

# Trediemanden

Om Gombrowicz' *Ferdydurke* og andre bedrifter

POUL VAD

Af alle digtere i exil i det 20. århundrede var Witold Gombrowicz måske den mest uforskammede. Næppe var han i 1953 begyndt at offentliggøre sin dagbog i et emigranttidsskrift i Paris før han benyttede lejligheden til at gå til angreb på polskheden, og især polskheden som den så ud i emigranternes optik. Det ville omtrent have svaret til at en fremstående, om end i forvejen kontroversiel dansk forfatter under den tyske besættelse var gået til angreb på den danske dyrkelse af danskheden. Disse angreb var for Gombrowicz ikke blot polemiske markeringer i en aktuel situation, men bidrag til skabelsen af det litterære jeg, han havde gjort til sin livsopgave. Man kan se Gombrowicz' romaner som en slags eksperimenter med stiliserede figurer, hvorigennem han udforskede virkeligheden – i groteskens, dramaets eller mareridtets form og med sprogets egen iboende magi som ledetråd. Og man kan se Gombrowicz' liv som et tilsvarende eksperiment sådan som han iscenesatte det i dagbogen, hvormed han gjorde en 'ikke-digterisk' litterær form til kunst – så meget mere som han selv skrev: "Jeg ville gerne i denne dagbog åbenlyst gå i lag med at konstruere mig et talent – Ved at føre Jer ind bag mit væsens kulisser tvinger jeg mig selv til at trække mig tilbage til et endnu fjernere dyb."

Gombrowicz var meget bevidst om at dagbogens jeg var en litterær konstruktion, der lige så let kunne mislykkes som skabelsen af en fiktiv person og et fiktivt univers. Hans introduktion af dette jeg var ikke styret af forfængelighed, men må ses som det frække og udfordrende udtryk for en opfattelse, hans store, beundrede forbillede Montaigne havde bestyret ham i: du kan kun få betydning, du kan kun være af værdi for andre, ved skamløst at være

dig selv. Først og fremmest angreb han enhver tendens til at lade sig påtvinge den aktuelle histories mest trivielle præmisser ('store' begivenheder) i stedet for at gøre sig selv, sit eget jeg, til den afgørende præmis. Jeg forestiller mig at dagbogens kampklare, kølige og distancerede jeg var realiseringen af en persona der havde foresvævet ham som et håb, en drøm i *Ferdydurke*, den roman der er og bliver hans livsværks skæve og genstridige hjørnesten.

Det er en god ide at læse Gombrowicz' romaner nu, hvor romanen er i krise. Er romanen da i krise, netop nu? Der udkommer dog så mange gode romaner, ja der udkommer gode romaner som virkelig er gode, så hvordan kan romanen være i krise? Måske fordi den er for selvfølgelig. Gombrowicz' romaner er ikke gode romaner. Gombrowicz' romaner er skrevet *imod* romanen, de er umulige romaner, kunstige romaner, forkerte romaner. Man kan næsten sige de er opstyltede, men forfatteren gør helt bevidst en dyd ud af denne opstyltethed, hvilket jeg, læseren, oplever som en fornærmelse.

*Ferdydurke* er i særlig forstand et ærkeeuropæisk produkt; i den er nemlig selve det moderne Europas litterære og mentale oprindelse ved de to kæmper Rabelais og Montaigne genfødt med den respektløse selvfølgelighed, som er i deres ånd. I genfødslen er de to forfattere naturligvis blevet forvandlet til ukendelighed som et resultat af Gombrowicz' neddykkethed i tyvendeårhundredens smertefulde drama, der igen har bidraget til udviklingen af hans egen bevidsthed om form og stil.

Form og stil – det er dét, det drejer sig om. Det er herfra fornærmelsen udgår.

De romaner vi husker, husker vi måske ikke mindst på grund af deres form, da det er i og gen-

nem formen deres betydning lader sig opleve. Josef K.s historie ville være en anden uden den særlige, kompakte prosa hvorigennem den fremtræder.

I *Ferdydurke* blander Gombrowicz ustandselig forskellige stillejer, han bruger opremsninger, vrøvl og platheder, vrider, vender og masserer kort sagt sproget til (næsten) ukendelighed som for at undergrave enhver sikkerhed, enhver tillid til forfatterens seriøse hensigter og simpelthen for at række tunge og lave lidt sjov. Som Rabelais trækker Gombrowicz det ophøjede ned for at overtrumfe det med det lave – ja det er en grundlæggende tankegang og bevidst strategi i hele forfatterskabet (også i de skuespil han tillagde så stor betydning, og som jeg vil fornærme ham ved at forbigå i tavshed). Det kan heller ikke undre at Gombrowicz i 1936, mens han arbejdede på

## WITOLD GOMBROWICZ FERDYDURKE



Omslaget til førsteudgaven af *Ferdydurke*.

Tegning af Bruno Schulz

sin roman, kunne hilse en polsk oversættelse af Jarrys *Ubu Roi* velkommen. Det må have været hjertestyrkende for ham at læse denne udsøgt lavkomiske parodi på en shakespearesk tragedie.

*Ferdydurkes* begyndelse spiller parodisk på *Den guddommelige komedie*. Romanens fortæller Josef, som netop er fyldt tredive og altså befinder sig ved midten af sit levnedsløb, opdager en morgen til sin rædsel at han er blevet sendt tilbage til umodenheden, til skolealderen. Allerede dette parodiske anslag rummer den grundlæggende dobbelthed i Gombrowicz' værk. Over for alt hvad der er – eller anses for at være – stort, ophøjet, fuldkomment, absolut, udtømmende, sublimt osv., siger han: nej! – lad os nu komme ned på jorden, hvor livet faktisk udspiller sig og kan og skal leves i al sin ufuldkommenhed. Men han siger det i værker, som han satte sin eksistens ind på at give den størst mulige kunstneriske og intellektuelle modenhed og fuldkommenhed.

Da Josef vil flygte fra den skov, han billedligt befinder sig i, og som ganske vist ikke er bælgmørk, men grøn, bliver han "grebet af en infantil barnenumse." Sådan er ifølge Gombrowicz umodenheden med dens uansvarlighed og anarkistiske tilbøjeligheder altid parat til at gribe og blamere os. Over det landskab, Josef på bogens sidste sider flygter igennem, hænger numsen "som død på himmelhvælvingen i sin absolutte vedvaren": et billede på at livets alvor, selv tragedien, altid er truet af den ufrivillige umodenheds skændige eksistens.

Den 'benumsede' Josefs historie giver i sit forløb anledning til satiriske skildringer af det polske samfund, men satiren er blot et element i en mere foruroligende kunstnerisk helhed – det er ikke Hans Scherfig, dette her!

Josefs opvågningen om morgenen er et eksistentielt chok, i familie med arrestationen af Josef K. i *Processen* (hvilket måske ikke er tilfældigt: Kafkas roman var i 1936 udkommet på polsk, angiveligt med Gombrowicz' ven Bruno Schulz som oversætter; skønt den i virkeligheden var oversat af Schulz' forlovede Józefina Szelinska). Den 'benumsede' Josef er desuden i familie med den Alice, der pludselig befinder sig i en både fortryllende og diabolisk pa-

rallelverden; og han er i familie med Gulliver, der under sine rejser formindskes, forstørres og gennemlever andre prøvelser hinsides normaliteten, i mødet med forvrængede spejlinger af det menneskelige samfund. Og som et eksempel næsten samtidigt med *Ferdydurke* kunne man tilføje den parallelverden befolket af politibetjente, fortælleren i Flann O'Briens *Den tredje politibetjent* havner i.

Skønt Gombrowicz gør grin med skolesystemets mekaniske indlæring og de akademiske diskussioners tomhed, er hovedsagen snarere grinagtiggørelsen selv, i hvis kulmination grimasser og legemsdele optræder som selvstændiggjorte aktører. Dermed er såvel den sociale satire som den psykologiske romans eksplicitte eller underforståede psykologiske fortælling om menneskesindet og dets dybder erstattet af en fortælling om roller; og om en udveksling af kropslige signaler, hvis stumme sprog afslører et underliggende drama. Disse ikke-sproglige signalers magt, som trods de almindelige årsagsforklaringer, fremgår endnu mere da Josef bliver sat i pleje hos familien Snothas.

Her trænger en kort digression sig på.

Når Josef kunne komme i pleje hos familien *Snothas* skyldes det hans danske oversætter Peer Hultberg. I det hele taget må det understreges at den *Ferdydurke*, jeg skriver om, er en helt igennem mesterlig dansk roman, som udelukkende lever i kraft af en sproglig genialitet, der kunne fortjene en selvstændig undersøgelse og analyse. Lad polakkerne have deres *Ferdydurke*, hvis kvalitet jeg ikke skal tage stilling til! Vi danskere har den fordel at læse en roman der foregår i en slags fiktivt univers, med sine egne, fiktive litterære klassikere og befolket af mennesker med fantastiske navne som Pimko, Mientus, Kopyrda og Zutka (frøken Zutka *Snothas*!), og som dermed besidder en poetisk dimension, de beklagelsesværdige polakker går glip af.

Josef udspionerer som en detektiv det 'kulturradikale' tredivermiljø, familien *Snothas* repræsenterer. Han snuser til det intime liv omkring badeværelse og soveværelse, hvis ikke-sproglige og så at sige underforstået seksuelle signaler afslører en foruroligende bismag ved denne eksistensform, der ellers synes så tilforladelig. Dette er essentielt Gom-

browicz: han mistror fundamentalt menneskers, fænomeners og overbevisningers fremtrædelsesform (og selvforståelse), som han derefter ikke destruerer intellektuelt gennem kritisk argumentation, men afslører – og det gælder både i romaner og i dagbogen – gennem en, i dette tilfælde dybt komisk, parallel til psykoanalysens afdækning af drømmefænomeners sande betydninger, eller af de psykopatologiske kilder til hverdagslivets fejlhandlinger. I 1935 havde Gombrowicz læst – og anmeldt – *Einführung in die Psychoanalyse* og måske er der en forbindelse. I hvert fald er der et slægtskab mellem Freuds påvisning af skjulte årsagssammenhænge mellem adskilte fænomener i det enkelte menneskes psyke, der undertiden ligner fantastiske fortællinger, og de mærkelige, magiske sammenhænge mellem mennesker indbyrdes, eller mellem deres legemsdele! og mellem mennesker og ting, der i Gombrowicz' romaner fremtræder som en slags parallel virkelighed, som den *virkelige* virkelighed.

Snothaserne er metafor for den banaliserede udgave af det moderne projekt, og når den foruroligende bismag viser sig at være en bismag af utopi, rammer Gombrowicz – profetisk, kunne vi sige, fordi vi har set projektet gennemført – frigørelsens teologi i det svage punkt: fraværet af bevidsthed om omkostninger, i sidste ende det tragiskes mulighed; illusionen om at frigørelsen ikke blot fører til en anden, frigjort, tilstand, men til frihed for smerte.

Bag fortællingens lethåndede håndtering af soveværelse og utopi ligger med andre ord en mørk vision, der gør *Snothas*ernes banale hus til en mysterievilla. Måske er frøken *Snothas* den første teenager i litteraturen der repræsenterer teenagerens nye, revolutionerende rolle i det tyvende århundredes kultur – denne kække, sporty og for den voksne mands blik mysteriøse gudinde. Hun er en slags seksuelt magnetfelt der står i forbindelse med samtidens europæisk-amerikanske politiske virkelighed, et udtryk for Gombrowicz' forbløffende sammenlæsning af tidens mest disparate signaler.

Josef forelsker sig naturligvis i frøken *Snothas*. At hun ikke værdiger ham et blik kalder det onde frem i ham: han bebos selv af helvedeskræfter. Josef planlægger, intrigerer og iscenesætter en ~~knusende~~, bur-

lesk stumfilmagtig farce der skal bringe familien Snothas og hans øvrige fjender til fald; eller hvormed han benumser dem ved at trække tæppet væk under deres selvforståelse og lader dem stå latterliggjorte over for hinanden; og over for sig selv. Iscenesættelse er et nøglebegreb hos Gombrowicz. Eftersom vi ifølge Gombrowicz aldrig umiddelbart er 'os selv', men altid er os selv reflekteret i andre, skabt af de andre, er springet til at vi iscenesættes af de andre og selv iscenesætter de andre ikke stort. Josef iscenesætter – endog med brug af statister – de andre for at redde sig selv. Pointen i *Pornografi* (originaltitlen på den roman som på dansk, ligeledes i Peer Hultbergs fremragende oversættelse, fik titlen *Svinestreger*) er de to midaldrende hovedpersoners iscenesættelse af de to unge, hvis umodenhed og uskyld inkarerer den skønhed, som forsoner med smerten ved livet.

Ved slutningen af *Ferdydurke*, under ophold på et landligt gods, tager Josef flugten, ud af den barnliggørelse og umodenhed, han ved dens begyndelse var blevet dømt til. Da han under flugten oplever både sin kusine Sofie og det totalt feminiserede landskab, hun fører ham til, som en trussel mod sin eksistens, påkalder han den mystiske *trediemand*, som alene kan redde ham. Her tager Gombrowicz' tanker en ny retning eller inkarnerer sig snarere i billeder, der fortæller en helt anden historie. Det kan være udtryk for mandens atavistiske bundethed til og angst for moderlighedens sump, eller ligefrem den homoerotiske modvilje mod den kvindelige blødheds fugtige omklamring. I trediemanden skal man måske ikke blot se en viril figur, men et apollinsk princip. Fremmed, ukendt, kølig, ren, fjern, neutral – det er de ord der karakteriserer ham, det er de egenskaber Josef sætter sin lid til.

Skønt der som nævnt ikke er tvivl om at Rabelais har været Gombrowicz' læremester og store forbillede med hensyn til grotesken, må det understreges at der ikke er tale om den Rabelais, vi i dag gerne læser med Bakhtins briller, ikke ubetinget den groteske krops og folkelige karnevalismes Rabelais, men en mere subtil. Via den billeddannelse trediemanden giver anledning til viser Gombrowicz et korrektiv til de løsrevne kropsdeles og barnliggjorte

relationers implikationer: bekendelsen til en frelsende rationalitet. Er det ikke også i trediemandens ånd han senere tager ordet i dagbogen for gennem dens selviscenesættelse at efterprøve sig selv til det yderste, overveje tidsånden og menneskets grundlæggende pine, smerten ved livet? For dagbogsskriveren Gombrowicz holder jo netop distancen, lægger kølig afstand i behandlingen af sin egen eksistens som eksperiment og skrift. Det er i samme ånd Gombrowicz overvejer latteren, der ikke som hos Rabelais kan være livsbekræftelsens frodige og helsebringende latter – den må i det tragiske og bevidstgjorte tyvende århundrede, som han i en anden sammenhæng siger i en dagbogsoptegnelse fra 1954, være "en overlagt latter, en humor der er anvendt koldt og overlagt, det må være en latterens alleralvorligste *anvendelse* på vor tragedie." Netop den latter vi kender fra læsningen af *Ferdydurke*.

I 50'erne stod latter og humor ikke i høj kurs hos de skribenter, der især beskæftigede sig med "vor tragedie" (heller ikke i Danmark!). Efter et halvt århundredes forløb er det sikkert kun de færreste der gør sig forestillinger om, med hvilken knugende styrke 2. verdenskrig, atombomberne over Hiroshima og Nagasaki, brintbomben og bevidstheden om omfanget af udryddelseslejrenes rædsler, ramte et par generationer af skribenter.

I det kor af stemmer der beskæftigede sig med de moralske problemer, tiden pånødede alle tænkende mennesker, var Camus' en af dem der nåede længst ud og vakte størst genklang. Han var obligatorisk læsning – det gjalt romanerne og den udfordrende tidsanalyse i de to bøger, hvis titler gav genlyd over alt i den vestlige verden, *Sisyfosmyten* og *Oprøreren*, som om de i al korthed opsummerede den menneskelige situation. De var så kendte, omtalte, refererede og citerede at man ikke en gang syntes man behøvede at læse dem for at kende dem (hvad der naturligvis ikke var rigtigt). Det var en af mine egne grunde til at fravælge dem (og Camus i det hele taget) dengang, i 50'erne: de lugtede af en slags humanistisk korrekthed på højt intellektuelt niveau. Jeg var ikke i stand til at forlige mig med den moraliserende opsang, der var denne retoriks implicite

budskab. Der var næppe nogen tvivl om at opgøret med kommunismens totalitære ideologi i *Oprøveren* spillede en stor rolle ikke mindst i Frankrig og at Camus med sin intellektuelle integritet vængte igennem med et vigtigt budskab. Ikke desto mindre føler jeg *nu* min fornemmelse fra *dengang* bekræftet: "Men kunsten og samfundet, skabelsen og revolutionen må genfinde den oprørets kilde, hvor afvisning og billigelse, individuelt og universelt, individ og historie opvejer hinanden i den hårdeste spænding". I dette "må" afslører moralisten sig, mens de store begreber som retoriske ornamenter blafrer forførende og i det forløbne halve århundrede har tjent som retoriske forbilleder for utallige små Camus'ers aviskronikker.

Fra sin udkigspost på den anden side af Atlanten tog Gombrowicz ikke blot stilling til det polske emigrantmiljøes gøren og laden, men også til det intellektuelle liv i Frankrig (den angelsaksiske verden var han uden kontakt med), som i så høj grad satte tidens dagsorden – og alene derfor måtte være hans modstander. Hvad Camus' *Oprøveren* angår heftede Gombrowicz sig netop ved retorikken og ved det, han opfattede som dens kilde: "— hans brændende ønske om tragedie —." Gombrowicz selv var kølig ("for at være helt ærlig oplever jeg ikke følelser på anden måde end i gåseøjne") og derfor uimodtagelig for den slags ophidselse, der griber moralister – som netop derfor kan udstråle kulde, hvad Camus da også gør ifølge Gombrowicz. Hvor andre mente at se den enkeltes ondskab, så han sin opfattelse bekræftet: at det enkelte menneske ikke først og fremmest handler på grundlag af sin personlige egenart og moral, sådan som det bilder sig ind, men ved og igennem, bestemt af andre mennesker. Mennesket "dræber fordi andre dræber. Det piner fordi andre piner. Den allerfrygteligste handling bliver let når vejen til den er banet –."

Modsat Camus gik Gombrowicz i Montaignes fodspor. Han sagde egentlig kun: dette er *mig*, sådan ser *jeg* på det, sådan oplever *jeg* det – ja, sådan *lever* jeg det, dagligt: for dagbogen vrimler af små 'fortællinger' om hverdagens oplevelser og de perspektiver for tanken, de giver anledning til.

En langt stærkere modstander end Camus, en langt værdigere udfordring fandt Gombrowicz i Simone Weil, hvis ry bredte sig efter krigen (hun var død i 1942). Han læste *La pesanteur et la grâce* og var straks klar over hendes usædvanlige format. Som religiøs tænker måtte Weil være ham fremmed, men når han endelig følte sig frastødt af hende var det på grund af hendes heroisme, de absolutte krav hun stillede til sig selv og den tankens konsekvens, der drev hende til åndens og intellektets tyndeste luftlag hvor det 'almindelige' menneskelige liv, der ikke kan stige til disse højder, er tabt af syne. Heller ikke personligt kunne han forlige sig med en eksistens på den åndelige heroismes betingelser og tilstod i sin dagbog: "jeg er stolt af at mine smerter ikke er alt for store. Det bringer mig nærmere det gennemsnitlige eller normen, livets solideste grundlag."



Rita og Witold Gombrowicz, 1966

Gombrowicz var ikke ateist af intellektuelle grunde, i kraft af en tilkæmpet overbevisning, snarere fordi tro, enhver form for tro, var irrelevant for ham. Han havde simpelt hen ikke organ for religiøsitet. At Weil alligevel ikke var irrelevant for ham, at han måtte beskæftige sig med hende over mange sider og så at sige prøve at forsone sig med hende og redde hende for sig, kaster lys tilbage på ham selv.

Simone Weil er det 20. århundredes gave til den universelle religiøse mystik. Hun er krystallklar og uudgrundelig, en indre, rig erfaring og en kropslig og mental smerte gennemlyst af tanken og skrevet frem i et sprog af forbilledlig økonomi, hvor hver sætning synes et endegyldigt udsagn. Skønt hun bekendte sig til katolicismen er det både vanskeligt at forbinde hende med den katolske teologi og med kirken som social institution. For hende havde den gud, hvis mystiske eksistens hun var overbevist om, skabt denne verden adskilt fra sin egen væren – som kun i glimt, i tilstande af nåde (grâce), kan gribes. Denne verden er totalt underkastet tyngden (la pesanteur), som ikke blot er stoffets, men også åndens. Stof og ånd er underkastet de samme ubønhørlige love, den samme nødvendighed. “Gud har overgivet alle fænomener uden undtagelse til verdens mekanisme.” – “Nødvendighed er Guds slør.” Det er en slags materialistisk mystik, hvis inderste grund er gud, blottet for den ‘spiritualitet’, der i dag er mange menneskers trøst (skønt Weil var dybt fortrolig med indisk religion og med taoisme). Det er en radikal udgave af manikæismen, som ikke opretter skel mellem stoffet og ånden, men mellem det naturlige og det overnaturlige; og som Weil udvikler med genial psykologisk indsigt og konsekvens.

Det er min opfattelse at det først og fremmest er den sproglige skønhed ved Weils tekster der har gjort hende uimodståelig for Gombrowicz. Optegnelserne, de korte stykker der er samlet i *La paysan et la grâce*, finkler med den særlige skønhed der opstår når en skribent, der er udset til at være sprogets instrument, besidder en enestående personlighed og føler sig ansvarlig over for en tanke, der er så intens at den har taget bolig i alle kroppens fibre. Resultatet er en æstetisk skønhed der ikke har været

den skrivendes hensigt, fordi den er før alle hensigter; og som den læsende, der bare tørster efter at forstå, ikke sætter navn på. Men desuden må Gombrowicz have følt en indre overensstemmelse med Weil fordi hun så illusionsløst har set til bunds i menneskets lod, har set til bunds i smerten – og fordi hun ikke har et ord til trøst. Religionen hos Weil trøster ikke, må ikke trøste. Den mystiske tro på gud, som for Weil til syvende og sidst måske er identisk med uendelig kærlighed, trøster ikke – trøsten er den så at sige forbudt, en fornægtelse af det kors mennesket er tvunget til at bære, og som er selve den blotte eksistens. I den opfattelse af eksistens som smerte mødes Weil og Gombrowicz.

Den lidenskabelige beskæftigelse med Weil forklares også gennem en dagbogsoptegnelse fra 1960, hvor Gombrowicz omtaler sig selv i tredje person: “Gombrowicz var af den mening at han havde ret til en metafysisk storm, til en kosmisk katastrofe og en transcendent gysen. På denne betingelse: alligevel ikke at modsætte sig hverdagsagtigheden. / Han var af den mening at han havde ret til at sejle på det åbne hav på betingelse af, at hans fod ikke et eneste øjeblik forlod dette fastland, her, i Buenos Aires.” Fordi han ville have det sådan, fordi begge dimensioner havde lige stor gyldighed, måtte han kæmpe sin kamp med Simone Weil; som i *sin* fordybelse i transcendenten havde mistet kontakten med fastlandet (mens han modsat havde måttet gøre grin med Snothaserne, der ikke kendte andet end fastlandet).

I *Pornografi* (altså ‘Svinestreger’), der udkom samme år, havde Gombrowicz imidlertid allerede kæmpet kampen med Simone Weil til ende, havde – om end fiktivt og via en stedfortræder – besejret hende ved at erstatte hendes frelser med et menneske og således indlemmet hende i ‘den menneskelige kirke’, som han kaldte det, hvor gud er fraværende og mennesket definitivt skabes ved mennesket. Dette tema udfoldes i en sidehandling – men en nødvendig sidehandling – til romanens hovedhandling (og alt i denne bog er absurd, fuld af grotesk kropslighed, ikke komisk som i *Ferdydurke*, men sort, og er viet skønhedens inkarnation i den ungdommelige umodenheds smukkeste blomstring og guddommelige uskyld). Fru Amelia, hvis hoved, “umådelig gam-

melt og tørt, hævdede sig over hendes hals som en stjerne”, er en usædvanlig kvinde, “en person hvis atmosfære tvang sig ind på os med overvældende kraft.” Hun ejer “en høflighed som kom fra en forfinet fornemmelse for værdi”, og hendes hus blev “med dets skarpt definerede moral pludselig et underfuldt hvilested, en oase. Thi her rådede der en metafysisk eller overlegen grundsætning, kort og godt her herskede den katolske gud, befriet fra kroppen –”. Hendes modstander er den midaldrende Fryderyk, om hvem det hedder at han er en kæmpe, en gigant – “thi det var vanskeligt ikke at holde sig for øje hvilket uhørt fænomen han var i sin egen personlige selvfølelse – uhørt ikke med henblik på social værdiskala, men som væren, som eksistens.”

Det er natten der bringer fru Amelia til fald. I natten bliver hun en anden. Man kan sige: i natten, i nattens mørke, hersker kroppen befriet for den katolske gud. Den helgenagtigt troende fru Amelia forvandles i natten til et uhyre, til en krop slet og ret, som foruden, skjult af mørket, at stikke med kniv også kan *bide*. Det er billedet på en potentiel menneskelig grusomhed, uadskillelig fra menneskets biologiske udrustning; og det er gennem sådanne billeder Gombrowicz udtrykker uerkendte sandheder om det menneskelige, mere hemmelighedsfulde end psykoanalysens abstrakte begreber om det ubevidste, der er så beroligende på grund af deres bedrageriske skær af logik. Kroppen og kropsdelene er ladet med hensigter og betydning, som vi er underkastet. Lægge er f.eks. erotiske, fru Amelias tænder frygtelige som redskaber for en aggression, der degraderer, men derved også menneskeliggør hende. På sit dødsleje er det heller ikke krucifixet, men Fryderyk hun søger med sit blik; det er ikke i transcendenzen hun søger anerkendelse og bekræftelse, men hos mennesket; dvs. hos et menneske der kan opfatte hvad der står på spil og derfor gengælder hendes blik af al sin magt.

Herefter kan hovedhandlingen fortsætte og Fryderyk gennemføre den forførelse af de unge, umodne, hvis spontane væren og dugfriske, biologisk betingede livsytringer repræsenterer skønheden, eller er skønheden, livets højeste værdi. Forførelsens gen-

nemførelse besegles til sidst gennem de drab, der oprindeligt var retfærdiggjort af krigens kaos og den dermed suspenderede legalitet.

Man kunne se *Pornografi* som et værk af en forvorten, kierkegaardsk æstetiker; som en konkurrent til ‘In Vino Veritas’ der indsætter ungdommen, umodenheden, i kvindens sted og erstatter drikkebrødrenes retoriske spidsfindigheder med hovedpersonernes fortolkning af kroppens signaler. Men den er vel snarere skrevet af en anti-Kierkegaard, der har vendt stadierne på hovedet. Først og fremmest adskiller romanen sig naturligvis fra de kierkegaardske skrifter ved ikke at være en demonstration af stadiernes ide. I al sin lethed og usandsynlighed, sin groteske og allegoriske mærkværdighed er den en mørk, vild og foruroligende smuk roman.

Det er sikkert fristende, men forkert, på baggrund af *Pornografi* at se Gombrowicz som en fascineret dyrker af det dæmoniske. At fru Amelia må ‘falde’ som offer for de aggressive og destruktive kræfter, der bor i hende, betyder ikke en slags godkendelse af disse kræfter eller hyldest til dem, men snarere en seen dem i øjnene. Som discipel af Montaigne søgte Gombrowicz balance, jordbunden fornøft. Han vidste at livet ikke er en skovtur og havde set frugterne af samfundsomstyrtende ideologier, fanatisme, forførende idealisme; og han vidste at den samfundsmæssige, menneskeligt etablerede orden er skrøbelig, men nødvendig af hensyn til menneskets “uopfyldelige behov for mening, retfærdighed, kærlighed” – som det hedder i en dagsbogoptegnelse fra 1957, der fortsætter: “Gør mig ikke til en billig dæmon. Jeg vil være på den menneskelige ordens side (og endog på guds side, skønt jeg ikke tror) til mine dages ende; også døende.”

I ytringer som disse er Gombrowicz sandsynligvis hundrede procent alvorlig. Han legede ikke – på dén måde. Under læsning af dagbogen er det ellers nødvendigt hele tiden at holde sig for øje at det jeg, der fører ordet, ikke simpelt hen er Gombrowicz (jf. at han til tider skriver om ‘Gombrowicz’ i tredje person, med kursiv). Dagbogens jeg er en maske der tillader Gombrowicz at provokere læseren; og som læser har man en utryg fornemmelse af at Gom-



Witold Gombrowicz, ca. 1930

browicz holder øje med én, og at han ler, fordi han allerede har indkalkuleret læserens reaktion på den arrogance, hvormed dagbogsskriveren serverer sine provokationer.

Såvel den rablende handling i visse dele af *Ferdydurke* som de overraskende påstande, der vender tingene på hovedet, man støder på i dagbogen, fik mig til at tænke ikke blot på Rabelais og Montaigne, men også på den pykniske provokatør Chesterton, som både er vittig og *witty*. Det kom derfor som en bekræftelse da jeg fandt, at Gombrowicz selv nævnte ham som en af de forfattere der havde haft betydning for ham.

G. K. Chesterton var i flere årtier i det 20. århundredes første halvdel en af de mest læste angelsaksiske forfattere. Borges har i en af sine fortættede 'undersøgelser' (*inquisiciones*) påpeget i hvilken grad Chestertons værk er gennemtrængt af en mareridtsagtig fantastik. Men alle hans værker – roman-allegorierne, de utallige essays og ligeledes utallige Fa-

der Brown-fortællinger såvel som forsvaret for katolicismen i *Orthodoxy* (*Fritænkeri og retroenhed*) – vrimler desuden med paradoksale og vittigt-groteske påstande eller synsvinkler. I sit essay "On Pigs as Pets" hævder Chesterton således at grisen er et meget smukt dyr, i modsætning til hesten. Grisens linjer (i hvert fald hvis det er en virkelig fed gris) er noget af det dejligste og frodigste i naturen, hvorimod hesten til sammenligning er benet, kantet og uharmonisk. Gombrowicz fortæller i dagbogen hvordan han en gang chokerede sine samtalepartnere ved at hævde, at en rytter til hest er et uskønt syn; fordi – som han forklarede – et dyr siddende på ryggen af et andet dyr er en absurditet. Det skal tilføjes at samtalepartnere var ejere af raceheste.

En af de fobier Gombrowicz dyrkede med størst ihærdighed – man er lige ved at sige lidenskab – var malerkunsten. For det første kunne han ikke udstå den beundring kunsten var genstand for, fordi han anså den for falsk, ikke andet end en slags socialt påduttet beundring. Desuden tror jeg simpelt hen han har følt sig uden for, snydt for et eller andet han iagttog omkring sig og som en del mennesker havde til fælles. Han foragtede kunstnerne, sådan som han oplevede dem i Buenos Aires' kunstnermiljøer: de tænkte på succes og på penge som små erhvervsdrivende, de så ned på det samfund som de mente burde købe deres uforgængelige værker; og det var den slags tanker der var hovedindholdet i deres café-diskussioner. Mere interessante er dog hans indvendinger mod maleriet, hans generelle kritik af maleriet og af den rolle for mennesker, det tillægges. For så vidt angår det sidste mente han, at maleriet altid ville tabe i konkurrence med en cigaret. Cigaretten tilfredsstiller virkelig et menneskeligt behov; i modsætning til maleriet, som højst tilfredsstiller et kunstigt fremdyrket, overflødig og fiktivt behov.

Gombrowicz mente at da maleriet tog naturen som forbillede, ville det altid komme til kort. Den skønhed naturen kunne byde på, ville et maleri aldrig kunne måle sig med. Alle vi som ved bedre kan naturligvis hurtigt blive enige om at synspunktet er forbløffende naivt. Men netop her bliver Gombrowicz' vilje til at være sig selv, hvor skandaløst det end kan synes, på sin egen måde betydningsfuld. Det



er nemlig et spørgsmål om ikke Gombrowicz siger det, mange tænker, herunder også mange litterater; men som de fleste ikke vil være ved at de tænker og heller ikke *kan* være ved, fordi de under vægten af den kulturelt påførte dyrkelse af kunsten har glemt at de tænker det. Den skønhed Gombrowicz tørstede efter (tændte på, skulle vi vel sige) og fandt i ungdommen var det levende livs skønhed, en tilbedelsesværdig livsytrings inkarnation knyttet til umodenhed og dermed forgængelig, berøvet tings bestandighed. Han kunne ikke se den billedkunstneriske forms skønhed; og hvis man ikke kan se den, eksisterer den ikke. Derfor havde han på en vis måde ret; hvilket vi, som ikke kunne forestille os at leve uden denne skønhed, gennem hans modige vrøvl er blevet mindet om.

Det er et spørgsmål om ikke Gombrowicz' ambivalente forhold til Frankrig, til fransk kultur, hang sammen med den franske kultivering af æstetisk form og visuel skønhed som et mål i sig selv. Han ville blot eksistens, 'Paris' ville mode, det sublime gennem æstetisering. Derfor blev Proust en modstander, en æstet, hvis format han ikke kunne benægte og netop derfor bearbejdede med sin spot. 'Paris' var for ham selve indbegrebet af den æstetiske forms utålelige og ubestridte herredømme, han som polak måtte bekæmpe. Som polak var han en barbar i forhold til 'Paris'. Han var på forhånd mindreværdig, men i sin gadedrengagtige mindreværdighed også uimponeret, oprørsk og fræk.

Ud over at være smagens hovedstad (foruden kunsten og moden var der jo gastronomien!), var Paris også litteraturens og den intellektuelle kulturs hovedstad. Men Gombrowicz ønskede ikke at måle sig med 'Paris'; for egentlig mente han, 'Paris' burde måle sig med ham; og det havde han ganske ret i. Så lad ham være et forbillede for enhver med berettiget selvfølelse. Han ville ikke uden videre være offer for 'Paris'-syndromet og anså sig for berettiget til at gøre alt for at undergrave det – selv om han vidste, at han kunne takke 'Paris' for at hans navn og forfatterskab var trængt ud af den isolation, det polske sprog holdt ham fanget i.

Siden efterkrigstidens eksistentialisme havde han i dagbøgerne befundet sig i uafsluttelig dialog med



Witold Gombrowicz med venner, ca. 1930

Sartre (*L'Être et le néant* Sartre!). Da han i 1963 atter var i Europa efter fireogtyve år i Argentina, slog 'Paris' til igen; og endnu en gang i skikkelse af Sartre plus den seneste provokation i skikkelse af Jean Genet. Gombrowicz uskadeliggjorde, sin vane tro (jf. Camus) Genet – og Sartres bog om ham – ved at afklæde fænomenet dets uhyrlighed. Han troede ikke på fortællingen om at Genet havde valgt *det onde* ved, som forbryderspire og pæderast, at sætte sig uden for samfundet. 'Ond' var han ikke blevet i kraft af en tvingende indre tilskyndelse, men ved lethed, letfærdighed, gennem små, næsten umærkelige skridt. I Gombrowicz' fortælling havde han først valgt at fremstille sig sådan, som det ondes repræsentant, da han begyndte at skrive, altså af litterære grunde, for litteraturens skyld. Og Sartre havde ikke i sin blændende bog analyseret og fortolket Genet, men den af Genet selv mytologiserede 'Genet'.

Til trods for at Gombrowicz som åndelig baggrund havde katolicismen til fælles med de franske digtere og tænkere, havde han selv den opfattelse at han skilte sig fra dem gennem noget ubestemmeligt nordisk; hvormed han ikke mente protestantisk. Måske var det blot det nordiske som 'ikke-Paris'. Det var i hvert fald ikke det nordiske som romantik, dyrkelse af sjælfuldhed og formløshed; men måske som ekstrem subjektivisme og ekspressionisme. Der var en stærk forbindelse mellem skandinavisk-germansk ekspressionisme omkring 1900 og polsk ekspressionisme i århundredets første tiår. Hvad der blev til-

bage hos Gombrowicz af ekspressionismen var vel blot subjektivismen – ekspressionismens hysteri var ham fremmed.

Han tog endnu en gang stilling til moderne fransk åndsliv i sine sidste år, da han boede i Vence og dels lærte den 'ny roman', dels tænkere som Foucault og Roland Barthes at kende. Og disse sidste fik ham til at stejle. Som den kunstner Gombrowicz var, kunne han ikke fordrage lugten af universitet og følelsen af en næsten middelalderlig askese i disse tænkeres stræben efter objektivitet. Desuden mente han at have foregrebet deres strukturalisme ved allerede før krigen at have insisteret på, at det er formen der hersker over mennesket, ikke omvendt. Mens Vesteuropa lå under for disse og andre franske tænkemestres intellektuelle forførelse, aflæste Gombrowicz i deres sprog takket være en intelligent brug af sin æstetiske sensibilitet, hvad han opfattede som en aggressiv hensigt og truende uvirkelighed. Han kunne kun anerkende en eksisterende tænker (som Simone Weil). "Subjektiviteten er sandheden" kunne have været overskriften over hele hans værk, og han ville i anden forstand i Kierkegaard have fundet dels en værdig modstander og som religiøs tænker antagonist, dels en skribent efter sit eget hoved, dersom han virkelig havde kunnet læse ham. Gombrowicz ville, at tænkeren for sin lidenskabelige fordybelse i erkendelsens mest teoretiske problemer, aldrig tabte den håndgribelige hverdagsvirkelighed af syne, hvori tænkeren selv og hans medskabninger levede deres liv: at han samtidig med sejladserne på det åbne hav forblev på landjorden. Kierkegaard er blevet opfattet som umenneskelig i sin religiøse lidenskab, hvis fordringer ingen 'almindelige' jævne mennesker, som er optaget af et almindeligt livs glæder og sorger, kan leve op til. Om den opfattelse kan forsvares filosofisk/teologisk er ganske ligegyldigt. Man skal nemlig være ualmindelig umusikalsk for ikke at opleve hverdagslighedens tilstedeværelse der, hvor den hos Kierkegaard er aller mest elementær, nemlig i sproget og i sprogets uafslættelige drift mod at blive fortælling. (Gombrowicz, der var velbevandret i europæisk filosofi, var også vel bekendt med Kierkegaard og hans betydning – et sted bruger han vendingen

"vi Kierkegaards efterkommere"; men tilsyneladende havde han ikke selv læst Kierkegaard).

Men disse franske intellektuelles konstruktioner var yderligere behæftet med en mangel, et fravær, der berøvede dem kontakten med virkeligheden: smertens fravær. Gombrowicz er igen så nær Kierkegaard som man vel kan være uden at dele Kierkegaards kristendom: lige som for Kierkegaard var subjektet for ham både begyndelsen og enden, det første og det sidste. Kierkegaard bekæmpede Hegel fordi det enkelte subjekt i sin evige gyldighed forsvandt i systemets verdenshistoriske nødvendighed. Gombrowicz bekæmpede de franske tænkere fordi de selv, med den smerte *ethvert* subjekt er overladt til og som så at sige er definitionen på dets menneskelighed, var fraværende fra deres skrift.

Sådan forblev Gombrowicz uforsonlig til det sidste og det er næsten symbolsk, at han afsluttede dagbogen som han havde påbegyndt den: med angreb på den uudholdelige polskhed, der på én gang fedtede for udlandet for at opnå dets anerkendelse og røbede sin mindreværdsfølelse ved at pukke på en litterær storhed, udlandet endnu ikke havde fået øje på. Også her manede han til mådehold og tilrådede en smule humor i omgangen med al den påståede storhed.

Mens Gombrowicz levede og løbende publicerede sin dagbog blev han beskyldt for egotisme: en utilladelig sætten sig selv i centrum, en utilladelig gøre sig selv interessant. Det er muligt at Gombrowicz privat har været noget af en egotist – der er vidnesbyrd om at han kunne være ganske ubehagelig og besværlig; men de læsere af dagbogen der beskyldte ham for denne egotisme har ikke forstået dagbogens maskespil, den iscenesættelse af 'Witold Gombrowicz', der er dens litterære triumf.

Der er grund til at beundre Gombrowicz for hans kunstneriske hensynsløshed. Den er tydelig i romanerne, i deres ironiske demontering af al troværdighed, i deres insistere på eksistential farce og skræmmende udforskning af eksistensen som *form* – dette nøglebegreb, jeg næppe har beskæftiget mig med her! Og den er tydelig i dagbogens balance mellem selvafløring og blufærdighed.

Da Gombrowicz med skib vendte tilbage til Europa efter de mange år i Argentina, strejfedes han for første gang af forudanelser om døden, som om han bragte døden med sig – et dystert, smertefuldt tema, han derefter ikke mere vendte tilbage til; hverken da han faktisk blev syg under opholdet i Berlin og måtte hospitalindlægges, under rekonvalescensen eller de sidste leveårs fysiske svækkelse og kriser.

Denne tilbageholdenhed hvad angår det mest private, dette slør over det mest intime bekræfter det indtryk, dagbogen i øvrigt har givet: af en mand der frem for alt ikke var narcissist og i besiddelse af en blufærdighed, det en gang var naturligt at finde naturlig, men som vi i dag må indse er et udtryk for kultur, en bestemt kultur. Dagbogens Gombrowicz er aldrig hverken ynkværdigt selvhævdende eller ynkværdigt forurettet, hvor meget han end eksponeerer sig selv og den mangel på forståelse og anerkendelse, han var udsat for, eller de beskedne livsomstændigheder, han i årtier måtte leve under. Ærekær har han været, det kan man sige, men inden for rimelige grænser; og i besiddelse af en stolthed, der ikke gjorde noget væsen af sig. At dette billede er en rent litterær konstruktion gør det kun så meget mere beundringsværdigt.

Aller helst vil jeg blot betegne Gombrowicz som en *civiliseret forfatter*, dvs. som en arvtager af den europæiske civilisations ældste idealer, en stoiker lyslevende i det tyvende århundredes kaos.

#### *Efterskrift*

Jeg havde håbet på disse få sider at kunne give en forstilling om de særlige, litterære egenskaber og især om rigdommen i Gombrowicz' værk, der gør ham til en af det 20. århundredes store forfattere; men ser at det langt fra er lykkedes. Alene med dagbøgenes ca. 1200 sider har han været for overvældende – han har besejret mig! For at råde bod på det har jeg besluttet at dokumentere det indtryk han gjorde på to store, samtidige polske digtere, hvilket i betragtning af vægten af det polske bidrag til århundredets litteratur må være tilstrækkeligt til at gøre indtryk på enhver læser.

#### 1

I 1930'ernes Polen var vennerne S. I. Witkiewicz, Bruno Schulz og Gombrowicz de omvæltende banebrydere for en ny, en moderne litteratur. Den ældste, Witkiewicz, havde siden tyverne været en provokerende, omstridt skikkelse (men hans katastrofiske kæmperoman *Umættelighed* fra 20'ernes slutning er for stor, fremmedartet og pervers til at have kunnet finde vej til Danmark); og det var ham der som den første anerkendte Schulz' storhed efter udgivelsen af *Kanelbutikkerne* i 1933. Hvilket indtryk *Ferdydurke* til gengæld gjorde på Schulz ved udgivelsen i 1937 vidner et brev til en veninde d. 16. november samme år om (her oversat fra den tyske oversættelse i håb om at essensen er bevaret nogenlunde korrekt):

De sidste dage er gået under det knugende, bedøvende indtryk, Gombrowicz' bog har gjort på mig. Ethvert forsøg på at klassificere denne bog mislykkes. Det er en bog af ganske stort omfang, som både afslører og åbenbarer. Som åndelig præstation sætter jeg den på niveau med fænomener som Freud eller Proust. Han har skrevet til mig, og bedt mig sende Dem et eksemplar af hans bog. Jeg er overbevist om at De vil blive rystet. Jeg vil skrive noget om bogen, men formår stadig ikke at samle mig, skønt den både undergraver og animerer mig. Jeg er helt fyldt op af bogen. Gombrowicz er mærkværdigvis meget deprimeret og bekymret om sin bogs skæbne. Det er en mærkelig følelse, når man omgås nogen på så fortrolig fod, og da farer pludselig hans genius frem. Gombrowicz er genial.

#### 2

Hverken Witkiewicz eller Schulz overlevede krigen; med det gjorde Czeslaw Milosz, som i 1951 valgte exilet (som læserne af *En østeuropæers historie* vil vide). Han var praktisk taget den eneste polske emigrantforfatter, Gombrowicz respekterede og hvis skrifter han nødvendigvis måtte forholde sig til, lige fra han i dagbogens kapitel II (1953) læser *Det trælbandne sind* (et centralt værk, der straks gjorde Milosz berømt i Vesten – men som aldrig er blevet oversat til dansk). De to var antagonist, Milosz katolik, men begge opfattede sig som østeuropæiske

barbarer i evig dialog med den vesteuropæiske kultur.

I maj 1967 mødtes de endelig i Vence og sluttede varmt venskab, to år før Gombrowicz' død.

I de følgende tiår blev Milosz bestandig ved med at vende tilbage til Gombrowicz som – bl.a. sammen med Simone Weil – er en hovedskikkelse i hans åndelige selvbiografi *The Land of Ulro: – sammenlignet* med ligesindede skribenter som Kafka, Beckett, Sartre, Ionesco, er der noget i hans tonefald der adskiller ham fra dem, et anstrøg af triumf og elskværdighed som måske bundet i den åndelige balance og det mådehold, hans satte så højt. Det er måske grunden til at jeg foretrækker hans *Dagbøger* frem for romanerne og skuespillene, for dér, i *Dagbøgerne*, viser han sig når han er mest myndig, i sin mest åbne og muntre stridbarhed”.



François Bondy og Witold Gombrowicz, 1965