

HOGER INSTITUUT VOOR WIJSBEGEERTE
Katholieke Universiteit Leuven



KATHOLIEKE
UNIVERSITEIT
LEUVEN

**HET PROBLEEM VAN DE PERSOONSIDENTITEIT
BIJ WITOLD GOMBROWICZ**

Promotor: Prof. Dr.A. Burms

Copromotor: Dr. K. Van Heuckelom

Verhandeling aangeboden
tot het verkrijgen van de
graad van Gediplomeerde
in de Aanvullende Studies
Filosofie door:
Gregory De Vleeschouwer

"Wil je weten wie je bent? Vraag het dan niet." (Gombrowicz, 1986, p.508)

"Ik loop langs het strand als iemand die tegen de muur is gedrukt. Dit beseft - dat ik al voorbij ben. Al ben. Witold Gombrowicz, die twee woorden die ik droeg als een jas, al volbracht. Ik ben. Ik ben te zeer. (...) Te midden van al dit onbestemde, veranderlijke, vervloeiende, onder de ongrijpbare hemel, ben ik, al voltooid, volbracht, omljnd... ik ben, en ik ben zozeer dat het mij buiten de natuur werpt." (Gombrowicz, 1986, p.281)

"Literaire kritiek is niet beoordeling van de ene mens door een andere (wie gaf u het recht daartoe?), maar een treffen van twee persoonlijkheden die absoluut gelijke rechten hebben. Dus, oordeel niet. Beschrijf slechts uw reacties. Schrijf nooit over de auteur, noch over zijn werk - alleen over uzelf in confrontatie met het werk of de auteur. Over uzelf heeft u het recht te schrijven." (Gombrowicz, 1986, p.122)

VOORWOORD

Het is ongetwijfeld waar dat iedereen er in laatste instantie alleen voorstaat; alleen achter de boeken, alleen achter het witte blad, alleen in angst, twijfel en onzekerheid. Maar er zijn vele ogenblikken waarop men beseft dat dit maar een halve waarheid is. Dan ziet men in dat men de waarheid - die van een thesis bijvoorbeeld, maar evengoed die van het hele bestaan - nooit volledig in zijn eentje in pacht heeft; een mens alleen beschikt slechts over een halve kracht, de andere helft bevindt zich steeds bij de ander. En men mag dankbaar zijn als men van die helft nu en dan een deel terugkrijgt.

Mijn oprechte dank gaat uit naar mijn promotor Prof. Dr. Burms, die me passend en verstandig heeft begeleid, zonder dat hij me ooit te veel en te expliciet in een bepaalde richting heeft willen duwen - wat ik ten zeerste apprecieer. Dat ik in deze thesis gebruik heb gemaakt van een aantal van zijn ideeën, is allerm minst het gevolg van een wenk die hij me zou hebben gegeven, maar enkel de vrucht van een door nood en interesse gedreven zoektocht die me onder andere naar zijn lessen dreef - lessen die wat mij betreft geenszins aan dovemansoren werden gegeven.

Graag zou ik ook mijn copromotor bedanken, Dr. Van Heuckelom, die steeds bereid was met aandachtig oor naar mijn plannen te luisteren, mijn ingediende werk te evalueren en met mij over Gombrowicz of een ander Pools auteur te discussiëren. Hij heeft me ook een aantal zeer nuttige tips gegeven, die mij een flink eind vooruithielpen.

Vervolgens wens ik mijn ouders en mijn zus te bedanken, omdat zij er altijd voor mij waren, geduld met mij hadden, en mij steeds door dik en dun steunden. En natuurlijk wil ik ook mijn vrienden (waaronder vele studiegenoten) niet vergeten, zonder wie dit jaar - voor mij een extra jaar, een jaar in een totaal nieuw milieu, een filosofisch milieu, mij wegens mijn achtergrond tot hiertoe eigenlijk zo goed als onbekend - meer als één dimensie minder zou hebben bezeten. Vele studiegenoten moet ik ook bedanken omwille van hun fervente, filosofische ijver, die zij telkens aan de dag wisten leggen tijdens de vele discussies die wij met elkaar hielden - waarin de naam Gombrowicz niet weinig gevallen is...

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	3
Inhoudsopgave	4
Inleiding	5
1. <i>Ferdydurke</i>	13
De poly-poly-polemist	13
Gombrowicz uitgesproken	15
Conclusie	24
2. Witold Gombrowicz, de pornograficus	26
De 'rijpe' Gombrowicz?	26
De <i>Pornografie</i> : louter verdichting?	28
Het Dagboek: louter waarheid?	35
Conclusie	41
3. <i>Memoires uit de periode van rijp worden</i>	44
Het minoriteitsperspectief in de <i>Memoires</i>	44
Schulz-Gombrowicz	51
Conclusie: Gombrowicz en zichzelf	55
4. Gombrowicz' <i>Kosmos</i>	60
<i>Kosmos</i>	60
Gombrowicz' kosmos	64
De grote terugreis	67
Conclusie	71
Tot <i>Het slot</i>	74
Bibliografie	83
Bijlage 1: Filibert met kind bekleed	84
Bijlage 2: De kunst van het diepzeeduiken bij Franz K.	87

INLEIDING

" *Hij zal verschrikkelijk lijden wanneer hij tot de jaren des onderscheids is gekomen, en het zou me niet verbazen als hij een soort innerlijke pogrom zou ondergaan.* " (Gombrowicz, 1989, p.30)

Bovenstaand citaat komt uit een van de eerste verhalen van Gombrowicz, *Memoires van Stefan Czarniecki*. In mijn ogen blik Gombrowicz in dit verhaal, zonder dit wellicht zelf te hebben beseft, haast profetisch vooruit op de evolutie van zijn toekomstige schrijverschap; hoe dat precies begrepen moet worden, zal ik in deze thesis trachten uiteen te zetten.

Met het verhaal *Memoires van Stefan Czarniecki* kunnen we ons de cruciale vraag stellen: wie is Stefan Czarniecki? Maar stellen we ons, alvorens daar dieper op in te gaan, eerst de nog crucialere vraag: wie is Gombrowicz - auteur van het verhaal? Omdat ik in de rest van deze thesis mijn eigen orde al genoeg aan Gombrowicz' kosmos opdring - wat volgens mij onvermijdelijk is -, lijkt het me niet onverstandig tenminste in deze inleiding me maar eens aan de feiten te houden. Omdat Gombrowicz zelf zoveel van feiten hield (...), schreef hij kort voor zijn dood een 'objectief' biografie'tje in jaartallen - aangevuld na zijn dood door enkele intimi -, waaruit ik hier kort een aantal wederwaardigheden licht die verduidelijkend en verhelderend kunnen zijn en als achtergrond kunnen dienen bij het lezen van deze thesis.

Witold Gombrowicz wordt in 1904 geboren op het landgoed Maloszyce, zo'n 200 kilometer ten zuiden van Warschau. Hij groeit op in een familie die "zich net even boven het gemiddelde van de poolse adel" bevindt, maar die "toch ook weer niet tot de hoge aristocratie behoorde." (de Roux, 1968, p.1) In 1923 laat Gombrowicz zich zonder echte interesse inschrijven aan de faculteit rechten; de meeste colleges laat hij volgen door zijn bediende. In 1927 maakt hij zijn rechtenstudie af en laat hij zich inschrijven aan het Instituut voor Hogere Internationale Studies te Parijs. Hij verwaarloost er zijn studies en raakt betrokken in enkele dubieuze zaakjes. Teruggekeerd in Warschau, loopt hij stage als advocaat, waarbij hij "de rechters niet van de moordenaars kon onderscheiden en de moordenaars de hand drukte." Hij schrijft zijn eerste verhalen. In 1933 verschijnt zijn eerste werk, de verhalenbundel *Memoires uit de periode van rijp worden*, waarover hij schrijft: "Deze onhandige titel zal verwarring stichten tussen hem en

de critici. Hij vindt bewonderaars, maar het merendeel van de 'serieuze' critici is van mening dat die verhalen van zijn onrijpheid getuigen." In 1934 begint Gombrowicz aan zijn toneelstuk *Yvonne* te werken, alsook aan twee verhalen die later in gewijzigde vorm deel zullen gaan uitmaken van de roman *Ferdydurke*. In 1935, het jaar van de dood van zijn vader, vat Gombrowicz het plan op voor de roman *Ferdydurke*. Om in zijn onderhoud te kunnen voorzien, schrijft hij als criticus in enkele Warschause kranten. In 1937 verschijnt *Ferdydurke*, in 1938 het toneelstuk *Yvonne, prinses van Bourgondië*, en in 1939, de anonieme, als feuilleton in kranten gepubliceerde misdaadroman *De beheksten*. Op uitnodiging van een scheepvaartmaatschappij maakt Gombrowicz op 1 augustus 1939 een bootreis naar Buenos Aires. Als hij aankomt, breekt de Tweede Wereldoorlog uit. Gombrowicz kan niet meer terug. Hij zal vierentwintig jaar lang in Argentinië verblijven.

De eerste jaren in Argentinië leidt Gombrowicz een armzalig leven. Hij schrijft weinig, werkt slechts nu en dan aan een verhaal of een toneelstuk - zoals *Het Huwelijk*, dat in 1947 zal verschijnen -, en hij ziet zich gedwongen allerlei klusjes aan te nemen teneinde zijn hoofd boven water te kunnen houden. In 1947 begint Gombrowicz aan zijn tweede roman *Trans-Atlantisch*. Ondertussen werkt hij bij een bank. "Hij doet niets op de Bank, behalve het schrijven aan zijn roman *Trans-Atlantisch*." Al die tijd heeft hij amper contact met de Argentijnse, literaire kringen. "Zijn provocerende en weinig serieuze manier van doen, heeft zijn relaties met de beschaafde kringen van de hoofdstad nooit erg vergemakkelijkt." Vanaf 1950 knoopt Gombrowicz vaste betrekkingen aan met het Poolse, in Parijs uitgegeven, emigrantentijdschrift *Kultura*, dat vanaf 1953 Gombrowicz' Dagboek zal opnemen. In 1955 ontvlucht Gombrowicz de bank en wijdt hij zich ten volle aan zijn vierde roman *Pornografie*.

Vanaf 1958 begint Gombrowicz' werk, vooral *Ferdydurke*, weerklank te vinden in het intellectuele Europa (uitzwermend vanuit het toonaangevende Parijs). Gombrowicz' gezondheid begint op dat moment achteruit te gaan. Omwille van die tanende gezondheid, verblijft hij op het einde van datzelfde jaar 1958 te Tandil en te Santiago del Estero (cf. intra). In 1960, het jaar na de dood van zijn moeder, verschijnt *Pornografie*.

1963 betekent een groot keerpunt in Gombrowicz' leven: hij gaat in op een uitnodiging van de Ford Foundation om een jaar in Berlijn te verblijven. Op 8 april vertrekt hij met het schip 'Federico' op weg naar Europa, waar hij een jaar later een jonge Canadese studente ontmoet, Rita Labrosse, waarmee hij in 1968 trouwt. Gombrowicz vestigt zich in Zuid-Frankrijk, waar hij in december 1964 *Kosmos* voltooit - zijn enige werk dat een bekroning

wegkaapt (1967, de Internationale Literatuurprijs, Prix Formentor). In 1966 verschijnt Gombrowicz' laatste toneelstuk *Operette*.

Op 17 november 1968 krijgt Gombrowicz een hartinfarct, waarvan hij slechts langzaam herstelt. Op 24 juli 1969 sterft hij; hij overlijdt in zijn slaap aan ademnood en een tweede hartinfarct.

Tot zover de feiten betreffende het leven van de auteur van *Memoires van Stefan Czarniecki*. Maar vooraleer in de rest van de thesis dieper in te gaan op Gombrowicz zelf en zijn overige werken, wil ik in de inleiding eerst nog de bovenvermelde vraag aanpakken: wie is Stefan Czarniecki? Stefan Czarniecki is enig kind van een Joodse moeder en een Arische vader. De jongen is zijn ganse leven lang doordrongen van het besef dat er iets aan hem ontbreekt, alsof de hele wereld een geheim deelt dat hij niet kent. Het eerste raadsel waar de jonge Stefan op stuit, is de racistische afkeer die zijn Arische vader voor zijn Joodse moeder aan de dag legt. De jongen begrijpt niet vanwaar die afkeer komt; hij zelf houdt immers van beide ouders, ook van zijn moeder. Op school heeft de jongen het gevoel dat hij er niet bij hoort. Om in de gunst van de anderen te komen en ook omdat hij het gevoel heeft dat het zo hoort, schrijft hij vurige, nationalistische opstellen en probeert hij een meisje te 'knijpen'. Als de andere jongens vol leedvermaak een kikker tot moes slaan, denkt hij de spelvreugde van de groep nog te kunnen vergroten door de vleugel van een gevangengenomen zwaluw te breken om de vogel vervolgens dood te kunnen meppen. Hij begrijpt niet waarom de groep zich plots tegen hem keert en zich plots vol mededogen over de lijdende vogel buigt. Het is telkens alsof er een muur tussen de jonge Stefan en de wereld staat, alsof men daags tevoren stiekem samen iets heeft afgesproken waarvan hij geen weet heeft. De hele wereld spreekt in een taal die Stefan niet begrijpt, en telkens wanneer hij denkt eindelijk achter haar principes te zijn gekomen, stuit hij weer op een nieuwe kwinkslag in de grote code des levens - die hij dan ook op de duur na zovele tegenslagen als onkraakbaar gaat beschouwen.

Stefan lijkt wel iemand die voor de tweede keer leert stappen en die bij iedere stap denkt aan de bewegingen die hij dadelijk zal moeten maken. Voortdurend stelt hij zich vragen als: hoe moet ik mij gedragen om ook als een deugnietachtig Pooltje te worden beschouwd? Of: hoe gedraagt een jongen zich tegenover zijn meisje? Kortom: wat moet ik doen om iemand te zijn en erbij te horen? Op geen van de vragen die hij zich stelt, vindt hij een antwoord. Het enige dat de jonge Stefan meent te begrijpen, is het volgende: "Ik neem alleen aan dat zich met mij een buitengewoon geval, een geval zonder precedent heeft voorgedaan,

namelijk dat de aan elkaar tegengestelde rassen van de ouders, absoluut gelijk in sterkte, zich in mij zo volledig hebben geneutraliseerd dat ik een rat zonder kleur, een volkomen kleurloze rat ben!" (Gombrowicz, 1989, p.35)

Met bovengeschetste verhaallijn raken we de kern waarrond Gombrowicz' oeuvre steeds opnieuw heencirkelt, als een elektron rond haar kern; het probleem van de persoonsidentiteit. Wie *Memoires van Stefan Czarniecki* leest, krijgt de indruk dat Stefan helemaal geen persoonsidentiteit bezit. Op de plaats van Stefan lijkt er zich helemaal geen kern te bevinden, er is enkel dat ene razendsnel rondscherende elektron dat steeds opnieuw dolle reizen in het luchtledige onderneemt en dat vanop de buitenste schil voortdurend overspringt naar andere atomen, zich aldaar voegend naar nieuwe banen en interactiepatronen. Dit is tevens het mensbeeld dat in gans Gombrowicz' oeuvre naar voren treedt: de mens als een blind deeltje onderhevig aan structuren die hem van het ene avontuur in het andere storten, zonder dat hij daar enigszins inzicht in kan hebben of grip op kan krijgen. Een aantal van Gombrowicz' personages zullen proberen vat te krijgen op de mechanismes die hen beheersen. Ik zou zelfs durven zeggen dat dit het ultieme doel is van Gombrowicz' ganse schrijverschap: via zijn werk greep krijgen op dat wat in het dagelijkse leven greep op hem heeft, spelen met wat normalerwijze met hem speelt. Of dit lukt of niet, zal nog uitvoerig worden besproken.

Stefan Czarniecki lijkt niet te bestaan, hij lijkt slechts een leeg omhulsel te zijn. Tenzij hij zich ergens weet in te schrijven en zich op een bepaalde manier weet te gedragen. Tenzij hij dus zichzelf in een of andere vorm weet te dwingen die hem tegenover de buitenwereld, en daarmee tegelijkertijd tegenover zichzelf, bestaansrecht verleent. Wie zich een dergelijke vorm eigen weet te maken, kan tegenover de buitenwereld doorgaan voor *rijp*. Doch, voor Stefan is de rijpheid niet weggelegd. Steeds opnieuw stuit hij op de 'muur van het geheim' en wordt hij opnieuw verbannen in de *onrijpheid*. Hiermee zijn kort de cruciale thema's uit Gombrowicz' oeuvre geschetst: het *thema van de vorm* en, in het verlengde daarvan, de *tweespalt rijpheid-onrijpheid*.

Ik schetste het thema van de vorm. Onlosmakelijk daarmee verbonden, lijkt het thema van de inhoud te zijn. Maar dat is wat Gombrowicz nu net in twijfel trekt: inhoud? Is er wel inhoud? Want als Stefan zich in een bepaalde vorm hult (bijvoorbeeld de vorm van dwaze verliefde), is dat volgens Gombrowicz niet, zoals de gangbare opvattingen over vorm en inhoud eisen, om recht te doen aan een bepaalde innerlijke inhoud diep in hem, maar omdat hij zich een bepaalde

inhoud en identiteit wil aanmeten. Gombrowicz keert de gangbare denkbeelden over vorm en inhoud om; het innerlijke voegt zich naar het uiterlijke, en niet andersom. Fronsende wenkbrauwen scheppen het vermoeden dat er achter die wenkbrauwen ook ergens diepe gedachten moeten huizen. Maar voor Gombrowicz zijn fronsende wenkbrauwen eerder een wanhopige poging om die gedachten juist op te roepen, zij zijn geen exteriorisering van iets wat er innerlijk al is. Zo is het met iedere vorm; een losse, sportieve kleding verleent je een andere identiteit dan een stijf, formeel maatpak. De vraag die Gombrowicz' teksten voortdurend oproepen, is: maar wat betekent dan nog identiteit, als het slechts een kwestie is van een ander tenue'tje aantrekken?

Gombrowicz' opvattingen over de vorm zijn niet uitgedacht achter een bureau. Zij zijn daarentegen uit een existentieel lijden gepuurd. Een dergelijk lijden vinden we terug bij vele van Gombrowicz' personages, onder andere bij Stefan Czarniecki, in wie de zonet uitgelegde opvattingen hun vleesgeworden, existentiële gestalte aannemen. Waar de meeste mensen zonder problemen de brug slaan tussen die uiterlijke vorm en een - al dan niet voorafbestaande - innerlijke inhoud, staat Stefan stil als voor een afgrond; hij vindt in zichzelf helemaal niet die brug die hem van de uiterlijke vorm naar de innerlijke inhoud zou moeten leiden. De vorm is voor hem niet een adequate weerspiegeling van 'zijn diepere identiteit'. Hij stuit nooit op een innerlijke grond die hij naar buiten toe zou kunnen veruitwendigen. Hij weet niet wat hij is, hoe dit dan in vormen te gieten? Maar andersom gebeurt het voortdurend, en dat is zijn grote lijdensweg; voortdurend moet hij vormen aannemen om toch maar een identiteit voor te kunnen wenden, om er op die manier bij te kunnen horen. Maar natuurlijk moet hem die inhoud, die hij op die manier op zichzelf projecteert, vals overkomen. De aangemeten vormen zitten hem slecht, als te grote jassen, en de wankele bruggen die hij op die manier met zijn innerlijk tracht te bouwen, kunnen op ieder moment instorten.

Als de Grote Oorlog uitbreekt, meent Stefan de sympathie van zijn geliefde Jadwiga, die plots alleen nog maar oog heeft voor al wat in uniform rondloopt, te kunnen winnen door zich in te lijven bij de gevechtsmilitie. Even lijkt hij het ware geluk te hebben gevonden: "Ik was bijna gelukkig, als stond ik aan de andere zijde van de ondoordringbare muur. Iedere keer dat een treffer de loop van mijn geweer had verlaten, voelde ik me deelhebben aan de ondoorgrondelijke glimlach van de vrouwen en aan het ritme van het soldatenlied, en na langdurige pogingen slaagde ik er zelfs in het vertrouwen van mijn paard te winnen - de trots van elke ulaan - dat me tot dan toe alleen nog maar gebeten en getrapt had." (G., 1989, p.39) De wreedheden van de oorlog bereiken een hoogtepunt en bijna is Stefan een rijp, gevormd,

misschien zichzelf haast gelukkig wanend man, als plots een van zijn kameraden, getroffen door een granaat, met een gierende, waanzinnige lach op het slagveld uit elkaar spat. Deze lach kondigt het einde aan van soldaat Stefan Czarniecki; de lach van de uit elkaar spattende soldaat ontmaskert immers de artificialiteit en de absurditeit van de vorm 'soldaat-voor-het-vaderland', waarin Stefan zich even verzonken voelde, als het ware van zijn eigen lastige reflexiviteit verlost. Met de dood van zijn vriend hervalt Stefan in zijn eertijdse toestand van kleurloosheid. Maar ditmaal is er iets in hem veranderd; er is iets geknakt in hem, vanaf nu zal hij op wraak zinnen. Op het moment dat de oorlog gedaan is en iedereen de wreedheden uit zijn hoofd tracht te zetten, besluit Stefan dat de echte oorlog - zijn oorlog - pas nu goed en wel kan beginnen; hij persoonlijk heeft met niemand vrede getekend, en hij is ook niet zinnens dat te doen. Hij verklaart zich resoluut communist, niet uit overtuiging, maar uit wraak, omdat het communisme voor velen een even ondoordringbaar geheim vormt als voor hem eertijds de vorm van de anderen: "Wat zal er gebeuren als ook ik mijn eigen geheim poneer en het aan uw wereld opdring, met alle patriottisme, heldendom en zelfverloochening die de liefde en de oorlog mij geleerd hebben?" (G., 1989, p.41) Vanaf nu is hij het die de wereld een geheim zal voorspiegelen, vanaf nu is hij het die bepaalt waar de grote muur des levens staat en wie er wel en niet een kijkje achter mag nemen.

Wie is Stefan Czarniecki? Op deze vraag lijkt het verhaal geen afdoend antwoord te bieden; Stefan is niets, een "kleurloze rat, een neutrale rat, noch wit noch zwart". Stefan weet niet wie hij is. Voor en tijdens de oorlog wijt hij dit aan zichzelf; aan hem is iets mis, hij is 'onrijp', terwijl de overigen allemaal 'rijp' zijn. De lach van de uit elkaar spattende soldaat echter leert hem dat al de vormen die de 'rijpen' zich aanmeten niets dan een bedrieglijke maskerade zijn. De maatschappij heeft hem jarenlang bedrogen; hij werd als 'onrijp' bejegend omwille van... niets, want ook alle anderen zijn in wezen niets, ook zij bestaan eigenlijk niet. De enige fout die Stefan maakte, was dat hij integerder en gevoeliger was, en dat hij zich te veel liet leiden door zijn verlangen naar authenticiteit. Voortaan zal de wraakzuchtige Stefan dan ook vreugde vinden in het doorprikken van andermans bedrieglijke vormen; voor hem zijn het niets dan goedkope leugens waarin mensen zelfgenoegzaam wegzinken, zichzelf en anderen voorwendend iets te zijn wat ze niet zijn. "Ik dwaal wat rond in de wereld, ik zweef boven deze afgrond van onbegrijpelijke overgevoeligheden, en waar ik ook maar een geheimzinnig gevoel ontdek, hetzij deugd of familie, geloof of vaderland, daar moet ik altijd een gemeenheid begaan. Dit is mijn geheim, dat ik van mijn kant opdring aan het grote raadsel van het

bestaan." (G., 1989, p.42) Op het einde van het verhaal, lijkt Stefan zichzelf eindelijk te hebben gevonden, en wel in de wraak, in het ontkennen en afzweren van al het vormelijke, dat niets dan vlucht en bedriegerij is.

Maar: die houding van weerspanning is natuurlijk ook zelf een vorm! Net zoals een schrijver die schrijft om aan de vorm te ontsnappen niet anders kan dan zich met zijn werk in een nieuwe vorm te storten, kan ook Stefan niet loskomen van de vorm! Stefan Czarniecki ziet zichzelf als kleurloos, als een *man zonder eigenschappen*. Hij kan niet tot het stadium van de rijpheid overgaan, behalve na de oorlog. Dan lijkt hij zijn roeping te hebben gevonden in het ontkennen van andermans roeping, in het slopen van andermans facade, maar dat alles om zelf een facade op te kunnen trekken, waarachter hij zijn eigen leegte kan verbergen. Stefan's vorm is gericht tegen de vorm, maar het blijft zelf ook een vorm.

"Maar soms word ik door treurnis aangegrepen om u, mijn dierbare vader en moeder, en om jou, mijn heilige jeugd!" (G., 1989, p.42) Deze bekentenis op het einde doet vermoeden dat de latere Stefan ook in deze laatste vorm - die hem weliswaar gegotener zit dan de eerdere vormen die hij uitprobeerde - niet totaal kan opgaan. De vorm is niet volledig met hem aan de haal kunnen gaan, er rest nog een laatste ontkenning waarmee iets in hem smachtend terug wil reiken naar de eigen oorsprong, een laatste weigering zich te identificeren met de sloper-communist die hij nu lijkt te zijn geworden. Er blijft een verlangen heersen naar de eertijdse onrijpheid - een verlangen dat op een onuitsprekbare manier getuigenis aflegt van het feit dat de afgezworen onrijpheid veel hechter verbonden is met Stefan's diepste wezen dan hij zelf wil toegeven.

En dat is precies het meest fundamentele dat ik in deze thesis naar voren zou willen schuiven; ook Gombrowicz zelf zal zich na het schrijven van zijn verhalen een weerspannige, haast wraakzuchtige houding eigen maken - en wel met het schrijven van *Ferdydurke* -, maar hij beseft na een tijd maar al te goed daarmee tevens in een vorm te zijn verstrikt die niet volledig samenvalt met waar hij echt voor staat. Waar hij dan echt voor staat als persoon, weet hij, net zoals Stefan, niet; doordat hij lijdt aan de vormen die hij aanneemt, weet hij enkel wat hij niet is. Enkel op een negatieve manier heeft hij voeling met zijn identiteit - doorheen het lijden, doorheen het knagen van een verlangen dat een terugkeer eist. En aan precies dat verlangen om opnieuw uit de vorm Gombrowicz-schrijver-sloper te treden en om opnieuw naar het vormeloze van zijn jeugd terug te keren, heeft Gombrowicz in mijn ogen veelvuldig en op passionele wijze uiting gegeven doorheen zijn werk. En daarmee zijn we beland in het hart

van het doolhof waarin Gombrowicz, verwoed op zoek naar zichzelf, zijn hele leven lang heeft rondgedwaald. Aan ons om te kijken of hij misschien een of andere verborgen draad van Ariadne heeft achtergelaten - hetzij voor zichzelf, hetzij voor ons.

1. FERDYDURKE

"Nee, een schrijver neemt geen plaats op de toppen, maar klimt van onder naar boven." (G., 1986, p.224)

De poly-poly-polemist

Ferdydurke, in 1937 uitgekomen, is niet het eerste boek van Gombrowicz. Ik behandel dit werk echter als eerste, omdat een bespreking van *Ferdydurke* zich gemakkelijk leent tot een kennismakende uiteenzetting van Gombrowicz' ideeën; in *Ferdydurke* hebben de ideeën, die in de eerder verschenen verhalenbundel *Memoires uit de periode van rijp worden* ofwel nog niet, ofwel slechts op een 'onrijpe' manier tot uiting kwamen, hun rijpe gestalte gevonden. Die rijpe gestalte is zeer dikwijls een expliciete verwoording van Gombrowicz' kunst- en levensopvattingen. Vandaar dat Gombrowicz *Ferdydurke* later ook wel eens een pamflet heeft genoemd. Het vierde hoofdstuk *Voorwoord tot 'Filidor met kind bekleed'* bijvoorbeeld heeft opvallend veel weg van een programmaverklaring. Het boek poneert op polemische manier een aantal ideeën, die in de rest van het boek worden geïllustreerd, en wat de programmaverklaring betreft, toegepast. Het is in alle opzichten een auto-reflexief boek. Het staat zo bol van zichzelf dat het een bolwerk is geworden waarin de auteur zich heeft kunnen verschansen. Maar dit niet vooraleer hij zich langs alle kanten op meest tactische wijze wist ingedijkt tegen eventuele aanvallen van buitenaf. Deze indijking gebeurt door in de heetgloeiende betogen reeds de verwachte contra-argumenten van de imaginaire tegenstanders mee op te nemen om ze meteen te kunnen ontcrachten. Eigenlijk druipet het boek van de polemieken, gericht precies tegen nakende - en misschien wel broodnodige, gezochte - tegenstanders, 'de heren critici'.

Vanwaar deze polemische aard van *Ferdydurke*? Vanwaar Gombrowicz' strijdvaardigheid? Volgens mij bestaan er drie fundamentele redenen. *Ten eerste*, veel heeft er natuurlijk mee te maken dat Gombrowicz' vorige werk, de verhalenbundel *Memoires uit de periode van rijp worden*, tamelijk slecht is ontvangen, zoals hij uitdrukkelijk in *Ferdydurke*

schrijft¹. De eerlijkheid van de verhalenbundel werd niet gesmaakt zoals had moeten zijn; vele critici aanzagen die eerlijkheid als een bewijs van Gombrowicz' onrijpheid en wellicht voelde Gombrowicz zich in zijn nakie gezet, waarop hij in *Ferdydurke* precies die naaktheid als norm poneert; iedere ware schrijver zou zich net naakt moeten opstellen! Wat zullen 'de heren critici' daartegen opwerpen? Als zij hem voortaan zijn schaamteloze bekentenissen zullen verwijten en dat als een symptoom voor zijn onrijpheid zullen aanzien, kan hij hen triomfantelijk voor de voeten werpen: precies heren, gelijk hebt u, naakt heb ik mij aan uw voeten geworpen, en zo zou het ook moeten zijn! En met *Ferdydurke* is hij bovendien in staat daar met een schelmachtig lachje aan toe te voegen: maar ook u, heren, zijt naakt, alleen wilt u het niet zien; pas dat is belachelijk, naakt zijn en pronken met de kleren die je niet hebt!

Ten tweede - op dieperliggender niveau de weerspiegeling van de eerste reden -, deze obsessie voor mogelijke aanvallen verraadt natuurlijk Gombrowicz' angst voor het beeld dat anderen van hem zullen maken - angst voor de willekeur die daarmee gepaard gaat. Het oordeel van de ander is voor Gombrowicz een vangnet waarin men gestrikt en vastgezet wordt. En hij heeft schrik voor de vormen waarin de lezers en de critici hem zullen dwingen. Hij komt daar ook openlijk voor uit: "Ja, wat men er ook van zegt, ik ben bang voor al die artikeltjes waarvan de auteurs me op de hielen proberen te zitten om er hun venijnige haken in te slaan. Het zijn maar mijn hielen, zegt u? Wel, het oordeel dat een imbeciel over je heeft, al is hij de allergrootste stommeling ter wereld, is verre van onbelangrijk, want de naam van die imbeciel is Miljoen." (G., 1986, p.93) Gombrowicz heeft er genoeg van dat anderen zijn zelfbeeld - en dus ook zijn zelf - vormen; hij wil zichzelf vormen. *Ferdydurke* is een bolwerk dat zo bol van zichzelf staat dat het niet alleen alle kogels weet af te ketsen, maar dat het tevens zelf tot kogel wordt; als een dolgedraaide kogel-tol boort het zich in het logge lichaam van de werkelijkheid. En de huls van deze kogel blijkt niet leeg; in het centrum zit ene Witold Gombrowicz, en hij is vastbesloten dit keer niet op zijn kop te laten zitten door de critici! Deze keer zal hij het zijn die de lakens uitdeelt! In *Ferdydurke* is de houding tegenover de lezer en de criticus zondermeer van het slagvaardige type².

¹ Het hoofdpersonage Jozio zou een boek *Memoires uit de periode van rijp worden* hebben geschreven dat niet in goede aarde zou zijn gevallen bij de critici. Met deze uitdrukkelijke verwijzing naar zijn eigen leven, vereenzelvigd G. zich met het hoofdpersonage uit zijn boek. Wat de reactie van de critici over G.'s eerste werk betreft; het klopt dat er vele slechte kritieken waren, maar G. schijnt te vergeten dat er ook enkele goede kritieken waren.

² We zullen zien (cf. onder andere *Kosmos*) dat dit in zijn latere werken niet altijd het geval is. In zijn Dagboek verklaart hij bijvoorbeeld het omgekeerde; de aandacht van zovele lezers, schrijft hij, wekt in hem nieuwe perspectieven en mogelijkheden.

Maar er is nog een *derde, in mijn ogen fundamenteelere reden*, die alles te maken heeft met een zekere innerlijke perspectiefwisseling, maar daarover wil ik het pas in het hoofdstuk over Gombrowicz' verhalenbundel (derde hoofdstuk) hebben.

Laten we eerst eens kijken wat zoal de ideeën zijn die in *Ferdydurke* vaak op een vrij expliciete manier aan bod komen.

Gombrowicz uitgesproken

"Het menselijk wezen uit zich niet direkt en in overeenstemming met zijn natuur, maar steeds in een bepaalde vorm, en die vorm, die stijl, die zijnswijze komt niet alleen voort uit onszelf maar wordt ons van buitenaf opgedrongen - en daarom kan dezelfde persoon naar buiten toe nu eens verstandig, dan weer dom lijken, nu eens bloeddorstig, dan weer engelachtig, nu eens rijp, dan weer onrijp, afhankelijk van de stijl die hem toevallig aanwaait en van zijn beïnvloeding door anderen. En zoals de wormen en insecten de hele dag op voedsel jagen, zo zijn wij rusteloos op jacht naar de vorm, strijden met anderen om de stijl, om onze wijze van leven; en wanneer wij in de tram rijden, eten, ons vermaken, uitrusten of zaken afwikkelen - altijd en eeuwig zoeken wij naar de vorm, beleven er plezier aan of lijden er onder, passen ons aan hem aan, verkrachten en verbrijzelen hem, of aanvaarden dat hij ons schept, amen." (Gombrowicz, 1992, p.84) Dit is in een notendop Gombrowicz' mensvisie. Een mens kan voor Gombrowicz maar waarachtig zijn als hij erkent dat hij niet af is, dat hij iets vloeibaars is dat steeds opnieuw dreigt door de buitenwereld vervormd te worden. Een waarachtig mens is voor Gombrowicz een mens die steeds opnieuw bereid is in opstand te komen tegen de vorm die hem wordt opgedrongen. Het diepste van onszelf vinden we in de weerstand die de vervorming in ons oproept.

Met *Ferdydurke* lijkt Gombrowicz vooral op één ding uit te zijn: de zogezegde rijpheid te ontmaskeren. Niemand is rijp. De mensen doen zich wel voor als rijp, maar zij zijn het niet. Rijpheid voorwenden, is zichzelf verbergen achter een masker en daarmee zichzelf onrecht aandoen. Het is natuurlijk de gemakkelijkste uitweg; wie zich overgeeft aan een bepaalde vorm, kan tevens aanspraak maken op een positie, een rol, een patroon, dat hem geborgenheid en eventueel aanzien kan verlenen; in ieder geval wordt men iemand, krijgt men een identiteit

aangemeten, zodat men de ogen kan sluiten voor de pijnlijke confrontatie met zichzelf. Maar het is en blijft een onrecht jegens zichzelf, omdat een persoon nooit kan samenvallen met de vorm die hij aanneemt.

Een mens is voor Gombrowicz fundamenteel onvoltooid. Een mens bestaat uit onnoemelijk veel delen, die elk op zich naar voltooiing en een vaste vorm streven. Vraag is hoe men deze in verschillende richtingen uitwoekerende delen met elkaar in overeenstemming moet brengen? Hoe dat alles te integreren tot één onlosmakelijk geheel, zonder dat je jezelf daarbij onrecht doet? Voor Gombrowicz lijkt het gevaar onafwendbaar dat een van de delen de constructie tot geheel zal domineren en die constructie volledig naar zich zal toetrekken. Of erger nog: dat de eenmakende constructie gewoon van buitenaf komt (door de objectiverende blik van de ander) en zich van de innerlijke delen niets aantrekt. Dit zal tot gevolg hebben dat de eindconstructie - de vorm - de mens niet geheel zal passen en meer als een keurslijf dan als een gegoten lijfje zal aanvoelen.

Gombrowicz illustreert zijn visie over de vorm voortdurend met voorbeelden uit de kunst - terrein bij uitstek waar de vorm object van manipulatie is. "We denken dat wij construeren - illusie! In gelijke mate worden wij geconstrueerd door de constructie. Wat je geschreven hebt, dicteert je de verdere zin - niet uit jou wordt het werk geboren; dit wilde je schrijven, en iets heel anders staat er op papier. De delen neigen naar het geheel. (...) Rond deze delen slingeren wij ons als klimop rond een eik, het begin bepaalt het einde, het einde het begin, en het midden ontstaat tussen begin en einde. Een absolute onmacht tot het geheel kenmerkt de menselijke ziel." (G., 1992, p.76) Laconiek geeft Gombrowicz het voorbeeld van een schrijver die, gebogen boven een leeg wit blad papier, haast toevallig, misschien omdat hij net in zulk een stemming verkeert, aanheft met een verheven, heroïsche zin, waarna de man gedoemd is de rest van zijn roman in diezelfde heroïsche toon verder te zetten, en natuurlijk ook zijn volgende roman... Enige uitweg voor hem zou erin bestaan op een gegeven moment aan zijn lezers toe te geven dat die heroïek eigenlijk slechts toevallig bezit van hem heeft genomen en dat hij zelf daar niet mee samenvalt. Maar dat is in onze maatschappij uitgesloten, zegt Gombrowicz; de schrijver zal zich eerder aan zijn werk aanpassen dan omgekeerd. De delen streven hardnekkig en tiranniek naar hun voltooiing; het heroïsche in de schrijver zal, eenmaal het overwicht behaald, de schrijver volledig voor zich opeisen. De samenleving werkt deze inauthenticiteit in de hand; men verlangt van iemand dat hij zus of zo is, men aanvaardt niet dat iemand nu eens zus, en dan later weer eens zó, zou kunnen zijn. Men verlangt dat wanneer iemand zich inschrijft in een vorm, hij daar ook volledig mee samenvalt; ontkennen

dat dat zo zou zijn en er voor uitkomen dat men ook nog andere kanten in zich bergt die een andere vorm eisen, wordt aanzien als puberale weerspanningheid.

Om zijn meningen te illustreren, richt Gombrowicz zijn pijlen nogal vaak op de maatschappelijke status van de kunstenaar. De nog onrijpe kunstenaar, die neerknielt op het altaar van de kunst, zal er alles aan doen zich in te kunnen voegen in het rijtje van de groten. Maar om tot de groten te worden gerekend, kan de kunstenaar in spe niets anders doen dan één te worden met de mythische nevel die zich eeuwenlang heeft samengepakt rond de naar de oneindigheid starende standbeeldkoppen van zijn artistieke helden-voorgangers. Maar deze wolk hangt volgens Gombrowicz te hoog! Geen mens kan bij die wolk komen zonder de gezonde aanraking van zijn beide voeten met de aarde te verliezen. En zij die het proberen en die wild de hoogte inspringen, vervallen gauw tot het kunstmatige; zij die al te zeer en met de moed der wanhoop kunstenaar willen worden, bevinden zich binnen de korste tijd in een valse situatie, die tot niets dan naïverij en zelfbedrog kan leiden. Kunst als praktijk en als vorm is iets dat gedurende eeuwen is gegroeid, talloze genieën hebben hun eigen wolkje aan deze ene grote wolk toegevoegd en uiteindelijk heeft deze ene wolk onmenselijke proporties aangenomen. De kunst is hierin geen buitenbeentje; Gombrowicz gebruikt de kunst gewoon omdat dat het domein is waar hij het meeste voeling mee heeft. Voor hem is kunst een praktijk net zoals alle andere. Het uiteengezette gaat volgens hem dus ook op voor de andere gebieden des levens; bakkers, politici, soldaten, noem maar op, allen trekken ze volgens Gombrowicz maar al te graag een jasje aan waarin ze zichzelf verliezen. Aan de kop van deze stoet lopen volgens Gombrowicz de dichters, die als dronken priesters met lege, holle frases het geheel inzegenen, die in het luchtledige zichzelf bewieroken en die steeds hoger en hoger op de wolk van hun eigen belachelijke genialiteit gaan zweven - steeds verder verwijderd van moeder aarde.

Gombrowicz betreurt dat de meeste mensen niet inzien wat voor een (ongehoord) grote rol de vorm in ons leven speelt. "Zelfs in de psychologie hebt u de vorm niet de haar toekomstende plaats weten te geven. U denkt nog steeds dat het de gevoelens, de instincten, de ideeën zijn die ons gedrag bepalen, terwijl u geneigd bent de vorm als een uiterlijk toevoegsel, als een simpele versiering te beschouwen. En als een weduwe die de kist van haar man volgt hartverscheurend loopt te snikken, denkt u dat ze snikt omdat ze smartelijk lijdt onder haar verlies" (G., 1992, p.83-84) Volgens Gombrowicz is het de vorm die achter de intiemste van onze reacties zit. En die intieme reacties lokken, volgens de wetten van de vorm, andere

reacties uit, die op hun beurt weer nieuwe reacties uitlokken, enzovoort, en in het extreme doorgedacht ontstaan op diezelfde manier de meest bloedige oorlogen, louter omwille van de vorm; voordat de mensheid het goed en wel beseft, is zij in de greep van een strop die men door tegenstand te bieden alleen nog maar strakker aantrekt. Een mooi voorbeeld van een door de vorm aangestoken massa, is volgens Gombrowicz het einde van een klassiek concert, waar soms de applaudisserende menigte zichzelf ophitst en louter uit vorm het enthousiasme almaar opdrijft tot ... (en wat er dan gebeurt, vindt de lezer in het sublieme verhaal *De Maenaden* van Julio Cortázar).

Het twaalfde hoofdstuk van *Ferdydurke*, namelijk *Filibert met kind bekleed* (aanvankelijk verscheen het in licht afwijkende vorm in een tijdschrift onder de veelzeggende titel: *Het mechanisme van het leven*), vormt een bloemrijke illustratie van de manier waarop de vorm aan de haal gaat met de mensheid. Omdat het vrij kort is, heb ik het integraal opgenomen in **bijlage 1** (inhoudelijk zijn er overigens vele overeenkomsten met het verhaal *De Maenaden* van Cortázar).

Maar als de situatie zo is, wat vermag een mens dan nog? Is Gombrowicz niet meer dan een zwartgallige pessimist, zijn tijdgenoten de blindheid verwijtend voor wat hen ten diepste beheerst? Neen, zeker niet. Het is er Gombrowicz juist om te doen zijn medemensen wakker te schudden, opdat zij zich voortaan met een gezond wantrouwen zouden wapenen tegen iedere vorm waarnaar zij zich noodzakelijk moeten voegen. Gombrowicz weet ook wel dat een mens niet zonder vorm kan - zelfs de ontkenning van de vorm blijft uiteindelijk vorm. Wat Gombrowicz met zijn furieuze betogen betracht, is de aanname van een kritische ingesteldheid jegens de vorm, zodat mensen niet langer zichzelf uit gezapigheid of luiheid zouden verloochenen; Gombrowicz wil aanzetten tot strijd voor de eigen persoonlijkheid. En die strijd betekent voor hem steeds opnieuw in opstand komen tegen de vorm, en steeds opnieuw zoeken naar andere vormen die beter bij de eigen persoonlijkheid passen - wetend dat men wellicht nooit de ultieme vorm zal bereiken, de mens blijft voor Gombrowicz fundamenteel een onvoltooid wezen. Weer toegepast op de kunstenaar: "Als zo iemand (*een authentiek auteur, eigen noot*) de pen zou opnemen, dan niet om een Kunstenaar te worden, maar om - laten we zeggen - zijn persoonlijkheid beter uit te drukken en haar voor anderen te verhelderen; of ook om innerlijk orde op zaken te stellen, en, wie weet, zijn verhouding tot andere mensen te verdiepen en te verfijnen, gelet op de onmetelijke scheppende invloed van andere zielen op onze ziel." (G., 1992, p.85) De waarachtigheid die de authentieke auteur kenmerkt, bestaat

volgens Gombrowicz dus in het durven tonen van zijn eigen onrijpheid; de auteur is niet dat superieure wezen dat respect afdwingt alleen al door de verheven krulling van een zijner scherpzinnige wenkbrauwen, hij is niet die rijpe auteur die rechtstreeks in contact staat met de muze, "o nee, de schrijver over wie ik spreek zal zich niet aan het schrijven wijden omdat hij zich als rijp beschouwt, maar juist omdat hij zijn onrijpheid kent en weet dat hij geen greep heeft op de vorm, dat hij iemand is die zich opricht maar nog niet naar buiten gekropen is, dat hij nog bezig is iets te worden maar nog niets geworden is." (G., 1992, p.85)

Jozio, het ik-personage (en tevens verteller) uit *Ferdydurke*, lijdt sterk onder het feit dat anderen hem voortdurend veroordelen tot de status van onrijpheid. Voortdurend wil men van hem een "kontje" maken en hem als onvolwassene behandelen; men dwingt hem, dertigjarige, zelfs opnieuw naar school te gaan. Maar schuldig daaraan is niet hijzelf, maar de wereld die onder rijpheid verstaat: verstarring, vernauwing en bekrompenheid. Het is omdat de anderen zich vastschroeven in een bepaalde vorm en hij dat niet doet, dat hij de vreemde eend in de bijt blijft. Men zou zich kunnen afvragen wat daar nu zo erg aan is, vreemde eend in de bijt te zijn. Kan de vreemde eend zich niet gewoon losmaken van de stroeve blik van de ander, kan hij bijvoorbeeld niet kiezen voor een teruggetrokken leven waarbij hij de anderen gewoon vergeet? Maar volgens Gombrowicz kan een mens zich nooit ver genoeg terugtrekken; de ander is via de vorm steeds in het eigen lichaam aanwezig. Men kan niet vluchten voor de ander; het is inherent aan het menszijn dat de ander in ons eigen bestaan geïncorporeerd zit. En dit wellicht het meest markant door de blik; een mens wordt gevormd door de blik van de ander. En als die ander afwezig is, dan is hij misschien net het meest aanwezig, want dan beeldt men zich de blik van de ander in en gaat men zichzelf beschouwen doorheen die ingebeeelde blik. Als anderen iemand dus als vreemde eend in de bijt gaan aanzien, of als onrijp, dan wordt die persoon ook onrijp - net omdat die persoon zichzelf zo gaat zien. Het is precies daarom dat Gombrowicz onder de veroordelingen van de critici lijdt. "Want de mens is ten diepste afhankelijk van zijn weerspiegeling in de ziel van de ander, ook al is het de ziel van een idioot." (G., 1992, p.11) "Een hele zee van oordelen waarvan elk je in de andere mens vastlegt en je in zijn ziel tot leven wekt. Alsof je in duizenden bekrompen zielen geboren werd!" (G., 1992, p.12) Gombrowicz voelt zich als een pop die honderden malen over en weer wordt geslingerd, van het ene oordeel in het andere tuimelend; in een mum van tijd ziet hij zichzelf transformeren van een dwaas in een genie, van een inferieur in een superieur wezen enzovoorts.

Andere schrijvers lossen dit volgens Gombrowicz op door blijk te geven van verachting voor de mening van de critici en het gewone volk. Maar deze houding vindt Gombrowicz zelf verachtelijk. Vanwaar halen die schrijvers het recht vandaan, vraagt hij zich af, zich als rijp en superieur te poneren? "Ze zouden willen, zo blijkt, dat iedereen denkt dat ze schrijvers zijn bij de genade Gods en niet bij de genade van de mensen, dat ze met hun talent uit de hemel zijn gevallen; ze generen zich, duidelijk te maken door welke concessies, door welke persoonlijke nederlaag ze het recht verworven hebben..." (G., 1992, p.11) Gombrowicz acht het noodzakelijk dat achter iedere vorm zich tevens de mens van vlees en bloed laat zien, dat wil zeggen, de onrijpe persoon die gebruikmaakt van een vorm om zich in de buitenwereld te bewegen. De verbinding tussen de eigen onrijpheid en de naar buiten gerichte vorm moet te zien zijn. Alleen op die manier kan volgens Gombrowicz doorheen het kunstwerk het eigen bloed circuleren en kan de kunst de mens dienen in plaats van omgekeerd. Deze eis trekt hij natuurlijk tevens door naar andere gebieden; als hij in zijn Dagboek bijvoorbeeld over filosofen schrijft, is het steeds dat dat hem bij de filosoof in kwestie interesseert; op welke manier is het uiterlijke met het innerlijke verbonden? Op welke manier hebben de gespuide ideeën impact op het leven van de persoon zelf, met hoeveel geestdrift worden ze geuit? Zijn het slechts holle frases, echo's van echo's van echo's, is het slechts vorm, of gaat het om iets dat vervlochten is met de persoonlijke existentie van de persoon? Daarom ook dat Gombrowicz er prat op gaat meer aandacht te besteden aan de manier *waarop* iets gezegd wordt dan aan *wat* er gezegd wordt; een hoop nonsens of hoogdravendheid herkauwen, kan (bijna) iedereen, maar die verheven zinnen terugbrengen tot het eigen niveau, ze door de molen van het eigen leven malen, dat kan niet iedereen, of liever; dat zou iedereen moeten kunnen, maar de meerderheid verzuimt het. "Bijna luister ik al niet meer naar de inhoud van de woorden, maar alleen naar de wijze waarop ze gezegd worden; en het enige dat ik nog van een mens verlang, is dat hij zich niet door zijn eigen wijsheden dom laat maken (...)" (G., 1986, p.49) "Een leven dat met deze verbindingen geen rekening houdt en de eigen ontwikkeling niet in haar hele omvang verwezenlijkt, is als een huis dat van bovenaf wordt gebouwd." (G., 1992, p.11)

Voor Gombrowicz is de mens fundamenteel een tussenwezen: een mens laveert tussen het lagere en het hogere. *Enerzijds* verlangt een mens naar rijpheid. Dit uit zich in de idealen die een onrijp mens koestert. De onrijpe droomt van de rijpe gestalten die hij zou kunnen aannemen. Men droomt er bijvoorbeeld van een held te zijn, of een kunstenaar, of een gelukkig getrouwde huisvader, of een priester of... Maar als men nagaat waaraan men

eigenlijk denkt als men van deze idealen droomt, dan ziet men dat het steeds uiterlijkheden zijn waaraan men denkt. Als men van het heldendom droomt, ziet men zichzelf met geheven zwaard op de top van een glooiende heuvel staan, liefst nog met op de achtergrond een ondergaande zon. Ziet men zichzelf eerder als huisvader, dan denkt men aan zichzelf op bijvoorbeeld het moment dat men zich 's avonds over het kindje buigt om het met het gebruikelijke kruisje welterusten te wensen. En als priester ziet men zichzelf bijvoorbeeld begripvol toeknikkend en vol bereidwillige vergevingsgezindheid iemand de biecht afnemen. Waar men in feite aan denkt als men zichzelf deze idealen voor de geest haalt, zijn gebaren en patronen - vormen dus, waarvan men aanneemt dat ze een bepaalde inhoud weerspiegelen. Het is natuurlijk deze inhoud die men zich wil eigen maken, maar het gekke is dat men zich die inhoud, los van die vorm, niet kan denken.

Geleidelijk aan zal men misschien in de richting van een van die idealen (vormen) opschuiven, tot men zich geleidelijk aan zoveel heeft aangepast dat men er langs de buitenkant helemaal mee samenvalt. Maar zal er ooit een moment komen dan men het gevoel heeft dat men is aangekomen, dat men dat bepaalde ideaal volledig heeft bereikt? Natuurlijk niet, en men zal zich steeds nieuwe idealen voorhouden. Juist dat toont aan dat men, ondanks de uiterlijke rijpe vorm, innerlijk altijd onrijp zal blijven. De rijpe vorm (het langs de buitenkant samenvallen met het ideaal van weleer) kan nooit genoegdoening verschaffen - de voorgewende heelheid is steeds een reductie, op de bodem blijft steeds iets achter dat niet geïntegreerd kan worden (wat Gombrowicz de fundamentele onrijpheid van de mens zal noemen). Een mens is steeds meer dan de uiterlijke vorm die hij aanneemt, een mens barst van de tegenstrijdigheden die zich nu eenmaal niet laten verenigen. Vandaar volgens Gombrowicz *anderzijds* het tweede, meer heimelijke verlangen van de mens: het verlangen naar onrijpheid. Een mens verlangt stiekem naar het lagere, omdat hij in het hogere, in de vorm waarmee hij zich heeft vereenzelvigd, niet terdege kan ademen. Een leuke passage uit *Ferdydurke* in dit verband is de passage gewijd aan de brieven van respectabele volwassenen gericht aan de jeugdige, moderne lyceïste: "De politicus verzekerde: 'Ik ben een jongen, niets dan een politieke jongen, een historische jongen.'" En een onderofficier vertrouwt het jonge meisje heimelijk het volgende toe: " 'Vertrouw niet op mijn geboortebewijs, dat is maar een uiterlijk detail, vrouw en kinderen vormen slechts een aanhangsel, ik ben geen ridder, maar een voetknecht met de trouwe en blinde ziel van een jongen, en in de kazerne ben ik een hond, een hond ben ik! " (G., 1992, p.161)

Juist omwille van deze heimelijkheid compromitteert het lagere altijd; men wil niet dat het onrijpe aan het licht komt. Een intellectueel zal zich altijd pijnlijk belachelijk voelen als hij een plompe boer tegen het lijf loopt, de boer zal de intellectueel er namelijk aan herinneren dat hij met bepaalde aspecten van zijn eigen leven niet voldoende rekening heeft gehouden. En precies om die reden laat Gombrowicz zo dikwijls de handeling van zijn romans plaatsvinden op het platteland bij de landelijke adel - een milieu waar hij zelf ook uit stamt (misschien vandaar ook zijn gevoeligheid voor de kloof rijpheid-onrijpheid?¹). De adel terroriseert het slaafse plebs, maar in wezen is het andersom; de slaaf terroriseert de meester, omdat hij met zijn slaafsheid de onrijpheid van de meester aan het licht brengt. De meester weet dat hij in de ogen van de slaaf slechts een klein kind is. Door zich steeds aristocratischer op te stellen, door bijvoorbeeld de slaaf af en toe een pak slaag te geven, probeert de meester aan deze compromittering te ontsnappen, maar in feite bekrachtigt hij die daardoor alleen maar. Hoe meer hij vlucht in zijn majesteitelijke vorm, hoe onvolwassener en onrijper hij in de ogen van de slaaf wordt. In de steden wordt deze spanning, deze voortdurende compromittering door het lagere, voor een groot deel opgeheven. In de steden bestaan er talrijke tussenposities, waardoor de kloof van ongelijkheid minder in het oog springt: "... en van winkelier tot tramconducteur tot aapjeskoetsier kon je ongemerkt trap voor trap afdalen tot de voddenman; maar hier (op het platteland) stak het meester-zijn omhoog als een eenzame, kale populier." (G., 1992, p.233) "Naar de stad, waar de mens kleiner is, tussen de andere mensen beter op zijn plaats en meer aan hen gelijk." (G., 1992, p.257)

Gombrowicz is een meester in het spelen met deze spanning en vaak laat hij in zijn romans deze spanning tussen meester en slaaf zo hoog oplopen dat de eeuwenoude hiërarchie uiteindelijk wel uit elkaar moet spatten. Er vindt dan een soort oerworsteling plaats waarbij het lagere zich op een nieuwe manier met het hogere verbindt, waardoor er een nieuwe, onverwachte vorm ontstaat - waar de kunstenaar Gombrowicz vol belangstelling en nieuwsgierigheid naar uitkijkt. In *Ferdydurke* voltrekt deze wervelende oerchaos zich twee maal - één keer op het platteland, maar ook één keer in de stad, waar de auteur dit proces wel een handje toe moet steken teneinde de spanning op te drijven om ze voldoende explosief te maken. De eerste keer (in de stad) ontsnapt Jozio aan zijn 'beulen' - zij die van hem steeds een 'kontje' hebben gemaakt en die hem krampachtig in de onrijpheid hebben willen houden. Hij laat hen achter in een kluwen van worstelende lichamen waar ze niet al te snel uit zullen

¹ Interessant in dit verband zijn de toespelingen in die richting die hij maakt in *Gesprekken met Witold Gombrowicz*, p.1-7.

geraken. Even voelt hij zich verlost en lijkt hij zichzelf te hebben gevonden; "... en toen ik wegging, leek het of ik niet alleen ging, maar dat met mij - naast mij of in mij of om mij heen - iemand ging die identiek was en aan mij gelijk, ik - in mij, ik - met mij, en er was tussen ons geen liefde, haat, verlangen, afkeer, lelijkheid, schoonheid, lachen, lichaamsdelen, geen enkel gevoel en geen enkel mechanisme, niets, niets, niets..." (G., 1992, p.190) Maar dat slechts gedurende "een onderdeel van een seconde". Dan voegt zijn kameraad Mjendus zich bij hem, en wordt hij opnieuw onderworpen aan de blik van de ander en dus aan de vorm. De tweede keer (op het platteland) ontsnapt Jozio aan zijn lastige familie en leert hij de liefde kennen, maar ook dit blijkt voor hem een verschrikking, een vorm die hem nog meer dan ieder andere vorm beknelt: "Bestaat er op aarde (...) iets afschuwelijkers dan die vrouwelijke behaaglijkheid, die beschamende, vertrouwelijke adoratie en knusheid?" (G., 1992, p.277)

Een mens verlangt zijn leven in een bepaalde richting te ontwikkelen, maar dit kan volgens Gombrowicz slechts op een gezonde manier gebeuren als het heimelijke verlangen naar onrijpheid erkend wordt. In plaats van zich af te sluiten voor het lagere, het de verachtende rug toe te keren, zou de waarachtige auteur zich moeten openstellen voor al het lagere, omdat dit hem juist in contact kan brengen met zijn eigen onrijpheid, zodanig dat hij weer in contact kan komen met de sappige wortels van zijn eigen bestaan, waarvan hij, opgesloten in een verheven vorm, afgesneden was. Pas deze voortdurende terugkeer naar de eigen onrijpheid kan volgens Gombrowicz voor waarachtige creativiteit zorgen, voor steeds nieuwe, steeds prachtigere vormen.

Waar Gombrowicz op lijkt aan te sturen, is de volgende stelregel (waar hij in zijn verdere leven ook steeds op is teruggekomen, en waar hij zelf naar heeft trachten te leven): "Gij, kunstenaars, tracht u aan elke uitdrukking van uzelf te onttrekken. Geloof uw eigen woorden niet. Wees op uw hoede voor uw geloof en wantrouw uw gevoelens. Maak u los van wat u naar buiten toe bent, en schrik terug voor iedere veruiterlijking, zoals de vogel siddert voor de slang." (G., 1992, p.88) "En in plaats van te brullen: 'Hierin geloof ik - dat voel ik - zo ben ik - daarvoor sta ik borg' zullen we deemoedig zeggen: 'In mij gelooft men - voelt men - zegt men - doet men - denkt men.'" (G., 1992, p.89) En zij die denken dat deze oproep enkel tot kunstenaars zou zijn gericht, slaan de bal grondig mis, want: "Is het niet zo dat iedereen in meerdere of mindere mate kunstenaar is?" (G., 1992, p.81)

Maar Gombrowicz is de eerste om te erkennen dat deze houding van wantrouwen jegens de eigen vorm de mens niet gemakkelijk valt. Veelvuldig drukt hij erop dat er bijzonder

veel vernuft aan de dag zal moeten worden gelegd, wil men uit de starheid van de opgelegde vorm treden en de brug slaan naar de eigen onrijpheid. Het zal ook steeds meer moeite kosten naarmate men ouder wordt, want steeds meer raakt men doordrongen van het besef dat na de ontsnapping uit de ene vorm reeds een nieuwe vorm wacht die wederom zal tekortschieten, en zo eeuwig voort.

Dat er steeds nieuwe vormen wachten, beseft de auteur van *Ferydurke* maar al te goed; ook zijn lezers bijvoorbeeld zullen hem kneden, ook voor hen zal hij op de vlucht moeten slaan. In de laatste paragraaf van *Ferdydurke* roept Gombrowicz wanhopig uit: "Kom, kom, dichterbij, begin maar te kneden en maak me een nieuw smoel, zodat ik weer voor jullie zal moeten vluchten in andere mensen en rennen, rennen, rennen door de hele mensheid. Want er is geen vlucht voor de smoel dan in een andere smoel, en er is geen ontsnappen aan de mens dan in de armen van een ander mens." (G., 1992, p.280)

Conclusie

Schrijven is voor Gombrowicz een soort tegenreactie tegen de vervormingen van buitenaf, die de persoonlijkheid van de auteur dreigen te verstikken. Schrijven is strijden voor de eigen persoonlijkheid, het is de werkelijkheid toeschreeuwen dat men bestaat, de werkelijkheid van repliek dienen, het eenrichtingsverkeer van buiten naar binnen op zijn kop zetten, en de eigen stempel op de realiteit drukken. Schrijven is opnieuw op krachten komen, zichzelf laven aan de bron van de eigen persoonlijkheid om des te sterker in het leven te kunnen staan. Schrijven is tenslotte voor Gombrowicz een opstand tegen de anderen, niet tegen de ander als persoon, maar tegen het mechanisme van de vorm dat geboren wordt tussen die ander en de eigen persoon. De *dood van God* heeft voor Gombrowicz de volgende implicaties: wanneer de ordenende God in de kosmos verdwijnt, krijgt de vorm voortaan vrij spel om tussen de mensen wortel te schieten en wild en chaotisch om zich heen te grijpen, als razendsnel groeiend onkruid; de 'transcendente kerk' verandert daarmee in een 'tussenmenselijke kerk'. De vorm wordt voortaan tussen de mensen geboren. Iedere mens probeert de andere te verstikken in beknellende vormen. Het leven is een strijd van elkaar kruisende blikken. Schrijven is voor Gombrowicz een schild tegen die blikken, maar tegelijk een aanvalswapen. "Schrijven is niets

anders dan de strijd die de kunstenaar met de mensen levert om zijn eigen superioriteit." (G., 1986, p. 57)

Mogen we uit dit laatste afleiden dat Gombrowicz niet langer zou schrijven, indien hij de enige mens op aarde zou zijn? Ik denk inderdaad dat hij de pen dan terzijde zou laten liggen, maar ik denk dat Gombrowicz op zulk een vraag onmiddellijk zou protesteren; een mens die alleen weet heeft van zichzelf en niet van anderen is eigenlijk geen mens. Mens zijn impliceert voor Gombrowicz steeds: mens zijn voor de ander, zich onderworpen weten aan de blik van die ander, vervormd worden door de vorm die tussen de ander en de eigen persoon wordt geboren. Een mens in het enkelvoud is geen mens. "De mens dóór de mens. De mens met betrekking tot de mens. De mens geschapen door de mens. De mens tot een hogere macht verheven door de mens. Is het een illusie van mij dat ik hierin de verborgen nieuwe werkelijkheid zie?" (G., 1986, p.37) Ook in de stijl van Gombrowicz schemert deze overtuiging door; met zijn stijl stoot Gombrowicz de lezer voortdurend aan, vat hem bij de kraag en dwingt hem tot dialoog - toegegeven, in *Ferdydurke* misschien een dialoog waarin de tegenpartij niet al te veel kans krijgt iets tegen Gombrowicz' argumenten in te brengen. Maar zeker in het latere werk opent er zich meer ruimte tot een waar tweegesprek, en zal nog duidelijker blijken dat de gombrowicziaanse auteur een zeer intense relatie met zijn lezer aangaat. Waar de auteur van *Ferdydurke* nog krampachtig van zich afbijt - wat natuurlijk ook van een intense relatie getuigt -, zal Gombrowicz zich in het latere werk een heel wat hoffelijker, maar ook geslepen en duivelser gesprekspartner betonen.

2. WITOLD GOMBROWICZ, DE PORNOGRAFICUS

"En Freud en Mann wisten weliswaar alle biologische ellende aan het licht te brengen die met grootheid gepaard gaat, (...) maar wat de grootheid bepaalt, wat genie is, talent, olympische vonk, vlam van de Sinai, dat blijft bij hen iets geweldigs, pronkend met alle schittering van Volheid en Bloei... En dat is in strijd met de waarheid. (...) Grootheid - spreken we het eindelijk uit - is ontoereikendheid!" (G., 1986, p.502)

De 'rijpe' Gombrowicz?

De *Pornografie* behoort samen met *Trans-Atlantisch* en *Kosmos* tot het latere werk van Gombrowicz. Ik noem het het 'latere werk', niet alleen omdat het door een 'ouder' auteur is geschreven, maar vooral om het te kunnen onderscheiden van het vroege werk (waarmee ik in dit hoofdstuk eigenlijk alleen *Ferdydurke* op het oog heb); opzet en stijl verschillen grondig.

Het *vroege werk* (*Ferdydurke*) is geschreven in een vlijmscherpe, grotesk ironische stijl, die wild tekeergaat tegen de opdringerige rijpheid die de auteur langs alle kanten belaagt en die hem opzadelt met een gevoel van onrijpheid - een gevoel waaronder hij lijdt. Het boek *Ferdydurke* deformeert de werkelijkheid op een karikaturale manier, teneinde de zogezegd rijpe vormen van de maatschappij te ontmaskeren; niets is rijp, roept de jonge auteur uit, rijpheid is een lege doos waarin iedereen zijn onrijpheid tracht te verbergen. *Ferdydurke* "is de groteske geschiedenis van een meneer die kind wordt omdat anderen hem als zodanig behandelen. *Ferdydurke* wil de grote onrijpheid van de mensheid ontmaskeren." (G., 1994, p.182) De groteske en karikaturale stijl wordt nu en dan ingeruild voor een becommentariërende, bespiegelende stijl, die zich ertoe leent om op een filosofische manier na te denken over de consequenties van de eigen stellingname - wat dan ook met zwier gebeurt.

Het *latere werk* breekt met dit standpunt van onrijp auteur; het lijkt eerder te zijn geschreven vanuit het standpunt van een rijper auteur die eindelijk tot de realiteit en het dagelijkse leven is kunnen doordringen, maar die nu in de stroom van juist dat dagdagelijkse leven dreigt te verstikken. Niet dat Gombrowicz zich ooit als rijp kunstenaar zou presenteren, verre van, hij blijft ten allen tijde de schelm en onvoorspelbare nar uithangen, de draak stekend met al wat zich kunstenaar noemt, maar toch sluipt er in zijn leven een gevoel binnen van

inzettend verval; de periode van de jeugdijaren - waarin alles nog mogelijk was - lijkt voor de rijpere auteur voorgoed voorbij te zijn. Ook de stijl verandert: Gombrowicz laat de distantie van de humor en de ironie varen. In plaats van zich polemisch tegen de realiteit te keren en er via de taal zijn orde aan op te dringen, laat hij er zich door meeslepen en geeft hij er zich aan over. In zijn werk vertaalt zich dat als volgt: Gombrowicz laat de kritisch ingestelde vertellersinstantie bijna geheel naar de achtergrond verdwijnen en laat daardoor meer plaats open voor de personage-rol van de verteller. De verteller wordt gereduceerd tot een verslaggever. Als personage-verteller brengt Gombrowicz verslag uit van zijn wilde avonturen in de chaos van de realiteit.

Hiermee lijken we zeer ver af te zijn van een auteur die probeert via het schrijven zijn persoonlijkheid terug te vinden en te verdedigen. Integendeel, we lijken wel in het omgekeerde scenario verzeild te zijn geraakt: we treffen een lichtjes ontredderde auteur aan die zijn greep op de realiteit volledig verloren heeft, een auteur die zelfs zijn identiteit is verloren. Ook het feit dat de kritische, filosofische bespiegelingen in de latere romans ontbreken, lijkt in deze richting te wijzen. Doch, net deze schijnbare makheid verraadt dat er meer aan de hand is! Zo snel geeft Gombrowicz zich niet gewonnen! Verdacht is tevens dat er in de latere werken zo vaak met het thema 'jeugd' wordt gespeeld; voortdurend stoot de lezer op het rijpere, statische, en uitdovende dat vurig naar het sprankelende en levendige van de jeugd verlangt. En dat de kritische bespiegelingen verdwenen zouden zijn, dat is eigenlijk niet eens half de waarheid. De waarheid is dat de kritische reflecties gewoon een nieuwe plaats hebben toegewezen gekregen, en wel in het Dagboek van Gombrowicz, waaraan hij op latere leeftijd begint (toch negenhonderd bladzijden tellend, verre van niets dus). In dit Dagboek treffen we opnieuw de oudvertrouwde polemiserende toon aan, maar nu op de spits gedreven, nog scherper en geraffineerder dan vroeger. De scherpe, zelfbewuste toon van het Dagboek scherpt bij de lezer het vermoeden dat er van identiteitsverschrompeling bij de oudere Gombrowicz allerm minst sprake kan zijn. Het tegendeel lijkt eerder het geval!

De vraag die dit alles doet rijzen, is: als er zich inderdaad geen identiteitsverlies heeft voorgedaan, waarom dan deze breuk tussen het werk van de 'jonge' en de 'oude' Gombrowicz? Is Gombrowicz op latere leeftijd na veel protest dan toch het rijk van de rijpheid binnengestapt, en heeft hij daarmee zijn vroegere ferdurkiaanse visie overboord gegooit? Heeft hij met andere woorden zijn vroegere jeugdijaren verloochend - hij, rijp auteur die de onrijpheid voorgoed achter zich heeft gelaten? Om deze vraag nader te onderzoeken, richt ik mij op

Gombrowicz' roman *Pornografie*, en daarna op die passages uit zijn Dagboek, waarin vaak over *Pornografie* wordt uitgeweid.

De Pornografie: louter verdichting?

"Ik zal u een ander avontuur van me vertellen, waarschijnlijk een van de rampzaligste." (eerste zin van *Pornografie*) De ik-verteller-personage - die zich uitdrukkelijk Witold Gombrowicz noemt: "ik, een Poolse schrijver, ik Gombrowicz" (G., 1994, p.36) -, bezoekt tijdens de oorlogsjaren samen met de mysterieuze Fryderyk het Poolse landgoed van Hippolyt, een edelman die Witold's hulp inroept. Fryderyk en Witold, allebei volwassen, raken gefascineerd door de jeugd van Henia en Karol - Henia is een zestienjarig zeventienjarig meisje, dochter van Hippolyt, Karol is een ondeugende zestienjarige knaap, aangenomen zoon van dezelfde Hippolyt. Tussen Henia en Karol heerst een speelse vertrouwdheid, zij kennen elkaar al jaar en dag, en zij gaan met elkaar om als de meest vertrouwde kameraden, doch van liefde in erotische zin is tussen hen geen sprake; Henia staat op het punt uitgehuwelijkt te worden aan Waclaw, een rijpe, adellijke man die in alle opzichten een degelijke partij voor haar is, en Karol's hoofd zit zo vol met fratsen en soldateske streken, dat hij aan de liefde niet denkt. Maar Witold en Fryderyk zien dat anders; aangestoken door de erotische *mogelijkheid* die als een wolk tussen Henia en Karol hangt, raken zij geobsedeerd door het jonge paar. Het is niet zozeer de liefde die hen fascineert, maar wel het jeudige van deze liefde. "In de roman *Pornografie* manifesteert zich nu", schrijft Gombrowicz, "een ander doel van de mens, heimelijker ongetwijfeld, in zekere zin illegaal: zijn behoefte aan het Niet-voltooid... het Onvolkomene... het Lager-zijn... de Jeugd." (G., 1994, p.181) Deze fascinatie van Fryderyk en Witold voor de jeugd drijft hen tot achtervolgingen, vergezochte gissingen, en zelfs een geheime correspondentie met elkaar. Hun zoete waanzin steekt uiteindelijk het hele huis aan; iedereen begint met de grootste nauwlettendheid op iedereen te letten en er ontstaat een panoptische toestand waarin iedereen zich op een ongezonde manier van zichzelf en de ander bewust wordt. De *Pornografie* tast in die zin de grenzen af tussen inbeelding en realiteit, het roept de vraag op; is iets realiteit omdat het zo is, of omdat men het zo ziet en men er zich op een bepaalde manier naar begint te gedragen?

Heel de *Pornografie* is een uitvergroting van Gombrowicz' besef dat de vorm iets is dat tussen de mensen wordt geboren - wat hij noemt: de 'tussenmenselijke kerk'. "Zelfs in een kleine groep van met elkaar discussiërende mensen blijkt reeds die noodzaak om zich op elkaar af te stemmen in de een of andere vorm die toevallig tot stand komt, onafhankelijk van hun wil, alleen doordat ze zich wederzijds aanpassen... het is alsof ze elkaar allemaal een plaats, een 'stem' in het orkest toewijzen. 'Mensen', dat is iets wat zich elk ogenblik moet organiseren - maar deze organisatie, deze collectieve vorm is het resultaat van duizenden impulsen, is daarom onvoorspelbaar en onbeheersbaar voor hen die er deel van uitmaken. Wij zijn als tonen waaruit een melodie ontstaat, als woorden die zich tot zinnen samenvoegen - maar wij hebben geen macht over wat we zeggen, onze uitingen slaan ons als een bliksem, als een scheppende kracht die wel uit ons ontstaat, maar ontembaar is. (...) Wie belet jullie, daarin een Goddelijkheid te zien die uit de mensen zelf oprijst en niet langer uit de hemel neerdaalt?" (G., 1986, p. 444-445) Kleine gebaren lokken andere kleine gebaren uit, toevallige woorden zoeken nieuwe woorden, posities worden ingenomen en voor de personages het beseffen, zitten ze verwickeld in een drama dat zal uitmonden in een heuse slachtpartij. Dat is waar het in de *Pornografie* om lijkt te draaien: laten zien hoe de vorm bezit neemt van de mens in plaats van andersom.

In tegenstelling tot *Ferdydurke*, waarin de macht van de vorm aan de kaak wordt gesteld en ertegen wordt gevochten, wordt in de *Pornografie* de vorm juist vrijwillig ondergaan - met het doel het onderliggende mechanisme ervan bloot te leggen. Het is door zijn personages aan die tussenmenselijke vorm te onderwerpen, dat Gombrowicz zijn lezers een blik achter de schermen van de vorm-machine kan laten werpen. Maar! Dit ten koste, lijkt het, van zijn eigen auteurschap! Ook de verteller, Witold Gombrowicz, is in de *Pornografie* aan de vorm onderworpen. Ook hij begrijpt niet wat hem overkomt, ook hij wordt overstelpt door een chaos aan gebeurtenissen, uitspraken, feiten, al of niet werkelijke verbanden, ... Gombrowicz schrijft in zijn Dagboek: "Ik ben aan het schrijven van dit dagboek begonnen, eenvoudig om me te redden, uit angst voor de degradatie en het definitief wegzinken in de vloed van het triviale leven dat me al tot de mond reikt." (G., 1986, p.58)

Witold Gombrowicz lijkt dus te erkennen, zowel in zijn Dagboek als in de *Pornografie*, dat zijn project - namelijk: "Niet een ander, maar ik zelf moet mij mijn rol toewijzen" (G., 1986, p.58) - op een failliet is gestrand. Hij is niet langer heer en meester over zijn persoonlijkheid, zelfs niet wanneer hij schrijft! De realiteit is hem met haar vormen te slim af.

De realiteit dient zich aan als een absurditeit. In de *Pornografie* gebeurt overal vanalles; personages komen naar de verteller toe, leggen de vreemdste verklaringen af, voeren onbegrijpelijke handelingen uit - en verteller Witold staat erbij en kijkt ernaar. Overal ontwaren zich voor de verteller sporen van een realiteit die zelf onzichtbaar, onvatbaar en ongrijpbaar blijft. Naar het niveau van de auteur vertaald, betekent dit: de auteur beheerst niet langer de vorm van het boek, het boek schrijft zich vanzelf, het schrijven gebeurt buiten de schrijver om. Net datgene dus waar de jonge Gombrowicz in *Ferdydurke* zo tegen fulmineert; tegen iedere vorm van kunst waarin de kunstenaar de kunst dient in plaats van omgekeerd, tegen de constructie die de artiest vormt in plaats van de artiest de constructie¹. Hoe dit te rijmen? Onze vraag stoot op haar echo: heeft de oudere Gombrowicz de jongere verloochend?

In het licht van deze vraag treedt een raadselachtig personage op de voorgrond dat ons daarvoor nauwelijks was opgevallen: Fryderyk. Wie is Fryderyk? "Maar op een keer verscheen er een man van middelbare leeftijd, gitzwart en dor, met een haviksneus, en hij stelde zich aan ieder afzonderlijk voor onder inachtneming van alle formaliteiten. Daarna sprak hij nauwelijks een woord." (G., 1996, p.9) Fryderyk heeft beslist veel weg van Mefistofeles. Niet alleen wordt er in het boek vaak naar de alchemie en andere duivelskunsten verwezen, ook wordt het ergens letterlijk, zij het metaforisch gezegd: "Als Mefistofeles Waclaws liefde kapotmaken?" (G., 1996, p.120) Ook zal Fryderyk er net als Mefistofeles niet voor terugdeinzen anderen tot een zonde aan te zetten wanneer hem dat zelf goed uitkomt. Daarbij komt dat Fryderyk over een duivelse kennis beschikt; hij is namelijk op de hoogte van de wetten die de vorm beheersen. Hij schrijft in een geheime brief aan zijn handlanger Witold (een moderne doktor Faustus, zoals Gombrowicz zichzelf rond diezelfde periode in het Dagboek zal noemen): "Je moet die ouwe h... kennen. U weet wie ik bedoel? Zij, dwz de Natuur." (G., 1996, p.127) Met de Natuur wordt hier, opnieuw knipogend naar de alchemie, gedoeld op het spel der vormen. Iets verder laat Gombrowicz verteller Witold schrijven: "Ik bedacht dat elk woord van Fryderyk, net als elk van zijn daden, slechts in schijn betrekking had op degene aan wie ze gericht waren, maar in werkelijkheid echter een voortzetting vormde van zijn onvermoeibare dialoog met de Machten... een listige dialoog, waarin de leugen de

¹ Hieraan moet wel worden toegevoegd dat Gombrowicz in *Ferdydurke* de moeilijkheid erkent van een volledig bemeesterde constructie; niemand zal volledig greep kunnen krijgen op de vorm, ook al schept men hem zelf. Doch niettemin; juist dat toegeven is voor Gombrowicz reeds een belangrijke stap, die volgens hem navolging verdient. De auteur dient de lezer te vertellen over het gevecht dat hij tijdens het schrijven levert met de vorm.

waarheid diende en de waarheid de leugen. Ach, hoe hij in deze brief deed alsof hij buiten Haar om schreef - terwijl hij in werkelijkheid schreef opdat Zij zou weten! En hij rekende erop dat deze list Haar zou ontwapenen - misschien aan het lachen zou maken..." (G., 1996, p.127) Fryderyk is een kille duivelskunstenaar die perfect weet hoe hij moet manipuleren, en die als geen ander de duistere geheimen van de natuur kent. Zijn kennis wendt hij aan om zijn ultieme doel te bereiken. In een zoveelste geheime briefje gericht aan Witold, omschrijft hij zijn zending als volgt: "Ik ben Christus, uitgestrekt op een zestienjarig kruis." (G., 1996, p.121)

Hoe dit laatste te begrijpen? In het begin van de *Pornografie* woont Fryderyk een misviering bij. In zijn duivelse onschuld gedraagt hij zich zoals altijd volkomen correct, hij knielt wanneer hij knielen moet, bidt wanneer hij bidden moet, maar: "...zijn gebed was slechts een scherm dat de mateloosheid van zijn niet-bidden verhulde..." (G., 1994, p.21) Het is zijn niet-bidden, die zijn volkomen onverschilligheid onderstreept, die de transcendente kerk als een krakkemikkige luciferconstructie in elkaar doet storten. Wat gebeurt er? Witold, die zijn ogen niet van dit niet-bidden kan afhouden, schrijft: "Eigenlijk - niets, eigenlijk dit, dat iemands hand aan de mis alle inhoud, alle betekenis had ontnomen - en ginds was de priester in de weer, knielde, liep van de ene kant van het altaar naar de andere, en de misdienaars rinkelden met de bel, en de wierook steeg omhoog, maar de inhoud van dat alles vervluchtigde als het gas uit een ballon, en de mis zakte ineens in afschuwelijke impotentie." (G., 1996, p.21-22) Gombrowicz beschrijft hier zijn *dood van God*: de transcendente kerk stort in en tussen het puin schiet het onkruid van de 'intermenselijke kerk' wortel. Het is van deze tussenmenselijke kerk van de vorm dat Fryderyk zich een Christus waant.

De *transcendente kerk* kende twee werelden: een wereld van het hiernumaals en een wereld van het hiernamaals, met als brug daartussen Christus. De tussenmenselijke, gombrowicziaanse kerk predikt eveneens twee werelden: een rijpe en een onrijpe wereld. Fryderyk droomt ervan een brug te kunnen slaan naar de wereld van het onrijpe. Hij is bezeten door zijn verlangen door te dringen tot het onrijpe en zich met de jeugd te verenigen. Dit zal maar op één manier mogelijk zijn: doorheen een gemeenschappelijk begane zonde! In tegenstelling tot de transcendente kerk, waar de zonde zich op Christus voltrekt, waar Christus de zonden op zich neemt en zo de mensheid van de oerschuld verlost, zal in de intermenselijke kerk Fryderyk zelf een zonde begaan en die zonde eveneens opdringen aan het jonge paar teneinde zich zo met hen te kunnen verenigen in onschuld - want voor de jeugd bestaat alleen de onschuld. "Waartoe dient de gemeenschappelijk begane zonde? Ze lijkt ervoor gemaakt om de bloei van de jongen en het meisje illegaal te verbinden met iemand... die niet zo

aantrekkelijk is... met een ouder en ernstiger iemand. Opnieuw moest ik glimlachen. In de deugd waren ze voor ons gesloten, hermetisch. Maar aan de zonde konden ze zich met ons overgeven..." (G., 1996, p.67)

Het schijnbaar blind voortrazende drama - kwistig bezaaid met vormen die in de gekste richtingen uitwoekeren - stevent in werkelijkheid af op één welbepaald doel, en wel op de gemeenschappelijk begane zonde die zich zal voltrekken op een denkbeeldige anti-Golgothaberg. Neemt men dit in ogenschouw, dan krijgt men het vermoeden dat achter de ogenschijnlijke willekeur van het dramatische vormmechanisme die de personages naar de tragische ontknoping leidt, in werkelijkheid wel eens een sturende hand zou kunnen schuilgaan. En die duistere hand is Fryderyk's hand! Als een al te listige regisseur wendt Fryderyk al zijn illustere kennis aan, teneinde zijn duivelse doel te kunnen bereiken - de vereniging met de jeugd. Hij laat cruciale dingen schijnbaar langs zijn neus om vallen - omdat hij weet dat zijn woorden dan aan belang zullen winnen in de ogen van anderen -, hij schrijft geheime briefjes aan Witold - om zo de Natuur te kunnen misleiden -, en hij houdt iedereen nauwlettend in het oog en doet alles met een welbepaalde bedoeling; ieder gebaar, iedere handeling van hem is doordacht. Een klein voorbeeld waaruit zijn reflexieve karakter blijkt: "Hij rukte een takje af en gooide het op de grond - andere keren had hij er wel driemaal over nagedacht of hij het op de grond zou gooien of niet." (G., 1996, p.173) De duivelsmanipulateur schrikt er zelfs niet voor terug het jeugdige paartje te vragen een door hem zelf geschreven toneelstukje op een eiland in het bos voor hem op te voeren, waarbij hij het zo heeft gearrangeerd dat Waclaw, Henia's verloofde, net op het moment van de opvoering passeert en het kan gadeslaan - maar zodanig dat Waclaw Fryderyk niet kan zien en Henia en Karol Waclaw niet. Ook verteller Witold is in de buurt, en hij observeert hoe Fryderyk Waclaw observeert, die op zijn beurt de vreemde bewegingen van het jeugdige paartje met afgrijzen en tegelijk met verrukking volgt. Stilaan drijft Fryderyk met zijn duivelskunsten het hele huis tot boven de afgrond van de waanzin; het hele huis wordt een laboratorium voor zijn experiment met de jeugd. Een overspannen nieuwsgierigheid zal de personages in haar greep krijgen; iedereen observeert iedereen, maar weet zich tegelijk ook voorwerp van observatie: het alziende oog van de transcendente God is verbrokken en loert nu vanachter het ene paar mensenogen naar het andere. Iedereen handelt met het oog op de blik van de ander. Dit geldt ook voor Fryderyk, zij het dan dat de blik door wie hij zich geïsoleerd weet, niet die van een ander mens is, maar van de Natuur zelf. Iedereen voert schijnbewegingen en kunstmatige manoeuvres uit teneinde te misleiden, alleen de duivelsmanipuleur doet het om de artificialiteit zelf te verschalken.

Stellen we ons opnieuw de vraag: wie is Fryderyk? Of liever, stellen we ons de vraag: wie op aarde bezit zoveel kennis der vormen, wie is zich zodanig van zichzelf bewust dat iedere handeling een aanleiding tot reflectie wordt, wie is er zo arglistig, wie is er zo gebrand het onrijpe te bereiken, en wie heeft er zoveel oog voor het erotische van de jeugd? Dat kan maar één man zijn: Gombrowicz zelf. Want al dat briljante, verdoken geregisseer van Fryderyk op het duistere achterplan, waarmee hij het hele drama vormgeeft en naar zijn hand zet, wat is dat anders dan de overname van de taak die eigenlijk de auteur toekomt? Is het dan te ver gezocht in Fryderyk een regietruc van opperregisseur Gombrowicz te zien? In de dagboekpassages uit de tijd van de *Pornografie* spreekt Gombrowicz herhaaldelijk over de noodzaak trucs uit te halen om de vorm te slim af te zijn, teneinde trouw te blijven aan de eigen persoonlijkheid. Ik hoorde zelfs ooit het verhaal als zou Gombrowicz bij voorkeur slecht bij elkaar passende kleren hebben gedragen om toch maar niet in één vorm verstrikt te raken. Gekunsteldheid om te verschalken, leugen om de waarheid en waarheid om de leugen. Is er een vernuftiger truc denkbaar dan zichzelf op de voorgrond te plaatsen als een tam lammetje, zich schijnbaar reeds half akkoord verklarend met de offering aan de chaos die dadelijk zal volgen, om dan ongemerkt op de achtergrond als een wolf de afgeleide realiteit te besluipen en haar te verslinden met huid en haar? Daarmee geeft Gombrowicz *enerzijds* te kennen dat het moeilijk is voor een auteur zichzelf niet te verliezen in wat hij schrijft - een auteur *laat* zich dikwijls meer schrijven dan hij zelf schrijft -, en *anderzijds* bereikt hij ermee dat hij de controle over het eigen werk behoudt.

Ik denk niet dat we dit alles al te serieus moeten nemen, net zomin als Gombrowicz dit zelf al te serieus zal hebben genomen, het is eerder een spel dat we met hem mee moeten spelen en dat hij naar mijn mening zelf maar al te graag heeft gespeeld, wat mag blijken uit de vele uitnodigingen die hij de lezer in het boek toestopt. Wanneer Witold een geheime brief van Fryderyk krijgt, laat Gombrowicz Witold noteren: "Deze brief. Deze brief, die meer nog dan de vorige de brief van een gek was - maar ik begreep die waanzin zo uitstekend. Hij was voor mij zo leesbaar! Die tactiek, die hij in zijn betrekkingen met de natuur aanwendde, was mij verre van vreemd!" (G., 1996, p.127) Enkele bladzijden daarvoor staat: "Het was vernederend dat de inhoud me zo duidelijk was - alsof ik aan mezelf geschreven had." (G., 1996, p.118) En iets verder: "Hem verraden? Uitleveren? Maar in dat geval had ik ook mezelf moeten verraden en uitleveren! Ook mezelf! Dit alles was niet alleen zijn zaak. Het was ook de

mijne. Van mezelf een gek maken? In mezelf de enige kans verraden om binnen te treden..." (G., 1996, p.121)

In Gombrowicz' Dagboek lezen we, vlak voor de passage waarin hij vermeldt dat hij de *Pornografie* heeft voltooid, de volgende bloemrijke passage: "Mijn bronnen ontspringen in een tuin waarvan de poort bewaakt wordt door een engel met een vlamvend zwaard. Ik kan er niet binnengaan. Nooit zal ik erin doordringen. Ik ben veroordeeld eeuwig om de plek heen te cirkelen waar het heiligdom staat van mijn diepste betovering. Ik mag er niet binnen, want... deze bronnen spuiten schande, als fonteinen! Maar dit is mijn innerlijk gebod: nader de bronnen van je schande zo dicht mogelijk! Ik moet alle vernuft, bewustzijn en discipline inschakelen, alle elementen van vorm en stijl, alle techniek waartoe ik in staat ben, om toenadering te bereiken tot de geheimzinnige poort van die tuin waarachter mijn schande bloeit." (G., 1986, p.461) Iets verder schrijft hij: "Met open armen zou ik de zonde ontvangen, die mijn inspiratie is geweest, die mijn inspiratie zal zijn - want kunst is gemaakt van zonde!" (G., 1986, p.473)

Dit zou betekenen dat Gombrowicz - net zoals Fryderyk in de *Pornografie* - via de kunst probeert tot zijn eigen jeugd door te dringen, met andere woorden dat hij probeert zich aan zijn eigen bronnen te laven teneinde zichzelf opnieuw te kunnen scheppen - uit de oude vormen uitbrekend en zich stortend in nieuwe, zelf geschapen vormen. Daarmee duidt Gombrowicz aan dat hij zijn vroegere opvattingen helemaal niet heeft verloochend; hij is gewoon wat intelligenter, geslepen, geraffineerder, en duivels geworden. Hij weet dat, wil hij de vorm verschalken, hij niet zal kunnen volstaan met haar te karikaturaliseren en te ironiseren - zoals in *Ferdydurke* gebeurt -, maar dat er duivelse trucs aan te pas zullen moeten komen - zoals het invoeren van een Fryderyk, een slinkse vermomming van de auteurshand.

Met de ontmaskering van Fryderyk hierboven heb ik aangetoond dat Gombrowicz in de *Pornografie* er *als auteur* in geslaagd is de (artistieke) vorm te verschalken; via een schijnvertoning wist hij de vorm van zijn eigen boek te bemeesteren en de touwtjes van de constructie enigszins in eigen hand te houden. Met de aangehaalde passage van de schandelijke bronnen uit het Dagboek, kunnen we ons echter ook nog de vraag stellen of Gombrowicz er ook in het werkelijke leven in geslaagd is de vorm naar zijn hand te zetten. Laten we eerst eens kijken hoe het duo Witold-Fryderyk het er in de *Pornografie* vanaf brengt. Op het einde van de *Pornografie* slaagt het duo Witold-Fryderyk erin zich te verenigen met de

jeugd. Er vindt een slachtpartij plaats waarbij de twee jeugdigen een volwassene vermoorden en waarbij Fryderyk een jongen vermoordt. "En een seconde lang keken zij en wij elkaar, in onze catastrofe, in de ogen." (G., 1994, p.178) De verbinding met de jeugd vindt dus plaats, althans voor Fryderyk, die daarmee zijn Christusambities in vervulling ziet gaan; hij pleegt een moord, maar dit in volledige jeugdige onschuld. "Hij was onschuldig! Hij was onschuldig! Onschuldige naïveteit straalde van hem af!" (G., 1994, p.178) Fryderyk kan dus binnenstappen in het rijk van de onrijpheid. Maar het is maar zeer de vraag of ook Witold erin slaagt over te steken naar de kant van de jeugd. Hij blijft tenslotte diegene die noteert, blijft dus diegene die zich bewust is van de situatie. En schrijft hij ook niet uitdrukkelijk: "Hij was onschuldig!?" Hij, dat wil zeggen: Fryderyk, en dus niet Witold, die zelf geen zonde beging en alleen medeplichtig was en toekeek. Kentekenend is ook Witold's reactie bij het zien van de lijken: "Mijn afschuwelijke gespletenheid: want de tragische bruutheid van deze lijken, hun bloedige waarheid, was een al te wrange vrucht van een al te buigzame boom!" (G., 1994, p.178) Een al te buigzame boom: Witold kan de kennis van goed en kwaad niet opzijschuiven, hij kan niet binnengaan in het rijk der onschuld van de jeugd zoals zijn alter-ego Fryderyk dat wel kan - doch het is wel dankzij Witold dat Fryderyk in zijn opzet slaagt. Als we ervan uitgaan dat Gombrowicz de spanning Witold-Fryderyk in zich verenigt, lijkt het alsof de *Pornografie* ons wil tonen dat Gombrowicz de overstap niet volledig heeft kunnen maken; slechts een deel van hem heeft het rijk der onrijpheid kunnen betreden. Herinner de passage uit het Dagboek: "Ik mag er niet binnen, want... deze bronnen spuiten schande, als fonteinen! Maar dit is mijn innerlijk gebod: nader de bronnen van je schande zo dicht mogelijk!" Laten we kijken wat het Dagboek ons nog meer weet te vertellen over de vraag hoe het met de werkelijke Gombrowicz en zijn overstap naar de jeugd gesteld was.

Het Dagboek: louter waarheid?

Het Dagboek van Gombrowicz is allerminst een conventioneel dagboek. Het lijkt zeer spontaan te zijn geschreven, maar als men het wat nader bekijkt, merkt men al gauw dat er achter de ogenschijnlijke spontaniteit een goed uitgekiend geraamte schuilgaat. "Waarheid om de leugen, leugen om de waarheid", ook in het Dagboek. Dat het Dagboek een goed doordachte constructie is, valt eveneens af te leiden uit de brieven die Gombrowicz naar zijn

uitgever stuurt, waarin hij vraagt niets aan de volgorde te veranderen, niet omdat dat de chronologie van zijn leven onrecht zou aandoen, maar omdat de constructie van het geheel er dan onder zou leiden. Met het oog op dit 'geheel' worden serieuze stukken afgewisseld met meer epische, luchtige stukken (die nooit in het wilde weg zijn geschreven, maar steeds speelse verwijzingen naar het serieuze bevatten), worden thema's die weldra grondig uitgediept zullen worden, de perioden daarvoor reeds aangekondigd door nu en dan de kern van het probleem tussen twee passages door als een bliksemflits op te laten lichten in al hun dramatische hevigheid, als om de lezer reeds in de juiste stemming te brengen. Het Dagboek van Gombrowicz is veel meer dan een spontaan, dagdagelijks bijgehouden dagboek.¹ Ook in het Dagboek spreidt Gombrowicz zijn manie ten toon zelf vorm te willen geven, zelfs daar dus waar het zijn eigen leven betreft.

Een mooi voorbeeldje van deze artificialiteit en één dat ten zeerste van toepassing is op ons onderzoek, vinden we in de dagboeknotities daterend van net na de voltooiing van de *Pornografie*. Op een zekere maandag in het jaar 1958 schrijft Gombrowicz in zijn Dagboek: "Op 4 februari van dit jaar (1958) heb ik de *Pornografie* voltooid." (G., 1986, p.462) Dadelijk na deze korte passage volgen twee schriftjes², gewijd aan het verblijf in Santiago Del Estero³. Wat dadelijk opvalt aan deze twee schriftjes, is dat er een aantal merkwaardige parallellen met de *Pornografie* in voorkomen. Het lijkt wel alsof de *Pornografie* naresoneert in het echte leven van Gombrowicz - of tenminste: die indruk wil Gombrowicz wekken. De door Santiago lanterfantende Gombrowicz wordt zowaar overal waar hij rondloopt, betoverd door een exotische schoonheid, die de lezer van de *Pornografie* onmiddellijk zal herkennen; vanuit de beschreven schoonheid gaat eenzelfde verlokkelijke bekoring uit als vanuit het jonge paartje in de *Pornografie*. Verschil met de *Pornografie* is dat Gombrowicz de lezer nu af en toe uitdrukkelijk in het oor fluistert: "Geloof niet in de schoonheden van Santiago. Het is niet waar. Het is door mij bedacht!" (G., 1986, p.466) Of: "Schoonheid? In Santiago? Maar voor de *duivel*, waar kwam die vandaan?!" (G., 1986, p.471) Gombrowicz lijkt hiermee te

¹ Voor een uitgebreidere bespreking, zie: Malgorzata SMORAG, *L' autofiction ou le "je" dans tous ses états*, Revue des Sciences humaines, nr. 239, p.63-84, 1995. Ik ben het echter niet helemaal eens met haar visie dat Gombrowicz' Dagboek een soort Selbstbildungsroman zou zijn; er is natuurlijk zeker sprake van zelfscenering en dergelijke, maar de term Selbstbildungsroman gaat mij misschien iets te ver (dit alles natuurlijk met een toegeeflijke knipoog; we discussiëren tenslotte maar over een woord, niets om ons over op te winden).

² Gombrowicz' Dagboek bestaat uit drie grote delen, waarvan elk deel onderverdeeld in schriftjes, elk ongeveer zo'n twintig pagina's tellend.

³ Gombrowicz verbleef sinds 1939 als emigrant in Argentinië, waar hij voornamelijk in Buenos Aires woonde.

suggereren dat het hem door het schrijven van de *Pornografie* gelukt is de brug te slaan naar de jeugd, dat wil zeggen: dat hij erin geslaagd is zijn 'pornografisch' doel te bereiken, doel dat hij in zijn Dagboek, vlak voor de Santiagoschriftjes, als volgt omschrijft: "De wereld door de jeugd heen laten gaan; haar in de taal van de jeugd omzetten, dat wil zeggen in de taal van de aantrekkingskracht... Haar door jeugd zacht maken... Haar met jeugd kruiden - zodat ze zich laat overweldigen..." (G., 1986, p.462) Kortom: de wereld 'pornograferen'.

Gombrowicz zet deze suggestie kracht bij door in zijn Dagboek een aantal brieven op te nemen, die hij van enkele jongeren uit Tandil ontvangt. Deze brieven getuigen van een speelse aanhankelijkheid, bewondering en lof die de jongeren voor de oudere Gombrowicz koesteren. Een van de jongeren, Gije genaamd, is zelfs helemaal weg van de mastodontische Gombrowicz. De beschrijvingen gewijd aan de tedere relatie die opbloeit tussen Gombrowicz en Gije, geven de lezer opnieuw de indruk dat de vereniging tussen jong en oud wel degelijk mogelijk is en zelfs werkelijk heeft plaatsgevonden: "Ik begreep: hem fascineerde mijn 'existentie', terwijl mij zijn leven *in crudo* verrukte. Ik adoreerde in hem zijn frisheid en natuurlijkheid, hij in mij wat ik van mezelf had gemaakt, wat ik geworden was, hoe ik me ontwikkeld had." (G., 1986, p.482-483) "..., en nooit heb ik sterker ervaren dat de vreugde van een ander niet ontoegankelijk is, dat je tot de vreugde van een ander kunt doordringen, als ze jong is! (...) Alsof een of ander Golfmechanisme mijn zelfgevoel had gecompleteerd en verbreed, ervoer ik mezelf niet slechts als een concreet individu dat tot vernietiging is veroordeeld, maar als golf... als een stroom gespannen tussen de opgaande en neergaande generatie." (G., 1986, p.481)

Dit alles zijn herinneringen die Gombrowicz in Santiago aan het verblijf te Tandil ophaalt, herinneringen waaraan hij zich laaft en te goed doet, waaruit hij kracht en verjonging put, en... waarmee hij zich wapent! Zich wapenen?! Waartegen moet Gombrowicz zich wapenen? Hier en daar begint er een dissonant door te klinken in het Dagboek: Gombrowicz erkent zo nu en dan schrik te hebben van de jeugd in Santiago! Hij, Witold Gombrowicz, de pornograficus, zou plots bang zijn geworden voor de jeugd van Santiago?! Maar waarom? De reden wordt mondjesmaat uit de doeken gedaan. Het blijkt dat de jeugd van Santiago veel ruwer en bruter is dan de jeugd van Tandil. Zij staat veel dichter bij de werkelijke bron van het leven, die één en al wreedheid en schande is. Het is pas in Santiago dat de jeugd haar ware gelaat toont, en dat blijkt een gelaat te zijn met scherpe tanden. Een aantal veelzeggende passages: "Gisteren in het park: een jochie van vier wilde boksen met een klein meisje dat van boksen geen benul had, maar ze was sterker en langer dan hij en sloeg uit alle macht op hem

los." (G., 1986, p.469) Of: "Dat meisje daar, nauwelijks uit het ei gekropen, dat met die soldaat loopt van het 18e infanterie-regiment." (G., 1986, p.472) Gombrowicz ontwaart een dierlijke wreedaardigheid achter de jeugdige schoonheid. En hij deinst terug, ook al wordt hij - zijnde kunstenaar - heimelijk door deze wrede schoonheid aangetrokken. De jeugd van Santiago is als een engel, maar dan wel een met een vlammend zwaard.¹ En het is daarom dat hij vlucht in de herinneringen aan de jeugd van Tandil. In zijn Dagboek schrijft hij tussen haakjes: "(Tandil wordt voor de auteur van de *Pornografie* een obsessie - en een vlucht voor de hardnekkige en verlokken dreigingen van Santiago.)" (G., 1986, p.477) Hij beseft dat de brave jeugd van Tandil eigenlijk geen jeugd meer is, niet meer in de ware zin van het woord, zij is reeds te zacht en te vergeestelijkt, en zij heeft zich reeds te ver van de natuur verwijderd om haar ware gedaante nog recht te kunnen doen. Maar niet zo met de jeugd van Santiago...

De Dagboeknotities van Santiago del Estero beginnen met een beschrijving van de voorgeschiedenis van het plaatsje: Santiago blijkt een van de plaatsen te zijn geweest waar de Spanjaarden, gebeten door een roofzuchtige schattenkoorts, een groot deel van de plaatselijke Indianenbevolking hebben uitgemoord. Het plaatsje is doordrenkt van zonde! Gombrowicz vraagt zich af hoe het komt dat de wreedheid van de natuur in Santiago zo goed gecondenseerd is gebleven, en zonder zich definitief uit te willen spreken, antwoordt hij met een retorische vraag: "Is dit een erfenis van de naaktheid der stammen die zo gedwee hun rug aan de zweep onderwierpen?" (G., 1986, p.473)

Wat er van dit laatste ook zij, feit is dat voor Gombrowicz de jeugd in Santiago voor hem een dieperliggende waarheid reveleert, wat een aantal fundamentele tegenstellingen in hem loswekt: Rijp versus Onrijp, Geest versus Lichaam, Mens versus Dier, Cultuur versus Natuur, Artificialiteit versus Spontaniteit. De kunstenaar Gombrowicz is hopeloos verliefd op de lichamelijke, die volgens hem de bron van de kunst is: "De Geest? Ik zeg dat mijn grootste trots als kunstenaar niet ligt in het vertoeven in het koninkrijk van de Geest, maar in het feit dat ik ondanks alles niet gebroken heb met het lichaam; en ik beroem me meer op mijn zinnelijkheid dan op mijn verstandhouding met de Geest; en mijn hartstocht, mijn zondigheid, mijn duisternis zijn me meer waard dan mijn licht." (G., 1986, p.474) " 'En het woord is vlees geworden'... Wie zal de dramatische inhoud van die zin uitputten?" (G., 1986, p.475) Maar tegenover zijn gevoel van dronken verliefdheid voor de jeugd uit Santiago, staat dus zijn

¹ Exact hetzelfde zinnetje gebruikte Gombrowicz om de bronnen van zijn kunst te bespreken; duister en wreed, maar aanlokkelijk tegelijkertijd.

heimelijke schrik en gevoel van onbehagen. Hij beeft voor de jeugd van Santiago. Dit is eenzelfde gespletenheid dan de gespletenheid die we reeds aantreffen bij het duo Fryderyk-Witold¹: Fryderyk is de dronken verliefde die, niets of niemand ontziend, recht op zijn jeugdig doel afgaat, terwijl Witold weifelend toekijkt, noteert, ook wel mee van de vruchten plukt, maar op een terughoudende manier en slechts gedurende een luttele seconde. Enkel voor Fryderyk transformeert de zonde in onschuld, voor Witold daarentegen blijft het wreedheid en misdadigheid waarvoor hij schromelijk terugdeinst. In de *Pornografie* laat Gombrowicz verteller Witold schrijven: "Mijn afschuwelijke gespletenheid: want de tragische bruutheid van deze lijken, hun bloedige waarheid (...)" (G., 1994, p.178) In het Dagboek luidt het: "Ik ben al op het punt gekomen dat als die goedmoedigheid en hun lach mij toevallig treffen, of die peilloze, zachte slavenogen mij ontmoeten, ik me onbehaaglijk begin te voelen alsof ik op een verborgen dreiging stuit." (G., 1986, p.473-474)

Dichter dan enig ander bij de poorten van de jeugd gekomen, zet Gombrowicz, de pornograficus, uiteindelijk toch een stap achteruit. Maar voor iemand als Gombrowicz die met zijn gezicht naar de onrijpheid gekeerd staat, betekent een stap achteruit een pas in de richting van de rijpheid. Het is dan ook geen toeval dat het net dit thema is - dat van de rijpe auteur, of de auteur die zichzelf in de behaaglijke cape van het meesterschap hult -, dat vanaf het einde van het tweede Santiagoschriftje zal worden uitgewerkt en dat voorts uitvoeriger aan bod zal komen op het einde van een volgend schriftje, waar Gombrowicz een fictieve polemieek zal voeren met het meesterschap van Thomas Mann. Cruciaal is voor Gombrowicz het probleem van de roem. Om dit probleem scherp te stellen (en natuurlijk om te provoceren, en volgens mij zelfs ook om in het reine met zichzelf te komen), introduceert Gombrowicz een nieuwe 'tweede stem', "de stem van een commentator en biograaf - wat hem in staat stelde over zichzelf als over 'Gombrowicz' te spreken, als met de mond van een ander." (G., 1986, p.503-504)

De invoering van deze tweede, 'biografische' stem is een zoveelste resonantie van wat in de *Pornografie* gebeurt. *Ten eerste*: in de *Pornografie* handelt iedereen met het oog op het oog van een toekijkende ander, elke handeling voltrekt zich met het besef in het achterhoofd dat men bekeken wordt. In dit besef schuilt iets pervers, omdat men via de blik van de ander eigenlijk naar zichzelf kijkt (cf. wat Sartre zo vaak aanhaalt in zijn *Baudelaire* en *Les mots*). Is

¹ Des te meer een aanwijzing die aangeeft dat het nog niet zo gek is Fryderyk en Witold als de getrukeerde enscenering van een en dezelfde persoon Gombrowicz te zien.

de zichzelf becommentariërende stem van het Dagboek niet gewoon een andere incarnatie van het zichzelf beglurende oog van de *Pornografie*?

Ten tweede: via deze invoering van een 'tweede stem' vindt een soortgelijke, zij het dan omgekeerde, ontubbeling plaats als de ontubbeling Witold-Fryderyk. Als we het duo Witold-Fryderyk als de gespleten manifestatie zien van de auteur Gombrowicz, dan is elk schrijven over Fryderyk in de *Pornografie* eigenlijk ook een schrijven over zichzelf (en net zoals in het Dagboek een schrijven in de hij-vorm). We bespraken reeds dat we de gespletenheid Witold-Fryderyk terug konden vinden in de echte Gombrowicz, dat wil zeggen: in de Gombrowicz die we als lezer in het Dagboek voorgeschoteld krijgen. Deze Gombrowicz van het Dagboek lijkt er aanvankelijk, net na het beëindigen van de *Pornografie*, in geslaagd te zijn de wereld door de jeugd heen te laten gaan. Maar meer en meer komt de Witold-zijde in hem bovendien en wordt hij opnieuw op zichzelf teruggeworpen; hij schrikt terug voor het wrede van de jeugd, van het dierlijke dat hem ondanks het feit dat het zijn eigen duistere bronnen zijn, vreemd moet blijven (zoals Witold opschrikt van de lijken na de slachtpartij), en deze schrik doet hem vluchten naar het rijpe, naar de vorm van het geniale meesterschap, naar de vorm van de sublieme vergeestelijking, kortom: naar de roem (het schrille uiterste van de rijpe vorm 'schrijver'). En het is hier dat een tweede ontubbeling plaatsvindt, een ontubbeling die aanleiding geeft tot de opvoering van een *hij-Gombrowicz*, want de vlucht naar de rijpheid blijkt, net zoals de overstap naar de jeugd, een uiterst ambigue zaak te zijn. Ook voor de overstap naar de rijpheid schrikt Gombrowicz terug. Opnieuw zet Gombrowicz een (halve) stap terug, en alzo ontstaat de tweede ontubbeling: enerzijds een *hij-Gombrowicz* en anderzijds een *ik-Gombrowicz*¹. De *hij-Gombrowicz* is de antipode van Fryderyk (vandaar dat ik sprak van een omgekeerde ontubbeling); zoals Fryderyk streeft naar het Onrijpe (de jeugd), streeft de *hij-Gombrowicz* naar het Rijpe (roem). De *ik-Gombrowicz* daarentegen is de zijde in Gombrowicz die zich tegen die rijpheid en roem verzet, net zoals Witold in de *Pornografie* steeds met een gevoel van wantrouwen het gebeuren vanop een afstand gadeslaat; de *ik-Gombrowicz* noteert en laat daarmee, net als Witold in de *Pornografie*, de *hij-Gombrowicz* het rijk der roem binnenstappen, doch blijft daar zelf, juist door het feit dat hij noteert, bewust buiten staan.

Het probleem van de roem is eigenlijk niets anders dan het probleem van de vorm op de spits gedreven, en dat probleem tot zijn essentie teruggevoerd is: de ontoereikendheid. Een

¹ De *ik-Gombrowicz* is de Gombrowicz die we kennen uit de rest van het Dagboek.

mens valt nooit samen met zijn vorm, een vorm zal voor Gombrowicz per definitie in de eerste plaats *vervormen*. Men kan dus nooit volledig aan een vorm beantwoorden; de buitenkant van een 'gevormd' of 'rijp' persoon stemt nooit volledig met de binnenkant overeen. Wie toegeeft aan deze valse maskerade, zal binnen de kortste tijd boven zichzelf als boven een diepe afgrond hangen. Wie tegenover de buitenwereld instemt met een bepaalde vorm van zichzelf, zal op de duur niet meer kunnen ontsnappen aan die vorm; die vorm zal aan de haal gaan met zijn persoonlijkheid, en de beroemdheid zal op de duur uit ademnood stikken, vermits de vorm hem nooit perfect zal passen. Het is precies daarom dat Gombrowicz niet bereid is onvoorwaardelijk zijn toevlucht te zoeken in de rijpheid en zeker niet in de roem, zoals nochtans menig bejaard schrijver die zich liet welgevallen - een vergiftigd geschenk, aldus Gombrowicz, die desondanks zo naar erkenning smachtte.

Conclusie

Het Dagboek en de latere romans van Gombrowicz vormen één onlosmakelijk geheel. In het Dagboek wordt de *Pornografie* geconfronteerd met zijn omgekeerde spiegelbeeld. In de *Pornografie* treedt Witold Gombrowicz expliciet voor de dag als verteller-personage. Hij ondergaat als personage net als de andere personages de chaotische realiteit - waarmee de auteurspositie op de helling komt te staan. De greep op de vorm van het boek, en dus de auteurspositie, wordt maar opnieuw hersteld dankzij de slinkse truc die Gombrowicz uithaalt met zijn alter ego Fryderyk, die voor Gombrowicz de poort openhoudt naar de onrijpheid. Door in zijn Dagboek aan te geven dat aan de duistere onrijpheid zijn eigen levensbronnen ontspruiten, geeft Gombrowicz aan dat kunst voor hem nog steeds, net als in *Ferdydurke*, een strijd voor de eigen persoonlijkheid is, vermits kunst voor Gombrowicz een poging is zo ver mogelijk door te dringen in de verboden tuinen van de eigen onrijpheid. De figuur Fryderyk bewerkstelligt dus meer dan het herstel van de soevereiniteit van de auteur over het eigen werk, Fryderyk helpt Gombrowicz tevens in het echte leven zijn persoonlijkheid te bewaren en zich te herbronnen. Het is door de kunst dat Gombrowicz zichzelf verjongt en schept. Hiermee beantwoordt Gombrowicz nog steeds aan de eisen die hij zichzelf als jonge auteur oplegde: kunst als gevecht voor de eigen persoonlijkheid. Let wel: of er volgens Gombrowicz

zoiets als een kern, die men 'identiteit' zou kunnen noemen, zou bestaan, is daarmee niet gezegd.

Maar dat dit gevecht niet altijd op een overwinning uitloopt, dat toont Gombrowicz ons in zijn Dagboek - en suggereert hij eveneens met de ontubbeling Fryderyk-Witold in de *Pornografie*. Onder het bekoorlijke masker van de jeugd, gaat een wrede onverschilligheid van de natuur schuil. En daar is een gecultiveerd mens als Gombrowicz niet geheel tegen opgewassen. De natuur is iets dat de gecultiveerde mens in wezen vreemd blijft, iets waarvoor hij terugdeinst, waarvoor hij op de vlucht slaat - een vlucht die bij velen in rijpheid eindigt, doch niet bij Gombrowicz.

Gombrowicz omvat in zich zowel de tegenstelling *Witold-Fryderyk*, als de tegenstelling *ik-Gombrowicz - hij-Gombrowicz*: hij schippert tussen de onrijpheid en de rijpheid. Gombrowicz' levensdevies luidt: "Wantrouw ten allen tijde je eigen vorm." Gombrowicz weet dat vorm noodzakelijk is; iemand die door zijn omgeving onrijp (ongevormd) wordt gehouden, lijdt daaronder - zoals Jozio in *Ferdydurke* lijdt. Een mens heeft nu eenmaal een vorm nodig. Maar: deze vorm zal de mens jammer genoeg nooit als gegoten zitten. De gevonden of verplicht aangenomen vorm zal nooit een volledig adequate uitdrukking van iemands persoonlijkheid kunnen zijn, en dat brengt eveneens een lijden met zich mee - een lijden dat voor Gombrowicz de enige toegangspoort is tot het innerlijk, tot de eigen identiteit; de enige manier om jezelf te leren kennen, is volgens Gombrowicz te leren wie je niet bent, en dit door het lijden! Sommige mensen zullen voor de gemakkelijkste weg kiezen en zich behaaglijk innestelen in een vorm waarin ze min of meer toevallig beland zijn, zich al dan niet zorgen makend om de inauthenticiteit van hun positie, doch anderen, zoals Gombrowicz, zullen zich vanuit hun lijden verzetten en trachten opnieuw uit de vorm te breken om zich opnieuw te kunnen laven aan de eigen levensbronnen van de onrijpheid... om zich daarna met des te meer levenskracht in een andere vorm te kunnen storten. En zo eeuwig voort, uitbrekend uit de ene vorm, dansend in een volgende, steeds onrustig op zoek naar wat men zou kunnen noemen, de ideale vorm, waarin men volledig met zichzelf zou samenvallen.

Wat ik in dit hoofdstuk hoop te hebben aangetoond, is dat Gombrowicz een uitzonderlijk behendig koorddanser was - op een dusdanig betoverende manier balanceerde hij tussen de rijpheid en de onrijpheid dat men er slechts met open mond het kijken naar heeft. Nu eens

neigt Gombrowicz naar de ene, dan weer naar de andere kant, maar steeds vindt hij opnieuw zijn evenwicht - een evenwicht dat hij tot stand brengt door de romans hun tegenwicht te laten vinden in het Dagboek. Deze onbestemdheid, zowel in zijn werk als in zijn privé-leven, is hoogst karakteristiek voor Gombrowicz. Witold Gombrowicz: noch wit, noch zwart. Maar wat dan wel? Allicht grijs, maar welk grijs?

3. MEMOIRES UIT DE PERIODE VAN RIJP WORDEN

"Terwijl hij zich op deze wijze aan de kunst onderwierp, wilde ik 'erboven' staan. Dat was de voornaamste tegenstelling tussen ons." (G., 1986, p.645)

De verhalenbundel *Memoires uit de periode van rijp worden* (voortaan vaak gewoon *Memoires* genoemd) verscheen in 1933, vier jaar vóór het verschijnen van *Ferdydurke*. In mijn ogen heeft er zich met *Ferdydurke* een beslissende wending in Gombrowicz' schrijverschap voltrokken; *Memoires* en *Ferdydurke* verschillen van elkaar in vele opzichten, maar er is één verschil dat in mijn ogen fundamenteel is, namelijk het perspectief vanwaaruit werd geschreven. In het licht van de problematiek van deze thesis, persoonsidentiteit, is deze kwestie ten zeerste van belang. Wat ik in dit hoofdstuk wil verdedigen, is dat de 'hij' uit het bovenstaande dagboekcitaat, waarmee verwezen wordt naar de bevriende schrijver Bruno Schulz, net zo goed op de auteur van de *Memoires* van toepassing had kunnen zijn, op de jonge Gombrowicz zelf dus; de tegenstelling die tussen Schulz en Gombrowicz bestond, is een tegenstelling die volgens mij, zij het minder uitgesproken, evenzeer tussen de auteur van de *Memoires* en de auteur van *Ferdydurke* bestaat. Dankzij de polemische natuur van *Ferdydurke* is Gombrowicz erin geslaagd zich boven datgene te stellen waarvan hij in de *Memoires* nog zozeer in de ban was, namelijk dat wat ik hier het *minoriteitsperspectief* zal noemen.

Het minoriteitsperspectief in de Memoires

Vele van de verhalen in de bundel *Memoires* zijn geschreven vanuit het perspectief van een gedefformeerd ik-verteller, die zich op een of andere manier onderdanig opstelt tegenover de maatschappij, die verzinnebeeld wordt hetzij in een of ander aanbeden persoon, hetzij in een bepaalde laag van de bevolking (meestal de adel), hetzij zoals in het verhaal *Memoires van Stefan Czarniecki* - dat in de inleiding reeds werd besproken - in de anderen tout court; de anderen zijn normaal, zij vormen de standaard waaraan de ik-verteller nooit zal kunnen tippen. Rond de ik-vertellers van de verhalenbundel hangt meestal een waas van waanzin, waarmee de lezers geleidelijk aan bedwelmd worden - alsof Gombrowicz zijn lezers mee naar beneden

wilde zuigen, en ze in die lagere wereld van de gedeforbeerde ik-vertellers wilde onderdompelen. Het lijkt erop alsof Gombrowicz zijn lezers een bril wilde opzetten die hen de wereld vanuit een lager perspectief zou laten zien. Misschien wel omdat Gombrowicz ervan overtuigd was dat de ware mechanismes die het leven beheersen, zich in de diepte bevinden, en zij alleen kunnen worden bestudeerd door iemand die de veilige oppervlakte achter zich heeft durven laten en die heeft durven inruilen voor de donkere, dreigende diepte. Ik gebruik hier het woord 'diepte'; ik doel daarmee op al wat gedeforbeerde, abnormaal, gefragmenteerd is, eigenlijk dus op datgene wat Gombrowicz later in *Ferdydurke* explicieter het *onrijpe* zal noemen. De normale, rijpe wereld moet alvorens tot rijping te komen, eerst doorheen een periode van onrijpheid. Iemand die dus de dieperliggende mechanismes van het leven wil blootleggen - de mechanismes die bepalen hoe de rijpheid tot stand komt en hoe dus de wereld gevormd wordt -, zou zich in die zone van onrijpheid moeten begeven en aldaar zijn ogen de kost geven. Temeer daar het onrijpe nooit volledig kan worden weggewerkt; de wereld van de rijpheid gaat gebukt onder haar eigen heimelijke onrijpheid. De beschrijving van de wereld doorheen de ogen van gedeforbeerde, onrijpe ik-vertellers is dus eigenlijk niet meer dan een graduele uitvergroting van wat ook in vele 'gewone' mensen leeft¹ - zij het veilig weggestopt.

In zekere zin lijken vele van de *Memoires*-verhalen de lezer aan te willen stoten met de boodschap: 'Kijk, al dat verschrikkelijke, dat wat op het eerste zicht raar en bizar mag lijken, dat behoort ook tot de maatschappij. En kijk maar goed, want het is daar zelfs de onderbouwing van, het verzwegen fundament, de *conditio sine qua non*; geen gezondheid zonder ziekte. En als je je ogen daarvoor wilt sluiten, dan ben je een dwaas, want in feite ben ook jij een zieke.' En met de titel van zijn verhalenbundel *Memoires uit de periode van rijp worden* lijkt Gombrowicz de lezer te suggereren dat hij ook zelf door al dat lagere is gegaan. Er schuilt wat mij betreft zelfs een zekere fierheid in: 'Dat alles heb ook ik doorgemaakt², alvorens ik tot de rijpheid doorstootte. En eigenlijk zouden jullie, lezers, dat alles ook moeten hebben doorgemaakt, tenminste als jullie rijpheid voor een echte gefundeerde rijpheid wil doorgaan. Het is voor een mens niet gemakkelijk om *iemand* te worden en een plaats in de maatschappij te veroveren. Het is een lange moeilijke weg, en het is deze weg die ik in mijn *Memoires* heb trachten te schetsen op een beeldrijke, zinnelijke manier. Doe er jullie voordeel

¹ cf. net zoals de psycho-analyse leert dat iedereen wel een beetje schizofreen of paranoïde is

² Gelieve dit vooral niet letterlijk te nemen; natuurlijk zijn de verhalen aberraties, abstracties, radicalisering van wat in het dagelijkse leven misschien voor de auteur niet meer dan lichtelijke neigingen waren, aanleidingen tot dagdromen, vertrekpunt voor mijmeringen, doch niet meer dan dat.

mee op, herken, maar vooral erken jullie zelf, dat wil zeggen; erken ook het lagere in jezelf, want dat zijn jullie ook.¹

Gombrowicz als auteur maakt in de *Memoires* van zichzelf een peillood waarmee hij zich de oceanische diepte in laat zakken om zijn lezers te kunnen berichten over wat er beneden allemaal te zien is (cf. het verhaal *Avonturen*). Natuurlijk zou net zo goed het omgekeerde kunnen worden beweerd: Gombrowicz heeft niet die diepe zone van onrijpheid opgezocht, hij zat er gewoon middenin en hij heeft zijn ervaringen literair uitgewerkt - dat is inderdaad ook wat hij zelf met de titel van zijn bundel suggereert. De waarheid ligt wellicht in het midden, maar daar gaat het mij hier eigenlijk niet om; waar het mij hier om gaat, is dat met het schrijven van die verhalen de auteur ook zichzelf marginaliseert. Of Gombrowicz vóór het schrijven van die verhalen ook zelf zo de wereld bekeek of niet, doet er hier minder toe; met het schrijven van de verhalen cultiveert en/of versterkt hij het. Als het minoriteitsperspectief hem al eigen was - en persoonlijk lijkt me dat het meest plausibel -, dan verzilvert hij het nu als het ware, hij versterkt het en laat het zijn hele wezen overwoekeren teneinde toch maar goede, geniaal dissecterende verhalen te kunnen schrijven. De transfiguratie naar de gedeformeerde ik-verteller is iets dat zich *in* de schrijver voltrekt en is dus iets dat de auteur zelf niet onberoerd kan laten. Het minoriteitsperspectief is niet iets dat de schrijver eens even voor de aardigheid als een kledingstuk zou kunnen aantrekken, het is eerder iets dat zich letterlijk meester maakt van de auteur. De auteur die schrijft vanuit het minoriteitsperspectief, zal vroeg of laat zelf door dat perspectief opgeslokt worden, vroeg of laat zal de auteur zichzelf gaan marginaliseren. De auteur zal zijn eigen persoon ten dienste stellen van de kunst, en hij zal van zichzelf een marginaal, fascinerend object maken (zie ook **bijlage 2**, waar het minoriteitsperspectief van een ander auteur wordt onderzocht, Franz Kafka²).

Vele van de personages uit de *Memoires* staan letterlijk *tegenover* de realiteit - een realiteit als een burcht waar zij nooit in zullen geraken, en zij weten dat. Zij weten dat zij zonderlingen zijn, freaks, outcasts, halfmens-halfbeestachtigen, en zij berusten daarin. Het is hun lot aan de periferie van de werkelijkheid te leven, en zij zullen, ook al lijden zij onder hun marginaliteit,

¹ Let wel, dit zijn niet Gombrowicz' woorden. Het zijn mijn woorden die ik een denkbeeldige Gombrowicz - mijn Gombrowicz - in de mond leg.

² Voor alle duidelijkheid: het essay over Kafka schreef ik lang voor ik mij begon te interesseren in het *minoriteitsperspectief* van de *Memoires* van Gombrowicz. Daarom ook dat in het Kafka-essay nergens

altijd vrijwillig naar die positie terugkeren. Dat is wellicht hun diepste waarheid: dat zij vrijwillig voor dat lot kiezen.

Een motief dat in vele verhalen terugkeert, is de walging van zichzelf, het willen loskomen van zichzelf maar daar niet in slagen, wat bij vele personages braakneigingen oproept (zoals in *Voorvallen op de schoener Banbury*). Daar waar deze miserabele gedrocht-personages zich toch een toegang trachten te forceren tot de realiteit, ontwrichten zij die en maken er een misbaksel van - zoals gebeurt in *Moord met voorbedachten rade*, waar rechter van instructie H. zijn absurde verdachtmakingen en onderzoeken zover drijft dat hij de zoon van een volkomen natuurlijk overleden vader de schuld voor de dood van de vader op zich laat nemen.

Een treffende illustratie van het minoriteitsperspectief vinden we meteen in het begin van de verhalenbundel, in het eerste verhaal, *De danser van Mr. Kraykowski*. In het diepst van zijn hart gekrenkt door een in wezen betekenisloze vermaning van ene Mr. Kraykowski, begint de ik-verteller, een tere epilepticus die nog maar een tweetal jaar te leven heeft, deze laatste overal als een hond te volgen en hem heimelijk te dienen. Een klein voorbeeld: In de bakkerij waar Kraykowski dagelijks een toetje tot zich neemt, betaalt de epilepticus anoniem van zijn laatste spaarcenten de rekening een maand vooruit. In de inleiding op zijn verhalenbundel schrijft Gombrowicz: "Hij (*de epilepticus, eigen noot*) bewondert Kraykowski in plaats van hem te minachten, omdat hij te zwak is om zijn *raison d' être* tegenover die van de vitale advocaat (*Kraykowski, eigen noot*) te kunnen stellen. Hij bevestigt de advocaat, omdat hij hem niet kan vernietigen." (G., 1989, p.9) De epilepticus kan niet in zichzelf geloven, hij is te zwak en hij kiest voor de rol van slaaf en onderdaan, waarmee hij de zoektocht naar zijn eigen identiteit uit de weg gaat. Hij zoekt de niet-identiteit, hij wil opgaan in een bestaan dat niet het zijne is. "Ik moet hem volgen! Ja, volgen! Overal deze man volgen die mijn poolster is! Maar ik vraag me af of ik levend van deze reis zal terugkeren, de emoties zijn te sterk. Ik loop de kans plotseling op straat te sterven, bij een hek. Mocht dat gebeuren (ik moet een laatste wens nalaten), dan wil ik dat mijn lijk naar Mr. Kraykowski wordt gezonden." (G., 1989, p.25-26) Mij lijkt veel besloten te liggen in dat ene zinnetje tussen haakjes "(ik moet een laatste wens nalaten)". Daarmee lijkt de verteller te zeggen: 'Het schijnt dat normale, rijpe mensen een testament opstellen, het is iets dat nodig lijkt te zijn, als bewijs dat je bestaan hebt. Ik echter voel daar

expliciet gesproken wordt van *minoriteitsperspectief*, doch het zal de lezer gauw duidelijk worden dat het om hetzelfde gaat.

helemaal geen nood aan. Dat verlangen is mij vreemd. Ik voel mij niet deelachtig aan die traditie, eigenlijk sta ik daar volledig buiten. Het maakt waarschijnlijk deel uit van de maatschappelijke code, die ik toch nooit kennen zal. Testament? Ik, waarom?' Dit zegt veel; dit zijn redeneringen van een marginaal persoon die zichzelf nog verder de marginaliteit wil induwen. Iemand die zulke dingen tegen zichzelf zegt, zal wellicht nooit tot de gewone, 'rijpe' mensenwereld gaan behoren. Met dergelijke redeneringen verzekert men er zich van dat men allicht nooit tot 'de gemeenschap' zal gaan behoren. Dat is de kern van het minoriteitsperspectief; dat het een gesloten lus is die zich geleidelijk aan zal sluiten om de hals van iedere nieuwsgierige die doorheen het gat van die lus de wereld probeert te bekijken. En daarin bestaat juist het gevaar voor een auteur die experimenteert met het minoriteitsperspectief; dat het hem zelf te veel zal overwoekeren, dat hij het op de duur zal overnemen en dat hij zichzelf, net als zijn personages, zal gaan marginaliseren.

Een ander treffend voorbeeld is het verhaal *Avonturen*, dat in mijn ogen een verhaal van cruciale betekenis is en waarop ik in het volgende hoofdstuk over *Kosmos* nog zal terugkomen. Als drenkeling wordt de ik-verteller opgepikt door een witte Neger, die de ik-verteller onmiddellijk laat ketenen en pijnigen. Na acht maanden van foltering voorziet de witte Negerbeul de ik-verteller een afgrijselijke dood; opgesloten in een glazen bol zal hij gedurende enkele jaren de oceaan mogen ronddobberen, waarna zijn voedselvoorraad uitgeput zal raken en hij een ellendige hongerdood zal sterven. Een kleine beschrijving van dit aangename tochtje: "En ik heb nooit de minste regelmaat in mijn eindeloze beweging kunnen vaststellen, nooit ben ik in staat geweest te raden of het water me zou optillen of onderdompelen, of het me alleen maar heen en weer zou schudden of om zou gooien, of ik met mijn gezicht dan wel met mijn rug naar de hemel zou uitkomen (...) Er was niets anders dan bergen en dalen, bruisen en spatten, kleine geisers, ongelijkmatig gegorgel, wild oprijzende, loodrechte wanden, steile hellingen die zomaar onder mij verdwenen, enorme beklimmingen gevolgd door een plotselinge val, wegvlietende kammen, hetzelfde schouwspel nu eens van boven dan weer van beneden, bergen en dalen, bergen en dalen, het zwoegen van de Oceaan." (G., 1989, p.121) Met deze passage verwijst Gombrowicz naar het 'gewone' leven, waar de gombrowicziaanse, onrijpe mens overgeleverd is aan de grillen van de vorm.

Uiteindelijk wordt de ik-verteller gered door een passerend schip. Maar een aantal maanden later krijgt de Neger de ik-verteller opnieuw in zijn macht. Opmerkelijk is de manier waarop dit gebeurt - een mooi staaltje van het minoriteitsperspectief. De ik-verteller wordt

tegengehouden aan een landgrens: "Ditmaal kon mijn belast geweten geen weerstand bieden aan een soort stom verwijt in het oog van de beambte en ik bekende schuld. Ik gaf toe dat, hoewel mijn weinige bagage niets ongeoorloofds bevatte, ik niet helemaal vrijuit ging, niet helemaal onschuldig was, omdat ik mezelf probeerde binnen te smokkelen." (G., 1989, p.122-123) De Neger wordt gewaarschuwd en de ik-verteller wordt opnieuw gevangengenomen op het martelschip. Zijn reactie is veelzeggend: "Wat mij betreft, ik vatte dit alles heel natuurlijk op, alsof ik ervoor in de wieg was gelegd. Ik wist immers waarop het zou uitlopen: niet op iets wat helemaal nieuw en onbekend voor me zou zijn, maar op iets wat ik kende, waarnaar ik misschien al lange tijd verlangde." (G., 1989, p.123) Het weerzien met zijn strafhokje beschrijft hij als volgt: "Dit stalen kamertje, zonder enige versiering, zonder enige inrichting, begroette ik als het *mijne*." (G., 1989, p.123) Na opnieuw talloze maanden van foltering, wordt een tweede monsterlijke doodstraf voor hem uitgedacht, maar opnieuw kan de ik-verteller op wonderlijke wijze aan de dood ontsnappen.

Na deze tweede ontsnapping volgt een absurde passage waarin op groteske wijze wordt vooruitgelopen op het verdere verloop van het verhaal; een reusachtige meteor slaat in in de Kaspische Zee, met als gevolg dat al het water van de zeeën verdampt en zich opeenpakt tot een dicht wolkendek, waar echter wegens de ongewone dichtheid geen druppel water meer uit ontsnappen kan, tot iemand op het idee komt een van de wolken te kietelen, waarna een ware zondvloed opnieuw de lege zeeën vult.

Na vele omzwervingen bereikt de ik-verteller uiteindelijk het Poolse vasteland, waar hij als een gezapige jonkheer een leven van bridge, bezoeken en ballonvaarten begint te leiden. Hij lijkt voorgoed de wereld van de rijpheid te zijn binnengegaan - cf. in de metafoor van de meteor: al het water van de woeste zee dat hem heen en weer zou kunnen slingeren, is verdampt en verdwenen, de ik-verteller heeft niet langer last van de vorm, hij lijkt nu immers zelf rijp te zijn geworden -, en als om dit te bekrachtigen, plant hij een huwelijk. Maar een week voor de huwelijksvoltrekking kan hij niet aan de verleiding weerstaan een ballonvaart te beproeven bij zwaar stormweer. "... ik verzeker dat ik geen enkele andere bedoeling had, het was geen boze opzet. Maar de stormwind nam me mee, met razend geweld (en misschien was het wel niet de stormwind, maar de Neger in eigen persoon), (...)" (G., 1989, p.130) Refererend aan de groteske metafoor: de lege zeeën vullen zich opnieuw met water, het heen en weer geslingerd worden door de vorm kan opnieuw beginnen.

Uiteindelijk strandt de ik-verteller met zijn ballon op een afgelegen melaatseneiland in de Gele Zee. Voor de melaatsen vormt de ik-verteller met zijn gladde, gave, roze huid een

erotische curiositeit zonder weerga; de melaatsen krijgen nooit gewone mensen te zien en de enige mensen met gave huid die zij kennen, zijn hun eigen kinderen, bij wie de melaatsheid zich pas tijdens de rijpingsjaren ontwikkelt. Voor hen staat een geschubde huid dus gelijk met rijpheid en een gave huid met onrijpheid. Maar de verteller is al een goed eind in de twintig... en nog steeds onrijp! Aangestoken door geilheid zetten de melaatsen de achtervolging in. Opnieuw kan de ik-verteller ontkomen. Maar die laatste straf (voor de ik-verteller heeft ook hier de witte Neger de hand in) zal hij nooit meer van zich kunnen afzetten; het gevoel onrijp te zijn neemt voorgoed bezit van hem, en de ik-verteller zal nooit meer kunnen terugkeren naar zijn geliefde en hij zal nooit meer een normaal leven kunnen leiden: "Kon ik zo, helemaal rose, kinderlijk, in die ogen kijken?" (G., 1989, p.135) Zijn leven lang zal de ik-verteller veroordeeld zijn tot steeds nieuwe avonturen, steeds nieuwe onvoorspelbare, onheilspellende straffen, bedacht door een witte Neger die overal en nergens is...

De witte Neger, die voor het ik-personage de gestalte begint aan te nemen van een universele geest die alles doordrenkt - alleen om, zo denkt hij, hem te kunnen achtervolgen -, huist, juist omdat hij overal en nergens tegelijk is, niet buiten de ik-verteller, maar in hem. Dat komt zeer goed tot uiting wanneer de ik-verteller gesnapt wordt aan de landgrens - waar hij duidelijk gepakt *wil* worden, hij geeft zichzelf aan -, en tevens wanneer hij zijn nakend huwelijksgeluk op het spel zet door in een storm een ballonvaart te beproeven; het is duidelijk dat de ik-verteller *zelf* zijn kwelling en ongeluk opzoekt. Hij wil de rijpheid niet, hij is het zelf die zich daar steeds buiten plaatst! En zo is het met de meeste personages (en ik-vertellers) van de *Memoires*. Ze willen hun identiteit niet grijpen, zij zijn tevreden met hun minderwaardig niet-bestaan! Wanneer het ik-personage uit *Avonturen* eindelijk een straf heeft gekregen waar hij nooit meer aan zal kunnen ontsnappen - de eeuwige, voorgoed geïnterioriseerde onrijpheid -, schrijft hij: "Ik verliet wat mij had verlaten." (G., 1989, p.135) Hij bedoelt daarmee: 'Het geloof nodig om iemand te worden, heeft mij eigenlijk reeds lang verlaten. Het feit dat ik nu het normale, rijpe leven opgeef, is eigenlijk niet meer dan een noodzakelijk gevolg daarvan.' Iemand die het geloof in zichzelf heeft verloren, neemt stilaan maar zeker het minoriteitsperspectief aan, en iemand die het minoriteitsperspectief aanneemt, die wordt (en mogelijk: blijft) zijn eigen beul - zijn eigen witte Neger!

Wezenlijk aan het *minoriteitsperspectief* is dat de 'minoritaire' auteur als het ware zichzelf kopje onder duwt; de auteur wentelt zich in het extreme, dit enerzijds omdat hij daar van nature toe geneigd zal zijn, maar misschien anderzijds ook "om in het leven van alledag een vooraanstaand filosoof, dichter of heilige te worden. (...) Jij doorleeft de dood om hem zo levend mogelijk te beschrijven, je wilt hem gebruiken voor de rest van je bestaan, voor je literaire carrière. Je kijkt in de afgrond om anderen te vertellen wat je gezien hebt. Je zoekt grootheid om je één duim tussen de mensen te verheffen." (G., 1986, p.289) In werkelijkheid zullen wellicht beide motieven een rol spelen; iemand is van nature tot dat perspectief geneigd, maar door vanuit dat perspectief verhalen te gaan schrijven, wentelt men er zich als het ware in, en versterkt men het, met gevaar af dat men het perspectief volledig zal interioriseren, ermee zal vergroeien en uiteindelijk mee zal tenondergaan.

Volgens mij schuilt in dit laatste sluimerende gevaar de derde reden waarom Gombrowicz zijn *Ferdydurke* met zoveel vuur en polemisch geweld heeft geschreven (cf. hoofdstuk 1 waarin sprake is van drie redenen waarom *Ferdydurke* zo polemisch van aard is; de derde reden beloofde ik later aan te zullen geven); Gombrowicz *moest* wel polemisch schrijven opdat het minoriteitsperspectief hem niet naar de ondergang zou drijven. Iemand die het minoriteitsperspectief in zichzelf wil onderdrukken, moet op een gegeven moment met de vuisten op tafel kloppen, tegen zichzelf uitschreeuwen dat men wél deugt en dat men wel recht op bestaan heeft. Wie zich uit het slop van het moerassige minoriteitsperspectief wil hijsen, moet via een inhaalbeweging luid en opdringerig de eigen rijpheid poneren, en alle aanvallen van buitenaf - die in werkelijkheid van binnenuit komen (cf. de witte Neger) - op voorhand incalculeren om ze onmiddellijk met veel bravoure van zich af te kunnen slaan - wat natuurlijk nooit geheel kan lukken, men kan alleen maar blijven slaan en zoveel mogelijk lawaai maken teneinde de innerlijke neerdrukkende stem van het minoriteitsduiveltje niet te horen. Elk moment van mogelijke twijfel aan zichzelf moet onmiddellijk de kop worden ingedrukt, en dit kan maar door als een razend tollende kogel met veel gedonder en geraas in het rond te vliegen en vooral geen seconde tot stilstand te komen. Dit is precies het procédé dat Gombrowicz in *Ferdydurke* toepast. Met *Ferdydurke* heeft Gombrowicz zich van zijn ergste vijand trachten te ontdoen - van zichzelf, of liever: van het minoriteitsperspectief werkzaam in zichzelf.

Het is vreemd genoeg net zo gegaan als hij zelf een tiental jaren daarvoor schreef in het verhaal *Memoires van Stefan Czarniecki* (cf. Inleiding): vóór het moment van inzicht en ommekeer (de dood van zijn vriend tijdens de oorlog), legt Stefan de fout altijd bij zichzelf. Hij is diegene die zich moet aanpassen, en als hij dat niet kan, is dat omdat hij kleurloos is, omdat er iets aan hem schort en omdat er iets aan hem ontbreekt (Stefan is daarmee een typische exponent van het minoriteitsperspectief). Wanneer echter zijn soldatenvriend op het front met een razende, waanzinnige lach uit elkaar spat, vindt er een wisseling van perspectief plaats; plots ziet Stefan de dingen langs een andere kant, langs boven bij wijze van spreken, in plaats van langs onder. Hij ziet dat het grote geheim van de anderen in werkelijkheid niets meer dan een lege doos is, een gapende leegte die zij angstvallig voor elkaar verborgen trachten te houden; iedereen is in werkelijkheid bang, iedereen schaamt zich voor de eigen onrijpheid. En deze perspectiefwisseling maakt dat de jonge Stefan voortaan op wraak belust zal zijn; voortaan zal hij de grote ontmaskeraar van de algehele onrijpheid van de mensheid worden - precies wat Gombrowicz met *Ferdydurke* is geworden. Die wraak en ontmaskeringsdrift is iets dat Stefan nodig heeft, want als hij het voor een moment zou achterwege laten, zou hij opnieuw vervallen tot het minoriteitsperspectief, en dan zouden de anderen opnieuw goden en hij opnieuw een dierachtig monster worden. Wellicht net zo met Gombrowicz: hij heeft de furieuze polemieken nodig om zelf een identiteit aan te kunnen nemen en boven zijn eigen minoriteitsperspectief te kunnen gaan staan.

In het Dagboek (geschreven dus door de oudere Gombrowicz) wijdt Gombrowicz een ontroerende passage aan zijn vriendschapsrelatie met de auteur Bruno Schulz. In de passage wordt de op dat moment reeds overleden Bruno met veel respect, dierbaarheid en genegenheid beschreven, wat niet wegneemt dat Gombrowicz recht voor zijn raap spreekt. Gombrowicz is het fundamenteel oneens met de houding die Schulz tegenover de kunst aannam. "Bruno was iemand die zichzelf verloochende. Ik was iemand die zichzelf zocht. Hij wilde vernietiging. Ik wilde verwezenlijking." En: "Bruno kende zichzelf geen recht op het bestaan toe en zocht zijn eigen vernietiging - niet dat hij van zelfmoord droomde, hij streefde slechts met zijn hele wezen naar niet-zijn (...), het was eerder het instinct van een ziek dier dat gebiedt zich terug te trekken, te verdwijnen. (...) Misschien dat zijn masochisme nog andere aspecten had - ik weet het niet -, maar stellig was het ook een huldebetuiging aan de hem verpletterende krachten van het bestaan." (G., 1986, p.643) Kortom: Gombrowicz verwijt Schulz in de kunst op te willen

gaan, in plaats van boven haar te staan. Hij verwijt hem zich te hebben vereenzelvigd met wat wij hier het minoriteitsperspectief hebben genoemd.

Maar: nam Gombrowicz niet zelf dat perspectief aan in de verhalen - ook al was het in mindere mate dan Schulz? Wanneer Gombrowicz in zijn Dagboek Schulz dergelijke dingen verwijt, moet hij dat dan ook niet aan zichzelf verwijten? Is het een toeval dat Schulz, na het lezen van de *Memoires*, enthousiast in Gombrowicz "een kameraad ontdekte"? (G., 1986, p.640) En dat hij na het lezen van *Ferdydurke* ontgoocheld was? Na lezing van *Ferdydurke*, zou hij tegen Gombrowicz hebben gezegd: "Je had je beter bij het fantastische element uit de *Memoires* kunnen houden, dat genre ligt je beter." (G., 1986, p.641) Het is waar dat enige tijd later Schulz in een stormachtige lezing over *Ferdydurke* strijdvaardig zijn onluwbaar enthousiasme uitriep, maar als men er zijn lezing aandachtig op naleest, dan kan men zien dat Schulz' enthousiasme voor een groot deel berust op een welwillende krampachtigheid, teneinde de zolang gezochte en eindelijk gevonden strijdmakker in het eigen kamp te houden. De opmerkingen die Schulz in zijn lezing maakt over *Ferdydurke* lijken me zeer probaat, maar, zoals Gombrowicz zelf opmerkt, ze zijn misschien wat eenzijdig, en juist in die eenzijdigheid verraadt Schulz zichzelf, want hij lijkt enkel oog te hebben voor de nauwe poortjes die *Ferdydurke* in verbinding stellen met zijn eigen werk (wat niet wil zeggen dat ze er niet zouden zijn, die poortjes).

Schulz legt in zijn lezing de nadruk op Gombrowicz' exploratie van de subcultuur. Onder subcultuur verstaat Schulz het volgende: "Deze wereld van riolen en afvoerkanalen, deze gigantische beerput van de cultuur, die niettemin de moedersubstantie is, de mest, de vitale brei waarop elke waarde en iedere cultuur groeit." (Schulz, essay opgenomen in Beers, 1981, p.111) Maar subcultuur op die manier begrepen, is eigenlijk reeds een manipulatie, een verplaatsing naar Schulz' terrein van wat in *Ferdydurke* gewoon de zone van onrijpheid wordt genoemd; voor Schulz is het graven naar en uiteindelijk het vinden van deze geheime, zoölogisch genealogische beerput het summum dat een kunstenaar kan bereiken; wat staat hem daarna te doen dan er voor eeuwig in te zwelgen en zichzelf in te verliezen? Omdat dit element zeker ook aanwezig was in de *Memoires*, zag Schulz in Gombrowicz een strijdmakker. Maar in *Ferdydurke* slaat diezelfde Gombrowicz een heel andere toon aan; de groteske toon van een meesterschelm, en daar houdt Schulz niet van. Natuurlijk hield Schulz niet van die polemische toon, want het is juist met die polemische, schertsende toon dat Gombrowicz zich uit die beerput opwerkt en Schulz alleen achterlaat. Gombrowicz moest in *Ferdydurke* polemiseren en van zich afslaan, wilde hij zich uit zijn eigen modderpoel omhoog werken, wilde hij de witte

Neger in zichzelf het zwijgen opleggen - *Ferdydurke* is inderdaad een pamflet, zoals Gombrowicz het ooit zelf noemde, een pamflet met op het programma Witold Gombrowicz. Schulz schrijft: "Het instrument van de groteske, dat hij tot dit doel heeft gevormd, een groteske die als loupe dient waaronder de imponderabilia gestalte aannemen..." (Schulz, essay opgenomen in Beers, 1981, p.113) Dit is mijns inziens niet helemaal correct: Schulz doet het voorkomen alsof Gombrowicz even ter aangename variatie het instrument van de distantiërende groteske gebruikt, louter om de subzone bloot te leggen, om daarna dan, wanneer hij eenmaal die subzone zal hebben ontdekt, tewerk te gaan met een voor Schulz aangenamer instrument. Maar de polemische groteske was voor Gombrowicz niet zomaar een willekeurig instrument, het was de noodzakelijke spade waarmee hij zichzelf uit het slijk groef; zonder die spade zou Gombrowicz verzonken zijn. "Nooit ben ik in staat geweest neer te knielen - en steeds werd tussen de tussenmenselijke God en mij een groteske geboren in plaats van een gebed... Jammer! - ik zeg dat oprecht. Jammer!" (G., 1986, p.446) In *Memoires* was Gombrowicz het gebed nochtans dicht genaderd. Maar ook daar reeds - en dat alleen al had voor Schulz een duidelijke wenk moeten zijn - neemt Gombrowicz reeds distantie van het minoriteitsperspectief, en wel met zijn titel: *Memoires uit de periode van rijp worden*, dat wil zeggen: toen ik dit schreef, was ik nog niet rijp, maar het is een periode uit mijn leven die ik gauw achter me zal laten liggen; het minoriteitsperspectief is iets dat ik in de nabije toekomst zal overwinnen!

Een laatste punt waarin Gombrowicz en Schulz hemelsbreed van elkaar verschillen - maar waarin ze elkaar langs de andere kant van de ronde aarde dan toch weer raken¹ -, is hun opvatting over de vorm. Schulz' levensdevies lijkt te luiden: "Minder inhoud, meer vorm." (Schulz, 1981, p.40) Voor Schulz bestaan er geen "vaste of begrensde voorwerpen. Alles diffundeert buiten zijn grenzen, bestaat slechts kort in een bepaalde vorm en verlaat deze bij de eerste de beste gelegenheid. (...) De werkelijkheid neemt bepaalde gedaanten alleen aan voor de schijn, voor de grap, voor de leukigheid. De een is een mens, de ander een kakkerlak, maar die gedaanten gaan niet terug op het essentiële en zijn niet meer dan een voor een moment aangenomen rol, slechts een opperhuid die even later wordt afgeworpen. (...) Deze zwerftocht van vormen is de essentie van het leven." (Schulz, 1981, p.131-132) Daarin schuilt voor Schulz nu juist het wezen van de subcultuur; hij die is afgedaald tot de subcultuur is ingewijd in

¹ Dit leg ik uit in de **Kleine toelichting**, voorafgaand aan bijlage 2, het essay over Kafka.

deze zaken, en heeft inzicht in de terloopse, metamorfotische werkelijkheid waarin alles door en in elkaar schuift; alleen de tot in het diepste van de aarde afgedaalde hoort dat de vele verschillende noten in wezen deel uitmaken van een en hetzelfde lied - lied waarin Schulz liefst zo snel mogelijk wil opgaan. Het uiteindelijke doel van de mens schuilt voor Schulz in het opgeven van het eigen ik; de ware kunstenaar moet inzien dat het in wezen allemaal om vorm draait en dat zijn eigen inhoud - zijn ik - er in wezen niet toe doet. Schulz' opvatting is in mijn ogen zeer verwant aan bepaalde boeddhistische strekkingen.

Gombrowicz' levensdevies daarentegen lijkt te luiden: "Opgelet voor de vorm, zorg ervoor dat hij niet met je aan de haal gaat." Waar Schulz in de vorm wil opgaan, wil Gombrowicz steeds opnieuw uit de vorm kruipen, teneinde op zoek te blijven gaan naar een vorm die beter bij hem past. Gombrowicz wil juist zijn eigen ik vinden en sterker maken. Hij wil het vooral niet verliezen. De zone van de onrijpheid (of subcultuur zoals Schulz het zal noemen) is voor Gombrowicz geen plaats om zijn ik af te leggen, maar juist een plaats om zich te herbronnen en zich met nieuwe krachten te laven.

Voor Schulz is het minoriteitsperspectief een doel op zich. Voor Gombrowicz is het eerder een middel; een middel dat helpt om de levensbeheersende mechanismes te doorgronden. Maar nog veel belangrijker is dat het voor Gombrowicz tevens een middel is dat helpt om al het kleine en onrijpe in jezelf te leren kennen, zodat je daarna met steviger en waarachtiger fundamenten in het leven zou kunnen staan en bedacht zou kunnen zijn op iedere al te sterke identificatie met een of andere vorm. Een waarachtig persoon neemt voor Gombrowicz in de eerste plaats kennis van zijn eigen onrijpheid - iets waartoe de scherpe glazen van de minoriteitsbril zich uitstekend lenen, men moet de bril enkel tijdig weten af te zetten.

Schulz wil opgaan in het lied van de kosmos, Gombrowicz wil zijn eigen lied zingen!

Conclusie: Gombrowicz en zichzelf

Een te grote vereenzelviging met het minoriteitsperspectief kan slecht aflopen. Gombrowicz besepte dit en hij heeft zich met *Ferdydurke* van zijn minoriteitsperspectief trachten te ontdoen. Om die redding en bevrijding te bewerkstelligen, bediende hij zich in *Ferdydurke* van een wraakzuchtige, polemische stijl. Maar daarmee is nog niet precies uitgelegd door welke truc

Gombrowicz erin geslaagd is plots van perspectief te wisselen. De polemische stijl situeert zich reeds binnen een nieuw perspectief, het is de uitdrukking daarvan. Maar de vraag is: hoe is Gombrowicz van het ene perspectief naar het andere kunnen overgaan? Hoe heeft hij zich die polemische stijl eigen kunnen maken?

In 1935 verscheen in het Poolse tijdschrift *Skamander* een fragment uit een roman die toen nog volop in voorbereiding was en eigenlijk nog maar in de kinderschoenen stond, de roman *Ferdydurke*. Ik vond het stukje vertaald in het Frans als *Moi et mon double*. Gombrowicz verhaalt in het stukje over een ontmoeting met zichzelf; hij ziet een gestalte, tot plots tot hem doordringt dat hij tegenover zichzelf staat. Gefascineerd begint hij zijn eigen fysionomie te bestuderen; eerst walgt hij van zichzelf, maar geleidelijk aan, als de ander ook hem begint te observeren, begint hij zichzelf te aanvaarden. Hij staat op het punt zichzelf te omhelzen en zijn levensdoel te vinden, dat hij niet gelegen ziet in het vaderland, noch in de liefde, noch in de mensheid (drie klassieke Poolse stokpaardjes), maar in zichzelf. Maar dan schiet hem plots te binnen wat voor bijval hij met die keuze in de maatschappij zal oogsten: "égoïsme plat, égocentrisme pourri, égotisme décadent et narcissisme sale." (G., 1995, p.161) In plaats van zichzelf te omhelzen, spuugt hij, uit schrik voor bovengenoemde reacties, op zichzelf, en hij verbreekt daarmee de betovering van de magische ontmoeting. Voortaan zal hij, zegt hij, maar dit zeer ironisch en bijtend, niet langer zichzelf zijn, voortaan zal hij liever bijvoorbeeld als ambtenaar bij het ministerie van buitenlandse zaken gaan werken. Kortom, voortaan zal zijn levensmotto luiden: "Il faut, il faut servir." (G., 1995, p.162)

Il faut servir! Vooral niet zichzelf zijn! Dat is het levensideaal van iemand die getekend is door het minoriteitsperspectief! In dit fragment wordt het minoriteitsperspectief - Gombrowicz' eigen minoriteitsperspectief - belachelijk gemaakt, maar er wordt nog geen alternatief tegenover gesteld. Wel wordt er een oorzaak aangewezen, en dit lijkt me essentieel. Gombrowicz denkt erachter te zijn gekomen waarom hij zolang in dit minoriteitsperspectief heeft rondgemodderd; hij heeft zolang niet gedurfd zichzelf te omhelzen en zichzelf te zijn, omdat hij schrik had dat anderen in hem een narcist zouden zien. In dit fragment zegt Gombrowicz eigenlijk: 'het is uit angst door jullie een narcist te zullen worden genoemd, dat ik mij ben beginnen focussen op mijn eigen tekortkomingen en dat ik mijzelf ben beginnen terneerdrukken om toch maar klein te kunnen worden - om toch maar vooral niet de kracht van mijn eigen ik te zullen ontdekken.' Wat voor Gombrowicz van existentieel belang is, is dat hier een oorzaak voor het minoriteitsperspectief wordt gevonden; het minoriteitsperspectief kan also worden veruitwendigd en geobjectiveerd, waardoor het vervolgens in een later

stadium mogelijk zou worden er komaf te maken. Het is geen toeval dat in *Ferdydurke* zo scherp naar de anderen wordt uitgehaald; met elke sneer klimt Gombrowicz omhoog uit zijn eigen modderpoel.

In de voltooide versie van *Ferdydurke* - uitgegeven twee jaar later, in 1937 - komt een soortgelijke passage voor, tevens een ontmoeting met zichzelf, doch gans anders van opzet. "Als gehypnotiseerd door de details stond ik op en deed een stap naar hem toe. Hij kromp ineen en maakte een gebaar met zijn hand - alsof hij me om verontschuldiging vroeg en wilde zeggen dat dát het niet was en dat het niet uitmaakte, pardon, neem me niet kwalijk, laat... maar het gebaar, als een waarschuwing begonnen, eindigde nogal slap." (G., 1992, p.19) In deze gestalte, die zijn eigen gebaren niet durft afmaken en bekrachtigen, zie ik het vlees geworden minoriteitsperspectief. De afloop van het fragment is als volgt: "Ik ging op hem af, en omdat ik mijn uitgestoken hand niet meer kon tegenhouden, sloeg ik hem met volle kracht in zijn gezicht. Eruit! Eruit! Nee, dat ben ik helemaal niet! Dat is iets toevalligs, iets vreemds, iets opgedrongens, een of ander compromis tussen de uiterlijke en de innerlijke wereld, dat is helemaal mijn lichaam niet!" (G., 1992, p.19)

De dubbelganger waarvan sprake in de voltooide versie van *Ferdydurke*, en die er flink van langs krijgt, is niet dezelfde dubbelganger als die van het fragment uit 1935: in het fragment van 1935 ging het om wat Gombrowicz zag als zijn echte ik, het ik waar hij wel voor wilde kiezen, maar niet voor kon of durfde kiezen - omdat hij schrik had van het oordeel van de anderen. Angst voor het oordeel van de anderen zou hem in de armen van het minoriteitsperspectief hebben gedreven. De dubbelganger in de voltooide *Ferdydurke* van 1937 daarentegen is het hoopje lichaam dat overschiet van Gombrowicz nadat hij jarenlang vast heeft gezeten in dat minoriteitsperspectief! Doordat hij in het fragment van 1935 het minoriteitsperspectief heeft kunnen veruitwendigen, is hij ervan kunnen loskomen, en is hij in staat geweest met de polemiserende stijl zich een nieuw perspectief eigen te maken. Door de exteriorisering van 1935 wordt Gombrowicz capabel om in *Ferdydurke*, als het ware van boven uit, zijn oude lichaam - of dus dat deel in hem dat nog het oude minoriteitsperspectief vertegenwoordigde - van zich af te stoten. Het verstote lichaam ziet hij niet langer als het zijne; het is volgens hem niet meer dan een "compromis tussen de uiterlijke en de innerlijke wereld". Het minoriteitsperspectief zou niet vanuit zichzelf, maar van buitenuit zijn gekomen.

Gombrowicz' truc om van perspectief te wisselen, heeft erin bestaan het minoriteitsperspectief te veruitwendigen. Hij zag het niet langer als een deel van zichzelf, maar als iets externs dat hij ongelukkigerwijze zou hebben geïncorporeerd. Vraag is echter of dat wel correct is. Het is en blijft een truc van Gombrowicz, misschien wel een noodzakelijke om het hoofd boven water te houden. Mogelijk, maar dat maakt het nog niet tot waarheid. Vraag is of het externe en het interne wel fundamenteel van elkaar scheidbaar zijn. Schreef Gombrowicz niet zelf ooit: "Het uiterlijke is een spiegel waarin het innerlijke zich beschouwt" (G., 1989, p.183)? Misschien dat het minoriteitsperspectief eigener aan Gombrowicz was dan hij aanvankelijk tijdens het schrijven van *Ferdydurke* zelf heeft willen beseffen.

Boven de woeste razernij van *Ferdydurke* blijft volgens mij een sceptische vraag spoken: kan iemand wel aan zichzelf ontsnappen? Moet Gombrowicz niet vroeg of laat terugkeren naar dat minoriteitsperspectief dat ook in hem zit, en dat nu wel verjaagd mag zijn, maar dat zeker niet werd vernietigd? We kunnen ons de vraag stellen: heeft de auteur van *Ferdydurke* niet getracht zichzelf te verloochenen? Heeft hij niet zelf te weinig rekening gehouden met welbepaalde delen in zichzelf - iets waar hij anderen zo fervent op zou berispen - , wanneer hij voor de rijpe vorm van de wraaklustige koos? Misschien is dit wel een soortgelijke vraag als de vraag die in het vorige hoofdstuk werd gesteld. In het vorige hoofdstuk luidde de vraag als volgt: heeft de auteur van *Pornografie* (en van de latere werken in het algemeen) de auteur van *Ferdydurke* verloochend? Misschien neemt deze vraag, bijgetreden door het licht dat dit hoofdstuk op de zaak werpt, nu plots een veel rijpere en scherpere gestalte aan: heeft de Gombrowicz van de latere werken met zijn ogenschijnlijke verloochening van de standpunten verdedigd in *Ferdydurke*, misschien de allereerste verloochening ten aanzien van de auteur van de *Memoires* opnieuw trachten recht te zetten? Zoja, dan moeten we ons de vraag stellen of hij daarin geslaagd is, en of we in het latere werk van Gombrowicz het lang verdrongen minoriteitsperspectief kunnen terugvinden. Daarmee zou de cirkel pas werkelijk rond zijn, en zou aangetoond zijn dat Gombrowicz, naast naar de algemene jeugd, ook naar zijn eigen jeugd heeft trachten terug te grijpen. Om deze vragen te onderzoeken, richt ik in het volgende hoofdstuk de aandacht op het sluitstuk van Gombrowicz' oeuvre, *Kosmos*, dat opnieuw, zoals zal blijken, zijn contrapuntisch tegenwicht zal vinden in het Dagboek.

De laatste zin uit het inmiddels profetisch gebleken verhaal *Memoires van Stefan Czarniecki* luidt als volgt: "Maar soms word ik door treurnis aangegrepen om u, mijn dierbare vader en moeder, en om jou, mijn heilige jeugd!" (G., 1989, p.42) Het verhaal zou pas

werkelijk profetisch zijn als ook deze laatste verzuchting van Stefan Czarniecki in Gombrowicz' schrijverschap terug te vinden zou zijn; een verlangen terug te keren naar de eigen jeugd - en dus naar het minoriteitsperspectief.

4. GOMBROWICZ' KOSMOS

"Geen dier, reptiel, schaaldier, geen denkbeeldig monster, geen melkwegstelsel is me toegankelijker en vreemder dan mezelf (banale gedachte?)." (G., 1986, p.741)

Met *Pornografie* trachtte Gombrowicz terug te grijpen naar de jeugd in het algemeen. Met *Kosmos*, zijn laatste roman, tracht Gombrowicz terug te grijpen naar zijn eigen jeugd - naar de Gombrowicz van het minoriteitsperspectief. Met *Kosmos* laat Gombrowicz niet alleen zien hoe mensen hun werelden construeren, maar laat hij ook zien hoe hij zelf - Gombrowicz' eigen kosmos - in elkaar zit; hij probeert orde te ontwaren in de chaotische stroom van zijn eigen leven.

Kosmos

Kosmos toont hoe mensen hun wereld ordenen en vorm geven, en het trekt daarmee de problematiek van de vorm door tot op ontologisch niveau¹. Het boek doet zeer Kantiaans aan; in het boek wordt de mens voorgesteld als medeschepper en vormgever van de waargenomen werkelijkheid. De mens plaatst zijn gewaarwordingen in tijd en ruimte, legt de nodige verbanden en smeedt dat alles aaneen tot een coherent geheel, in samenspraak en confrontatie met andere mensen, die hetzelfde trachten te doen. Maar daar dient wel bijgezegd te worden dat de Kant waar we in *Kosmos* mee te doen hebben, een dodelijk vermoeide Kant is, een uit het lood geslagen Kant, een Kant die lang niet meer zo zeker is van de synthetische kracht van de rede en die zeker niet meer gelooft in een zaligmakende zingeving via het achterpoortje van de praktische rede. Het gaat om een Kant die overstelpt wordt door de chaos van de realiteit, die erin verdrinkt en die zijn laatste krachten verzamelt met het oog op een laatste krachtmeting met de chaos, ook al weet hij bijna met zekerheid dat hij de greep op de orde die

¹ Toch zou ik willen opmerken dat *Kosmos* niet het enige werk van Gombrowicz is dat het probleem van de vorm tot op ontologisch vlak doortrekt - zoals sommige critici menen. Ook een aantal *Memoires*-verhalen zoals *Moord met voorbedachten rade* en *Voorvallen op de schoener Banbury* gaan over de structurering en vorming van de werkelijkheid. De laatste zin van *Voorvallen* zegt genoeg: "Het uiterlijke is een spiegel waarin het innerlijke zich beschouwt." (G., 1989, p.183)

hij in het leven zal roepen, dadelijk daarna weer zal verliezen en dat hij even later onverbiddelijk meegesleurd zal worden in nieuwe avonturen van de vorm, die hem definitief kopje onder zullen dwingen. De opgeheven blik naar de sterrenhemel reveleert niet langer de orde van de natuurwet, maar: "De overvloed van sterren aan de hemel... ongehoord... in deze dwalende massa's tekenden zich constellaties af, sommige ervan kende ik, de Weegschaal, de Grote Beer, ik vond ze terug, maar andere, mij onbekende, keken mij aan alsof ook zij hun plaats hadden in het plan der belangrijkste sterren, ik probeerde lijnen te trekken die figuren vormden... en plotseling was ik dit differentiëren, het schetsen van deze landkaart moe, ik wendde me naar de tuin, maar ook hier vermoeide mij de veelheid van voorwerpen, zoals de schoorsteen, de pijp, de knik van de dakgoot, de kroonlijst, een boompje, en ook moeilijker, meer complexe objecten, zoals bijvoorbeeld het buigen en verdwijnen van een pad, het ritme van de schaduwen..." (G., 1987, p.15)

Verteller Witold is het Warschause leven met zijn familie grondig beu. Hij trekt, mede om zijn studie-ijver te bevorderen, naar Zakopane, gelegen aan de voet van de Karpaten, waar hij samen met een zekere Fuks, "een kop met rood haar, tot blond verschoten", die hij toevallig tegen het lijf loopt en die tevens een kamer blijkt te zoeken, een goedkope kamer betreft ten huize Wojtys, een doodgewone familie bestaande uit vader Leon, moeder Kulka, dochterlief Lena, haar man Ludwik, en inwonende kuisvrouw Katasia. Al gauw begint ook het Zakopaanse leven Witold te vervelen. Ook van de deprimerende Fuks, die blij geeft van een schrill minderwaardigheidscomplex, krijgt hij gauw genoeg; over twee weken eindigt Fuks' vakantie en dan moet hij opnieuw zijn baas Drozdowski, die een hekel aan hem heeft, onder ogen komen. "Dat alles enerveerde me met het oog op Fuks, want ik wist dat dit water was op zijn Drozkowskische molen, een molen die hem van de morgen tot de avond maalde, hij die over twee weken onontkoombaar naar zijn kantoor terug moest waar Drozdowski weer zou kijken als een martelaar naar de oven, want, zei Fuks, hij krijgt al uitslag van m'n jasje, hij verafschuwt me, er is niets aan te doen, hij verafschuwt me..." (G., 1987, p.24) Om aan de Drozdowskische pijnbank te kunnen ontkomen en om zijn ellende uit zijn hoofd te kunnen zetten, begint Fuks wanhopig allerlei verbanden te zoeken tussen zaken die op het eerste gezicht niets met elkaar te maken hebben: een opgehangen musje, een scheefgegroeide lip van Katasia, een barst in het plafond in de vorm van een pijl, en een klein stokje vastgemaakt aan een baksteen. "Hoeveel betekenissen kan men uit honderden soorten onkruid, aardkruiden en andere kleinigheden afleiden?" (G., 1987, p.33) Geleidelijk aan, blij een aanleiding te hebben

gevonden om zijn studie en zijn verveling te kunnen ontvluchten, laat Witold zich meesleuren. Uit het niets beginnen de twee via een reeks ogenschijnlijk nietszeggende verbanden een hele orde te construeren, een kosmos waar zij nu eens wel, dan weer niet in geloven.

Op een nacht dwaalt Witold, niet in staat de slaap te vatten, door het muistille huis. Om redenen die hem zelf niet helemaal duidelijk zijn - misschien om symmetrie te bekomen ten overstaan van het opgehangen musje, maar misschien ook uit wraak -, hangt hij Lena's kat op. Hij is de dader, maar tegelijkertijd ook niet, want hij handelt als het ware buiten zichzelf om. Wanneer de volgende dag alle huisgenoten beraadslaging houden, geniet Witold innerlijk van zijn stiekeme betrokkenheid: "... naarmate ik deze leugens debiteerde, groeide in mij de vreugde dat ik hen om de tuin leidde en al niet meer met hen was, maar tegen hen, aan *gene* zijde. Alsof de kater mij naar de andere kant had verplaatst, in de sfeer waar zich mysteries ontvouwd, in de sfeer der hiërogliefen. (...) Ik was het die het geheim van de kater kende. Ik was de dader." (G., 1987, p.71) Op de koop toe zet Fuks, als een echte Sherlock Holmes, al zijn illustere theorieën uiteen: stokje, musje, barst in de muren... De huisgenoten luisteren met toenemende verbijstering. Het crisisberaad mondt uit in het besluit, genomen vooral op aandrang van vader Leon, met zijn allen tijdelijk de bergen in te trekken, teneinde de beklemmende waanzin van het huis achter zich te laten.

Gearriveerd in het berghuisje blijkt al gauw waar het Leon echt om te doen is. Terwijl de gezinsleden zich te pletter vervelen en her en der lusteloos rondhangen, legt Leon een schrikwekkende bekentenis af aan Witold, in wie Leon een zielebroeder vermoedt - wat Leon noemt een *bemberger*. Het blijkt *precies* 27 jaar geleden te zijn ("op een maand en drie dagen na"), dat Leon zijn enige echte pleziertje ooit beleefde. Op de plek waar hij later op de avond iedereen heen wil brengen, vergreep hij zich 27 jaar geleden aan een al te gewillig dienstertje; hij ziet het als het enige lichtpunt in zijn ganse huwelijksleven, een leven van "37 jaar sleur". Maar gedurende al die vervelende jaren heeft hij iets gevonden om aan de sleur te ontkomen: hij heeft zichzelf de kunst van het *bembergen* eigengemaakt. De levensleuze van een *bemberger* luidt: "Als men niet heeft wat men bemint, moet men beminnen wat men heeft." Leon verklaart: "(...) alles hangt af van je instelling, je gezichtspunt, begrijpt u, als een eksterroog pijn kan doen, waarom zou hij dan ook geen plezier kunnen verschaffen? (...) Want je kunt je bijvoorbeeld als een vorst met balletjes brood amuseren, of met het wrijven van je lorgnet, twee jaar lang heb ik me daarmee beziggehouden, ze zeuren je aan je hoofd met verhalen over de familie, over de bank, over politiek, en ik, ik wrijf mijn lorgnet... (...) maar zoals u ziet, men kan zich toch aardig redden ook zonder dancings, champagne, diners,

kaviaar, décolletés, avondjurken, kousen, broekjes, borsten, zwellingen, kietelingen, hi-hi-hi, oh (...)" (G., 1987, p.129)

Maar: het waanzinnige mechanisme van de vorm is natuurlijk niet in het huis van Zakopane achtergebleven. De vorm is een tussenmenselijk mechanisme en is dus mee de bergen ingetrokken; uit symmetrie, analogie en ter completering van de afgelopen gebeurtenissen verlangt de vorm nog een extra *hangend* iets. Deze keer blijkt het *hangend* iets een mens te zijn, en wel Ludwik, de man van Lena. Of het moord of zelfmoord is, is van secundair belang en wordt in de roman niet gereveleerd; de vorm eist een gehangene, en of de vorm voor zijn doeleinden onrechtstreeks via een moordenaar is tewerkgegaan, of daarentegen recht op zijn prooi is afgegaan (zelfmoord), in beide gevallen blijft de echte schuldige de vorm en niet de zogezegde moordenaar van wie de vorm zich bedient. Niemand heeft weet van Ludwik's dood, behalve Witold die Ludwik aan een boom ziet hangen. Witold wil de anderen waarschuwen, maar hij houdt zijn mond wanneer hij die anderen tussen de bomen in een rij als in een processiestoet ziet lopen, in stomme verdwazing de enthousiaste Leon volgend. Steeds verder laat Leon de gezinsleden door de donkere bossen dwalen, hen alsmaar een fantastisch uitzicht belovend. Als ze eindelijk bij de magische plek aankomen, merken ze dat ze zijn beetgenomen; van een prachtig uitzicht is niets te zien, temeer daar de duisternis is ingetreden en men amper nog de eigen hand kan ontwaren. De enige die in extase geraakt, is Leon (maar niet van het uitzicht); hij kermt, zwoegt, hijgt, en celebreert de mis van zijn enige echte ervaring uit het verleden. De anderen staan als versteend in het donker van de nacht om de hijgende Leon heen, niemand durft zijn schandelijke mis te onderbreken.

Het boek eindigt met een zondvloed: "(...) een loodrechte wand van vallend water, men zag in het licht van die lantaarns hoe het stortte, hoe het stroomde, rivieren, watervallen, meren, het plast, het plenst, meren, zeeën, gorgelende waterstromen, en een strohalmpje, een stokje, een blad, meegenomen door de vloed, verdwijnend, stromen verenigen zich, er vormen zich rivieren, eilanden, hindernissen, obstakels en kronkelingen, van boven een zondvloed, het stroomt en stroomt, beneden een meegevoerd blad (...). Vanmiddag bij de lunch aten we kipperagout." (G., 1987, p.172-173) Chaos, chaos, chaos, en hier en daar een strohalmpje waaraan de personages zich uit de chaos zouden kunnen opliften, maar tevergeefs, steeds opnieuw worden ze overspoeld door steeds nieuwe avonturen, "affaires, problemen, moeilijkheden, complicaties". De synthese is ver zoek. Kant is gestorven.

Niet alleen Leon probeert de brug te slaan naar zijn verleden. Ook Gombrowicz probeert dit te doen. Wat onmiddellijk opvalt in *Kosmos*, zijn de talloze verwijzingen naar de verhalen uit de *Memoires uit de periode van rijp worden*. De openingszin is reeds een knipoog zonder weerga: "Ik zal u een ander, wonderlijker avontuur vertellen..." (G., 1987, p.5) De link met het verhaal *Avonturen* springt ook op andere plaatsen van de roman in het oog. Telkens verteller Witold zich verliest in de chaotische werkelijkheid, maakt hij de vergelijking met iemand die heen en weer wordt geslingerd op de woelige golven van de oceaan. Enkele voorbeelden: "Na de verschillende zwellingen, borrelingen en opspattingen in de schuimende waterval van woorden, keerde de bruisend stromende rivier van onze aanwezigheid aan tafel in haar bedding terug (...)" (G., 1987, p.41) "De kurk werd als het ware mijn reddingsboei op de oceaan." (G., 1987, p.25) "Die streep, daar, in de hoek, achter het eiland... en dat daar, als een driehoek... bij de zeeëngte." (G., 1987, p.26) Het meest sprekende voorbeeld vinden we natuurlijk op het einde van het boek, de zondvloed.

En dan zijn er nog de talloze verwijzingen naar het sadomasochisme, die aanknopen bij de meester-slaafverhouding tussen de witte Neger en de ik-verteller van *Avonturen*. Fuks is als de witte Neger die anderen laat lijden. Fuks martelt zijn chef Drozdowski met zijn aanwezigheid. Maar wat meer is, hij is diegene die altijd maar de avonturen initieert, hij is diegene die de motor van de absurde verbanden, de hele machinatie van de waanzin steeds op gang brengt - net zoals de witte Neger de ik-verteller van *Avonturen* in de woeste zee gooit en overlevert aan de grillen van de vorm. Het is door de absurde insinuaties van Fuks dat ook Witold geleidelijk aan wordt meegesleurd in de waanzin van nonsensikale verbanden en constructies. Op een gegeven moment schrijft Witold: "Deze voorzorgsmaatregelen verleenden mijn samenwerking met Fuks een grotere intensiteit dan in mijn bedoeling lag, ik bewoog me bijna als zijn slaaf." (G., 1987, p.31) En toeval of niet: Fuks heeft ook uiterlijk iets weg van de witte Neger: Fuks heeft "een kop met rood haar, *tot blond verschoten*" (*eigen markering*).

Maar de verwijzingen naar de *Memoires* beperken zich niet tot *Avonturen*. Zo wordt er ook uitdrukkelijk verwezen naar het verhaal *Moord met voorbedachten rade*: "Fuks! Waar zat hij? 'Speelde hij voor detective?' Als dat maar niet met een schandaal zou eindigen!" (G., 1987, p.16) Herinner hoe *Moord met voorbedachten rade* afliep: een onschuldige zoon die

door toedoen van een geobsedeerde rechter de schuld voor de natuurlijke dood van zijn vader op zich neemt - of hoe de werkelijkheid gekneet door een (perverse) menselijke geest tot een karikatuur verwordt. Daarenboven is er Fuks' walging van zichzelf, zijn steeds terugkerende minderwaardigheidscomplex, en zijn zelfkwellende besef andere mensen met zijn bestaan voor de voeten te lopen.

Kortom, *Kosmos* staat bol van de thema's en motieven aanwezig in de *Memoires uit de periode van rijp worden*. Fuks representeert het minoriteitsperspectief, hij personifieert dat deel van Gombrowicz dat Gombrowicz dacht achter zich te hebben gelaten met *Ferdydurke*. Het is zeker niet toevallig dat het lievelingszinnetje van Fuks blijkt te zijn: "Men is die men is die men is!" Dat moest hem plezier doen, want hij herhaalde met overtuiging: 'Ik zeg je en je kunt me geloven: men is die men is die men is.' " (G., 1987, p.35) Het is alsof Gombrowicz een beetje meewarig tegen zichzelf zegt: 'En jij dacht dat je van dat minoriteitsperspectief voorgoed verlost was, hé?' Niemand kan van zichzelf ontsnappen, ook niet van een deeltje van zichzelf. Het minoriteitsperspectief moest vroeg of laat opnieuw opduiken. "Men is die men is die men is!"

Overigens is er dat ene zinnetje van Leon dat eigenlijk alles reveleert: "Alles hangt af van je instelling, je gezichtspunt (...)" Eenzelfde iemand kan iets langs onder bekijken (de *Memoires*), maar ook langs boven (*Ferdydurke*). Dit zijn twee tegengestelde perspectieven die in werkelijkheid in één persoon kunnen huizen: in de persoon Witold Gombrowicz zijn Witold en Fuks de twee instantiaties van deze twee tegengestelde perspectieven. Ook al houdt Gombrowicz niet van zijn Fuks-instantiatie¹, vroeg of laat moest hij op die Fuks stuiten.

Opvallend in dit verband is het volgende: in het begin van *Kosmos* gaat Fuks gebukt onder het besef dat hij over twee weken zijn baas Drozdowski opnieuw zal moeten kwellen; het spookt hem de hele tijd door het hoofd hoe onuitstaanbaar en onverdraaglijk hij zelf wel is (cf. het minoriteitsperspectief). Op het einde van de roman staat er echter iets heel anders. Als Witold naar Drozdowski vraagt, roept Fuks opeens uit: "Verdomme! Je herinnert me er weer aan, schoft! Als ik eraan denk dat ik over een paar dagen die rampzalige Drozdo weer voor me zal hebben, zeven uur per dag met dat misbaksel... die man maakt me aan het kotsen, ik begrijp niet waar hij het talent vandaan haalt om zo op mijn zenuwen te werken... als je hem

¹ In *Kosmos* werkt Fuks duidelijk op Witold's zenuwen.

met zijn been zag zwaaien... Om te kotsen!" (G., 1987, p.146) Een totale omkering dus van perspectief!

Voor Witold net het omgekeerde: in het begin van de roman heet het dat hij het samenleven met zijn familie grondig beu is. Op het einde van de roman echter staat er: "... of ik zou naar Warschau terugkeren om mijn vader op stang te jagen en mijn moeder tot wanhoop te brengen met mijn ondraaglijk persoon..." (G., 1987, p.122) Hier neemt Witold dus het minoriteitsperspectief van Fuks over! De perfecte inwisselbaarheid! Beul en slachtoffer zijn één en dezelfde - de waarheid die reeds aan het licht kwam in het verhaal *Avonturen* wordt hier opnieuw verbeeld. Met deze voor de lezer haast onmerkbare perspectiefwisseling, herstelt Gombrowicz de verbinding met dat deel in zichzelf dat hij zolang heeft trachten te onderdrukken.

In het vorige hoofdstuk besprak ik hoe met de polemische stijl van *Ferdydurke* het minoriteitsperspectief de kop werd ingedrukt; door *Ferdydurke* te scheppen, zelf vorm te geven en via die vormgeving te vechten voor de eigen persoonlijkheid, kon Gombrowicz als het ware meester in eigen huis worden en zichzelf in plaats van langs onder, langs boven bekijken. In plaats van in de vorm op te willen gaan zoals het minoriteitsperspectief verlangt, probeert Gombrowicz met *Ferdydurke* zich boven de kunst te verheffen en zelf de vorm te kneden ten dienste van de eigen persoonlijkheid. Eigenlijk gebeurt in *Kosmos* iets soortgelijks; Fuks probeert voortdurend aan zichzelf te ontsnappen. Hij speurt naar verbanden, teneinde plots in geestdrift te kunnen ontsteken voor een ontdekte orde, en met die geestdrift zichzelf te vergeten. Hij wil opgaan in een orde (cf. Schulz' opvatting over de vorm), en vandaar zijn krampachtigheid om toch maar samenhang in de op zich absurde verbanden te vinden. Vandaar ook zijn ontgoocheling als hij op de scepsis van Witold stuit. Witold wil studeren en zijn eigen orde aan de chaos opleggen, hij wil niet opgaan in een orde buiten hem. Geleidelijk aan, een beetje tegen zijn wil, raakt Witold echter toch in de ban van Fuks' detectivespelletjes en begint hij mee te construeren aan de *Kosmos* van Fuks. Maar er is een verschil: in tegenstelling tot Fuks creëert Witold die orde ook zelf actief mee. Bij wijze van wraak (!¹) hangt Witold de kat van Lena op. Achter Fuks' rug geeft hij de constructie mee vorm, om de volgende dag stiekem van ieders verbazing te kunnen genieten. Hij gaat dus op die manier boven de vorm staan.

¹ Het was ook uit wraakzucht dat Stefan in *Memoires van Stefan Czarniecki* voorwendde communist te zijn.

Maar dat doende, verliest Witold wel één ding uit het oog, iets waar Gombrowicz misschien tot vóór *Kosmos* ook zelf te weinig rekening mee hield: "Men is die men is die men is!" Dat zinnetje drukt uit dat het onmogelijk is de eigen persoonlijkheid naar eigen inzicht te kneden. Het is alsof Gombrowicz dit heeft beseft wanneer hij Fuks op het einde van *Kosmos* het perspectief van Witold laat overnemen, en Witold dat van Fuks. De beide perspectieven behoren in werkelijkheid tot een en dezelfde persoon: Witold Gombrowicz. Boven de kunst gaan staan om zichzelf te vormen, zou onmogelijk zijn!

De grote terugreis

Leon gaat op processie naar zijn verleden. Om zijn bedevaart te doen slagen, heeft hij nood aan getuigen die als gelovigen mee in zijn processie lopen. Witold merkt een aantal keer op dat er vreemde gelijkenissen bestaan tussen Leon en zichzelf: "... Maar die Leon? Al langere tijd verwonderde ik me erover dat hij om mij heen leek te draaien en mij zelfs achternaliep en imiteerde; er bestonden tussen ons bepaalde analogieën, al was het maar deze dat hij zich in seconden verloor zoals ik in details, maar er waren ook andere aanwijzingen die te denken gaven (...). Ik kreeg het idee dat dat afschuwelijke 'in-zichzelf-zijn' (men is die men is die men is) (...) ook iets met Leon te maken had." (G., 1987, p.119-120) Nog veel duidelijker staat het iets verder te lezen: "Merkwaardig toch, werkelijk zeer merkwaardig, dit samenklinken tussen ons, dit vreemde ernstig nemen van kleinigheden, zijn kleinigheden haken als het ware bij de mijne aan, zou er tussen ons iets gemeenschappelijks zijn - maar wat? - en zou men niet zeggen dat hij mij in zekere zin begeleidt, voortduwt, zelfs verleidt?... Soms had ik inderdaad de indruk met hem samen te werken als bij een zware bevalling - alsof wij beiden moesten baren (...)" (G., 1987, p.133)

Wat dat baren voor Leon mag betekenen, is duidelijk; hij zoekt zichzelf op te diepen uit de chaos van de tijd: " 'De jaren vallen uiteen in maanden, de maanden in dagen, de dagen in uren, de uren in minuten en seconden, en de seconden vervliegen. U kunt ze niet vangen. De tijd vliegt weg. Wat ben ik? Ik ben een bepaalde hoeveelheid seconden - die vervlogen zijn. Resultaat: niets. Niets.' Hij werd rood en schreeuwde: 'Diefstal!' " (G., 1987, p.119) Leon wil via de nachtelijke processie opnieuw vinden wat hem ontstolen is, zijn eigen verleden. Maar Witold, wat wil die baren?

Witold Gombrowicz maakt in *Kosmos* en het Dagboek een soortgelijke processie naar zijn verleden als Leon in *Kosmos*. Waar Leon in *Kosmos* uitroept dat het *precies* 27 jaar geleden is dat hij zijn enige echte avontuurtje beleefde, en daar dan een beetje zielig aan toevoegt "op een maand en drie dagen na", schrijft Gombrowicz in zijn Dagboek: "Ik heb vandaag de Europese bodem betreden, 22 april. Sinds lang weet ik dat die dubbele twee mijn cijfer is: het was op 22 augustus dat ik in Argentinië aankwam. Gegroet, magie! Analogie der cijfers, welsprekendheid der data... Arme kerel, bij gebrek aan iets anders probeer je je tenminste daaraan vast te klampen!" (G., 1986, p.741) Leon roept in *Kosmos* verbolgen uit: "... dat ik op m'n oude dag, tussen mijn gezin, in mijn huis, niet eens weet met wie ik verkeer en waar ik ben, dat ik in mijn eigen huis moet rondlopen als een hond zonder meester, dat ik niemand kan vertrouwen, dat mijn huis een gekkenhuis is... daarvoor heb ik mijn hele leven... daarvoor al die moeiten, arbeid, inspanningen, zorgen, angsten die ik niet op kan tellen noch me voor de geest halen, mijn God, jaren en jaren, en daarin de maanden, weken, dagen, uren, minuten, seconden (...)." (G., 1987, p.82-83) Gombrowicz schrijft in zijn Dagboek meewarig: "Jarenlang span je je in om iemand te zijn - en wat ben je geworden? Deze stroom van gebeurtenissen in het heden, deze onstuimige stortvloed van zich producerende feiten, dit steriele ogenblik dat je doorleeft en dat niet in staat is je met iets te verbinden. De chaos, dat alleen is je deel." (G., 1986, p.741) Leon heeft voor zijn erediensnood aan toeschouwers. Gombrowicz kent dezelfde nood, en hij lost die nood in door van zijn lezers zijn toeschouwers te maken; onder de blikken van duizenden kijklustige lezersogen, vaart Gombrowicz zijn verleden tegemoet en ziet hij zijn kosmos opdoemen...

Na vierentwintig jaar verblijf in Argentinië keert Gombrowicz in 1963 terug naar Europa. Vanzelfsprekend doet hij ook van deze oversteek uitvoerig verslag in zijn Dagboek, en dit op een opvallend emotionele manier. Hij draagt echter niet alleen het Dagboek bij zich, maar ook nog het onvoltooid manuscript van *Kosmos*, dat hij een jaar later zal voltooien. Het is niet toevallig dat *Kosmos* en het *Dagboek* vele parallellen vertonen; zij spruiten voort uit een zelfde stemming van nakend verval, dood en nostalgie. Gombrowicz voelt dat het einde van zijn leven stilaan nadert en dat met de terugkeer naar Europa zijn leven zich stilaan symbolisch als een cirkel begint te sluiten. Deze stemming maakt zich van hem meester, en de terugkeer met het schip transformeert in zijn verbeelding tot een ontmoeting en een confrontatie met zijn eigen verleden - wat zijn neerslag vindt in het Dagboek.

De Dagboekpassages gewijd aan de oversteek zijn zondermeer aangrijpend: "... en ik wist dat ik die Gombrowicz die naar Amerika voer (*24 jaar eerder dus, eigen noot*), moest ontmoeten, ik, de Gombrowicz die nu Amerika verliet. Welk een ongehoorde nieuwsgierigheid naar mijn lot knaagde toen aan me, ik voelde me in mijn lot als in een donkere kamer waar je elk moment je neus kunt stoten... wat had ik niet gegeven voor de geringste lichtstraal die mij de grote lijnen van de toekomst had verhelderd. Nu vaar ik die andere Gombrowicz tegemoet als een oplossing en een verklaring - ik ben het antwoord. Zal ik echter, als antwoord, tegen de vraag zijn opgewassen? Zal ik een enkel woord aan zijn adres kunnen richten, wanneer de 'Federico' (*schip waarmee hij naar Europa vaart, eigen noot*), met zijn enorme gele schoorsteen, uit de nevelige verten van de zee voor hem zal opduiken... zal ik niet moeten *zwijgen?*" (G., 1986, p.726)

Maar vooraleer de 'werkelijke' ontmoeting met zijn eigen verleden kan plaatsvinden, moet Gombrowicz eerst de juiste sfeer zien te scheppen. En met het oog daarop, begint hij te ensceneren. Plots wordt er in het Dagboek melding gemaakt van een menselijk oog dat op het dek zou zijn gevonden. Iets verder wordt verhaald hoe ene Dick Harties, één van de matrozen, het uiteinde van een fokkenmasttouw zou hebben ingeslikt en zo zichzelf naar boven zou hebben gevreten. Deze twee passages - in het Dagboek in italic gedrukt - komen woord voor woord uit het *Memoires*-verhaal *Voorvallen op de schoener Banbury*. Gombrowicz probeert zichzelf en zijn lezers in de juiste sfeer te brengen om de sprong naar zijn verleden te kunnen maken. Overigens maken de vele verwijzingen uit zijn Dagboek duidelijk met welke Gombrowicz het is dat de oudere Gombrowicz zich tracht te verenigen; de Gombrowicz die naar Argentinië voer, mag dan in werkelijkheid wel de Gombrowicz van *Ferdydurke* zijn geweest¹, de Gombrowicz die de Dagboekschrijver voor ogen staat, is duidelijk de Gombrowicz van de *Memoires* (cf. de vele expliciete verwijzingen in de besproken Dagboekpassages naar verhalen als *Voorvallen op de schoener Banbury* en *Avonturen*); de Fuks-Gombrowicz dus, de Gombrowicz die in de ban was van het minoriteitsperspectief.

Door voor te wenden dat op de oversteekboot voorvallen plaatsvinden die in werkelijkheid uit de *Memoires*-verhalen stammen, scheidt Gombrowicz een illusionair kader, waarin hij de éénwording met zijn eigen verleden wil laten voltrekken. Hij creëert de illusie dat zijn hele leven een bouwwerk is geweest dat volgens een voorafbestaand plan verliep, waarvan hij pas nu, nu het bouwwerk zijn voltooiing nadert, de logica en noodzakelijkheid inziet. Hij

¹ *Ferdydurke* verscheen twee jaar vóór de overtocht naar Argentinië.

wil (ons en zichzelf doen) geloven dat de opstand van *Ferdydurke*, de oversteek naar Argentinië, en de vele jaren van isolement in Latijns-Amerika uiteindelijk zin hebben gehad; die zin is er als hij nu de cirkel kan sluiten, als hij aansluiting kan vinden bij zijn eigen verleden als minoriteitsschrijver.

Maar net zoals in *Kosmos* gebeurt, doorprijkt hij af en toe deze zelfgeconstrueerde illusie, dit fictieve, valse kader. Hij weet dat hij zichzelf iets probeert wijs te maken: "Drogbeelden! Illusies! Valse associaties! Geen enkele ordening, geen enkele architectuur (...)" (G., 1986, p.738) Gombrowicz is tijdens de oversteek net als de personages van *Kosmos*; hij probeert orde te ontwaren in de chaos van zijn leven. Telkens opnieuw denkt hij die orde gevonden te hebben, meent hij de synthese van zijn leven te kunnen maken, meent hij de cirkel met zichzelf, met de jonge Gombrowicz, te kunnen rondrennen, maar dan wijst hij er laconiek op dat het niets dan illusie is - net zoals Witold in *Kosmos* voortdurend tegen zichzelf en tegen de zielige Fuks moet beklemtonen dat de gemeende orde op niets anders dan verbeelding berust.

Op een nevelachtige nacht, net voor het aanbreken van de morgen, vindt de ontmoeting dan eindelijk 'werkelijk' plaats: "Toen kwam hij (*de jonge Gombrowicz, eigen noot*) uit zijn witte windsels te voorschijn, zelf wit, met de grote schoorsteen die ik onmiddellijk herkende, op een afstand van drie of vier kilometer. Plotseling verdween hij in een wolk van nevel, dook opnieuw op, ik keek eigenlijk niet eens, ik keek eerder naar het water, wel wetend dat dit alles niet gebeurde, dat het er niet was; ik keek liever niet, maar mijn niet-kijken bevestigde in zekere zin zijn aanwezigheid. Vreemd dat niet-kijken een manier van kijken kan zijn. (...) In een schimmenspel van uiteengerukte nevels voer het schip langs met een bijna opera-achtig pathos, en iets als een verloren gegane broederschap - een gedode broer, een gestorven broer, een zwijgende broer, een voor altijd verdwenen en me onverschillig geworden broer - doemde op en heerste in een doffe en voorgoed sprakeloos geworden wanhoop te midden van de witte nevels." (G., 1986, p.739)

Ook in dit stukje wordt er gespeeld met illusie en werkelijkheid, zelfbedrog en realiteit. *Kosmos* eindigt in chaos (de zondvloed): een mens kan niet optornen tegen de chaos van het bestaan, de vloten die we voor onszelf bouwen, zijn nooit stevig genoeg, en de bruggen die we naar ons eigen verleden leggen, zijn gedoemd in te storten nog voor we de overstap kunnen maken. Ook in het Dagboek overweegt een dergelijk pessimisme; een echte ontmoeting is niet mogelijk, de broer blijkt een "dode broer" te zijn.

Maar: is dat niet logisch? Kan de schim van de jonge Gombrowicz voor de oude Gombrowicz meer dan een "dode broer" zijn, gezien de manier waarop Gombrowicz in het Dagboek de overstap heeft willen maken? Is Gombrowicz in het Dagboek niet al te zeer gefocust op het vinden van zichzelf? Is het niet te gekunsteld en geforceerd?

Met de Dagboekoversteekpassages heeft Gombrowicz zich boven zijn eigen leven willen verheffen om alzo de verbinding met zijn verleden tot stand te laten komen. Het is normaal dat hij niet in dat opzet slaagt. Gombrowicz vergeet dat men op sommige dingen, zoals het vinden van zichzelf, niet te expliciet gericht mag zijn. Doet men dat wel, dan bereikt men net het omgekeerde; men verliest de band met zichzelf. "We hebben namelijk met onszelf een band die we niet door eigen beslissing kunnen doen ontstaan (...) Onze gehechtheid aan onszelf gaat vooraf aan onze bewuste identificatie met bepaalde idealen en aan de expliciete plannen waardoor we aan ons bestaan vorm proberen te geven." (Breur, Burms, 2000, p.76-77) En eigenlijk is dit iets dat Gombrowicz weet, want voortdurend fluistert hij zichzelf en zijn lezers in de oren dat het slechts illusie is en dat het niet kan werken. Het is alsof hij zegt: 'Ik weet dat ik het forceer en dat het zo niet kan werken, maar ik kan nu eenmaal niet anders.' Gombrowicz kan niet anders dan te verbeelden en te construeren, ook al weet hij dat het op niets zal uitdraaien. En het is diezelfde pessimistische mensvisie die we in *Kosmos* terugvinden: Kant is dood, maar hij is nog niet genoeg dood, wij mensen kunnen het niet laten hem iedere keer opnieuw tot leven te wekken om hem daarna opnieuw te laten sterven. In een Dagboekpassage gewijd aan *Kosmos*, schrijft Gombrowicz gelaten: "Er is iets in het bewustzijn dat het tot een valstrik maakt voor zichzelf." (G., 1987, p.176)

Conclusie

In *Pornografie* slaagde Gombrowicz er gedeeltelijk in de kloof met de *jeugd in het algemeen* te dichten. Gedeeltelijk, want een deel van zichzelf zet geschrokken snel een stap achteruit, en zoekt zijn toevlucht in de rijpheid, doch ook dat niet onverdeeld. Conclusie was dat Gombrowicz als een koorddanser *tussen* de rijpheid en de onrijpheid balanceerde. In *Kosmos* wil Gombrowicz de kloof met *zijn eigen jeugd* dichten. Dit lijkt hem niet te lukken, want steeds stuit hij op het besef dat het niets dan ingebeelde orde is in wat eigenlijk een absurde, chaotische stroom van seconden is - zijn leven. Wie al te bewust in die stroom aan het vissen

gaat naar zichzelf, keert van een kale reis terug - tenzij men zich tevreden stelt met drogbeelden en constructies.

Maar: op een heel andere manier bekrachtigt *Kosmos* natuurlijk juist wel die eenheid met het eigen verleden! Gombrowicz slaagt er wel in één te worden met de auteur van de *Memoires*. Maar op een heel andere manier dan hij misschien zelf tevoren had gedacht! Deze eenwording en het vinden van zichzelf, gebeurt juist op een moment dat hij daar zelf niet halsstarrig naar op zoek gaat. De ontmoeting met zichzelf is een *onverwacht* stoten op zichzelf! Het gebeurt bij wijze van spreken accidenteel en langs buiten om. De bewuste identificatie met het eigen verleden lukt niet (cf. het Dagboek). De eenheid met het verleden dringt zich maar op wanneer die niet geïntendeerd wordt; pas dan krijgt de dieperliggende eenheid de kans zich via een externe materialisatie aan de persoon zelf op te dringen. Wat deze externe materialisatie voor Gombrowicz in het werkelijke leven is geweest, weten we niet. Maar in *Kosmos* wordt die materialisatie verzinnebeeld in "een kop met rood haar, tot blond verschoten". Op een moment dat Witold daar niet op bedacht is - hij loopt door de straten van Zakopane, op zoek naar een kamer -, ontmoet hij een zekere Fuks, wiens lievelingszinnetje blijkt te zijn: "Men is die men is die men is!"

Breur en Burms beschrijven het als volgt: "Mijn identiteit manifesteert zich bijgevolg niet in en door een identiteit van mijn persoonlijkheid, maar in en door de kloof die mij van die persoonlijkheid verwijderd houdt. (...) Mijn singulariteit dringt zich op in de onmogelijkheid om met mijn ik of mijn persoonlijkheid samen te vallen. (...) Iets heeft zich niet aangepast aan de continue aanpassing van mijn ik, van mijn smaak en interesses. Ik complimenteer mezelf omdat ik meen vorderingen te hebben geboekt sinds ik mijn schandelijke voorliefde voor Franz Lehar heb opgegeven ten voordele van de absolute waarden die Wagner en Richard Strauss in de wereld van de muziek zijn. Tot op de dag dat ik inzie dat die smaken slechts de dekmantel zijn van een identiteit die zich in niets heeft aangepast. Ook al is mijn smaak inderdaad 'wijzer' geworden, iets in mij daarentegen gaf niet toe..." (Breur, Burms, 2000, p.118-119) Datgene in Gombrowicz dat niet toegaf, ook al is hij er zelf wat beschaamd om en was hij er liever vanaf geweest, is de witte Neger-instantie of het minoriteitsperspectief. De witte Neger-instantie is natuurlijk nooit volledig weggeweest uit Gombrowicz' leven. Gombrowicz heeft die instantie enkel verdrongen, er een kloof mee trachten te slaan. Maar daarin toont zich wellicht hoezeer dat minoriteitsperspectief onlosmakelijk deel van zijn echte persoon uitmaakt.

Gombrowicz stoot op zichzelf, hij heeft zichzelf gevonden. De cirkel zou rond moeten zijn, *Kosmos* heeft het vooropgezette doel bereikt. Maar het aangeheven overwinningslied is tegelijk een klaaglied. Het zichzelf vinden doorbreekt alle beelden en constructies die men van zichzelf maakt. Hoe graag had Gombrowicz niet juist dat minoriteitsperspectief overwonnen! Hoe graag had hij inderdaad niet boven de kunst gestaan! Maar dat ganse project van boven de kunst staan, eindigt juist met *Kosmos* in plaats van in majeur, in mineur. Al te bewust de zin van het eigen leven uit zichzelf tevoorschijn willen boetseren, loopt uit op een al te gekunstelde brei. Het moet langs buiten om gebeuren. En die toevallige ontmoeting met zichzelf langs buiten om zal niet altijd jubelkreten uitlokken, maar dikwijls ook weemoed en misschien zelfs schaamte. Het is daarvan dat *Kosmos* in laatste instantie lijkt te getuigen. De perspectiefwisseling Fuks-Witold naar Witold-Fuks wordt niet aangekondigd, wordt niet voorbereid, en valt voor de lezer misschien zelfs niet eens op - het is een gebeurtenis die zich in de marge voltrekt. Wellicht is deze bijna onmerkbare verschuiving in het boek alleen voor Gombrowicz symbool geweest voor iets dat veel diepers zat, een intense ervaring waar hij allicht op geen andere manier uiting aan heeft kunnen geven. Misschien is dat wel het laatste en het enige dat een persoon over de echte ontmoeting met zichzelf kan zeggen; dat rechtstreekse woorden altijd tekortschieten.

TOT HET SLOT

"Het leven van de mens wordt met de jaren een stalen val. In het begin zachtheid en buigzaamheid, je stapt er zonder moeite binnen - maar dan wordt de zachte hand van het leven een ijzeren greep: de onverbiddelijke koude van metaal, de afschuwelijke wreedheid van verkalkende aderen. Ik wist dat al lang. Maar ik maakte me geen zorgen... want ik was ervan overtuigd dat ook ik tegelijk met mijn lot zou veranderen, dat ik, na jaren, iemand anders zou zijn, in staat aan de toenemende dreiging van de situatie het hoofd te bieden. Ik prepareerde voor dit komende bestaan geen bijzondere gevoelens, omdat ik meende dat ze tegen die tijd vanzelf in mij zouden ontstaan. Maar tot nog toe zijn ze er niet. Alleen ik ben er, en hoe weinig veranderd - met dit verschil dat alle deuren zich voor mij gesloten hebben." (G., 1986, p.280-281)

Het wezenlijke aan de mens volgens Gombrowicz is dat hij een tussenwezen is, balancerend tussen onrijpheid en rijpheid. De mens wil voortdurend zich in vormen storten om een beeld van zichzelf voor ogen te kunnen hebben, zodat hij grip op zichzelf kan krijgen. Maar een authentiek mens moet vroeg of laat beseffen dat die beelden nooit volledig samenvallen met wat hij is - niet vanwege een positief inzicht in wat hij dan wel zou zijn, maar wel omdat hij aanvoelt dat dat beeld niet helemaal recht doet aan zijn persoon. We worden ons volgens Gombrowicz enkel op een negatieve manier van onze identiteit bewust.

Een soortgelijke mensvisie vindt men terug bij Sartre, in *L'être et le néant*. Het *voor-zich* (*pour-soi*, *het menselijke bewustzijn*) wordt gekenmerkt door niet-zijn, het is in wezen *niets* en wordt dan ook gekarakteriseerd door 'een zijnstekort'; het *voor-zich* is immer onvoltooid. Vandaar het verlangen geworteld in de mens om zich met het aandienende *in-zich*, dat van buiten komt en dat ten volle zijn is, te identificeren; de mens zoekt zich te bestendigen in beelden - waar hij tegelijkertijd niet mee samenvalt, maar juist deze ontkenning zorgt ervoor dat de mens gekluisterd komt te zitten aan die beelden. Iedere ontkenning is tegelijkertijd de affirmatie van een relatie of betrokkenheid, zij het dan negatief. Als niet-zijn kent de mens fundamenteel een zijnsverlangen. "De ontologische structuur van het *voor-zich* kan worden beschreven als het verlangen met zichzelf samen te vallen, zichzelf te ervaren als een *in-zich*, zich tot zichzelf te verhouden als tot een identiteit." (Cools, 1997, p.310) *Vrijheid* betekent voor Sartre het doorbreken van dat *verlangen* en dus het uitbreken uit de beschreven

vervalsende, maar ook bezwerende en beheksende beelden, die in werkelijkheid slechts degradaties van het bewustzijn zijn. De *vrijheid* verhindert dat het *voor-zich* voorgoed zou stollen tot een *in-zich*. In Gombrowicz' terminologie luidt dit: men moet de vorm, zowel de spontaan geuite vorm als de opgelegd gekregen vorm, steeds wantrouwen. De vorm (of dus het beeld) doet nooit recht aan wat iemand in wezen is. Een authentiek mens breekt steeds uit de vorm.

Zowel Gombrowicz als Sartre zien in dat het evenwicht *onrijpheid-rijpheid*, of *vrijheid-verlangen* een zeer ambigu en wankel evenwicht is. In Gombrowicz' terminologie: ook al weet een mens dat een vorm nooit recht zal doen aan zijn diepste innerlijk, toch kan een mens niet anders dan zich steeds opnieuw door de vorm te laten verleiden; hetzij door er zelf naar op zoek te gaan, hetzij door erin verstrikt te raken via de objectiverende blik van de anderen. Voor Sartre geldt het *verlangen* als onverzadigbaar; het zet zich furieus voort, "ongeacht of het al dan niet zijn doel bereikt en desnoods door de vrijheid te miskennen. Ondanks de eigen onmogelijkheid is het verlangen erop uit de vrijheid te negeren." (Cools, 1997, p.311)

Beide auteurs zien dus in dat het *verlangen* onblusbaar is. Sartre toont aan, aan de hand van vele concrete voorbeelden, hoe gemakkelijk mensen in de ban geraken van hun eigen beelden (cf. het ter-kwade-trouw-bewustzijn, bijvoorbeeld in *Baudelaire*). "De mens die te kwader trouw is, bedriegt zichzelf: hij doet alsof hij met zichzelf samenvalt. Om het bewustzijn te 'vernietigen' van zijn mogelijke andersheid, ensceneert en afficheert hij zijn identiteit." (Cools, 1997, p.311) Soortgelijke opmerkingen en illustrerende voorbeelden vinden we her en der terug in het Dagboek van Gombrowicz: mensen die zich vereenzelvigen met hun vorm, vluchten eigenlijk van zichzelf en doen zichzelf onrecht aan. Zij proberen, in Sartre's terminologie, hun eigen vrijheid te ontzien. De vorm is verleidelijk; denken we maar aan Jozio in *Ferdydurke*, en hoe die onder de onrijpheid leed en naar de verlokkingen van de rijpheid verlangde. Denken we ook maar aan de kunststukjes die Gombrowicz zelf heeft moeten uithalen om aan de vorm te kunnen ontsnappen, teneinde zich te kunnen laven aan de bronnen van de onrijpheid - cf. infra het hoofdstuk over *Pornografie*. De rijpheid moet voortdurend vernietigd worden. Een mens moet steeds uit de rijpheid breken om zijn onrijpheid opnieuw te herwinnen. Voor Sartre: de *vrijheid* moet voortdurend door het *verlangen* heen breken. De vrijheid of de onrijpheid - datgene dat de mens ten diepste bepaalt - is een opdracht!

Er schuilt echter een niet te miskennen ambiguïteit in dit alles, en wel de volgende (in Sartre's terminologie): "Door zich te bevrijden uit de dimensie van het *in-zich* constitueert het subject zich tegelijk als verlangen. (...) Door het onafscheidelijk samengaan van verlangen en vrijheid hypothekeren ze elkaar: de vrijheid ondermijnt de mogelijkheid van het verlangen het verlangde te bereiken; het onontkoombare verlangen bindt op zijn beurt de vrijheid." (Cools, 1997, p.313) Of zoals Breeur opmerkt: "Het gaat zowel om twee absoluut gescheiden zijnswijzen, maar anderzijds lijken beide elkaar te veronderstellen." (Breeur, 2002, p.186) In Gombrowicz' terminologie: de mens is van nature onrijp, maar deze onrijpheid kan maar ervaren worden door te lijden aan een tekortschietende rijpheid! Rijpheid en onrijpheid veronderstellen elkaar - en hypothekeren elkaar op die manier.

Hoe kan de vrijheid een einde stellen aan de heerschappij van het verlangen? Hoe kan de onrijpheid de rijpheid overwinnen? Deze laatste vraag zou ook als volgt kunnen worden verwoord: hoe kan de onrijpheid (niet-vorm) ooit een rijpe gestalte (vorm) aannemen? Men voelt aan dat dit een circulair probleem is waar men nooit uit geraakt.

Men kan op twee manieren verstrikt geraken in de vorm (of begeesterd geraken van een beeld van zichzelf); ofwel door zelf een vorm te scheppen en te denken dat men daarmee samenvalt, ofwel door gevangen te raken in de vorm waarmee anderen je identificeren. Dit laatste is het waar Gombrowicz zo verwoed tegen heeft gevochten. De anderen plakken met hun blikken beelden op ons, waarvan we ons maar moeizaam kunnen bevrijden - als we het al kunnen, want volgens Gombrowicz zijn de meesten er juist niet toe in staat. Gombrowicz zelf ontsnapt eraan door een ultiem wapen te hanteren; de kunst. De knelling en benauwdheid der vormen waarin anderen ons trachten te capteren, zijn voor Gombrowicz zowat het ergste dat een mens kan overkomen. Opedrongen vormen zijn dwangbuizen. Om tegen die dwangbuis-vormen te vechten, heeft Gombrowicz de kunst afgericht tot een ultiem, hoogstpersoonlijk wapen - een instrument voor zijn persoonlijkheid. "Kunst als gevecht voor de eigen persoonlijkheid." Dit natuurlijk zonder uit het oog te verliezen, dat men met elke kunstuiting opnieuw een vorm aanneemt, die natuurlijk op zijn beurt ontoereikend moet zijn. En hoe dan uit die laatste vorm te ontsnappen? Door opnieuw de kunst te gebruiken? Maar dan belandt men weer in een nieuwe vorm, enzovoorts. Dit is een oneindige cirkelbeweging. Het is precies met dit probleem dat Gombrowicz in *Pornografie* wordt geconfronteerd. De polemische houding, de vorm van de facade-slopende Gombrowicz was al eens gebruikt, in *Ferdydurke*. In *Ferdydurke* werd de kunst tot geschutskunst omgesmeed - en tegelijk verwerd ze daarmee tot

vorm. De polemische stijl van *Ferdydurke* degradeert zelf, van zodra het boek voltooid is, tot niet meer dan... vorm, dus datgene waartegen het boek ten strijde trekt. Hoe zich uit die zelfsluitende klem te bevrijden? Enerzijds wilde Gombrowicz trouw blijven aan zijn overtuigingen uiteengezet in *Ferdydurke*¹ - 'kunst als gevecht voor de persoonlijkheid', 'kunst en persoon één laten worden' -, maar anderzijds kon hij diezelfde polemische stijl van *Ferdydurke* niet langer aanhouden, want daarmee zou hij erkennen dat hij zelf in een vorm verstrikt zou zitten. Gombrowicz moest op twee fronten tegelijkertijd vechten: uit de *vorm* van *Ferdydurke* breken, maar tegelijk de *inhoud* ervan niet verraden - dit laatste betekende: boven de kunst staan, en de vorm, die via de kunst in het leven werd geroepen, volledig beheersen en hem baren als een stuk van de eigen persoonlijkheid. Volgens die laatste opvattingen mocht Gombrowicz dus nooit een boek volledig laten gaan of het te veel een eigen leven laten leiden. Dat zou immers te veel naar het minoriteitsperspectief rieken: de kunst dienen, er slaaf of instrument van worden. We zagen in het hoofdstuk over *Pornografie* wat voor hoogstandjes Gombrowicz moest uithalen om voorbij deze Skylla en Charybdis te varen. Maar het lukte hem, hij geraakte heelhuids aan de andere kant. De essentie van zijn truc kwam erop neer dat hij voorwendde de greep op de realiteit met haar vormen te hebben verloren (via verteller Witold), om haar dan langs een geheim achterdeurtje dubbel en dik terug te winnen (via de duivels geslepen Fryderyk). Op die manier slaagt hij erin boven de kunst en de vorm te staan, zonder daarbij de polemische vorm van *Ferdydurke* te hebben moeten hergebruiken. In plaats van de polemische vorm is de vorm van de vernuftigheid en de artificialiteit gekomen.

De vraag is natuurlijk in hoeverre die gekunstelde vernuftigheid nog iets te maken heeft met kunst. Dat is een kritische vraag die mij tijdens het lezen van Gombrowicz vaak door het hoofd spookte - en die misschien wel de dieperliggende reden is geweest waarom ik deze thesis heb geschreven. Ik heb mij vanaf mijn eerste lezing van Gombrowicz enorm aangesproken gevoeld door Gombrowicz: zulke verfrissende exposés over zaken die in mijn ogen de kern van het bestaan raakten, trof ik nog maar zelden in die kristalhelderheid aan. Het is pas na herhaalde en verdiepte lezing dat ik mij zelf iets vreemds durfde bekennen: in wezen werd ik niet of maar nauwelijks ontroerd door het werk van Gombrowicz. En dat vond ik vreemd; moet kunst niet boven alles ontroeren? Hoe kon dit? Hoe kon ik zo gegrepen zijn door Gombrowicz - hij die toch boven alles een kunstenaar was -, en tegelijkertijd niet ontroerd

¹ Vast niet uit intellectuele halsstarrigheid of uit bekrompenheid; wel omdat het ten diepste zijn overtuigingen waren.

zijn? Ik was overtuigd van de waarde van Gombrowicz' ideeën; zoals hij de dingen in *Ferdydurke* uiteenzette, zo had ik ze zelf aangevoeld en ik was ervan overtuigd dat met mij vele mensen ze zo aanvoelden. Geen van zijn ideeën stuitte mij tegen de borst, ik kon niets vinden waar ik het grondig mee oneens was - alleen hier en daar een bijkomstigheid. Maar zijn romans, ik blijf daarbij, konden mij niet ontroeren. Meer zelfs: ik geef toe dat bepaalde passages (bijvoorbeeld uit *Kosmos*) mij ronduit verveelden.

Slechts twee werken van Gombrowicz konden mij echt ontroeren: dat zijn de *Memoires uit de periode van rijp worden* en *De beheksten*.¹ Over *De beheksten* sprak ik nog niet. *De beheksten* verscheen anoniem als vervolgfeuilleton in een plaatselijke Poolse krant. Pas kort voor zijn dood, verklaart Gombrowicz de auteur van het werk te zijn. Op de achterflap van het boek staat dat het een boek "vol vaart en humor, vol spanning en intriges, vol bizarre wendingen en fijne psychologie" is, en daar stem ik volledig mee in. Het is een veel luchtiger boek dan de latere romans, maar vooral is het een meeslepend en ontroerend boek - mij heeft het tenminste ontroerd. Zoals ik reeds aanstipte, werd *De beheksten* anoniem geschreven. Ik vraag mij af of dat misschien de reden is dat de adem van Gombrowicz - die in de latere romans zo sterk en beklemmend aanwezig is, als iemand die achter je aan zit en voortdurend op het punt staat je in te halen -, zo goed als afwezig is, enkel tevoorschijn tredend in de herkenbare thema's, die een kenner meteen in het oog moeten springen en hem de hand van Gombrowicz moeten verraden. *De beheksten* is veel minder dan de andere romans een 'gevecht voor de eigen persoonlijkheid'. Het feuilleton verscheen anoniem; waarom zou de auteur moeite doen om te vechten voor de persoonlijkheid van iemand die toch anoniem zou blijven? Iemand die anoniem is, daar kunnen de lezers en de critici geen beeld op plakken; laat ze die anonieme auteur maar veroordelen en hem beschimpen, zou Gombrowicz hebben kunnen gedacht, daar slagen ze toch niet in, want ze krijgen nooit vat op de spookachtige schim die hij in hun ogen is. Vandaar misschien dat hij een gevecht overbodig achtte. De *Memoires*, die mij eveneens ontroerden, zijn evenmin opgevat als een 'gevecht voor de eigen persoonlijkheid'. Zij zijn immers vanuit het minoriteitsperspectief geschreven.

Het is opvallend; net de twee werken die niet zijn opgevat als 'een gevecht voor de eigen persoonlijkheid' en die het minst aan het ideaal van *Ferdydurke* voldoen, hebben mij het meest ontroerd. Misschien schort er iets aan de *ferdydurkiaanse* kunstopvatting - tenminste

¹ Gombrowicz' toneel laat ik hier buiten beschouwing.

als ik ervan uit blijf gaan dat ontroering wezenlijk deel uitmaakt van de kunst, en dat doe ik in ieder geval.

Vanaf *Ferdydurke* lijkt Gombrowicz bezeten door het project zelf vorm te geven; zichzelf via de kunst te kneden. Doet hij dat niet, dan zou hij immers door de anderen gekneet worden, en dat wil hij in geen geval. Gombrowicz raast zijn lezers als een gek achterna; hij gunt zijn lezers geen moment de kans zich om te draaien om de auteur eens terdege te kunnen monsteren. Gombrowicz wil zich niet onderwerpen aan de lezersblik. Hij wil zelf kiezen in welke vorm hij aan zijn lezers verschijnt. Maar schuilt er achter al die razernij niet nog iets anders? Is Gombrowicz' lezersklopjacht niet tegelijk een gemaskeerde vlucht? Wordt de jager niet zelf opgejaagd?

Steeds opnieuw stort Gombrowicz zich in nieuwe beelden en vormen, om daar weet uit te breken en zich in andere te storten... steeds vooruit, steeds naar voren, in de ban van iets dat hij niet grijpen kan. Tegelijk is het alsof hij vlucht voor iets waar hij niet voor kan vluchten, voor iets dat hij kwijt wil, maar niet kwijt kan geraken. In het licht van de vorige hoofdstukken kan er maar één ding zijn waarvan hij zo in de ban is dat hij er tegelijkertijd voor op de vlucht slaat: zichzelf, of liever het minoriteitsperspectief, dat hij zo furieus met *Ferdydurke* heeft trachten te onderdrukken.

In *Avonturen* beschrijft Gombrowicz de belevenis van een benauwende angst: wanneer de ik-verteller, opgesloten in een metalen bol, met een doffe plof op de bodem van de oceaan belandt, overvalt hem een gevoel van beklemming en walging: "Bovendien kon mijn bewustzijn die verschrikkelijke druk, die spanning, die beklemming niet verdragen, en ik stikte - de lucht was nog om in te ademen, maar ik stikte denkbeeldig, ik stikte bij voorbaat, nog ademend, wat wel de fataalste vorm van verstikking is. Maar het ergste van alles waren mijn krampachtige bewegingen als van een worm, die me, in deze geïsoleerde situatie, zo monsterlijk voorkwamen in hun zinloosheid dat ik overvallen werd door angst voor mijzelf en mijn eigen bewegingen niet meer kon verdragen." (G., 1989, p.126) Deze angst drukt een teveel uit. Het bewustzijn wordt door iets vastgeketend waarvan het niet kan loskomen. Breeur, schrijvend over het *souvenir d' être*, drukt het als volgt uit: er is de ervaring van iets "dat zo dicht kleeft aan wat ik ben dat het mij niet loslaat. (...) Het besef breekt door van een verbondenheid met iets dat noch absoluut bewust noch egologisch is en dat juist de totale ontbinding belet. (...) Die rest (die Breeur 'souvenir d' être' noemt, eigen noot) valt niet samen met wat de keuze van het

absoluut bewustzijn zou dwingen, motiveren of oriënteren: het *souvenir d' être* is geen herinnering aan een zijn dat in het verleden ligt en het bewustzijn aanlokt. Het gaat eerder om een opaciteit waarvoor het bewustzijn *vlucht door te kiezen* voor een zelf, waardoor het zich ook kan verhouden tot iets anders dan zichzelf." (Breur, 2002, p.187-188) Met *souvenir d' être* wordt dus bedoeld op iets dat zich nog ónder het sartrianse bewustzijn bevindt (en dus zeker onder het ego gesitueerd moet worden; het ego is voor Sartre slechts een gedegradeerde stolling van het bewustzijn), en dat net onze singulariteit uitmaakt. Het gaat om "de ervaring van een insisterende zelfbetrokkenheid waar het *ego* maar niet van loskomt, een teveel aan zijn waardoor de vrijheid ondanks zijn absoluteheid door bezeten lijkt. Noch *en-soi* noch *pour-soi*, noch binnen noch buiten, noch bewustzijn noch ego..." (Breur, 2002, p.191) Met Gombrowicz kunnen we daar aan toevoegen: noch onrijpheid noch rijpheid, maar iets dat daar op een storende manier aan voorafgaat. Het gaat om iets "dat zo dicht kleeft aan wat ik ben dat het mij niet loslaat: nog liever íets zijn dat egologisch is en door het bewustzijn geconstitueerd en dus bedreigd wordt, dan te kleven aan een rest die mij doet stikken en dof blijft nazinderen als een vorm van *geslotenheid* in en ondanks de openheid die door het bewustzijn wordt opengetrokken." (Breur, 2002, p.188) De mens kent de neiging te vluchten van zijn *souvenir d' être*, juist omdat het zo beklemmend en verstikkend is, maar vooral omdat het zo ongrijpbaar en onvatbaar is; het *verlangen* zichzelf elders te zoeken in beelden en vormen is onblusbaar. Maar: "Onze realiteit valt niet samen met ons zelfbeeld. Datgene wat we zijn, is ten nauwste verbonden met een lichamelijke en psychische realiteit die ons grotendeels onbekend is en waarmee we ons niet kunnen identificeren." (Breur, Burms, 2000, p.12) Een mens krijgt nooit vat op datgene dat hem het meest singulariseert.

Is dat de dieperliggende reden van de krampachtige stormachtigheid van *Ferdydurke*? Omdat Gombrowicz tracht te vluchten van iets waarvoor hij niet kan vluchten, van iets dat deel uitmaakt van zijn *souvenir d' être*? Het lijkt mij van wel, en datgene waarvoor hij vlucht, lijkt mij nauw verweven te zijn met het minoriteitsperspectief.

Met *Kosmos* en met de terugkeer naar Europa komt Gombrowicz' wilde vlucht eindelijk tot stilstand; in plaats van nog verder vooruit te jagen, op zoek naar nog meer nieuwe beelden, draait hij zich eindelijk om met de bedoeling de balans van zijn leven op te stellen. Hij probeert een laatste beeld van zichzelf uit te tekenen, het beeld dat de cirkel van zijn leven moet rond en dus zingeven. Maar juist dat loopt op een mislukking uit (cf. de Dagboekterugkeerpassages). Beelden in het ijle voor zich uitwerpen is makkelijker dan die

beelden op het eigen verleden trachten te plakken; dat is confronterender, waardoor het moeilijker wordt om de fictie vol te houden. De geënceneerde ontmoeting met zijn eigen *oude ik* loopt op een sisser uit; het geconstrueerde *ik*, opdoemend in de witte nevels, is "een gestorven broer, een zwijgende broer, een voor altijd verdwenen en me onverschillig geworden broer." De vlucht in de constructies loopt uit op chaos. De gekunstelde vernuftigheid, nodig om de *Ferdydurkiaanse* ontkenning van zichzelf in stand te houden, wordt met *Kosmos* doorprikt; de zelfgeconstrueerde orde blijkt niet steviger dan een kaartenhuisje, op het einde wacht de windstoot die het wankele huisje in elkaar doet storten.

Kosmos geeft uitdrukking aan dit alles: "Men is die men is die men is." En dit keer is het geen slinks achterpoortje waarlangs Gombrowicz de illusie probeert hoog te houden - zoals in *Pornografie*. Ditmaal is het de bekentenis van een man die begrepen heeft dat er banden bestaan die ontsnappen aan elke egologische zelfconstructie. "De betrokkenheid of het 'souvenir d' être' *groeit niet uit tot een betrokkenheid op een zelf*, gaat niet naar een *ego*; ze leidt eerder naar iets dat het zelf doorklieft, dat blijft aandringen ondanks een mogelijke afstand van mezelf." (Breur, 2002, p.193) Gombrowicz heeft begrepen dat er onder die zelfgeconstrueerde vormen - die in wezen een vlucht waren - iets fundamenteelers school, waarvan hij niet kon ontsnappen, in *Kosmos* gerepresenteerd door Fuks (cf. de perspectiefwisseling Fuks-Witold). "Onze gehechtheid aan onszelf gaat vooraf aan onze bewuste identificatie met bepaalde idealen en aan de expliciete plannen waardoor we aan ons bestaan vorm proberen te geven." (Breur, Burms, 2000, p.77)

Het heeft geen zin jezelf al te rechtstreeks via constructies te willen vatten - zoals in de Dagboekoversteekpassages geïllustreerd werd. "Wil je weten wie je bent? Vraag het dan niet." (G., 1986, p.508) Het aan jezelf vasthangen is iets dat je overvalt. In het Dagboek treffen we een aantal beschrijvingen van dergelijke ervaringen aan: "Dit besef - dat ik al voorbij ben. Al ben. Witold Gombrowicz. (...) Ik ben. Ik ben al te zeer." (G., 1986, p.281) Het is een ervaring die verder niet kan geduid worden. "Het blijft iets buiten mij om, iets dat aan elke narcistische geslotenheid ontsnapt. Tussen die band en wat ik als *zelf* 'erken' of 'herken' (états, qualités...) gaapt een kloof. (...) Ik onderga eerder die singuliere betrokkenheid als iets wat mij altijd al overkomen is, dat ik niet kan cultiveren en waarvan ik mij niet kan losscheuren." (Breur, 2002, p.192) Het gaat om het unieke bestaan van *Witold Gombrowicz*, en om dat van niemand anders. "Mijn gehechtheid aan mezelf is een gehechtheid aan iets dat volstrekt singulier en onherhaalbaar is en niet aan een geheel van algemene eigenschappen dat in een

ander individu zou kunnen hernomen worden. (...) En juist omdat ik aan de band met mijn eigen singulariteit geen rechtvaardiging kan geven, zal die band me in zekere zin ook vreemd lijken." (Breeur, Burms, 2000, p.79) Het zegt genoeg dat in een gesprek met Dominique de Roux de opener van Gombrowicz als volgt luidt: "Ik ken noch mijn leven noch mijn werk. Ik sleep het verleden achter me aan als de rokende staart van een komeet, en van mijn werk weet ik maar heel weinig. Duisternis en magie." (de Roux, 1968, p.1)

Om deze thesis te ronden en tevens om Gombrowicz het laatste woord te geven - uit toegenegen respect -, wil ik kort teruggrijpen naar het verhaal *Memoires van Stefan Czarniecki*, dat werd besproken in de inleiding. Heeft Gombrowicz in dat verhaal niet alles zelf al uit de doeken gedaan? Inderdaad lijkt me deze thesis niet meer te zijn dan een explicitering van wat in dat verhaal reeds impliciet werd onthuld: eerst het minoriteitsperspectief van Stefan - dan de ommekeer, het inzicht in de grote onrijpheid van de mensheid - met dan als reactie het wraaklustige azen op het doorprikken van andermans' illusies. "Dit is mijn geheim", schrijft Gombrowicz, "mijn geheim, dat ik van mijn kant opdring aan het grote raadsel van het bestaan." (G., 1989, p.42) Gombrowicz' geheim is zijn egologische vlucht; Gombrowicz dringt iets op aan het bestaan, in weerwil van datgene dat hij al is, van wat dieper zit en waarvan hij, ondanks zijn verwoede pogingen, nooit meer zal kunnen loskomen. En het is alsof hij het toen al wist. Zoals reeds aangehaald, eindigt het prachtige (en, zoals nu wel voldoende bewezen, profetische) verhaal met de onthullende en ontwapenende zin: "Maar soms word ik door treurnis aangegrepen om u, mijn dierbare vader en moeder, en om jou, mijn heilige jeugd!" (G., 1989, p.42)

BIBLIOGRAFIE

- Beers, P. (ed.), *Gombrowicziana*, Revisorboeken, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1981.
- Breeur, R., *Vrijheid en bewustzijn: essays over Descartes, Bergson en Sartre*, Peeters, Leuven, 2002.
- Breeur, R., Burms, A., *Ik/Zelf, essays over identiteit en zelfbewustzijn*, Peeters, Leuven, 2000.
- Cools, A., *Jean-Paul Sartre, L'être et le néant*, uit: Boey, K., Cools, A., Leilich, J., Oger, E. (eds.), *Ex Libris van de filosofie in de 20ste eeuw, deel 1*, Acco, Leuven, Amersfoort, 1997, p.295-319.
- de Roux, Dominique, *Gesprekken met Witold Gombrowicz*, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1968.
- Gombrowicz, Witold, *Cours de philosophie en six heures un quart*, Editions Payot et Rivages, Paris, 1995.
- Gombrowicz, Witold, *Dagboek 1953-1969*, Athenaeum, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1986.
- Gombrowicz, Witold, *De verhalen*, Athenaeum, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1989.
- Gombrowicz, Witold, *Pornografie*, Athenaeum, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1994.
- Gombrowicz, Witold, *Ferdydurke*, Athenaeum, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1992.
- Gombrowicz, Witold, *Kosmos*, Athenaeum, Polak & Van Gennepe, Amsterdam, 1987.
- Gombrowicz, Witold, *Moi et mon double*, uit: Revue des sciences humaines, nr. 239, Paris, 1995, p.155-162.
- Schulz, Bruno, *De kaneelwinkels*, Uitgeverij Moussault, Amsterdam, 1981.
- Schulz, Bruno, *Het sanatorium: Sanatorium Clepsydra*, Knack Wereldbibliotheek, Meulenhoff, Amsterdam, 1995.
- Smorag, Malgorzata, *La reconstruction de la réalité ou l'affirmation de soi dans l'oeuvre de Gombrowicz*, uit: Revue des Etudes Slaves, LXIII/2, Paris, 1991, p.429-437.
- Smorag, Malgorzata, *L'autofiction ou le "je" dans tous ses états*, uit: Revue des sciences humaines, nr. 239, 1995, p.63-84.
- Viart, Dominique, *Les discours du pornographe*, uit: Revue des sciences humaines, nr. 239, 1995, p.115-133.

BIJLAGE 1: *Filibert met kind bekleed* (integraal overgenomen uit *Ferdydurke*)

Tegen het eind van de achttiende eeuw had een Parijse boer een kind, dit kind kreeg weer een kind, en dit kind weer een kind, dan was er opnieuw een kind, en het laatste kind speelde als wereldkampioen tennis een wedstrijd in het representatieve park van de Racing Club de Paris in een atmosfeer van grote spanning en onder onafgebroken, daverend applaus. Echter (hoe verraderlijk is toch het leven!), een zekere kolonel van de Zouaven die onder het publiek op de zijtribune zat, werd jaloers op het foutloze en meeslepende spel van beide kampioenen, en plotseling, om de zesduizend toeschouwers te laten zien wat hij kon - temeer omdat zijn vriendinnetje naast hem zat -, trok hij onverhoeds zijn revolver en schoot op de tussen de beide spelers heen en weer vliegende bal. De bal sprong uit elkaar en viel. De kampioenen, plotseling van hun object beroofd, sleogen nog enige tijd met hun rackets in de leegte, maar toen ze de onzinnigheid van hun slaan zonder bal inzagen, gingen ze met elkaar op de vuist. Een daverend applaus klonk op onder de toeschouwers. En daarmee had het afgelopen kunnen zijn. Maar er kwam de omstandigheid bij dat de kolonel in zijn opwinding was vergeten of er niet op had gelet (wat moet 'n mens toch opletten!) dat zich aan de overzijde van de baan de zogeheten zonntribune met publiek bevond. Hij had gemeend, men weet niet waarom, dat de kogel na het doorboren van de bal niet verder zou vliegen; maar helaas vloog hij verder en trof een fabrikant van scheepsbenodigdheden in zijn nek. Het bloed spoot uit de doorboorde slagader. De vrouw van de gewonde wilde onmiddellijk op de kolonel afstormen en hem zijn revolver ontrukken, maar omdat dat onmogelijk was - ze zat in de menigte gevangen -, gaf ze zonder pardon haar rechter buurman een klap in zijn gezicht. En dat deed ze, omdat ze niet op een andere manier aan haar verontwaardiging lucht kon geven en omdat ze in haar diepste ik, door zuivere vrouweloga gedreven, meende dat haar dat als vrouw was toegestaan, want wie zou haar wat doen?

Dit bleek echter niet helemaal te kloppen (wat moet 'n mens toch voortdurend met alles rekening houden), want de getroffen was een latente epilepticus die als gevolg van de door de klap veroorzaakte psychische schok een aanval kreeg en als een geiser in sidderingen en stuiptrekkingen losbarstte. De ongelukkige vrouw bevond zich tussen twee mannen, van wie de ene bloed, de ander schuim spoot. Een daverend applaus klonk op onder de toeschouwers.

Toen sprong een heer, die niet ver van haar vandaan zat, in waanzinnige paniek op het hoofd van een dame die beneden hem zat; deze ging er met hem vandoor als een op hol

geslagen paard en droeg hem in galop naar de baan. Een daverend applaus klonk op onder de toeschouwers.

En hiermee had alles afgelopen kunnen zijn. Maar er kwam nog de omstandigheid bij (wat moet 'n mens toch altijd uitkijken!) dat vlakbij een eenvoudige, dromerige, gepensioneerde ambtenaar in ruste uit Toulouse zat, die er sinds jaar en dag van gedroomd had, telkens als hij een schouwspel bijwoonde, beneden hem zittende personen op hun hoofd te springen, en die zich daar tot nu toe slechts met geweld van had kunnen weerhouden. Meegesleept door het voorbeeld sprong hij zonder dralen op een beneden hem zittende dame, die (het was een pas kort geleden uit Tanger in Afrika aangekomen lage ambtenares), in de veronderstelling dat het zo hoorde, dat het zo moest, dat het een hoofdstedelijk gebruik was, er eveneens met hem vandoor ging, waarbij zij haar best deed in haar bewegingen van geen enkele gêne blijk te geven.

Daarop begon het meer beschaafde deel van het publiek taktvol te klappen, om het schandaal tegenover de vertegenwoordigers van de buitenlandse gezantschappen en ambassades, die in groten getale bij de wedstrijd aanwezig waren, te verdoezelen. Maar hier ontstond een misverstand, want het minder beschaafde deel vatte het applaus op als teken van bijval - en ieder van hen besteeg eveneens een dame. De buitenlanders toonden zich steeds meer verbijsterd. Wat kon het meer beschaafde deel van het gezelschap nog doen? Om de slechte indruk uit te wissen bestegen ook deze heren hun dames.

En het stond al bijna vast dat het hiermee afgelopen was. Maar daar was een zekere markies de Filiberthe die met zijn echtgenote en met de familie van zijn echtgenote beneden in een loge zat en zich plotseling een gentleman voelde; hij stapte in zijn lichte zomerkostuum naar het midden van de baan - bleek, maar vastberaden - en vroeg op ijzige toon of iemand, en wie dan wel, de markiezin de Filiberthe, zijn echtgenote, wilde beledigen? En hij wierp de menigte een handvol visitekaartjes in het gezicht met het opschrift: Philippe Hertal de Filiberthe. (Wat moeten we toch ontzettend voorzichtig zijn! Hoe moeilijk en verraderlijk is het leven, hoe onberekenbaar!) Er viel een doodse stilte.

Toen plotseling kwamen stapvoets, langzaam, zonder zadel, gezeten op elegante, sierlijke dames met ranke enkels, niet minder dan zesendertig heren op de markiezens de Filiberthe toerijden om haar te beledigen en zichzelf gentleman te voelen, opdat niet alleen de markies, haar echtgenoot, zou denken dat hij een gentleman was. Maar zij, de markiezin, beviel van schrik van een kind - en het gehuil van het kind weerklonk aan de voeten van de markies onder de stampende hoeven van de vrouwen. De markies, zo onverwacht met kind

bekleed, met een kind bedacht en geccompleteerd op het moment dat hij als enige en op zo volwassen wijze als gentleman optrad - schaamde zich en begaf zich naar huis, terwijl onder de toeschouwers een daverend applaus opklonk.

BIJLAGE 2:

Kleine toelichting: Ik schreef in de thesis dat Schulz' en Gombrowicz' opvatting over de vorm radicaal aan elkaar tegengesteld waren, maar dat zij, juist in die radicale tegengesteldheid, als het ware langs de andere kant van de ronde aarde om, toch weer aan elkaar raken. Ik legde dat laatste niet uit. De verduidelijking volgt pas hier met dit essay. Leest men dit essay na de thesis, dan kan men de volgende conclusie trekken: zowel Kafka (en Schulz) als Gombrowicz lijken zich over te geven aan een bepaalde vorm van exhibitionisme - Kafka en Schulz door pronkerig aan het publiek te tonen wat de vorm van hen heeft gemaakt, Gombrowicz door te tonen in welke vorm hij zichzelf heeft gegoten. Bij de drie auteurs treedt er een fascinatie op voor de gestolde vorm waarmee ze zich aan het publiek voorstellen.

De kunst van het diepzeeduiken bij Franz K.

Opgedragen aan F. Kafka

Gregory De Vleeschouwer

Grote kunst gaat vaak gepaard met groot lijden. Of juist nog: grote kunst is altijd doordrongen van een haast schopenhaueriaans besef dat het al lijden is dat de klok slaat in dit aardse tranendal. Een dergelijk besef kan natuurlijk maar rijpen in een wezen dat zich bewust is van zijn eigen toestand, met name dus in de mens, die in alles wat hij meemaakt, ook nog eens zichzelf meemaakt. De intrede van reflectie in de natuur markeert een onomkeerbare breuk; in de mensheid wordt de natuur voor het eerst een spiegel voorgehouden. De uitdrukking 'de klok slaan' is in die zin misschien helemaal niet slecht gekozen; de intrede van de mechanische klok bewerkstelligt - als een nazinding van de reeds beschreven zelfbewustzijnsschokgolf - een soortgelijk effect. Met deze naschok immers wordt de tijd als het ware verdubbeld; naast de abstracte, ongrijpbare tijd die er altijd - wat mag dat woord betekenen? - al geweest is, en die er om die reden tegelijkertijd niet was, komt er nu een concrete, vatbare, menselijke tijd die van de eerste als het ware een vlakke weerspiegeling vormt - maar dan wel een vervormde weerspiegeling, een die duidelijk het

stempel van haar maker draagt; voortaan is het de mens die in het grote natuurgebeuren de maat zal aangeven. Het tikken van de klok is een zacht op de borst kloppen van de mens. Deze dramatische gebeurtenis staat op dezelfde bladzijde van de wereldgeschiedenis gegrift als de trek naar de steden, het roken van de eerste fabrieksschoorstenen, en het puffen van de vroege stoomlocomotieven. Op de plaats waar voorheen bouwvallige woonwijken voorkwamen die met hun kronkelige straatjes nog een laatste hulde brachten aan de wilde natuur, worden nu kaarsrechte, brede boulevards getrokken die voorgoed een streep lijken te willen trekken door de architecturale plannen van moeder natuur - zo zij die al mocht hebben. En met dit alles verdween een continent naar de diepte van niemand weet welke oceaan.

Sommige kunstenaars lijken op diepzeeduikers, de mensen op het land berichtend over wat er in de oceanische diepte allemaal te zien is. Maar hoe dit over te brengen? In welke taal te beschrijven wat de landrot nooit met eigen ogen aanschouwde? Zeker nu de klok reeds zolang heeft getikt en men zozeer van het verzonkene vervreemd is geraakt dat de woorden van de diepzeeduiker hol beginnen klinken en dat men aan de gehoorde woorden geen beelden meer weet vast te knopen. De woorden van de diepzee-kunstenaar beginnen nu reeds op het gemurmel van een stikkende, naar lucht happende vis te lijken. Zijn taal dreigt een dode taal te worden, een geheimschrift waarvan niemand nog de sleutel bezit. Misschien zullen zijn woorden over enkele decennia het symbool worden voor die ondefinieerbare vervreemding zelf - symbool van het allesoverheersende gevoel dat men iets waardevols verloren heeft, alleen zal niemand goed weten wat.

Ik wil spreken over Franz K., die in mijn ogen een diepzeeduiker eerste klasse was; hij dook dieper dan enig ander, kon het daar beneden met zeer weinig zuurstof stellen en was als geen ander begaan met de vreemdsoortigheden die hij er aantrof. Ik zou kunnen beginnen met een levensbeschrijving, maar de vraag is of dit zin heeft gezien het weinige dat met zekerheid is geweten. Geboorte: 1883, in Praag, in een Duitstalige joodse familie. Dood: in 1924, tuberculose. Daartussen: studie rechten, en later uitoefening ambtenaarsjob bij een verzekeringsmaatschappij - tot twee jaar voor zijn dood. Tweemaal verloofd, beide verlovingsen door Franz K. verbroken.¹ De lezer zou bij het lezen van deze schaarse gegevens zijn schouders kunnen ophalen: is dat belangrijk, het leven van een diepzeeduiker? Zeker als het om zo weinig gaat. Zulke feiten, zou men kunnen zeggen, zijn niet meer dan een stel luchtballen. Maar een ander drukt er misschien op dat de weinige sporen die we hebben, juist

vanwege hun zeldzaamheid van des te groter waarde zijn, en dat men die schaarse gegevens met ijver dient te bestuderen, omdat ze ons wel degelijk veel zouden kunnen leren; uit de luchtbellen zou kunnen worden afgeleid op welke diepte de duiker zich doorgaans bevond, zou iets kunnen worden gezegd over de samenstelling van de lucht die hij inademde, enzovoorts. Maar laten we deze discussie achter ons en buigen we ons over de schatten die Franz K. aan de diepte ontstal. In tegenstelling tot de voorstelling die wij, gewone landdrotten, ons meestal van de oceanische diepte maken, als zou het daar een en al duisternis zijn, verspreiden de werken van Franz K. een zodanig helder licht dat de oningewijde lezer de eerste ogenblikken zijn ogen zal moeten afwenden - hetgeen ons nogmaals confronteert met onze onwetendheid en met ons onvermogen ons in te leven in de geest van een waar diepzee-kunstenaar. Gelukkig blijkt het andersom geen probleem te zijn. Want dat Franz K. over ons bestaan rake dingen heeft weten schrijven, daarvan getuigen de vele studies die aan zijn werk zijn gewijd.ⁱⁱ Bestaat er een mooier eerbetoon aan het adres van Franz K. dan deze veelstemmige ode?

De oceaan, dat is de plaats waar het leven is ontstaan, waar zich het grootste deel van de strijd om het leven heeft afgespeeld en waar zich geleidelijk aan de noeste stam van het dierenrijk heeft gevormd - waarop zich pas veel later die ene kruin heeft geënt waarvan de menselijke tweevoeter slechts een klein twijgje uitmaakt. Het is zondermeer in de oceaan dat Franz K. zich altijd het meest heeft thuis gevoeld, wat veelvuldig tot uiting komt in zijn werk, vooral in zijn kortverhalen - waartoe ik mij in dit essay wil beperken. In sommige kortverhalen vindt er een letterlijke verdierlijking van een personage plaats (cf. *De gedaanteverwisseling*, *Het hol*), in andere wordt het verhaalde op zo'n afstandelijke manier beschreven dat het lijkt of het werd verteld door een oceaandier dat net aan wal is gekropen en vlijtig zijn eerste 'droge' ervaringen te boek stelt (cf. *In de strafkolonie*, waar een reiziger op een gevangeneiland strandt, er een executie bijwoont, en dan opnieuw verdwijnt, met een sloep de oceaan op). Misschien is het dit dierlijke perspectief dat verantwoordelijk is voor de bevreedende, afstandelijke sfeer in Franz K.'s verhalen. In plaats van zoals de moderne mens te proberen de tijd en de natuur naar zijn hand te zetten, lijkt Franz K. in zijn verhalen het omgekeerde te doen; hij neemt een onderwaterperspectief in, hij zwemt als een vis in de diepte en loert af en toe naar boven - de mens benaderend langs onder in plaats van langs boven.

Het voorbeeld bij uitstek van een verhaal waarin van een letterlijke verdierlijking sprake is, is natuurlijk *De gedaanteverwisseling*. Als Gregor Samsa 's morgens wakker wordt, merkt hij

dat hij in "een monsterachtig ongedierte" is veranderd. De manier waarop deze ervaring wordt beschreven is onovertroffen. De lezer wordt letterlijk opgeslokt door kever Gregor Samsa, zelfs in die mate dat ik mij moeilijk een lezer kan indenken die niet, tijdens het lezen van *De gedaanteverwisseling*, af en toe naar handen en voeten zou grijpen om te checken of alles nog wel in orde is. De gedachten van Gregor worden pootje voor pootje gevolgd en de lezer raakt meer en meer gevangen in het pantser van Gregor.

Wat voor iemand is Gregor Samsa? Gregor Samsa is een zeer attente, brave jongeman vol goede intenties, die zichzelf voortdurend wegcijfert voor de anderen, in concreto: zijn chef en zijn gezin. Wanneer Gregor 's morgens merkt dat hij in een kever veranderd is, is hij in de eerste plaats bekommerd om de nadelen die zijn 'ziekte' zijn chef en zijn familie zouden kunnen berokkenen, en niet om zichzelf. Zal hij nog wel op tijd op het werk geraken? Zullen zijn ouders niet te hard schrikken? Over zijn eigen gezondheid schijnt hij zich weinig of geen zorgen te maken: het zal wel niets zijn, zegt hij tegen zichzelf, het zal wel over gaan, en zelfs als het niet zo is, ook dan is het niet erg; een mens maakt nu eenmaal vreemde dingen mee. Dit wegcijferen van zichzelf gaat bij Gregor zo ver dat de lezer de indruk krijgt dat Gregor als ego helemaal niet meer bestaat. Achter het harde pantser van Gregor lijkt een duizelingwekkende leegte te gapen.

Gregor lijkt op een figuur uit een tekenfilmpje, dat boven een afgrond loopt en dat aanvankelijk niet beseft; het cartoonfiguurtje loopt gewoon voort alsof er niets aan de hand is, merkt dan dat het niet meer vooruitkomt, kijkt even naar beneden, slaat zich op de wang om te kijken of het niet droomt, kijkt opnieuw naar beneden, en zet dan hele grote ogen op, wanneer het beseft dat het dadelijk te pletter zal storten. Net zo met Gregor; hij is een en al leegte geworden, hij hangt boven de afgrond die hij zelf is. Zijn eerste blik in de diepte werpt hij wanneer hij 's morgens opstaat en voelt dat er iets vreemds met hem aan de hand is. Hij besteedt er echter niet te veel aandacht aan, en denkt dat het iets is dat wel over zal gaan - wellicht "een beroepsziekte van handelsreizigers". Hij is er zich dus van bewust dat zijn saaie en vermoeiende beroep hem geen goed doet. Maar hij koestert nog de hoop dat hij ermee zal kunnen breken en dat hij dan opnieuw vrij zal kunnen zijn. "Nu is er nog hoop; als ik maar eenmaal het geld bijeen heb om de schuld van mijn ouders aan hem af te betalen - dat zal nog een jaar of vijf, zes duren - doe ik het heel zeker. Dan zet ik de grote stap. Voorlopig moet ik echter opstaan, want om vijf uur vertrekt mijn trein." Trein, die hij echter al gemist heeft; de klok op zijn nachtkastje wijst reeds half zeven aan "en de wijzers liepen rustig verder." Het is

dus reeds te laat. De metamorfose heeft zich reeds voltrokken, en dat betekent dat hij reeds boven de afgrond hangt en de val onafwendbaar is.

Waarom is er geen weg meer terug voor Gregor? Het antwoord vinden we in het aangehaalde citaat: de ouders. De tragiek van Gregor schuilt in het feit dat hij zelf niet inziet dat hij vastgeankerd zit aan zijn ouders. Het is het gezin dat hem leegzuigt, niet zijn werk; het is omwille van zijn ouders dat hij dat werk doet, al zijn zuurverdiende geld geeft hij af, slechts enkele munten houdt hij voor zichzelf. Het zal ook het gezin zijn dat hem geleidelijk aan doodt, meer bepaald de vader die zijn pantser bekogelt met appels, waarvan er een zijn rug doorboort en uiteindelijk tot de dood zal leiden. Langs het gezin zal de zwaartekracht van de realiteit zich aan Gregor opdringen en door hen zal hij de afgrond in worden gesleurd. Het tragische aan Gregor is dat hij dat niet inziet. Wanneer Gregor zijn zuster aan zijn ouders hoort voorstellen Gregor te doden, stemt hij daar zelf volledig mee in. "Aan zijn familie dacht hij ontroerd en met liefde. Zijn overtuiging van het feit dat hij moest verdwijnen was zo mogelijk nog vaster dan die van zijn zuster." (VW, 751) Dit is Gregor's tweede en beslissende blik in de diepte; nu beseft hij dat hij moet vallen, en pas van zodra dit besef er is, heeft, net als in de tekenfilms, de zwaartekracht vat op hem en stort hij de diepte in. Hij sterft, maar zonder het echte waarom van zijn gedaanteverwisseling te hebben doorgrond; tot op het einde blijft hij met liefde aan zijn familie denken.

Iedere lezer voelt in min of meerdere mate aan dat *De gedaanteverwisseling* iets ondefinieerbaars onthult over het eigen leven - wie heeft niet een pantserachtige huid en wie heeft geen last van te korte pootjes? De herkenning werd mogelijk gemaakt doordat de gewone ervaring in het verhaal werd uitvergroot en gemarginaliseerd (net zoals een studie over de pervers of de neuroot iets aan het licht kunnen brengen over het bestaan van de 'gewone' mens, hetgeen wil zeggen; ook de 'gewone' mens is ten dele pervers of neuroot). De uitvergroting plaatst het dagdagelijkse op afstand en maakt het alzo herkenbaar.

Waar vindt deze marginalisering plaats? Literatuur schrijven is nooit vrijblijvend. Je kan de ervaring van Gregor als mens duizendmaal hebben meegemaakt, maar die ervaring beschrijven is nog iets heel anders. De onuitspreekbaarheid van die ervaring - hoeveel mensen hebben al eens geprobeerd over die ervaring te spreken met hun medemens? - wordt maar eerst uitdrukbaar voor de persoon die durft te schrijven *als was hij zelf dat dier*, met andere woorden: voor hem die de afstand die noodzakelijk is om zichzelf als dier te zien, eerst zelf heeft durven overbruggen, die *van zichzelf een dier heeft gemaakt*, die zichzelf heeft

marginaliseerd. De marginalisering voltrekt zich dus in het lichaam van de schrijver. Hoe is dit mogelijk?

De twintigste eeuw, zegt men, is de eeuw van de linguïstiek geweest, de eeuw van de structuralisten en de poststructuralisten. 'Le sujet est parlé plutot qu'il ne parle'.ⁱⁱⁱ Maar is dat niet iets dat de auteur al eeuwen bekend is? 'Oh muze, oh muze, vertel mij ...', wat is dit anders dan het verlangen zich te laten spreken en medium te worden? Het is het verlangen dat Franz K. - naar mijn mening - allerm minst vreemd was; zich gedragen te weten door dat machtige natuurelement waarin hij zich pas echt thuisvoelde: het sprankelende, ijskoude oceaانwater. Een echt diepzee-auteur moet de taal als een vreemde in zichzelf kunnen laten binnenlopen teneinde een gedaanteverwisseling te ondergaan. Opnieuw geboren worden, zichzelf overgeven aan het oceaانwater om als herboren in het werk terug boven te komen.

Schrijven gebeurt nooit in totaal isolement. De diepzee-auteur is, net zoals Gregor Samsa, een mens. En wat in het verhaal voor Gregor geldt, geldt ook voor de schrijver; ook hij is in zijn schrijven betrokken op de medemens. Hij weet dat men het geschrevene zal of tenminste zou kunnen lezen, en hij weet dat men zal weten dat het van hem afkomstig is. De sterke betrokkenheid van Gregor op zijn medemens vindt zijn parallel in de betrokkenheid van de auteur op zijn (fictieve) lezer. Het geschrevene vormt de neerslag van de marginalisering, die zich via de taal voltrokken heeft in het lichaam van de auteur. Eender wat men leest van Franz K., het is nooit alleen maar een zoveelste verhaal van Franz K., nee, het is een nieuwe Franz K. zelf. In het zeer korte verhaal *De brug* vindt men dit alles op een metaforische manier terug. De verteller zegt een brug te zijn over het kolkende water in de diepte: "Ik was stijf en koud, ik was een brug, over een afgrond lag ik." (VW, 940) De metamorfose via de taal heeft zich voltrokken: de auteur is een brug geworden en hij biedt zich aan aan de lezer. Na lang wachten verschijnt eindelijk een eerste wandelaar. Maar als de wandelaar de eerste stappen heeft gezet en hij in plaats van rustig te wandelen aan het springen gaat, loopt het mis; de brug wil weten wie de wandelaar is. "Brug draait zich om! Ik had mij nog niet omgedraaid of daar viel ik al, ik viel, en ik werd al verscheurd en opgespietst aan de puntige stenen, die mij altijd zo vreedzaam uit het *kolkende water* hadden aangestaard." (VW, 940)

In het zichzelf verdierlijken schuilt iets exhibitionistisch; diepzee-kunstenaars lijken van een zekere schaamteloosheid te houden. "Bah! Zij toonden hun naaktheid en waren er trots op: zij zwelgden erin..." (VW, 994) In het verhaal *Een hongerkunstenaar* treedt dit element zeer sterk op de voorgrond. De hongerkunstenaar - onbehagen bevangt reeds bij het lezen van de naam,

wat een vreemd figuur - heeft er zijn kunst van gemaakt zichzelf uit te hongeren. Maar dat is niet genoeg: deze uithongeringsprestatie wil bovendien gezien worden. Pas dan is de kunstenaar in zijn nopjes - net zoals de brug maar brug kan zijn van zodra er iemand overloopt. De hongerkunstenaar mijmert over de vervlogen tijden waarin men in drommen voor zijn *kooi* (!) stond aan te schuiven, in de hoop een glimp van de hongerkunstenaar op te vangen. Hoe letterlijk toont zich in dit verhaal wat we hierboven reeds aankaartten: de neiging zichzelf te transformeren, te verdierlijken, kortom, van zichzelf een stuk kunst te maken en zich dan in de nieuwe gedaante aan de mensheid pronkend te presenteren.

In het verhaal *De brug* liep het slecht af; de brug stortte de diepte in. Ook in *Een hongerkunstenaar* loopt het slecht af. Niet alleen de fysische krachten van de kunstenaar nemen af, maar ook psychisch lijdt hij; hij lijdt onder het feit dat niemand hem begrijpt en dat niemand zijn hongerprestaties naar waarde weet te schatten. Als een kunstenaar van zichzelf kunst maakt, lijkt dit verhaal ons te suggereren, als hij zichzelf 'verdieerlijkt', betreedt de kunstenaar een vruchtbaar, maar gevaarlijk terrein. De hongerkunstenaar is immers in eerste instantie mens, en niet dier. En de mens heeft nu eenmaal het natuur- en dierstadium voorgoed achter zich gelaten; met het licht van de rede heeft de mens zijn bestaan zo behaaglijk mogelijk ingericht, met andere woorden: hij heeft natuur ingeruild voor cultuur. De kloof tussen het oceanisch dierlijke en het menselijke is zodanig groot geworden dat die afstand onoverbrugbaar is geworden. In de oceaan, waarin hij zich anders zo thuis voelt, ontdekt Franz K. iets vijandigs, iets dat de mens, omdat hij het achter zich heeft gelaten, nooit meer helemaal opnieuw zal kunnen grijpen, iets dat hij nooit volledig zal kunnen absorberen, iets wat op lange termijn zijn ondergang zal betekenen. De oceaan zal nooit zijn natuurlijke biotoop worden, het is en blijft een tijdelijk surrogaat. De menselijke, mechanische klok is reeds te ver doorgetikt; het wilde dier in de mens is te tam geworden. De verdierlijking in Franz K.'s dierenpersonages is nooit een geslaagde verdierlijking. De 'dierenpersonages' van Franz K. hebben de overstap naar het dierenrijk niet volledig kunnen maken; zij zijn te veel mens gebleven en vandaar dat zij in het dierenrijk - waar enkel het recht van de sterkste geldt - ten dode zijn opgeschreven. De brug tussen de twee kanten kan nooit standhouden; zij moet naar beneden storten. Veelzeggend is dat wanneer de hongerkunstenaar sterft, men zijn kooi opruimt en men er een jonge panter in plaatst, wiens "levensvreugde met zo'n sterke gloed uit zijn strot stroomde, dat het voor de toeschouwers bijna niet te verdragen was." (VW, 824) Het verschil tussen de levenloze hongerkunstenaar en de krachtige, vinnige panter, is het verschil tussen een gedegradeerd dier-mens en een echt dier.

Alvorens de hongerkunstenaar sterft, volgt een bekentenis. Waarom toch heeft hij nooit gegeten, zoals iedereen? "Omdat ik het voedsel dat mij smaakt, niet vinden kon. Als ik dat gevonden had, geloof mij, ik zou geen drukte gemaakt hebben en mij hebben volgepropt net als u en iedereen." (VW, 824) Een bizar antwoord. De kunstenaar is toch evenzeer mens als ieder ander? Het kan best dat het voedsel hem niet smaakte, maar dat is nog geen reden om niet te eten. Wie honger heeft, eet alles (bij wijze van spreken). Maar niet de hongerkunstenaar; die maakt van zijn gebrek en ongeluk een kunst. Het woord 'kunst' impliceert reeds dat het hier om een artificiële cultivering gaat, een bewust werken aan. Het antwoord van de hongerkunstenaar luidt dus eigenlijk als volgt: als ik eten had gevonden dat ik lekker zou hebben gevonden, zou het nooit bij mij zijn opgekomen om hongerkunstenaar te worden. Maar omdat het voedsel me niet aanstond, heb ik het niet zoals velen van jullie met tegenzin en uit noodzaak opgegeten, louter en alleen om te overleven. Nee, ik heb besloten een kunst te maken van het niet-eten. Met andere woorden: ik heb mij erop toegelegd dat kleine gebrek - het niet smaken van het voedsel - te cultiveren en het tot het uiterste te drijven. Hierin schuilt trots, en misschien verklaart dit ook waarom de hongerkunstenaar bewonderd wil worden, ook al is daar, zoals hij nadien zelf toegeeft, geen enkele reden toe, vermits het voedsel hem nu eenmaal niet smaakte.

Het lijkt er dus op dat de kunstenaar, mogelijk door fierheid gedreven, voor zijn ongeluk heeft gekozen; als hij echt gewild had, had hij kunnen eten, net zoals iedereen. Toch vind ik dat dit genuanceerd moet worden. Zoals het in het verhaal *Onderzoekingen van een hond* verwoord staat: van in het begin was er een kleine barst aanwezig, "een licht gevoel van onbehagen dat mij becroop onder de meest waardige bijeenkomsten van mijn volk." (VW, 990) Franz K. lijkt van in het begin moeilijkheden te hebben gehad zich als gewone tweevoeter op aarde voort te bewegen. Het is dus niet louter een kwestie van zelf gekozen marginalisering, maar het is voor minstens in dezelfde mate een dwang van zijn natuur. In *Onderzoekingen van een hond* zijn de zeven mysterieuze, schaamteloze muzikantenhonden alleen voor hem zichtbaar. De diepzee-auteur is niet zomaar een mens, hij is ... een diepzee-auteur. De verteller van de verhalen van Franz K. lijkt dit te hebben beseft - opnieuw het *beseft* dat kloven slaat -, en vanaf dat moment is er misschien al geen weg meer terug, spreekt hij al een andere taal, is de kloof al geslagen die wacht op enkel zijn overbrugging, is hij al dat 'reusachtig monster' dat enkel nog 'pijnlijk kan piepen', is hij al de in foetushouding liggende, verslapt hongerkunstenaar, en is hij al de stervende buitenman die van de poortwachter uiteindelijk, na

een leven lang vruchteloos voor de poort te hebben gewacht, de volgende beroemd geworden woorden te horen krijgt: "Niemand anders kon hier toegelaten worden, want deze ingang was alleen voor jou bestemd. Ik ga nu weg en sluit hem." (VW, 787) Vanaf dat moment wordt het lonken van de oceaan voor Franz K. onweerstaanbaar en zal alleen het kikvorspak hem nog als gegoten zitten - maar aan Franz K. zelf om het aan te trekken! Met dit laatste wil ik aangeven dat de dialectiek 'voorbestede weg - zelfgekozen weg' er een van het onontwarbare soort is (niet in de laatste plaats voor de diepzee-auteur zelf), hetgeen nergens zo prachtig wordt verbeeld als in het kortverhaal *De gier* - en dit tegelijk als besluitende conclusie.

Een gier prikt in de voeten van de verteller, die uit onvermogen het dier laat begaan. Een voorbijganger vraagt de verteller waarom hij de gier laat begaan. Als de verteller zijn weerloosheid te kennen geeft, antwoordt de voorbijganger ontsteld: "Dat u zich zo *laat* martelen, één schot en de gier is dood." (VW, 982) De verteller en de voorbijganger komen overeen dat de voorbijganger zo snel mogelijk een geweer zal halen om de gier af te maken. Maar dat heeft de gier gehoord: "Hij vloog op, boog ver achteruit om genoeg vaart te krijgen en stootte toen als een speerwerper zijn snavel door mijn mond diep in mijn binnenste. Achterovervallend voelde ik, bevrijd, dat hij in mijn bloed, dat alle dalen vulde, alle oevers overstroomde, reddeloos verdronk." (VW, 982) Mens en dier eindelijk verenigd, de kloof eindelijk gedicht - maar dat enkel in de dood.

Noten:

ⁱ Wie meer details wilt over het leven van Franz K., vooral over zijn innemende karakter, mag zeker niet nalaten de biografie van Max Brod, Franz K.'s beste vriend, te lezen.

ⁱⁱ Voor een gebalde, zeer duidelijke bespreking van deze verschillende benaderingswijzen, zie: De Visscher, J., *Franz Kafka - de tragiek van het bestaan*, meer bepaald p.85-112.

ⁱⁱⁱ Uitspraak van Lacan. Zie: Antoine Mooij, *Taal en verlangen: Lacans theorie van de psychoanalyse*, Boom Meppel, Utrecht, 1975: p.97. Van blz. 97 t/m 100 een duidelijke uitleg over Lacans taaltheorie, die voortbouwt op de linguïstiek van Saussure en andere structuralisten (blz.38-59).

Literatuurlijst

- Kafka, F., *Verzameld Werk*, Athenaeum - Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2002.
- Wagenbach, K., *Kafka*, Kwadraat monografie, Utrecht, 1991.
- Brod, M., *Franz Kafka*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1967.

-
- De Visscher, J., *Franz Kafka. De tragiek van het bestaan*, DNB, Pelckmans, Kok Agora, Kapellen, Kampen.
 - Eilittä, L., *Approaches to personal identity in Kafka's short fiction: Freud, Darwin, Kierkegaard*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1999.
 - Kundera, M., *De kunst van de roman*, Ambo/Baarn, Amsterdam, 1987.