobą i nie domagał się w całej swojej twórczości uwzględniania szerokiego kontekstu sztuki, jej zanurzenia w żywiole ludzkim, także jej egzystencjalnego wymiaru i żywotnego związku z artystą. Powiada w *Dzienniku*:

Jakież znaczenie ma najlepszy wirtuoz w porównaniu z dyspozycją mojej duszy, która dziś po południu przeniknięta została na wskroś melodią, fałszywie przez kogoś zanuconą, a teraz, wieczorem, odpycha ze wstrętem muzykę podaną przez wyfraczonego *maitre*'a na złożonym półmisku, z pulpętami.<sup>8</sup>

W tej strategii ocalała natomiast czysta sztuka, muzyka jako czysta forma, której Gombrowicz bronił zarówno przed potknięciami wirtuozów, jak przed cielesną obecnością publiczności, choćby opisanego w *Dzienniku* osobnika, który miał nie szczęście zasnąć w trakcie koncertu, a na brzuch opadł mu aparat dła niedosłyszających, potężnie wzmacniając zakłócające ucztę duchową dźwięki dobiegające z trzewi<sup>9</sup>. I chociaż taka „trzewna” muzyka dobywająca się z wnętrza ciała również budziła zainteresowanie Gombrowicza, podobnie zresztą jak wszelkie procesy trawienne, w których spała się esencja ludzka, to jednak pisarz nieziemnie kultywował miłość do muzyki „czystej”.

Tę skłonność, miłość do muzyki jako sztuki czystej uosabiał gramofon: płyta oferowała nieskazitelnie zmontowane, starannie wyselekcjonowane partie materiału muzycznego i pozwalała uwolnić się od publiczności. Miał rację Kępiński – sam wychowany na koncertach – pisząc, że pomysł z gramofonem „uratował” Gombrowicza dla muzyki:

Otrzymywana z płyty, czyli z konserwy, działała na niego najsilniej, a raczej najbardziej instruktywnie. Przede wszystkim mógł powtarzać bez końca. Oswoić się, jakoś w siebie przyjąć. Następnie nie pobudzała jego wypracowanego sprzeciwu; była dlań prawie bezosobowa, jakby oczyszczona z indywidualnych „niepotrzebnych” cech.<sup>10</sup>

Kto wie zresztą, czy owo upodobanie do „czystości” formy muzycznej nie przybrało u przyszłego pisarza charakteru natręctwa. Gombrowicz pragnął dotrzeć do owej formy, posiąść ją, a zarazem bronił muzyki przed wypracowanymi w naszej kulturze metodami jej opisywania. Jeśli więc chętnie z czasem zaczął sięgać do teorii – oczywiście także po to, by popisywać się przed kolegami, a w czasach późniejszych zagrać, zresztą z różnym efektem, rolę konesera – to zarazem jednak bronił muzyki przed zakusami teorii. Zupełnie jakby chciał jej czystość uratować przed wiełostłowiem ludzkiej gadaniny, obrażającej doskonałość tej dziedziny sztuki. Upodobanie do czystości formy muzycznej wiązałoby się zatem ze stałe obecnym w twórczości pisarza pragnieniem uchylenia wszelkich mediacji, pojawiającym się jednak nieuchronnie w kontekście upartego dążenia do ich zgłębiania.

<sup>8/</sup> Tamże, s. 52.

<sup>9/</sup> W. Gombrowicz *Dziennik 1967-1969. Dzieła t. X*, red. J. Błoński, wstęp J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 70.

<sup>10/</sup> T. Kępiński *Witold Gombrowicz...*, s. 236-237.

## Margański Gombrowicz i muzyczność

To upodobanie Gombrowicza do czystej muzyki łatwo skojarzyć z innym upodobaniem – do czystej teatralności, której idea manifestowała się na przykład w niechęci pisarza do realizacji scenicznych, w trakcie których ciężki krok aktora i skrzypienie desek sceny groziły uśmierceniem idealnej myśli wyrażonej w dramacie. Dlatego przecież pisarz z niejaką melancholią stwierdził – w odniesieniu do *Ślubu* – że sam byłby najlepszym jego reżyserem – omal jak modernistyczny artysta pielęgnujący swój teatr wewnętrzny, teatr świadomości i wyobraźni. Jednakże muzyczność oznaczała dla Gombrowicza coś więcej, aniżeli melancholijne, pomimo ewidentnych sprzeczności i uwikłań, dążenie do stworzenia formy czystej czy pragnienie całkowitego spełnienia swych artystycznych zamiarów, czy w ogóle uczynienie ich przeźroczytymi.

Czystość formy muzycznej kojarzył Gombrowicz oczywiście wyłącznie z muzyką. I tropił ją bardzo pilnie przez całe życie, odsłuchując niejako wspak dzieje muzyki rozgrywające się między Beethovenem i jego kwartetami a Bachem. To dążenie wpisywał zarazem w ogólniejszy plan swych działań. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że muzyczne zainteresowania pozwoliły mu odsłonić najważniejsze sensy wielu jego dzieł, także w ich egzystencjalnych czy biograficznych uwikłaniach.

Bardzo osobliwe jest to usytuowanie muzyki w świecie Gombrowicza. Z jednej strony przeciwstawia ją pisarz – przecież zgodnie z tradycją – malarstwu i literaturze czy też wszelkiej aktywności językowej. Z drugiej – ciału i jego popędom i dążeniom. Równocześnie jednak wyraźnie akcentuje przeciwstawną tendencję, eksponując mianowicie – w każdym z odniesień inaczej – muzyczny żywioł cielesności (na przykład wtedy, gdy opisując w *Dzienniku 1953-1956* zabawę taneczną, skupia się na rozkołysanych ciałach i powiada: „nie muzyka wywołuje taniec lecz taniec muzykę”, funkcjonującej jakby w opozycji do wszelkiej myśli oraz muzyczność samej literatury przeciwstawianą tradycyjnemu rozumieniu aktywności słownej, niejako ją podważającą od środka: choćby wtedy, gdy mówi o „muzycznym żywiole *Ślubu*”).

Owe dwie tendencje mają punkt wspólny, albowiem Gombrowicz, odślaniając muzyczność literatury, zarazem ujawnia jej cielesność, cielesność, powiedzmy, tekstu. I jak się zdaje, jest to wymiar niezwykle dla niego ważny, w każdym razie znacznie ważniejszy niż glosy do arcydzieł klasyki muzycznej czy choćby bezpośrednio nawiązania do Kalmana i Lehara, którymi naszpikowana jest *Operetka*, albo bezpośrednio, często pastiszowe komentarze do arcydzieł muzycznych zamieszczone w *Dzienniku*, w których pisarz wdaje się w warsztatowe lub teoretyczne zawiłości i udaje znawcę.

Otóż Gombrowicz, miłośnik dialektyki i retoryki, a zarazem utalentowany parodysta i *pastischeur* uczonych elukubracji w całej swojej twórczości dopuszcza się osobliwego zabiegu. Z jednej strony bowiem wyraźnie akcentuje pragmatyczne i semantyczne jakości swoich dyskursów literackich, z drugiej zaś postępuje tak, jakby tę pragmatyczność chciał uchylić wraz z wszelką znaczeniowością. Łatwo przecież zauważyć, że dążeniu pisarza, uchwytnemu choćby w *Ferdynurke*, do

obciążania znaczeniem każdego elementu tekstu towarzyszy tendencja przeciwna – do ich uchylania. Tak przecież jest ze wszystkim znakami opowiadanego świata, który w trakcie rozwijanej narracji jakby zapomina o przebytej drodze i nie utrzuca żadnego ze znaków. Odpowiednikiem tego absolutnego wychylenia w przyszłość, noszącego w każdym z utworów pisarza znamiona ucieczki, jest w płaszczyźnie semantycznej uparte dążenie do desemantyzacji. Gombrowicz, owszem, obciąża ładunkiem semantycznym nawet najmniejsze drobiny tekstu, ale zarazem uparcie dąży do pozbawienia ich wszelkiej znaczeniowości. Granicę tych dążeń wyznacza pragnienie emitowania czystych, beztreściowych lokucji. Tak oto upodobanie do oracji przeradza się w rozgadany świat *Ferdydurke*, *Kosmosu* czy *Ślubu* w wokalne wprawki – które można zestawiać już to z lekcjami solfeżu, już to z operowymi ariami.

Niezwykłość tego dążenia polega na tym, że staje się ono jakby wymiarem działania. W tej perspektywie każdy utwór to nie tyle partytura, ile jakby tekst w działaniu. *Ferdydurke*, także *Ślub*, stanowi pod tym względem swego rodzaju spektakularny *Text im Vollzug*. Jego realizacji służą nie tylko uparte powtórzenia, w trakcie których słowa pustoszeją, ale zarazem odsłaniają swoją tkankę fonetyczną – choćby sławetne „nic” w *Ślubie*. Także na przykład rozbudowane parataksy, które imitują, co prawda, usankcjonowane przez tradycję i konwenans sposoby mówienia, ale zarazem – będąc powtórzeniami – zamieniają się w eufoniczne gesty.

Ta tendencja z czasem realizuje się na wszystkich poziomach tekstu i ogarnia całą jego hierarchię. Wygłaszane przez postacie czyste lokucje wyrażają realne usytuowanie w świecie, ale równocześnie, by tak rzec, nie mają żadnej siły sprawczej. Można je emitować, nie odczuwając przy tym zagrożenia, że ktoś odpowie. Wystarcza sama świadomość, że ktoś słucha. Na tej zasadzie realizuje się funkcja fatyczna komunikacji między postaciami w dramatach i powieściach. Ideałem językowej aktywności bohaterów jest niepowiedzenie niczego, a zarazem skuteczne podtrzymanie kontaktu – zupełnie jak w mieszczańskim lub arystokratycznym salonie. To fatyczność w postaci czystej. Jej idealną realizację stanowią bełkotliwe rozmowy w *Operetce* prowadzone w nieistniejącym języku, którym jednak, „dość przyjemnie się rozmawia”.

Podobną tendencję można wychwycić w poczynaniach narratora. Zwłaszcza w *Ferdydurke*, gdzie dialektyczny koncept powieściowy, wyrażający w pewnym wymiarze, tak jak u Sartre’a, dzieje świadomości refleksyjnej, zostaje przekroczony i z dialektyki, której nie może zwieńczyć synteza, zostaje zaledwie rytm, dyktujący tempo wokalnego popisu narratora. Owa tendencja osiąga apogeum w *Ślubie*, którego tekst, niczym u Rostworowskiego, „przekształca się w finezyjną polifonię słowną” i nade wszystko, pomimo filozoficznych elukubracji, pokazuje pewną „leksykalną bezznaczeniowość”<sup>11</sup>. Gombrowicz przywołuje w tym dramacie śpiewaną liturgię kościelną, a poszczególnym sekwencjom nadaje kształt antyfon i li-

<sup>11/</sup> A. Hejmej *Muzyczność dzieła literackiego*, FUNNA, Wrocław 2002, s. 174.



## Margański Gombrowicz i muzyczność

tanii. Całość zaś podporządkowuje – niczym twórca symfonii, jak sam wyznaje – zamysłowi splecenia motywów składających się na dwa główne tematy tego dramatu: poniżenia i uświęcenia.

O tych właściwościach tekstów Gombrowicza już pisano, kojarząc je z pewnymi tendencjami powieściowymi i dramatycznymi pojawiającymi się w latach dwudziestych i trzydziestych. Pisano jednak, odwołując się, oczywiście słusznie, do szeroko rozumianej „poetyckości”. Tymczasem okazuje się, że sam Gombrowicz ową poetyckość ściągał w pobliże muzyczności, gdyż właśnie w tym kontekście uaktywniały się sensy skrywane poza słowami, poza literaturą czy powoływane niejako wbrew niej w geście osobliwego *autrement qu'ecrire*.

Gombrowicz oczywiście wpisywał się w pewne dążenia swojej epoki. Muzyka dawała mu zakorzenienie w przekraczającej go ciągłości i niewątpliwie pozostało w twórczości polskiego pisarza co nieco z modernistycznej wiary w pierwotną muzyczność. Muzyka bowiem realizowała tak ważny dla Gombrowicza wymiar człowieczego stawania się. Poza tym okazała się tą formą, która wrywa człowieka z porządku dźwięków natury, a jednocześnie dzięki dystansowi wyrafinowanego zmysłu obramowuje człowieczeństwo dwoistością totalności. A stąd chyba już blisko do wielkich tematów polskiego pisarza: formy, sztuczności, bólu, cierpienia, tożsamości ludzkiego „ja”. Właśnie owe tematy pragnął Gombrowicz połączyć w pflanowanej operowej sztuce na temat bólu, której bohaterka, jak pamiętamy, miała być mucha.