

“ *Gombrowicz*”

Om bruken av anførselstegn i *Dagboken* [Dziennik,
1953-69]

ILOS, HF, UiO
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Høst 2007
Kandidat: Espen Røsbak
Veileder: Knut Anderas Grimstad

Resymé

Oppgaven undersøker bruken av anførselstegn i *Dagboken* [Dziennik, 1953-69] av Witold Gombrowicz. Jeg utvikler noen grunnleggende analytiske konsepter knyttet til forståelse av anførselstegnet generelt, og anvender noen av disse konseptene i lesninger av verket. Brorparten av lesningene er nærlesninger foretatt med utgangspunkt i anførselstegnet. Lesningene kontekstualiseres i forhold til språkkritiske tradisjoner i vestlig filosofi, og til slutt knyttes problematikken til en drøfting av motiver som orientering og avstand i *Dagboken*.

Forord

Denne oppgaven handler om bruken av anførselstegn i *Dagboken*. Det var en idé til vinkling som oppsto på et tidspunkt da jeg nesten hadde gitt opp tanken på å skrive om *Dagboken* – det virket uoverkommelig, blant annet fordi Gombrowicz hele tiden motsetter seg å bli lest. Jeg oppdaget altså anførselstegnene – man må faktisk oppdage dem, og de står ut som rosa påler når man er blitt oppmerksom på dem, men før det er det lett å haste forbi dem, på samme måte som et komma eller et punktum sjelden fester seg til den kritiske bevisstheten. Tegnsetting er et perifert fenomen. Men fra denne perifere posisjonen kunne jeg endelig se at det var mulig å angripe verket, forbigå forfatterens motstand. Å fokusere på anførselstegnet er et triks, et stykke lureri, som gjør at jeg kan komme inn fra siden og slippe den farlige bevegelsen rett mot ansiktet til en forfatter som har sine egne triks og som fra første møte står klar til å forme en leser etter sitt forgodtbefinnende.

Dagboken er en av mine favorittbøker. Hver gang jeg småleser i den (det er en bok ment for smålesing – den kan være trøttende å lese den i ett strekk) oppdager jeg nye formuleringer som fester seg og som jeg en dag eller to må gå rundt og plage heldigvis ganske overbærende venner med. Spesielt er jeg glad for Sigrids utholdenhet og hennes inspirerende hjelp, og jeg vil takke for Knuts tålmodige veiledning.

God lesning!

Tekniske merknader

Jeg tar utgangspunkt i to utgaver av *Dagboken* [Dziennik, 1953-69], en på polsk og en i svensk oversettelse. Den nyeste polske versjonen ble utgitt av Wydawnictwo Literackie i 1997, og kom ut i ny utgave i 2004 som er den jeg siterer fra. Verket er trykket i tre bind. Det første bindet inneholder tekster fra 1953-1956 (Gombrowicz 2004a), det andre tekster fra 1957-1961 (Gombrowicz 2004b) og det siste dekker perioden 1961-1969 (Gombrowicz 2004c). Tekstene i verket er basert på de forfatteren utga i tidsskriftet *Kultura* fra 1953 og fram til sin død i 1969. De første samlede bokutgavene kom ut i tre bind i 1957, 1962 og 1966. Deretter fulgte en rekke andre utgaver. Tekster som var utelatt i førsteutgavene, tekster som ble rammet av det polske sensurorganet før utgivelser av

første og andre bind i 1986 og 1988, samt dagboksinnførsler fra perioden 1966-1969, har kommet med i utgaven satt sammen i 1997/2004.

Den svenske utgaven ble opprinnelig utgitt i tre bind mellom 1990 og 1993. Jeg refererer til en ett-bindsutgave fra 2004 (Gombrowicz 2004). Oversettelsen, av Anders Bodegård, bygger på den offisielle polske utgaven fra 1986-1988. Det vil si at oversettelsen ikke er direkte basert på den polske utgaven jeg refererer til. Imidlertid har Bodegård, med referanse til en tysk utgave fra 1988, gjort de samme redaksjonelle valgene som den nyeste polske utgaven med hensyn til inkludering av en del partier. Et unntak er at Bodegård også tar med to sider i slutten av andre bind som Gombrowicz strøk før utgivelsen i 1962, men som den nevnte tyske utgaven (Gombrowicz 1970) har tatt inn igjen.

En typografisk forskjell på de to utgavene jeg benytter er relevant for min oppgave: I den polske utgaven benyttes i hovedsak ikke anførselstegn for å markere gjengivelse av muntlig tale, men i den svenske utgaven (Gombrowicz 2004) brukes anførselstegn. Dette skyldes ulike typografiske, forlagstekniske normer, og hindrer etter min mening ikke at gjengivelsen av muntlige samtaler kan være relevant for oppgaven.

Jeg siterer partier fra verket på både polsk og svensk. Jeg gjengir polske sitater i den løpende teksten, i klammeparenteser etter den svenske versjonen. I lesningene forholder jeg meg kun til den svenske teksten med mindre det finnes grunner til å problematisere oversettelsen på en måte som har betydning for lesningen. Ved noen anledninger retter jeg på Bodegårds oversettelse, der jeg mener denne avviker på betydningsfulle måter fra den polske teksten. Når jeg gjør det, begrunner jeg det i en fotnote.

Når jeg siterer andre tekster av Gombrowicz, siterer jeg kun fra foreliggende skandinaviske eller engelskspråklige utgaver. Det samme gjelder sitater fra andre tekster som finnes i oversettelser fra andre språk enn disse. Når det ikke finnes utgitte oversettelser av polske eller tyske tekster, gjengir jeg dem i min egen oversettelse.

Forøvrig bruker jeg en enkel variant av Harvard-systemet til kildereferering. Første gang en kilde oppgis henviser jeg til forfatter, utgivelsesår for utgaven jeg har lest samt sidetall, for eksempel slik: (Gombrowicz 2004:100). Deretter, men kun om det ikke refereres til andre kilder i mellomtiden, refererer jeg kun til sidetall.

INNHold

INNLEDNING: HELT TYDELIG, MED FINGRENE I NAKKEN	2
<i>Anførselstegnet og Gombrowicz</i>	<i>2</i>
<i>Dagboken.....</i>	<i>4</i>
<i>Noen konsepter: eksil og prosess.....</i>	<i>7</i>
KAPITTEL 1: ANFØRSELSTEGNET FOR SEG SELV	13
1.1 <i>Typografens egen graf?</i>	<i>13</i>
1.2 <i>Hvordan fungerer et anførselstegn?.....</i>	<i>16</i>
1.3 <i>Sitatet som ikke kom hjem</i>	<i>19</i>
1.4 <i>Egennavn og pekefinger.....</i>	<i>22</i>
KAPITTEL 2: ANFØRSELSTEGN I DAGBOKEN	24
2.1 ULIKE FOREKOMSTER AV ANFØRSELSTEGN I DAGBOKEN	24
2.1.1 <i>De andres ord.....</i>	<i>24</i>
2.1.2 <i>Samtaler i salongen.....</i>	<i>31</i>
2.1.3 <i>Gombrowicz i tredje person</i>	<i>33</i>
2.1.4 <i>Modalisering og metaspråk</i>	<i>37</i>
2.2 NOEN LESNINGER AV AVSTAND OG NÆRHET	42
2.2.1 <i>Å forferdes av ord</i>	<i>42</i>
2.2.2 <i>Over til tegnsettingen.....</i>	<i>45</i>
2.2.3 <i>Møter i anførselstegn</i>	<i>49</i>
2.2.4 <i>Å flyte “mellom”</i>	<i>52</i>
2.3 DET (IN)AUTENTISKE. OG DEN NORSKE MOTTAKELSEN AV GOMBROWICZS ANFØRSELSTEGN	55
KAPITTEL 3: GRIMASER OG FORELDRELØSE ORD	61
3.1 <i>Et foreldreløst sitat.....</i>	<i>61</i>
3.2 <i>Ironi og grimaser</i>	<i>69</i>
3.3 <i>Anførselstegnets filosofi.....</i>	<i>74</i>
KAPITTEL 4: TYPO-GEOGRAFI.....	78
4.1 <i>Her og der</i>	<i>79</i>
4.2 <i>Punkt og hånd</i>	<i>84</i>
4.3 <i>Fingersemantikk.....</i>	<i>87</i>
4.4 <i>Dagboken som drama</i>	<i>92</i>
AVSLUTNING: GOMBROWICZ MOT/MED ORDET	95
LITTERATUR	99

Innledning: Helt tydelig, med fingrene i nakken

Anførselstegnet og Gombrowicz

Utgangspunktet for å denne oppgaven er at jeg en formiddag for en god stund siden plutselig ble oppmerksom på at *Dagboken* [Dziennik, 1953-69] av Witold Gombrowicz inneholder mistenkelig mange anførselstegn, det vi gjerne også kaller gåseøyne. Mistenkelig mange? Ja, det var grunn til å være mistenksom. Gombrowiczs bruk kan nemlig virke overdreven og unødvendig. Mange ser på det å bruke mange anførselstegn som selve kjennetegnet på en uerfaren skribent, en som ikke kan uttrykke seg nøyaktig, eventuelt en som hele tiden farer med enkel og lettkjøpt ironi. Måtte jeg identifisere Gombrowicz med en slik uraffinert stil?

Jeg oppfattet, og oppfatter, Witold Gombrowicz som en storartet stilist. Endrer bruken av anførselstegn på dette? Egentlig ikke. Det er klart for de fleste som leser *Dagboken* at det tvert imot kler Gombrowiczs stil. Det er kanskje derfor det er såpass få som kommenterer dette elementet forfatterens verker. Jeg kunne likevel ikke fri meg for ubehaget. Hvorfor passer anførselstegnene inn i *Dagboken*, hvilken rolle spiller de der? Hvorfor aksepterer jeg dem her, mens jeg har problemer med dem i andres tekster? Den rekken av spørsmål som fulgte ble etter hvert til min tidligste oppgaveformulering: “Jeg skal skrive om bruken av anførselstegn i *Dagboken* av Witold Gombrowicz”. Hvordan fungerer alle disse anførselstegnene? Hvordan henger de sammen med tematikken i verket og forfatterens stil?

Det er tre utfordringer knyttet til en slik oppgaveformulering. For det første er det ikke skrevet mye om anførselstegn. Det finnes lite tilgjengelig litteraturvitenskapelig forskning på emnet, lite språkvitenskapelig og lite filosofisk forskning.¹ Det betyr at en av utfordringene implisert i oppgaveformuleringen min er å kartlegge hva i all verden anførselstegn er. Naturligvis kunne jeg ha benyttet meg av rent intuitive belegg for dette. Problemet med det er at til og med mine egne intuisjoner varierer. Jeg, og de fleste andre, kjenner godt til den regelstyrte bruken av anførselstegn – ved sitat. Vi tenker vanligvis ikke så mye over denne bruken. Vi kjenner også til en annen type bruk som er mindre styrt av klare språklige eller typografiske regler: Anførselstegn brukes vekselvis for å ta avstand til uttrykk, påpeke noe rart med dem, antyde at uttrykket er unøyaktig, fremheve det på en eller annen måte eller fordi vi uttrykker av vi er usikre på det.

¹ Innenfor det vi regner som litteraturvitenskapelig teori finnes det mye forskning på beslektede emner som sitat, intertekstualitet, metalitterære praksiser og så videre. Det samme er tilfellet i lingvistikken og språkfilosofien; spørsmålet om anførselstegn forholder seg til en rekke sentrale problemstillinger i disse fagene.

Dette landskapet er ikke særlig oversiktlig. En annen utfordring er knyttet til Gombrowicz og hans verker. Disse er ikke veldig godt kjent i Norge. Det er heller ikke mye norskspråklig forskning som tar utgangspunkt i Gombrowicz's forfatterskap². Gombrowicz er riktignok et kjent navn i visse deler av det litterære miljøet, hovedsaklig fordi han har hatt en viss betydning for den såkalte Profil-generasjonen.

På grunn av at Gombrowicz og *Dagboken* er såpass lite diskutert her i landet, fordrer en oppgave som denne også at jeg forholder meg mer generelt til verket enn jeg kunne gjort om oppgaven kom til i et polsk eller tysk miljø. Derfor forsøker jeg å konsentrere meg om studier av anførselstegn i avsnitt med en tematikk jeg ser på som sentral i verket: forfatterens eksilsituasjon samt forfatterens forhold til seg selv og andre (de fleste tekstutdragene jeg ser undersøker berører denne tematikken). Slik håper jeg at studiet av anførselstegnene kan tjene et dobbelt formål og også fungere som en introduksjon til verket. Videre trekker jeg enkelte linjer til Gombrowicz's øvrige forfatterskap. Det fyldigste ekskursen til et annet verk av forfatteren gjør jeg i og med omtalen av dramaet *Vielsen* [Ślub, 1953].

Det viktigste perspektivet i oppgaven er studiet av anførselstegn i *Dagboken*. Jeg kommer til å forholde meg relativt fritt til problemstillingen jeg har antydnet. Det vil for eksempel si at jeg ikke tar sikte på en fullstendig katalogisering av bruken av anførselstegn. Det ville vært en nesten uoverkommelig oppgave, all den tid det er rundt 8000 anførselstegn i verket³. Snarere tar jeg utgangspunkt i anførselstegnene og gjør relativt frie lesninger på grunnlag av dette.

Et studie av anførselstegn grenser forøvrig mot en mer generell studie av typografien. Gombrowicz's bruk av anførselstegn henger sammen med at han også på andre måter benytter typografi som et viktig stilistisk virkemiddel⁴. Typografiske virkemidler som anførselstegn, parenteser og kursivering er ikke viktig bare i *Dagboken*. I alle Gombrowicz's romaner – *Ferdydurke* [1937], *De besatte* [Opętani. 1939], *Trans-Atlantyk* [1953], *Pornografia* [1960] og

² En hovedoppgave om *Dagboken* kom i 2005: *Gombrowicz's dagbøker – studie av en motvillig forfatter* av Aldona Szczepańska (Universitetet i Oslo). Ved siden av dette har Knut Andreas Grimstad (Universitetet i Oslo) skrevet, og holdt flere foredrag om emnet. En ph.d.-avhandling er også på trappene.

³ Dette overslaget er basert på Anders Bodegårds svenske oversettelse. Det er færre anførselstegn i den polske utgaven, siden denne i hovedsak anvender tankestreker for gjengivelse av muntlige samtaler.

⁴ Dette er ikke et edisjonsfilologisk studium. Derfor er observasjonene rundt typografi knyttet til de utgavene jeg generelt forholder meg til. Jeg sammenligner ikke ulike versjoner, manus eller andre tekniske forhold i tilknytning til dette. Et komparativt, bokhistorisk arbeide som undersøker typografi hos Gombrowicz ville ikke desto mindre vært interessant å se.

Kosmos [1965] – spiller anførsels-tegnet, og annen bemerkelsesverdig bruk av for eksempel parentes og kursiv, en rolle.⁵

Anførselstegnet er en inngang til å forstå *Dagboken*. Men *Dagboken* er også en inngang til å forstå anførselstegnet. Jeg håper at oppgaven både kan tilby en interessant lesning av Gombrowiczs bok og bidra til kunnskapen om hvordan anførselstegn kan fungere i litterære verker.

Opgaven har fire deler. Den første delen handler bare om anførselstegnet – hvordan det fungerer og hva det er. Den andre handler om de ulike måtene anførselstegn brukes på i *Dagboken*. I den tredje delen setter jeg bruken av anførselstegn i forbindelse med en filosofisk-stilistisk tradisjon og drøfter noen motiver jeg har kommet inn på i lesningene av Gombrowiczs verk. Den fjerde og siste delen handler om avstands- og orienteringsmotivet i *Dagboken*, og her mot slutten kontekstualiserer jeg også lesningene med et sideblikk til *Vielsen*.

Dagboken

Witold Gombrowicz hadde oppnådd en viss status i de litterære kretsene i Polen da han i 1939 bestemte seg for å bli i Buenos Aires, dit han hadde ankommet med atlantehavskrysseren Chrobry, for å avvente situasjonen i Europa. Han ble i Argentina til 1963, da han returnerte til Europa. Han satte imidlertid aldri føttene på polsk jord igjen. Gombrowicz hadde utgitt flere noveller, romanen *Ferdydurke* og dramaet *Yvonne, prinsessen av Burgund* [Iwona, księżniczka Burgunda. 1935] i løpet av trettitallet, men de neste verkene han ga ut, *Vielsen* og *Trans-Atlantyk*, kom ikke på markedet før i 1953. Da hadde han allerede tilbrakt tretten år i Argentina, i det som, i forhold til hans sosiale posisjon i hjemlandet, må ha fortonet seg som fattigdom og anonymitet.

Om bakgrunnen for *Dagboken* skriver forfatteren i sitt *Testamente* [Testament, 1968]:

[J]ag började medarbete i *Kultura*, den viktigaste polska kulturtidskriften, som utges i Paris. För första gongen på femton år uttryckte jag mig offentligt på polska. Mitt andra eller tredje bidrag skrev jag i dagboksform. Jerzy Giedroyc, redaktören, skrev: “Den här formen passar er, kan ni inte fortsätta?” (Gombrowicz 1994:92)

⁵ Jeg må være litt forsiktig med min egen bruk av anførselstegn og typografi i denne oppgaven. Jeg bruker anførselstegn kun når jeg omtaler et uttrykk eller siterer en tekst, men aldri for å markere avstand til et ord, for uttrykke ironi eller liknende. Anførselstegn av første orden markerer jeg “slik”, og anførselstegn av andre orden (anførselstegn i anførselstegn) markerer jeg «slik». Kursiv bruker jeg i utgangspunktet kun når jeg vil markere en kontrast mellom et begrep og andre begreper eller et foregående perspektiv. I den grad jeg synder mot dette vil det være fordi kursivering for meg, som for mange andre, har blitt et instrument for vektlegging som har et utall bevisste og ubevisste, klare og uklare funksjoner.

Deretter, fra 1953 og fram til sin død i 1969, publiserer Gombrowicz det som fremstår som dagboksnotater i det polske eksiltidsskriftet *Kultura*. Disse utgis etter hvert også i bokform. Verket presenteres som en offentlig dagbok, og har mange trekk fra det vi kjenner som dagboksjangeren: kronologisk daterte innførsler, bekjennelser og indre monologer, samt beskrivelser av forfatterens hverdagsliv og kunstneriske virke. Likevel er det kanskje riktigere å beskrive verket som en essaysamling. Gombrowicz behandler en rekke aktuelle eller tidløse sosiologiske, politiske, estetiske og filosofiske emner, og det skjer med en personlig, drøftende og prøvende stil som kan betraktes som essayistisk.⁶ For det tredje er verket også til dels uttrykk for en mer journalistisk eller litteraturkritisk praksis. Flere av innførslene forstås nemlig best om de vurderes i lys av sin opprinnelige utgivelseskontekst, som kommentarer i et løpende tidsskrift og mer kontekstavhengig deltakelse i samtidens litterære debatter.

Dagboken er en hybrid av en bok både når det gjelder sjanger, tema og stil. Ikke desto mindre går det klare røde tråder gjennom verket. En av dem er spørsmålet om identitet. Når Gombrowicz forberedte det første samlede bindet av verket for utgivelse, tenkte han på å styrke det med et forord:

Men i stället skrev jag som företal:

“Måndag: jag.

Tisdag: jag.

Onsdag: jag.

Torsdag : jag.”

Och jag upptäckte att jag stod i häftig konflikt med alla efterkrigens tendenser, som innebar et förkastande av *jag*. (Gombrowicz 1994:95)

Med dette spesielle forordet har Gombrowicz gitt en ganske tydelig leserveiledning som gjør at ingen kan unngå å forholde seg til problematiseringene av identitet, forfatterens retoriske konstruksjon av sitt etos og hans særegne og kompromissløse individualisme. Forfatteren utpeker altså selv denne røde tråden, som kommer til uttrykk i de fleste delene av verket. Når han skildrer sin deltakelse i debatter i den polske eksilpressen, så vel som i kultur- og selskapslivet i Argentina, er hensikten like mye å få anledning til å fremstille seg selv som en uavhengig polemiker og hensynsløs debattant, som å formidle sitt syn på temaene som behandles. De fleste

⁶ De fleste som vurderer verket generelt er innom denne betegnelsen. Blant andre Alex Kurczaba (1980) går langt i å sammenligne *Dagboken* med hovedverket til det som regnes som essayets opphavsmann, Michel de Montaigne.

av verkets mange og lange filosofiske, poetologiske eller sosiologiske refleksjoner har også en side som angår spørsmål om identitet, om individets mulighet for å handle fritt og dets avhengighet av sosiale konvensjoner. Dessuten fremstår flere av de mer skjønnlitterære delene av *Dagboken* som studier av nettopp jeget – og dets svakheter og begrensninger.

Dagboken dokumenterer en skribents utvikling over nesten seksten år. Selv om Gombrowicz er stabil med hensyn til hva han er interessert i og hvilke meninger han gir uttrykk for, skjer også en tydelig utvikling. Når han begynner å skrive *Dagboken*, er det et av hans første offentlige litterære prosjekter på lang tid. Derfor synes det maktpåliggende for ham å markere seg selv og sitt verk på en kompromissløs, gjerne provoserende og oppsiktsvekkende måte. Men gradvis – uten at det er mulig å identifisere noen klare overganger – virker han mørkere, mer ettertenksom og sammensatt. Om det i begynnelsen kan virke som *Dagboken* handler om å etablere eller bekrefte forfatterens avstand til for eksempel idealer, nasjonalitet og andre mennesker, blir det etter hvert klart at det også handler om å beskrive avstand som en problematisk og komplisert størrelse. Om verket handler om å finne et eget språk, utvikle egne begreper og teorier, handler det også om vanskeligheten med å holde språket sammen i sømmene. I den grad verket handler om å tegne opp kart og strukturere prinsipper og motsetninger, handler det også om erfaringen av å bevege seg og orientere seg i et uoversiktlig, gjerne truende landskap:

Landskapet får mig att gå upp i limningen. En flaska, fast inte den där, en ny, tilsammans med tre andra, i skåpet, i hörnrummet med verandan som vetter mot vägen.

Tisdag

Bruset från den allsmäktiga tystnaden... men är den sövande?

Onsdag

Vara skämtare??

Å nej... Det anstår mig inte! Det får ni inte vänta er av mig! Jag är inte den som roar med vitser och lustiga skämt...

Men vad ska du göra när Skämtet lurar på dig från alla håll, när du är kringrand av Skämtet? (Gombrowicz 2004:682)

Krajobraz rozsiada mi się aż do kości. Butelka. Ale nie tamta, nowa, wraz z trzema innymi, w szafie, w pokoju narożnym z werandą, wychodzącą na drogę.

Wtorek

Szmer ciszy się wszechwładnej... ale czy usypiający?

Środa

Być dowcipnisiem??

Och. Nie... To mi nie przystoi! Tego nie oczekujcie! Nie jestem od bawienia dowcipami...

Ale cóż pocznieisz, gdy Dowcip zaczął się na ciebie ze wszech stron, gdy jesteś okrażony Dowcipem? (Gombrowicz 2004c:39)

Noen konsepter: eksil og prosess

Witold Gombrowicz skriver altså *Dagboken* i eksil. Eksilet er en interessant tilblivelseskontekst som har satt sitt klare preg på flere kunstner- og forfatterskap. Den polske litteraturhistorien er preget av at flere store profiler i både det nittende og det tjuende århundret arbeidet i eksil i kortere eller lengre perioder, noe som førte til det mange oppfatter som en todeling av den polske litteraturen (Miłosz 1983:445).⁷ Konsekvensen av en slik todeling har blitt diskutert av mange. Jerzy Jarzębski er blant de som har drøftet konsekvensene av eksilet for den polske litteraturen. Det har han gjort blant annet med utgangspunkt i spørsmålet om den litterære motivasjonen og styrken oppstår i møtet med de internasjonale kulturelle sentrene hvor forfatterne bosetter seg, eller “i polakkenes hjerter, i deres skjøre, sviktende minne, i deres barndoms mytiske land” (Jarzębski 1992:5, min oversettelse).

Jarzębski hevder at Gombrowicz står i en særstilling i forhold til dette spørsmålet: Han stiller seg i motsetning til både fedrelandet og de internasjonale salongene, samtidig som han er blant eksilforfatterne som beholder det mest oppmerksomme blikket på begge (19). *Dagboken* publiseres altså i Paris, men på polsk for polske lesere. Noen lesere er i eksil selv mens andre befinner seg i hjemlandet. På den måten foreligger det en dobbel, og delt, avstand til de intenderte leserne allerede i utgangspunktet. Denne kommunikativt problematiske konteksten preger hele verket, ikke bare fordi Gombrowicz noen ganger selv kommenterer hvordan forsinkelser, geografisk avstand og kompliserte publiseringsforhold skaper misforståelser og hindrer effektiv kommunikasjon.⁸ For det andre behersker Gombrowicz aldri eksillandets språk i en slik grad at han utgir verker primært på spansk. Når han begynner å publisere *Dagboken*, etter femten år uten ha publisert noe av betydning, må han gjøre det på polsk. At han holder på det polske språket,

⁷ Ved siden av Gombrowicz, er prominente eksempler på polske eksilforfattere Adam Mickiewicz (1798-1855), Jan Lechoń (1899-1956), Czesław Miłosz (1911-2004) og Sławomir Mrożek (1930-).

⁸ Et godt eksempel er omtalen av en debatt, og en komplisert brevveksling, som oppstår etter at Gombrowicz har blitt intervjuet (eller “intervjuet” – forfatteren setter ordet i anførselstegn) av Barbara Świnarska (Gombrowicz 2004:805-809 [2004c:170-174]).

viten om om at han aldri taper hjemlandet av syne, selv om han retorisk sett holder det på god avstand.

Når det er snakk om Gombrowicz og konseptet eksil, er det viktig å være oppmerksom på at vi ikke trenger å begrense diskusjonen til det biografiske eksilet, oppholdet i Argentina. Eksilets strukturer og prosesser, fremmedhet og spørsmålet om identitet, opphav og nasjon behandlet Gombrowicz allerede før reisen fra Europa.⁹ Gombrowicz hevder ikke noe sted direkte at oppholdet borte fra hjemlandet er en nødvendig betingelse for hans kunstneriske arbeid. Tvert imot, i en kommentar til Ciorans artikkel “Exilens för- och nackdelar”¹⁰ skriver han at kunstneren uansett alltid vil måtte være ensom og selvtilstrekkelig: “*Fosterland? Var och en av de stora har helt enkelt på grund av sin storhet varit en främling till och med hemmavid*” [*Ojczyzna? Przecież każdy z wybitnych, wskutek po prostu wybitności swojej, był cudzoziemcem nawet u siebie w domu*] (Gombrowicz 2004:71 [2004a:65]),

Språket og stilen i *Dagboken* er gjennomgående preget av eksilet, enten vi tenker på den konkrete utlendigheten eller et enda mer personlig indre eksil. I mine øyne kan for eksempel overdrivelsene, aggressiviteten og rollespillene gjerne settes i forbindelse med eksilsituasjonen. Og ikke minst: Jeg vil hevde at den utstrakte bruken av anførselstegn må ses på som en respons på eksilsituasjonen. Denne påstanden kan presiseres i fem punkter:

(1) Anførselstegnene anskueliggjør hvordan ulike former for avstand og brudd preger teksten. Som metaspråklige skiftere som trekker de blant annet opp grensen mellom diskurs om språk og diskurs om virkelighet, så vel som mellom språk og virkelighet. (2) Eksilsituasjonen forsterker nødvendigheten av å problematisere jeget, og jegets forhold til verden. Anførselstegnet kan oppfattes som et sentralt uttrykk for spørsmålet om dets autenticitet og dets offentlige og private. Når vi stiller det relativt enkle spørsmålet “Gombrowicz eller «Gombrowicz»” er vi allerede ved kjernen av denne viktige problematikken. (3) Anførselstegnene anskueliggjør hvordan forfatteren tar ulike typer forbehold i møtet med leseren. Det oppnår han ved å skifte mellom ulike perspektiver og posisjoner, men også ved til en viss grad å hindre – eller gjøre oppmerksom på – at tilgangen til et naturlig felles grunnlag for kommunikasjon oppleves som

⁹ Slike motiver finnes både i hans første roman, *Ferdydurke* (Gombrowicz 1998), og i novellesamlingen *Bacacay* (Gombrowicz 2004f [1957]).

¹⁰ Katarzyna Jerzak (1998) påpeker at Ciorans artikkel, som Gombrowicz oversatte for *Kultura* og ledsaget med den kommentaren han har gjengitt i *Dagboken*, egentlig kun hadde tittelen “Eksiles fordeler”. Gombrowicz har altså utstyrt tittelen med et veldig ledende tillegg. Han siterer også i sin kommentar Cioran på en måte som først og fremst støtter hans egen argumentasjon. En slik ikke akkurat etterrettelig sitatteknikk er forøvrig vanlig i *Dagboken*.

selvsagt. (4) I forlengelse av dette kan vi hevde at eksilet bidrar til en skriftliggjøring av teksten. Selv om Gombrowicz har en viss polsk omgangs-krets, er hans daglige omgangsspråk spansk (og senere fransk). Morsmålet blir noe som mer og mer er til for skriften og bøkene, altså for anførselstegnet, som har som en av sine konvensjonelle hovedfunksjoner å fremheve den materielle siden av et uttrykk. (5) Til slutt er anførselstegnene uttrykk for at verket dramatiserer og tydeliggjør seg selv som en prosess. Også dette kan settes i sammenheng med eksilet, siden en av eksilets egenskaper er å forstyrre vante strukturer og sette mening og identitet i prosess.

Det er ikke tilfeldig at jeg vektlegger begrepet “prosess” her. Dette begrepet er uttrykk for et teoretisk valg, nemlig at jeg i denne oppgaven ønsker å bruke et vokabular som fremhever det dynamiske og plastiske ved verket, framfor et vokabular som konnoterer struktur eller dialektikk. For å belyse hva dette valget innebærer, skal jeg i det følgende peke på noen ulike tendenser i studier av Gombrowicz's verker de siste tretti årene.

Så godt som alle lesninger av *Dagboken*, eller av forfatterens romaner, noveller og skuespill, gjør observasjoner angående hans oppstilling av motsetninger. Et typisk eksempel er Stanisław Barańczaks forord til den engelske utgaven av *Trans-Atlantyk* (1994): “The individual is [...] suspended between the external ideas of Form and Chaos [...]. Both extremes – instead of Form versus Chaos, we might speak of perfection versus freedom – remain [...] equally unattainable”. Videre:

Form versus Chaos can be translated into oppositions of age (maturity/ immaturity), social class (aristocrats/plebeians), civilizational traditions (West/East), cultural background (elitist/mass culture), and even sexual persuasion (“accepted” heterosexuality/”ostracized” homosexuality). (Barańczak 1994)

Dette er kommentarer som Barańczak først og fremst kommer med i forhold til *Trans-Atlantyk*, men han skriver at de kan overføres på forfatterens verker generelt. Tematikken i denne romanen, som handler om en mann – en polsk litterat ved navn Witold – som er alene i Argentina og verken finner seg til rette med det polske eksilmiljøet eller den argentinske kultureliten, er åpenbart beslektet med *Dagboken*.

Det er lett å gi sin tilslutning til Barańczaks observasjoner. Motsetninger av ulike karakterer preger utvilsomt Gombrowicz's forfatterskap. Spørsmålet er med hvilke ord vi skal beskrive hvordan motsetningene fungerer, hvilke strukturer eller hva slags dynamikk de tilhører. På dette punktet skilles veiene i Gombrowicz-forskningen. Grovt regnet er det fire ulike måter å tilnærme

seg spørsmålet på: (1) Vi kan hevde at Gombrowicz benytter en dialektisk litterær metode for å forplikte seg til den ene siden av et sett av motsetninger. Det vanligste vil i så fall være å antyde at han tar side for det rotløse, for opprør og radikal uavhengighet. Med andre ord, forfatteren har i bunn og grunn et frigjørende prosjekt.¹¹ (2) Et alternativ til dette er å argumentere for at den viktige innsikten hos Gombrowicz er nettopp motsetningenes fundamentalt paradoksale karakter. Verdiene som utgjør de positive og negative polene i antinomiene er uoppnåelige idealer. Barańczak er blant dem som antyder en slik forståelse i det siterte forordet.

(3) En tredje tilnærming vil være hevde at det foregår en stadig bevegelse fra den ene polen i et motsetningspar til den andre. Med andre ord legges vekten på de litterære subjektene og deres vekslende og utskiftbare karakter, holdning og posisjon. Jerzy Jarzębski er kanskje den fremste representanten for denne tilnærmingen. Han foreslår å se på forholdet mellom motsetninger hos Gombrowicz som et spill: “Han [Gombrowicz] ville heller være kunstner enn filosof, sine ytringer kler han i den litterære formens kostyme, han gir avkall på absolutte standpunkter og leker med å iføre seg masker og roller” (Jarzębski 1992:24, min oversettelse). For Jarzębski beveger altså det gombrowiczanske subjektet seg stadig utover seg selv og leker med roller, masker og kostymer. Han leker med motsetningen mellom frihet og perfeksjon, mellom kaos og form, mellom et fritt subjekt og et subjekt som formes av andre.

(4) En siste mulighet er å hevde at det finnes viktigere underliggende prosesser eller strukturer i verkene som motsetningsparene kun er symptomer på. Michał Paweł Markowski er blant de fremste talspersonene for å oppgi fokuset på bipolare motsetninger og henvende seg til en mer kompleks og ustabil sfære i forfatterskapet. For eksempel går han i boken *Svart strøm* direkte i møte med Jarzębskis oppfatning når han hevder at “allt det som är sentralt hos Gombrowicz sker *innan* subjektet konstitueras” (Markowski 2006:225). Det sentrale er ikke hvorvidt det andre mennesket, sosialt trykk, fedrelandet eller eksilkulturen er opphav til et unnvikende

¹¹ Jeg har ikke kommet over akademiske kilder som hevder dette uten å samtidig problematisere det. Katarzyna Jerzak kommer for eksempel nær en slik konklusjon når hun hevder at “Gombrowicz [...] speak[s] against the «spirit of Seriousness,» understood as the stiffening effect of Form which must be loosened by defamatory confrontation” (Jerzak 1998), men legger til at fremstillingen av kroppen, den menneskelige fysikaliteten, utgjør et viktig unntak fra frigjøringsdiskursen. Likevel er lesninger som betoner sterke emansipatoriske, anti-nasjonale og anti-religiøse trekk hos Gombrowicz viktige for å forstå at forfatterskapet var egnet til å provosere de polske maktøverende etter krigen. Faktisk er Gombrowicz fremdeles egnet til å skape hissige debatter i Polen på denne bakgrunnen. Sommeren 2007 førte utdanningsministerens forslag om å utelukke Gombrowicz fra skolens pensum til stor debatt. Når han til slutt trakk forslaget tilbake, førte også dette til protester, blant andre fra senatoren Jan Szafraniec som mener at Gombrowicz litteratur står i motsetning til oppdragelsesidealet og er uttrykk for et kaotisk og relativiserende verdi- og verdenssyn (Szafraniec 2007).

maskespill. Også for Markowski er det Gombrowiczanske subjektet avhengig av andre, ikke fordi de står i en ytre motsetning til det, men på en slik måte at de andre og de andres stemmer allerede deltar i komposisjonen av subjektet: “Jag tror det är det Gombrowicz har i tankarna när han talar om re-citation av mänskligheten och sig själv: när människan talar för hon in främmande röster i sig själv och ändrar därvid sin position till en dis- eller kom-position” (63). Med andre ord: subjektet inkluderer motsetningene i sin komposisjon. Det interessante hos Gombrowicz er sporene av denne prosessen: en kontinuerlig inklusjon av motsetninger og avstand, samt en opphevelse av det indre og det ytre rom.

Jeg mener at både Jarębskis begrep om *spill* og Markowskis forståelse av subjektet (og verden) som uttrykk for det han kaller en *kom-posisjon* kan være gode utgangspunkter for en undersøkelse av bruken av anførselstegn i *Dagboken*. Imidlertid har et annet konsept enda større verdi for meg. Det jeg tenker på er *orientering*. Markowski legger ikke vekt på selve begrepet i sin bok, men flere av lesningene hans har et klart fokus på dette. I *Svart ström* påpekes det at situasjoner som er preget av et midlertidig tap av evnen til å orientere seg er karakteristiske for Gombrowicz's litteratur. Ofte er slike situasjoner utgangspunkter for romanene, fortellingene eller enkeltavsnitt i *Dagboken*. Markowski mener at desorienteringen er uttrykk for en bevegelse bort fra en verden av vanlige, naive og uproblematiske forbindelser og ned i en sfære der ingenting henger sammen. Når subjektet trekker seg opp igjen fra denne kaotiske sfæren har verden fått en stenk av noe demonisk, det er blitt en “värld av sänkta blickar” (28). Med andre ord: Subjektet er ikke lenger i stand til å orientere seg på vanlig måte. Det finnes ingen selvsagte posisjoner eller perspektiver som subjektet kan betrakte verden fra; retningene og grensene er uklare, og omgivelsene er forvirrende:

Och plötsligt fick jag et hemskt slag nertill och nerifrån.

Jag säger “nertill och nerifrån”, eftersom det varken var helt enkelt “nerifrån” eller helt enkelt “nertill”, utan liksom tudelat och dubbelt – förstår ni? – och förresten var det inget slag, utan snarare et grepp; och detta grepp “riktades” inte mot mig, utan uppkom snarare vid min gräns, liksom et hot... och med ens begrep jag at man hade utnyttjad et ögonblicks avslappning i min vaksamhet för at nästan bitas! [...]

Men då...

Någonting... någonting... någonting! Vad då? Hm... Med ens... som om någon kitlade mig i nacken. Struntprat. Kanske var det någon som drog näsduken från näsan och

snuddade nacken på mig med den? Nej. Någon kittlade mig. Alldeles tydligt, med fingrarna i nacken... (Gombrowicz 2004:642)¹²

I nagle cios okropny został mi wymierzony z dołu w dole.

Mówię “z dołu w dole”, gdyż nie było to ani po prostu “z dołu”, ani po prostu “w dole”, tylko jak gdyby rozdwojone i podwójne – rozumiecie? – i zresztą nie był to cios, tylko raczej chwyt; i ten uchwyt nie został “wymierzony”, tylko raczej stawał się, jak groźba, na pograniczu moim... i naraz zrozumiałem, że wykorzystano moment osłabienia mojej czujności aby prawie ugrycz! [...]

Ale wtedy...

Coś... coś... coś! Co? Hm... Naraz... coś takiego, jak gdyby mnie ktoś w kark łęchtał. Nonsens. Może ktoś wyciągnął chusteczkę od nosa i nią dotyka mi karku? Nie. Ktoś mnie łęchtał. Wyraźnie, pałcami w kark... (Gombrowicz 2004b:292)

I *Dagboken* finner vi et subjekt som stadig orienterer seg, orienterer seg på nytt, og deretter en gang til, et subjekt som gjør refleksjoner over perspektiv, retning og mål. Om man vil, er det mulig å forstå orienteringsproblematikken som noe som i siste instans har sammenheng med eksilet og med de geografiske avstandene som betinger eksilet. For meg er det anførselstegnet, ikke det biografiske eksilet, som er det viktige i denne oppgaven. Anførselstegnet kan analyseres som *et uttrykk for* eksilet og for orienteringen og desorienteringen som eksilet er opphav til. Men kanskje er det omvendt? Kanskje er eksilet et metaforisk uttrykk for anførselstegnet og dets prosesser? Anførselstegnet er uansett et uttrykk for at teksten aldri slår seg til ro, men alltid strekker seg mot sine egne grenser. Slik blir Gombrowicz fremstilling av sitt argentinske eksil en logisk konsekvens av det rastløse språket han konstruerer i tekstene sine – ikke omvendt.

¹² Bodegård overser et par anførselstegn i avsnittet, rundt ordet “riktades”. Disse har jeg lagt til.

Kapittel 1: Anførselstegnet for seg selv

Innenfor hovedstrømningene i de siste hundre års litteraturforskning finnes det relativt få studier av anførselstegnet og dets funksjon.¹³ Det samme gjelder i stor grad innenfor fag som språkvitenskap og filosofi. Mangelen på oppmerksomhet fra disse fagområdene er litt underlig, tatt i betraktning at en av anførselstegnenes grunnleggende egenskaper er å gi mulighet til å skrive om språk. Sånn sett skulle man tro at den markante og omfattende “språklige vendingen” innenfor humaniora – som har gjort språkfilosofien til det kanskje mest grunnleggende filosofiske emnet – ville fordret et sterkere fokus.

I all rettferdighet skal det sies at det finnes noe filosofisk litteratur som henvender seg direkte til spørsmålet. Spesielt har Donald Davidsons artikkel “Quotation” fra 1979 vært opphav til en debatt av et visst omfang. Debatten er relativt spesialisert, og store deler av den er strengt tatt av begrenset interesse for andre enn språkfilosofer. Likevel er debatten en instruktiv innføring i de konseptene det er mulig å forstå bruken av anførselstegn i lys av. De som har gitt anførselstegnet mest inngående språkfilosofisk behandling er Cappelen og Lepore (2004 og 2007). Riktignok behandler de anførselstegnets funksjon kun i forbindelse med sitat og metaspråklig diskurs og ignorerer de andre funksjonene, men både deres lesning av andre perspektiver og deres egen argumentasjon er instruktiv og nødvendig for de som er interesserte i temaet.

Lingvistikken behandler også anførselstegnet stemoderlig. Den eneste større avhandlingen om emnet jeg har kommet over er Reinhard Klockows *Linguistik der Gänsefüßchen* (1980). Til gjengjeld er dette en fyldig og samvittighetsfull innføring i emnet. Klockows data-materiale er i hovedsak hentet fra aviser, og resultatene hans er derfor ikke direkte overførbare til et studie av en bok som *Dagboken*. Likevel er det mye å hente når her når det gjelder grunnleggende forståelse av de retoriske og pragmatiske funksjonene til anførselstegnet.

1.1 Typografens egen graf?

Typography, like language, is more important to me for what it allows to happen than for anything it accomplishes on its own. (Bringhurst 2004:365)

¹³ To unntak som fortjener å bli nevnt er Marjorie Garbers *Quotation marks* (2003) og Martin Harries' *Scare quotes from Shakespeare* (2000). Garber behandler anførselstegnet generelt i et kapittel, og mesteparten av verket er viet konkrete lesninger av tekster der visse uttrykk har havnet i anførselstegn eller lesninger av intertekstuelle prosesser. Harries på sin side diskuterer innflytelsen Shakespeares vokabular har hatt i den vestlige tekstkulturen og hvordan skribenter som Keynes og Marx, ved hjelp av anførselstegn, har kunnet forholde seg kritisk til uttrykk med overnaturlige og irrasjonelle konnotasjoner.

Typografene har lenge har følt et helt spesielt eierskap til anførselstegnet. Mye tyder på at det heller ikke i dag er opp til forfattere eller forlagsredaksjoner å variere mellom de ulike variantene av anførselstegn som er tilgjengelige. Mitt inntrykk er tvert imot at dette er noe som styres av grafikerens oppfatning av standard. Jeg er selvfølgelig ikke ute etter å kritisere typografene. Jeg syns heller det er naturlig at de tviholder på sitt eierskap til dette tegnet. De andre elementene i vår tegnsetting er arvet fra et muntlig vokabular og knyttet til den muntlige talen: komma betyr pause, punktum betyr stopp, utropstegnet er – ja nettopp – et *utropstegn*, og så videre. Men noen tegn, blant dem anførselstegnet, tilhører allerede i utgangspunktet det skriftlige og det grafiske domenet. Den ene varianten vi har av anførselstegn, guillemeten, ble sannsynligvis oppfunnet av grafikeren Guillaume Le Bé på femtenhundretallet (Bringhurst 2004:310). Den eventuelle insisteringen på et fortsatt eierskap overrasker meg ikke. Det kan henge sammen med behovet for å bevare en yrkesstolthet i en tid når grafiske verktøy er tilgjengelige for alle, der hvem som helst kan sette sammen en bok på noen få timer.

Anførselstegn kan som kjent forekomme i en rekke ulike grafiske varianter: "...", "...", '...', '...', '...', '...', '...', «...», »...« og så videre. Noen steder kan man også se andre typer grafiske klammer (For eksempel (...) og [...]), benyttet, og Reinhard Klockow påpeker at det også er mulig å finne varianter som fremstår som rene idiosynkrasier: ^m ...^m, ^M ...^M eller \$...\$ (Klockow 1980:14). Hvilke varianter man velger å bruke er vanligvis avhengig av hvilken grafisk tradisjon man forholder seg til. Dette har ingen nødvendig sammenheng med nasjonalspråk, men grafiske standarder med hensyn til anførselstegn har likefullt i hovedsak utviklet seg innenfor nasjonsgrensene.¹⁴

Fram til 1600-tallet ble ikke sitat markert grafisk. “In this period quotations in the text were not marked by quotation marks, but by a word like *quoth*, followed by a comma” (Garber 2003:14). I løpet av 1600-tallet – praksisen ble ikke vanlig før hundreåret etter – flyttet kommaet seg fra undersiden av tekstlinjen til oversiden, og dermed oppsto grafen vi i dag kaller anførselstegn. Det omvendte kommaet ble i begynnelsen hyppig brukt på for å trekke oppmerksomheten mot spesielt viktige utsagn, snarere enn kun ved sitat. Det var tidlig i grafens historie vanlig å markere begynnelsen av *hver* linje med omvendte komma. Når denne praksisen

¹⁴ I Norge er «guillemeten» det vanligste og anbefalte anførselstegnet i bøker og andre trykte tekster. Dette kommer som en overraskelse på en del, siden de fleste er vant med å bruke en annen type – omvendte komma – når de selv bruker elektroniske tekstbehandlingsprogrammer. Jeg bruker i denne oppgaven de såkalte “smart quotes”.

ble avsluttet ble rommet de hadde okkupert på siden gjerne beholdt, og det er opphavet til konvensjonen det stadig er med innrykk for lange sitater (Bringhurst 2004:86).

Det er uklart når anførselstegnet ble tatt i bruk for andre formål enn ved direkte sitat. Det er imidlertid grunner til å anta at det kan ha sammenheng med utviklingen av en romantisk ironi- og språkforståelse og med utviklingen av en kritisk tradisjon innenfor filosofien i slutten av det attende århundre.¹⁵ I slutten av det nittende århundre var bruken av anførselstegn som kritisk markør, og ikke kun som sitatmarkør, allerede utbredt, noe blant annet Friedrich Nietzsches forfatterskap er et eksempel på.

Selv om grafens historie er ung, mistenker jeg at den enda ikke er ferdig skrevet. Stadig er forståelsen og bruken av tegnet i en utvikling man ikke kan unngå å oppdage så fort man har begynt å reflektere litt over dette emnet. For eksempel er det mye som tyder på at typografene burde føle seg truet fra et spesielt hold: kroppen og fingrene. Vanlige språkbrukere har løftet tegnet ut av den opprinnelige konteksten og gjort det til et tegn som har mer og mer preg av å tilhøre kroppen. Betydningen til anførselstegnet har blitt sterkt preget av det vanlige fenomenet det er å mime anførselstegn med fingrene, noen ganger til spott, andre ganger i fullt alvor, i samtaler, foredragsrom og mer eller mindre satiriske fjernsynssendinger. Kroppenes innvirkning på anførselstegnet har igjen spredd seg til skriftens område. I dag kan vi se at mange bruker anførselstegn i tekst etter modell av de kroppslige anførselstegene – det vil si for å utelukke visse av ordets konnotasjoner, for distansere seg fra andres bruk av ordet, for å gjøre narr, for å være ironisk, fordi en er usikker eller for å markere at en bruker ordet på en uvanlig måte. I en muntlig samtalsituasjon vil vi, hjulpet av kroppsspråk og uttalt innforståthet, ha få problemer med å velge mellom disse mange tolkningsmulighetene. I en skriftlig tekst vil vi ikke ha like mange kontekstuelle faktorer til hjelp og derfor blir anførselstegnet gjerne en mangetydig, og like ofte utydelig, språklig helgardering. *Chicago Manual of Style* (1982) er blant stilmanualene som advarer sterkt mot overdreven bruk av tegnene. Et søk på “gåseøyne” eller “quotation marks” på Google avslører at dette er en relativt allmenn årsak til irritasjon. Jeg tror ikke irritasjonen har ført til en allmenn oppdemming av bruken. Uten at jeg kan dokumentere dette, faller det meg lett å hevde at bruken av anførselstegn ikke har blitt mindre fantasifull de siste tjue årene.¹⁶

¹⁵ Harries (2000) antyder en slik tidfesting.

¹⁶ For ikke lenge siden lot jeg meg for eksempel forbause over at en reklamemaker hadde satt et fotografi av en radio av merket Tivoli i anførselstegn. Hva skulle det bety? Jeg antar at det var ment å fremheve eller forsterke fotografiet. Mange av oss vil stusse over en slik bruk. Selv om anførselstegn tidlig i sin historie var en forsterkende markør, er

1.2 Hvordan fungerer et anførselstegn?

Lingvister behandler vanligvis anførselstegnet som et randfenomen. Søk i faglitteraturen avslører at de som har hatt størst interesse av å behandle emnet overhodet er rettskrivingsgrammatikere og ordbokforfattere. Det er ikke så veldig overraskende. For den allmenne lingvistikken er det skriftlige språket grunnleggende sett noe avledet. Siden anførselstegn først og fremst er et grafisk fenomen, og dessuten selv i skriftens perspektiv er et perifert fenomen, føler lingvister ingen spesiell nærhet til det. Det er relativt vanlig å begrense behandlingen av temaet til en konstatering av at bruken av anførselstegn konstituerer et metaspråk¹⁷. At bruken av anførselstegn likevel fortjener behandling er det liten tvil om. De opptrer i de fleste skriftlige sjangre og har ofte effekter som er påfallende og spesielle.

Reinhard Klockow (1980) skiller mellom to typer anførselstegn: Konvensjonelle og modaliserende¹⁸. Vanlige engelske termer for det samme er henholdsvis “quoting” og “scare quoting”. La meg forklare forskjellen på konvensjonell og modaliserende bruk gjennom eksempler fra *Dagboken*:

- a) til och med ordet “ros” kan upphöra att dofta då et pretensiöst fruentimmer tar det i sin mun [nawet słowo “róža” może stać się niepachnące, gdy jawi się na ustach pretensjonalnej estetyki]. (Gombrowicz 2004:34 [2004a:26])
- b) Lechoń [...] nämner att Lautréamont “brukade åberopa sig Mickiewicz” [Lechoń {...} nadmienia, że Lautréamont “powoływał się na Mickiewicza”]. (19 [11])
- c) Jag kände de här “forfattarna” [Znałem tych “pisarzy”]. (28 [21])

Av disse utdragene er (a) og (b) eksempler på konvensjonell bruk av anførselstegn, og (c) er et eksempel på modaliserende bruk. Det er noen ganger vanskelig å skille mellom de to typene, dessuten har de overlappende retoriske og pragmatiske funksjoner. Innenfor språkfilosofien behandles de to typene oftest som atskilte fenomener, i den grad modaliserende anførselstegn

det ingen oppslagsbøker som tillater denne bruken i dag. Hobbymarkedsførere med små salgsbedrifter setter også de underligste uttrykk i anførselstegn. Jeg kommer stadig over reklameskilt med tekster som “«byens beste» softis” eller “kjøp «boller» her”. Jeg nøler med å kalle denne bruken feilaktig. Snarere er det tegn på at vanlige språkbrukere oppfatter tegnet som et fleksibelt instrument.

¹⁷ Dette gjenspeiler seg i innføringsverk om lingvistiske emner, blant annet i *Pragmatics* (Mey 2001).

¹⁸ Termen er en oversettelse av det tyske ordet “modaliserende”. Det opptrer som en teknisk term hos Klockow, og henger sammen med “modalitet” og “modus”, med andre ord, væremåte, beskaffenhet eller art. I mangel av et bedre norsk ord, benytter jeg denne termen i det følgende.

overhodet tas hensyn til¹⁹. De engelske termene er symptomatiske: Diskusjonene handler om “quotation”, sitering, et begrep som ikke dekker bruken av modaliserende anførselstegn. Termen “scare quoting”, på sin side, antyder at det dreier seg om et fenomen som snarere forholder seg nærmest parasittisk til “quoting”, enn å være en del av grunnbegrepet.

Bruk av anførselstegn ved sitat er underlagt klare konvensjoner og regler. Hovedregelen er at ordene mellom anførselstegnene gir seg ut for å være en nøyaktig gjengivelse av en annens utsagn. Om det brytes bevisst mot denne konvensjonen, har vi å gjøre med én av tre ting: bedrag, skjønnlitterær dialog eller en eller annen form for modaliserende bruk av anførselstegn. Modaliserende bruk av anførselstegn er ikke underlagt klare konvensjoner og regler. Det er opp til hver enkelt språkbruker når og hvor hun bruker (og oppfatter) disse tegnene, kan det se ut til. Bare fantasien, og eventuelt sjangermessige eller institusjonelle begrensninger og særregler, setter grenser.

Det mest grunnleggende vi kan si om den modaliserende bruken er at det oftest er snakk om en markering av holdning til et eller flere ord. En typisk måte å forklare bruken på er å peke på at det ofte, men ikke alltid, vil det være mulig å erstatte anførselstegnene med uttrykk som “for å si det sånn”, eller “såkalt”. Cappelen og Lepore (2007)²⁰, så vel som Predelli (2003), hevder at modaliserende anførselstegn, som begge kaller “scare quotes”, ikke bidrar til det semantiske innholdet i en setning. Altså må de analyseres som utelukkende pragmatiske fenomener, som “vedheng” (for å si det sånn) til det semantiske innholdet. Bruken av anførselstegn likestilles ifølge et slikt syn med blinking, grimaser eller en sarkastisk tone i stemmen. Dette er kontekstuelle fenomener som rett nok er med på å bestemme innholdet i en talehandling, men som ikke er bestemmende for det semantisk relevante innholdet.²¹ Klockow skriver, i tråd med dette, at modaliserende anførselstegn “er en mellomting mellom en lingvistisk og en retorisk komponent” (Klockow 1980:220, min oversettelse). Anførselstegnene er et lingvistisk fenomen som signaliserer at en retorisk komponent aktiveres. Med andre ord, det blir fordret av leseren å

¹⁹ Donald Davidson antyder riktignok i sin klassiske artikkel “Quotation” (Davidson 1984) at “scare quoting” kan behandles på samme måte som han behandler andre former for sitering. Om han virkelig mente dette, er han ganske alene innenfor sin tradisjon om å ville likestille de to typene i en analyse. Imidlertid holder han ikke riktig hva han lover i artikkelen. Det argumenteres nemlig aldri eksplisitt for *hvordan* en kombinert, generell analyse skulle være mulig.

²⁰ Jeg refererer med forfatterenes godkjennelse fra en manusversjon av som forventes utkommet i november 2007.

²¹ Cappelen og Lepores argument bygger altså på et skille mellom analysen av *talehandlinger* og analysen av det semantiske innholdet til *proposisjoner*. Hvilken analyse som skal ha prioritet er et spørsmål om perspektiv, snarere enn filosofisk stillingstaken. De to formene for språklig analyse er i utgangspunktet komplementære.

se etter ytringer som er retorisk implisert i utsagnet. Både Klockow og Predelli hevder at det er forfatterens intensjon som avgjør hva som er implisert, men spørsmålet om intensjon kommer jeg tilbake til under, for det er ikke nødvendigvis så enkelt.²²

Klockow skiller mellom modaliserende anførselstegn som retter seg mot et uttrykks innhold, og de som retter seg mot en stilistisk besynderlighet ved uttrykket. Når et uttrykk står i anførselstegn som følge av en stilistisk besynderlighet, er anførselstegnene strengt tatt overflødige. Det kan være snakk om et utenlandsk moteord, språklig kode hentet fra en subkultur, eller metaforer og neologismer. Når Stefan Kisielewski setter anførselstegn rundt ordet “typen” [facteowi] i et brev gjengitt i *Dagboken* (Gombrowicz 2004:459 [2004b:105]), er det en slik bruk av anførselstegn det er snakk om. Velger en språkbruker å sette anførselstegn rundt slike uttrykk, gjør hun det fordi hun vil gjøre det stilmessige bruddet ekstra tydelig, hevder Klockow. Anførselstegnene kan altså i slike tilfeller fjernes uten at det nødvendigvis vil ha betydning for forståelsen av en tekst.

På andre siden vil anførselstegnene ikke kunne fjernes, uten fare for misforståelser, når de er markører for et *innholdsforbehold*, som i de to følgende eksemplene fra *Dagboken*:

d) Denna nation utan filosofi [...] som bara lyckats åstadkomma en “hederlig” och “ärbar” konst [Ten naród bez filozofii (...) który zdobył się tylko na sztukę “pocziwą” i “zacną”] (Gombrowicz 2004:280 [2004a:280])

e) nu på natten befarar jag verkligen at “någonting” ska uppenbara sig... [teraz, w nocy, obawiam się żeby mi się “coś” nie ukazało...] (Gombrowicz 2004:278 [2004a:279])

Klockow drøfter ikke den spesifikt skjønnlitterære bruken av modaliserende anførselstegn. Jeg kan forstå at dette fokuset ikke er til stede. Modaliserende anførselstegn, slik Klockow og andre forstår dem, har ingen naturlig plass i skjønnlitteraturen. Det er i utgangspunktet et fenomen som hører til de feltene hvor begreper som “implikasjon” eller “forbehold” gir god mening – i retorik-

²² Cappelen og Lepore tar ikke stilling til dette, siden de ikke behandler modaliserende anførselstegn. De antyder imidlertid at om de skulle ha behandlet emnet, ville de anvendt sitt begrep om “speech act heuristics” (Cappelen og Lepore 2007:17). Begrepet er bygget på deres forpliktelse til “speech act pluralism”, som de oppsummerer slik: “No one thing is said (or asserted, or claimed, or ...) by any utterance: rather, indefinitely many propositions are said, asserted, claimed or stated” (Cappelen og Lepore 2004). En ytring, eller en talehandling, uttrykker altså et ubestemt antall proposisjoner, og disse behøver ikke engang være (logisk) implisert av utsagnetns termer og syntaks. Det betyr at Cappelen og Lepore antyder at det som impliseres i og med anførselstegnene kan være noe som er mer komplisert enn at det kan henvises til forfatterens bevisste intensjon alene. Uten sammenligning forøvrig, kan dette minne om kritikken av intensjonsbegrepet anført av flere litteraturteoretikere, deriblant Jacques Derrida, hvis syn på anførselstegnet jeg kommer tilbake til i neste underkapittel.

ken, i dagligspråket og i journalistikken, men ikke i kunsten. *Dagboken* er imidlertid et verk som utfordrer grensene mellom skjønnlitteratur og andre prosasjangre. Det er et polemisk, essayistisk og biografisk verk, ved siden av et rent skjønnlitterært. Derfor er en analyse som betrakter anførselstegnene delvis som retoriske virkemidler på den måten Klockow gjør det fullt mulig. På den andre siden er det mange tilfeller av bruk av anførselstegn som ikke kan forklares ved hjelp av de skjemaene vi ville brukt på for eksempel en avistekst. Disse tilfellene må studeres gjennom nærlesninger. I *Dagboken* fungerer anførselstegnet også *symptomatisk* blant annet for en holdning til språket og virkeligheten. Klockow påpeker at dette er en egenskap som anførselstegnet har også mer generelt. Innenfor en språkoptimistisk tradisjon er anførselstegnet et uttrykk for “en konsekvent språklig og tankemessig hygiene” (Klockow 1980:327, min oversettelse) som bidrar til en utvikling mot et språk som gjør erkjennelse mulig. På den andre siden, i det Klockow kaller en resignativ-radikal tradisjon, er anførselstegnet et symptom på en mer pessimistisk, generell språkkritikk.

1.3 Sitatet som ikke kom hjem

Sitat og allusjon i litterær og essayistisk tradisjon vil ofte fungere stabiliserende og bekreftende. Det gir et skinn av tekstkulturen som en totaliserende og organisk bevegelse. I motsetning til dette bryter den modaliserende bruken av anførselstegn med en slik illusjon. Den bidrar snarere til å avsløre brudd, konflikter og historisk diskontinuitet. Martin Harries observerer at Shakespeares stilling i ettertiden er et godt eksempel på dette. Dramatikerens vokabular, og fyndord fra stykkene, har gått inn i kulturen (i det minste den engelskspråklige) som naturlig, allmenn kunnskap, som levende deler av en organisme. Men det Harries kaller “scare quotes from Shakespeare”²³ forstyrrer denne mekanismen: “[T]he authoritative quotation [...] disguises what is *made* under the guise of the natural, and what I call the «scare quote» [...] estranges this appearance of the natural” (Harries 2002:3). Modaliserende bruk av anførselstegn har altså en fremmedgjørende effekt i forhold til det tradisjonelle sitatet. Det forstyrrer og problematiserer noe vi vanligvis tar for gitt, nemlig vår mulighet til å låne begreper og konsepter fra andre tekster eller fra tekstkulturen. Sagt med en metafor lånt fra finansverdenen: Anførselstegnet er merke for inflasjonen, rentene og valutasvingningene som vi må regne inn når vi låner et ord.

²³ Dette er tittelen på Harries' bok om emnet (Harries 2002).

I forlengelse av dette kan det virke naturlig å spørre om all modaliserende bruk i en forstand er et sitat. Er det er noen ganger vi *ikke* låner ordene vi bruker? Et berømt avsnitt i Derridas artikkel “Signature Event Context” lyder:

Every sign, linguistic or nonlinguistic, spoken or written [...], in a small or large unit, can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable. (Derrida 1988:12)

Språkets siterbarhet er ikke noe som kan være perifert i forbindelse med språklig analyse, eller vår normale språkforståelse. Snarere er det helt sentralt for forståelsen av språket og den normale språkbruken:

This citationality [...], this iterability of the mark is neither an accident nor an anomaly, it is that (normal/abnormal) without which a mark could not even have a function called “normal”. What would a mark be that could not be cited? Or one whose origins could not get lost along the way? (Derrida 1988:12)

Det at alle språklige enheter kan siteres (“citationality”) burde det ikke være uenighet om. Det Derrida argumenterer for er at denne muligheten er helt sentral for hvordan språket fungerer. Han hevder at en konsekvens av den universelle siterbarheten er at meningen til språklige formuleringer aldri kan gi en endelig bestemmelse, verken med henvisning til talerens intensjon eller gjennom streng semantisk analyse.

Dette er vel og merke ikke en teori om anførselstegnet. Det er en generell teori om språket, og Derrida bruker anførselstegnet som et *bilde* på denne teorien. Men vi kan utvide argumentasjonen til å gjelde det konkrete anførselstegnet. I så fall er anførselstegnet en eksplisitt berøring med og demonstrasjon av språkets strukturelle eller prosessuelle ubevissthet. Anførselstegnet bringer “unwelcome and unvoiced associations to light” (Garber 2003:23). Marjorie Garber skriver at i og med anførselstegnene blir den kløften som Derrida påpeker at er tilstede i all språkbruk, og som ikke tillater full tilstedeværelse av mening, ekstra tydelig.

What Derrida calls “saturation”, full presence, is by his argument never possible in any citation. But in the special kind of citation known as quotation, a citation of a citation, the dehiscence and the cleft are particularly manifest. This may be the case of a letter

never returning to its sender. Both the addressee and the “author” are, in the parlance of the post office stamp, unknown. (Garber 2003:24)

Dette impliserer også at det ikke er mulig å henvisе spørsmålet om anførselstegnets funksjon til forfatterens intensjon. Det vil si: *ingen* språklig mening kan, ifølge Derrida, med sikkerhet henvises til forfatterens intensjon alene. Ethvert uttrykk er allerede omgitt av *usynlige* anførselstegn, som løfter utsagnet bort fra forfatteren, fra definisjon, fra kontekst og fra konvensjoner. Når anførselstegnene er *synlige* blir bruddet med intensjonalitet noe mer enn bare teoretisk og universelt – selve bruddet vises fram og kommer i forgrunnen. Når Gombrowicz setter “håderlig” i anførselstegn påpeker han, ifølge denne argumentasjonen, en kløft mellom ordet og dets opphav; han frigjør ordet fra dets uproblematiskе og selvsagte konnotasjoner. Han setter ordet i spill.

Dette betyr ikke at ordene i anførselstegn er tømt for mening eller at intensjonen til de ulike brukerne av ordet ikke har noe å si. At ordet er i spill kan snarere peke på enten (1) at det er strid om betydningen til uttrykket eller at (2) ordet er ubestemt og mangetydig (eller begge deler). Det betyr også at heller ikke forfatteren som setter et ord i anførselstegn kan fullstendig overskue hva det innebærer. Dette er et viktig poeng som også kan belyse bruken av anførselstegn i teksteksempel (e). Ordet “någonting” (i anførselstegn) har en betydning som er uoversiktlig også for forfatteren. Det er noe tilsynelatende mystisk med ordet, noe Harries (2000) kaller for en berøring med det overnaturlige, det vil si, med noe som ikke kan ordnes og struktureres etter oversiktelige og rasjonelle prinsipper.

Den som knytter verket – ordet – altfor nært til opphavsmannen, skriver Gombrowicz, vet ikke “hur det förhåller sig i konsten, att «språket ljuger för rösten, och rösten ljuger för tanken»” [jak dalece w sztuce, «język kłamie głosuwi, a głos myślom kłamie»] (Gombrowicz 2004:581 [2004b:231]). Dermed uttrykker han, nettopp ved hjelp av et sitat han har fjernet fra sin kontekst og den opprinnelige intensjonen, hva det er snakk om her.²⁴ Samtidig skriver han også at vi må kunne søke røttene til verket “i någon sorts – i någons – verklighet og upplevelser” [z jakiejś – z czyjejś – rzeczywistości, z czyjegoś przeżycia] (529 [178]). Ordet er ikke løsrevet fra forfatteren som sådan, bare fra forfatterens mening og rasjonalitet, hevder Gombrowicz her. Det er nesten det samme som Derrida skriver når han imøtekommer kritikk fra John Searle, en kritikk som går

²⁴ Sitatet er fra Adam Mickiewicz's klassiker *Forferdrene* [Dziady] (Mickiewicz 1994:158). I tråd med sin sedvanlige sitateteknikk, oppgir ikke Gombrowicz kilden. Han forholder seg i det hele tatt fritt til lån av uttrykk og vendinger fra den polske tekstkulturen, og nøler ikke med å vri og vende på dem etter eget forgodtbefinnende. Det er en observasjon som gjerne kan settes i sammenheng med argumentasjonen i dette kapitlet.

ut på at Derrida skal ha fordrevet kategorien intensjonalitet *fullstendig* fra sin meningsteori: “What is limited by iterability is not intentionality in general, but its character of being conscious or present to itself (actualized, fulfilled and adequate)” (Derrida 1988a:105).

1.4 Egennavn og pekefinger

Det faller utenfor rammene til denne oppgaven å ta stilling til hva slags språklig enhet anførselstegnene er i lingvistisk eller språkfilosofisk forstand. Det er heller ingen entydig enighet i det språkfilosofiske miljøet om dette. Selv om jeg ikke skal ta stilling til den interne filosofiske diskusjonen, vil jeg påpeke at det er stor forklarende og metaforisk styrke i noen av de forslagene som foreligger. Jeg tenker da spesielt på to motstridende forslag: På den ene siden at anførselstegnene er opphav til en språklig enhet som oppfører seg som et egennavn og, på den andre siden, at anførselstegnene best kan forstås som demonstrativer. Egennavn-teorien er en ikke fullstendig utviklet teori som språkfilosofene Willard van Orman Quine og Alfred Tarski gjerne får æren for (Cappelen og Lepore 2007:99). Tarski skriver:

Every quotation-mark name is [...] a constant individual name of a definite expression (the expression enclosed by the quotation marks) and is in fact a name of the same nature as the proper name of a man. (Tarski 1956:159)

Dette synet imøtekommer en viktig observasjon angående metaspråklig bruk av anførselstegn: at vi ikke kan bytte ut et ord som står i anførselstegn med et synonym og samtidig bevare sannhetsverdien til setningen der ordet inngår. “«Rose» består av fire bokstaver” kan ikke erstattes med “«den røde blomsten der borte» består av fire bokstaver”. Det blir like galt som å bytte ut “s” med “w” i egennavnet “Eспен”. Denne teorien avvises av de aller fleste som har skrevet om anførselstegnets språkfilosofiske betydning (Cappelen og Lepore 2007:100). En av svakhetene som har blitt påpekt er at analogien med egennavn impliserer en påstand om at vi lærer en *helt ny* referanse hver gang vi ser et uttrykk i anførselstegn, slik vi lærer å forholde oss til et helt nytt menneske når vi blir presentert for noen som for eksempel heter Witold.²⁵

²⁵ Cappelen og Lepore nevner også to andre svakheter ved teorien: For det første at den strider mot observasjonen at det er en nærhet mellom et sitat og det som siteres, at sitatet er en slags avbildning av det siterede (Cappelen og Lepore 2007:25). Derimot, når det gjelder et egennavn, er forholdet mellom et navn og det navnet refererer til helt tilfeldig. For det andre fungerer ikke teorien i forhold å forklare blandinger av direkte og indirekte sitat. Ta setningen “Gerald said he would «consider running for the Presidency»”. Det blir vanskelig å forestille seg anførselstegn-uttrykket her som et egennavn: “Inserting a name after «would» in the second sentence results in ungrammaticality” (Cappelen og Lepore 2007:103).

En hypotese jeg mener er vel så interessant er at anførselstegn kan forstås som demonstrativer, pekere. Dette er en teori utviklet av Donald Davidson, som skriver:

On my theory, which we may call the demonstrative theory of quotation, the inscription inside [the quotation marks] does not refer to anything at all, nor is it part of any expression that does. Rather it is the quotation marks that do all the referring, and they help refer to a shape by pointing out something that has it. On the demonstrative theory, neither the quotation as a whole (quotes plus filling) nor the filling alone is, except by accident, a singular term. The singular term is the quotation marks, which may be read “the expression a token of which is here.” [...]

Thus instead of:

“Alice swooned” is a sentence

we could write:

Alice swooned. The expression of which this is a token is a sentence.

Imagine the token of “this” supplemented with fingers pointing to the token of “Alice swooned.” (Davidson 1984)

For at pekemetaforen skal være anvendelig i alle tilfeller, også når det gjelder modaliserende bruk av anførselstegn generelt og de spesifikt litterære tilfellene i *Dagboken*, må jeg utvide det metaforiske skjemaet noe mer enn det er grunnlag for i Davidsons artikkel: Vi kan peke på et ord for å kunne stanse opp ved det, vi kan peke på ordets form for å observere dens etymologi og opphav, dets bruk i andre kontekster, vi kan peke på det for å utheve det, gi det større vekt, vi kan til og med peke nese av ordet. Dette kan være med på å forklare modaliserende bruk av anførselstegn som en måte å rette kritisk eller kreativ oppmerksomhet mot det vi gjør, samtidig som vi gjør det; som om vi peker på en hammer med venstre hånd samtidig som vi slår inn en spiker med den høyre. Dessuten er pekemetaforen et godt utgangspunkt for å beskrive generell intertekstualitet.²⁶ Ikke minst mener jeg at dette er en god bakgrunn for å undersøke anførselstegnene i *Dagboken*. Utpeking, orientering, retninger og opphav er ikke trivielle kategorier hos forfatteren, men grunnleggende funksjoner i hans litterære prosjekt.

²⁶ Når Davidson bruker uttrykket “arrows of quotation” (Davidson 1979) er det fristende å fremmane et mentalt bilde av en tekst som en stuktur av piler som viser til og fra andre kontekster. I mine øyne er det en god, mer dynamisk, konkurrent til Kristevas berømte metaforiske omtale av teksten som “a mosaic of quotations” (Kristeva 1980).

Kapittel 2: Anførselstegn i *Dagboken*

Etter denne teoretiske forberedelsen, skal jeg i dette kapittelet gi en oversikt over bruken av anførselstegn i *Dagboken*. Anførselstegnet brukes for det første ved sitering, både av skriftlige og muntlige kilder. Denne bruken drøfter jeg i de to første delene av dette kapittelet. Deretter behandler jeg avsnitt i *Dagboken* hvor forfatteren justerer eller skifter det litterære perspektivet. Det gjør han ved hjelp av anførselstegnet, som er en vanlig perspektivskifter, eller ved hjelp av andre språklige virkemidler. Perspektivskiftene er viktige for forfatterens selvframstilling i verket. Til slutt, i den mer systematiske første delen av dette kapittelet, ser jeg på den modaliserende og metaspråklige bruken av anførselstegn. I kapittelets andre hoveddel er det fremdeles dette jeg har hovedfokus på i en rekke nærlesninger av tekster fra *Dagboken*.

2.1 Ulike forekomster av anførselstegn i *Dagboken*

2.1.1 De andres ord

At det første sitatet i *Dagboken* (som også inneholder den første forekomsten av anførselstegn) er fra Nietzsche er ingen tilfeldighet. Gombrowicz forholder seg til den tyske filosofen gjennom hele verket, selv om forholdet langt fra alltid er eksplisitt formulert.

Emigrantpressen påminner om et sjukhem där konvalescenterna bara serveras lättsmälta soppor. [...] Här härskar alltså de kristna dygderna, godhet, barmhärtighet, kärlek och respekt för människan, måttfullhet, anspråkslöshet, anständighet, förtänksamhet, förnuft, och allting som skrivs är framför alt saktmodig. Så många dygder! Så dydiga var vi inte om vi hade fastare mark under fötterna. Jag litar inte på de misslyckades dygd, sprungen ur eländet, och hela denna sedlighet påminner mig om Nietzsches ord: "Mildrandet av våra seder är en följd av vår försvagning." (Gombrowicz 2004:18)

Prasa emigracyjna przypomina szpital, gdzie rekonwalescentom daje się tylko lekko strawne zupki. [...] Panują więc tutaj wszystkie chrześcijańskie cnoty, dobroć, ludzkość, litość, poszanowanie człowieka, umiar, skromność, przyzwoitość, rozważa, rozsądek i wszystko co się pisze jest przede wszystkim dobrotliwe. Tyle cnota! Nie byliśmy tak cnotliwi gdyśmy mocniej trzymali się na nogach. Nie ufam cnotcie tych, którym się nie udało, cnotcie zrodzonej z biedy i cała ta moralność przypomina mi słowa Nietzschego: "Złagodzenie naszych obyczajów jest następstwem naszego osłabienia". (Gombrowicz 2004a:10)

Det er flere ting å si om dette utdraget. For det første trekker det opp linjen mellom de to viktigste funksjonene til det direkte sitatet i *Dagboken*: polemikk og påberoping av autoritet. På sidene som følger etter utdraget siterer han fra emigrantpressen utelukkende for å gå i polemikk mot det

han siterer eller – i kanskje enda større grad – opphavspersonen til sitatet. Denne holdningen varsler han allerede her (noe som også kan ses kritisk på som forutinntatthet). I selve utdraget går han derimot ikke i polemikk, snarere påberopes Nietzsches som en autoritet.

For det andre er utdraget et fortettet eksempel på at sitater i *Dagboken* like gjerne kan komme uten, som med, anførselstegn. For er ikke omtrent hele avsnittet av en så nietzscheansk karakter at det er vanskelig å sette grensen for sitatet ved anførselstegnet? Den kritiske henvisningen til de kristne dydene, oppvurderingen av styrke og karakterfasthet, sykdomsmetaforen – alt dette er allusjoner til motiver som er velkjente fra Nietzsche²⁷. Flere andre sentrale temaer i *Dagboken* gir seg hen til en sammenligning med Nietzsche, og hentydningene er mange. Oftest er referansen uttalt, som når Gombrowicz skriver om sitt forhold til den polsk-jødiske forfatteren Bruno Schultz:

Jag var en människa som sökte sig själv. Han ville utplåning. Jag ville förverkligande. Han var född till slav. Jag var född till herre. Han ville förnedring. Jag ville vara “ovanför” och “högre”. Han var av judisk ras. Jag av polsk adel. (Gombrowicz 2004:655).

Ja byłem człowiekiem, który siebie szukał. On chciał zagłady. Ja chciałem urzeczywistnienia, On urodził się na niewolnika. Ja urodziłem się na pana. On chciał poniżenia. Ja chciałem być “ponad” i “pozywej”. On był z rasy żydowskiej. Ja z polskiej rodziny szlacheckiej. (Gombrowicz 2004c:11)

Allusjoner, lån av motiver, så vel parodisk som mer respektfull kopiering av andres stil og mer eller mindre rederlig parafrase av andres tekster gjennomsyrrer *Dagboken*. Et studium av direkte sitat må ses i sammenheng med disse andre elementene, og har sine spesifikke funksjoner i forhold til de andre intertekstuelle virkemidlene. Noen eksempler: De gangene han går i lange, grundige diskusjoner med andre verk skjer tilnærmingen til den andre teksten for det meste gjennom parafrase og indirekte sitat, med kun korte, innskutte sitater²⁸. Dessuten, når Gombrowicz utvikler sine ulike teorier om eksempelvis “form” [forma] eller “mellommenneskelighet” [międzyludzkość], skjer det i all hovedsak uten eksplisitt henvisning til andre, eventuelt kun med relativt vage hentydninger. Også når han diskuterer aktuelle politiske og

²⁷ Arne Melberg skriver at “Nietzsche [har] en tilbøyelighet til å erstatte *sannhet* med *helse* og vurdere virkeligheten og kunnskapen etter pragmatiske kriterier som styrke og svakhet, helse og sykdom” (Melberg 2003:56).

²⁸ Som eksempler kan jeg nevne drøftingen av Albert Camus *Människans revolt* (Gombrowicz 2004:75-78 [2004a:68-72]), omtalen av Nietzsches *Den glada vetenskapen* (Gombrowicz 2004:580-581 [2004b:230-231]) og omtaler av Czesław Miłosz ved flere anledninger.

sosiologiske spørsmål som feminisme, marxisme eller nasjonalisme er underforståtte allusjoner og henvisninger viktigere enn direkte sitat.

Det direkte sitatet har derimot en viktigere rolle i en del andre situasjoner: For det første gjengir Gombrowicz ved flere anledninger sin skriftlige korrespondanse med andre, eller sine egne taler. Disse lange sitatene får som hovedregel stå ukommenterte og kan regnes som egne kapitler i verket. På et punkt antyder han at hensikten med å trykke slike gjengivelser er å gi leseren direkte innblikk i hans forfatterpraksis, altså at de er et dokumentarisk og demonstrativt element i hans selvrepresentasjon: “Jag återger denna brevväxling därför att jag vill föra in läsaren i samtalet mellan två författare av Miłosz och min sort” [Podaję tę wymianę listów, aby wprowadzić czytelnika w rozmowy takich jak Miłosz i ja literatów] (Gombrowicz 2004:36 [2004a:28]).

For det andre siterer Gombrowicz, spesielt i begynnelsen av verket, kortere utdrag fra artikler og likende som ledd i en aggressiv polemisk diskurs. Han introduserer gjerne sitater kun for å kunne forkaste dem. Oftest levnes lite rom til argumentasjon, i det minste på den siterte tekstens premisser. En kritikk ført i pennen av Jan Ostrowski kommenteres for eksempel på denne måten (de to sitatene som åpner utdraget er angivelig fra Ostrowskis kritikk):

“Som vanligt siktar avantgardets väktare på det mest drastiska, den utskjutande «rumpan».”

“Att döma av Gombrowicz's deklarasjoner består hans problematik i att... blotta en partiell fulländing.” [...]

Eller et sådant här grammatisk missfoster:

“Den färdiga boken som konstverk kan författarens teorier inte gottgöra.”

Tre hela spalter med dylikt svammel. Ostrowski är såvidt jag vet chef för litteraturavdelningen på *Orzeł Biały*. Och sannerligen, denna artikel kan ha godkänts för tryck endast av den person som själv har skrivit den. (Gombrowicz 2004:44)

“*Jak zwykle, awangardowe czujki literatury trafiają w wypiętą «pupę» na rzeczy najdrastyczniejsze*”.

“*Sądząc z jego oświadczeń problematyka Gombrowicza polega na... objawieniu cząstkowej doskonałości*”. [...]

Albo taki byk gramatyczny:

“*Gotową książkę, jako dzieło sztuki, teorie autora nie rozgrzeszają*.”

Trzy szpalty tego niechlujstwa. Ostrowski jest, o ile mi wiadomo, kierownikiem działu literackiego w “Orle”. W istocie, ten artykuł mógł zostać zakwalifikowany do druku tylko przez osobę, która go napisała. (Gombrowicz 2004a:37)

Deretter, i stedet for å argumentere mot innholdet i de tre siterte setningene, fortsetter Gombrowicz å kritisere deler av artikkelen han *ikke* siterer, øyensynlig for å få fram et ironisk poeng angående Ostrowskis omgang med de sunne idealer: “Att hysa ideal är ingen konst, konsten är att inte begå et väldigt litet falsarium i de väldigt stora idealens namn.” [Nie sztuka mieć ideały, sztuka – w imię bardzo wielkich ideałów nie popełniać bardzo drobnych fałszerstw] (45 [38])²⁹.

Sitatene er ofte ikke i seg selv et viktig grunnlag for diskusjonen. Snarere er de løsrevne eksempler på andres stil og det som kan virke som relativt tilfeldige innganger til temaer Gombrowicz ønsker å drøfte. Jeget i *Dagboken* berører stadig andres diskurser, men går ikke nødvendigvis i dialog og sjelden i en dialog som kan regnes som gjensidig.³⁰ Av og til er berøringen med egennavnet, opphavet til sitatet, viktigere enn selve sitatet. Det vil si: Gombrowicz behandler sitater som om de var punkter, koordinater som han kan stille seg i motsetning til, men gjerne bare for en kort stund, og det er ikke nødvendigvis slik at det kommer noe substansielt eller argumentativt viktig ut av konstruksjonen av en motsetning utenom selve motsetningen. Det store antallet sitater av denne typen, egennavn og tilhørende fornærmelser i *Dagbokens* første del kan ses på som en koordinatstruktur som tilsammen fungerer som en negativ kontur for etableringen av det polemiserende jeget.

²⁹ Jeg har justert Bodegårds oversettelse, rett og slett fordi jeg ikke syns han ivaretar på humoren hos Gombrowicz uten å beholde de forsterkende adverbialene i setningen. Bodegård skriver: “[...] begå minsta falsarium i de stora idealens namn”.

³⁰ Her tenker jeg på “dialog” såvel i klassisk, dialektisk forstand og på dialog i dagligtalens forstand, som en kommunikasjonsform preget av relativt jevn deltakelse fra to eller flere parter. Aldona Szczepańska (2005) legger i sin relativt ferske hovedoppgave stor vekt på det dialogiske ved Gombrowicz's verker, og også mye større vekt enn det jeg selv gjør på begreper som “form” [forma] og “mellommenneskelighet” [międzyludzkość] i verkene. Szczepańska observerer at verkene er dialogiske på tre måter: For det første fordi forståelsen og konstruksjonen av selvet betinger en mellommenneskelighet, noe hun blant annet beskriver som “en lengsel etter å gjenfinne seg selv i andre, oppleve seg selv som en del av en større forestilling, selv om det måtte innebære å justere seg selv opp til noe som kan virke falskt” (35). For det andre på grunn av et tilbakevendende duell- og dobbelgjengermotiv i verkene. For det tredje fordi hun betoner polemikken i *Dagboken*, forholdet til leseren og forfatterens forholdet til seg selv og sitt verk som *dueller*.

Mye av dette har nær sammenheng med fenomener jeg berører i min egen tekst. Imidlertid har vi to ganske ulike perspektiver, som jeg ikke tror er gjensidig utelukkende. Szczepańska gjør en lesning som fokuserer på tematikk, på innholdet i Gombrowicz's egen argumentasjon og på å finne eksterne teoretiske berøringspunkter for dette argumentative innholdet. Selv er jeg mer opptatt av språkets måte å fungere på i tekstene, og på hvordan språklige formuleringer og detaljer i stilen, først og fremst anførselstegnet og typografien, både støtter og undergraver tematikk og argumentasjon. Jeg mener at det er en åpenbar fordel med dette, også med utgangspunkt i et av Szczepańskas perspektiver: Om *duellen* mellom forfatteren og verket er noe som er sentralt i *Dagboken*, er det nødvendig å være oppmerksom på språket, stilen og typografien som en aktør i denne duellen. Da kan vi ikke like lett overse eller ta for gitt at vi forstår intuitivt hva som menes med et par anførselstegn (diskursen om mellommenneskelighet i *Dagboken* er for eksempel utstyrt med et vell av anførselstegn).

Når jeg hevder at egennavnene kan være vel så viktig som innholdet i sitatene, er det kanskje et paradoks at mange direkte sitater gjengis uten klar henvisning til en opphavsperson. Ofte oppgis det kun initialer. Det kan være flere grunner til en slik praksis. Anonymiseringen kan noen ganger – spesielt når Gombrowicz siterer fra leserbrev – ha å gjøre med at opphavspersonen ikke er en som har nok sosial, kunstnerisk eller faglig tyngde til å styrke Gombrowiczs egen sosiale posisjon gjennom å stå i motsetning til ham. Det betyr imidlertid ikke at det er viktig for Gombrowicz å profitere på andre skribenters autoritet når han arbeider fram en *egen* argumentasjon. (Nietzsche-sitatet over representerer et av unntakene). Spørsmålet om opphavspersonens status er viktig i polemikken, men uviktig i den positive argumentasjonen, noe som på hver sin side forklarer den stadige anonymiseringen.

Mange av angrepene ser ut til å være rettet mot en generell publisistisk kultur, snarere enn mot enkeltpersoner, noe som kan være en tredje viktig årsak til anonymisering av sitater. Gombrowicz forholder seg til to separate offentligheter, eksilpressen (for det meste miljøet rundt det Paris-baserte tidsskriftet *Kultura* og London-baserte *Wiadomości*) og den hjemlige pressen, som han får mer sporadisk tilgang til. Han stiller seg for det meste i opposisjon til begge disse sfærene, og all den tid polemikken rettes mot en hel gruppes eller en kulturs stil og ideologi, siterer forfatteren gjerne uten å oppgi nøyaktig kilde. For øvrig henger denne type kritikk (fordi den ofte fremstår først og fremst som vokabularkritikk) sammen med den modaliserende bruken av anførselstegn.

Ur en artikel av herr B. T. i *Wiadomości*: [...] Och strax intill på samma sida, i en artikel av herr W. Gr.:

“Vi har börjat glömma bort att litteraturens storhet bygger på att den är sin egen herre... Konsten tjänar ingen...”

Värmebölja. Min utmatning orkar inte läsa vidare... (Gombrowicz 2004:25)

Z artykułu p. B.T. w “Wiadomościach”: [...] A obok, na tej samej stronie, w artykule pana W. Gr.:

“Zaczęliśmy zapominać, że wielkość literatury opiera się na jej samopańskości... Sztuka nikomu nie służy...”

Upał. Osłabieniu memu nie chce się czytać dalej... (Gombrowicz 2004a:17-18)

Anonymiseringen av “W. Gr.” kan ha å gjøre med at det Gombrowicz fester seg ved i dette sitatet ikke har med innholdet eller skribenten å gjøre, men at sitatet fremviser et eksempel på det han kaller et stilistisk feiltrinn: “Detta autodidaktiska «vi»... Vi, polacker är si och så [...] Denna stil

är tröttande” [Autodydaktyczne «my»... My, Polacy, jesteśmy tacy a tacy (...) Ten stył jest męczący] (26 [18]). Dette er første gangen i verket Gombrowicz berører dette viktige temaet, og det er verdt å legge merke til at han knytter problematikken eksplisitt til stilistikk og ordvalg. Her er det direkte sitatet en viktig inngang, ikke til en offentlig debatt om et saksforhold, men til metaspråklige betraktninger. Som stil- og diskurseksempler er det direkte sitatet uunnværlig.

Den relativt anonymiserte “W. Gr.” i utdraget ovenfor får senere i *Dagboken* gjennomgå under fullt navn – Waław Grubiński – og det skjer direkte og bitende sarkastisk³¹:

Sakowski [...] är just som Grubiński – bara inte lika mördande mästerlig. Deras förnämsta klokhet består i det följande: “Allt detta har vi redan sett.” “Ingenting är banalare än originalitet.” “Allt som jag inte är van vid är tomma ord, poser och ömskanvärda fraser.”

Se der eunuckens credo! (Gombrowicz 2004:405)

Sakowski [...] jest właściwie Grubińskim – tyle tylko nie tak morderczo mistrzowskim. Najanakomitsza ich mądrość polega na następującym: “Wszystko to już było”. “Nie ma nic banalniejszego, niż oryginalność”. “Wszystko do czego nie przyzwyczałem się to pustostowie, poza i godne politowania frazesy.”

Oto typowe credo eunuchów! (Gombrowicz 2004b:51)

Her har vi å gjøre med et utdrag som også demonstrerer at vi ikke alltid kan stole på at det som fremstilles som direkte sitat i *Dagboken* virkelig er det. I det minste fremstår den siste siterte setningen mer som en ironisk parafrase enn som et reelt sitat. Forfatterens frie og upålitelige omgang med sitat understreker at det er et (skjønn)litterært stilelement like mye som uttrykk for et ønske om å opptre rederlig, nøyaktig og argumentativt koherent i den offentlige debatten.

Den krasseste og mest motsetningsfulle polemikken med den polske eksilpressen finner vi hovedsaklig *Dagboken*s første del. Det er også her forfatteren mest eksplisitt konstruerer en motstand mot samtidens kulturelle og litterære sfærer – han går i åpen konflikt med det meste og posisjonerer seg som teoretiker og kritiker. Polemikken tar sikte på å demonstrere at Gombrowicz står ensom mot det rådende polske kulturlivet. En slik posisjon må demonstreres, den er ikke like overbevisende om den kun omtales. En skribent som gjennom et tidsskrift eller et forlag henvender seg til en leser med ordene “jeg er ensom” risikerer å bli anklaget for en performativ selvmotsigelse. Ensomhet må demonstreres, dramatiseres, og eksemplifiseres. Derfor er de

³¹ Både Waław Grubiński og Juliusz Sakowski, som også omtale i det følgende utdraget, skriver for *Wiadomości*.

direkte sitatene som er knyttet til denne polemikken et viktig retorisk instrument for den typen selvposisjonering som preger *Dagbokens* første del.

Jeg må til slutt komme inn på en form for direkte sitat i *Dagboken* som ikke varsles av anførselstegn, men ved kursivering. Det første eksempelet finner vi allerede som epigraf for den andre innførselen i verket, men deretter er det en relativ sjelden foretakelse. I hovedsak er det utdrag fra skjønnlitterære verk skrevet på vers, blant annet av Shakespeare (Gombrowicz 2004:54, 101 [2004a:48, 96]) og den folkekjære polske renessansedikteren Jan Kochanowski (Gombrowicz 2004:435 [2004b:81]), som inkorporeres slik. Vi kan se på denne måten å sette opp tekstutdrag på som en grafisk sitering av sitatpraksisen til et av Gombrowiczs forbilder: Michel de Montaigne.

Alex Kurczaba (1980) er blant de som gjør mye ut av å sammenligne Gombrowicz med Montaigne, og forfatteren selv anerkjenner slektskapet både i begynnelsen av *Dagboken* (Gombrowicz 2004:53 [2004a:46]) og i det siste intervjuet han ga.³² Mary McKinley (1981) observerer at Montaignes *Essayer* inneholder rundt 1300 direkte sitater, som skilles klart ut fra brødteksten ved hjelp av både språklige og typografiske virkemidler, nærmere bestemt ved linjeskift og kursivering.³³ McKinley observerer at Montaigne som regel lar sitatene stå ukommenterte: “Montaigne often seems to accentuate their [sitatenes] alien quality because he generally does not name their author, and he frequently fails even to acknowledge them with a transitional phrase.” (McKinley 1981:11). McKinleys hovedpoeng er at sitatene i *Essayer* bidrar til å understreke at Montaignes stil er preget av stadige ekskurser og digresjoner. Sitatene åpner opp for et nesten uendelig antall mulige omveier for leseren, som speiler de omveiene skribenten selv har tatt. Resultatet er en tekst som fungerer prosessuelt, og som vanskeliggjør en entydig oppfattelse av bokens hovedtema, nemlig Montaigne selv.

De trekkene McKinley peker på hos Montaigne finner vi igjen i *Dagboken*. De korte, kursiverte sitatene fungerer på samme måte, og også andre lengre, direkte sitater er som nevnt ofte løsrevne eksempler snarere enn som noe som skal bli gjenstand for behandling i hovedteksten. Det er imidlertid minst én viktig forskjell: Gombrowiczs sitater er ikke nødvendigvis veier ut av teksten, som hos Montaigne, men like gjerne blindveier. I stedet for å oppfordre leseren til å ta frie ekskurser til andre kontekster, forhindrer Gombrowicz slike ekskurser ved å

³² Bodegård gjengir dette intervjuet som et tillegg til den svenske utgaven av *Dagboken*.

³³ I den svenske utgaven (Montaigne 1992), oversatt av Jan Stolpe (som for øvrig har bidratt til flere oversettelser av Gombrowiczs bøker) er de skilt ut med kursiv og linjeskift over og under.

velge sitater som gjør det motsatte av å smigre opphavspersonen, snarere angriper han denne og lar sitatene ligge igjen som drivved i anførselstegn.

2.1.2 Samtaler i salongen

Som en parallell til den brede, offentlige debatten Gombrowicz i *Dagboken* gir uttrykk for at han deltar i, finnes det en rekke interessante gjengivelser av mer private samtaler. Han refererer gjerne fra diskusjoner i samtaler han har deltatt i, men også fra mer intime og hverdagslige sammenhenger. Dialogene er interessante i forhold til mitt emne blant annet fordi de har funksjoner som overlapper blant annet med bruken av sitat i polemisk hensikt. Polemikk, konflikt og selvposisjonering er stikkord også for de muntlige samtalene.³⁴

Hos Gośka igår på *garden party petites tables thé dansant* skröt jag med mitt stamträd tills jag storknade [...] och till den grad skrävade jag att Hala och Zosia till slut med en låtsad gäsping ropade: “För Guds skull, låt bli att tråka ut oss, det där kan ju inte interessera en människa!”

[...] När de ropade detta sade ja: “Kan ni tänka er! Greve är jag som bekant inte. Ändå presenterade jag mig som sådan för flera år sedan på kafé Rex, dit jag går varje kväll, och lenge ropade man «conde Gombrowicz» när jag hade telefon – men bara en tid – för sedan fick mina vänner på kafé Rex tag i en utgåva av Dostojevskijs *Bröderna Karamazov* där de kune läsa att varenda polack som reser utomlands är greve.”

Knappt hade jag sagt det förrän en av de närvarande yttrade: “Vad är det för mani ni håller er med, denna lust at ständigt kompromettera det polska namnet inför utlänningar!”

“Ha!” sade jag, “jag gör det inte alls för at kompromettera utan därför att det roar mig!”

Varpå Ira och Maja och Lusia ropade med en röst:

“Hör du Witold, var snäll och försök inte inbilla oss att en sådan som du, att någon på din nivå, vurmar för sådana dumheter!” Och Fila tillade: “Du är ju ändå författare, och det är betydelsefullare än att vara greve.” (Gombrowicz 2004:79)

Wczoraj u Gośki na *garden party petit tables thé dansant* przechwalałem się do przesuty swoim drzewem genealogicznym [...] i tak przechwalałem się aż w końcu Hala z Zosią ze sztucznym poziewaniem zawołały: – Na miłość boską, przestań nudzić, przecież to nikogo nie obchodzi!

[...] Gdy to zawołały, powiedziałem: – Wyobraźcie sobie! Wszak wiadomo że nie jestem hrabią. A jednak przed kilku laty ogłosiłem się hrabią w kawiarni Rex, dokąd chodzę co wieczór, i przez dłuższy czas wołano mnie do telefonu “conde Gombrowicz” – przez dłuższy czas tylko – gdyż w recę moich przyjaciół z Café Rex wpadł tom *Braci*

³⁴ I den polske, i motestning til i den svenske, utgaven benyttes ikke anførselstegn, men tankestreker ved gjengivelse av muntlige samtaler.

Karamazow Dostojewskiego w którym pryeczytali że każdy Polak podróżujący za granicą jest hrabią.

Zaledwie to powiedziałem, rzekł jeden z obecnych: – Cóż za mania w panu, cóż za chęć nieustająca kompromitowania imienia polskiego przed cudzoziemcami!

– Ha! – zawołałem – Ja wcale nie dla kompromitowania, ja dlatego że to przyjemnie!

A na to Ira z Mają i z Lusią zawołały:

– Ależ, Witoldzie, ależ prosimy cię bardzo, ależ nie będziesz nam wmawiał, że człowiek jak ty, że ktoś na twoim poziomie hołduje takim głupstwom! A Fila dodała: – Wszak jesteś pisarzem, a to więcej znaczy niż gdybyś był hrabią. (Gombrowicz 2004a:73-74)

Referater fra selskapslivet har gjerne identitet som tema. Hos Gośka forenes forfatterens selvironiske opptatthet av sin herkomst med et av verkets sentrale konflikter: Gombrowicz mot det polske. Ved siden av disse to variasjonene over temaet, introduseres et tredje av Fila i det siste sitatet i utdraget, nemlig Gombrowicz's forhold til merkelappen "forfatter". Når han beskriver sine møter med såvel den argentinske litterære sosieteten, som mer tilfeldige bekjenskaper, handler det ofte om dette.³⁵ Forfatteren fremstår i det utvalget av samtaler han legger fram for oss som en nokså ubehagelig figur. Dette inntrykket bidrar til konstruksjonen av hans ensomme outsider-posisjon. Under et møte i forfatterforbundet i Montevideo får dikteren Paulina Medeiros et spørsmål hun ikke kan svare på:

I stället för att säga några trevliga ord, framföra helsingar o. dyl., säger jag till Paulina: «Hör du Paulina, vad är det jag egentligen har skrivit? Vilka titlar?»

En drepende fråga, eftersom ingen i amerika vet någonting om mig. Allmän förvirring. Paulina rodnar och svalmar, fullkomligt ur fattningen. Dickman kommer henne til hjälp: "Jag vet, Gombrowicz har gett ut en roman i Buenos Aires, en översättning från rumänskan, nej från polskan, Fitzmurtza... nej, Fidafurtza..." (Gombrowicz 2004:599)

Zamiast wygłosić kilka słów uprzejmych, że pozdrawiam itd. mówię do Pauliny: – No, dobrze, Paulina, ale co ja właściwie napisałem? Jaki są tytuły?

Pytanie mordercze, gdyż w Ameryce nikt nic o mnie wie. Konsternacja. Czerwoność i bełkot Pauliny, zupełnie zbitej z tropu. Dickman przychodzi jej w sukurs: – Ja wiem, Gombrowicz wydał powieść w Buenos Aires, przekład z rumuńskiego, nie, z polskiego, Fitmurca... nie, Fidafurca... (Gombrowicz 2004b:250)

³⁵ Et eksempel er en samtale med "fru X", en indignert kvinne som anklager Gombrowicz for å ha talent (Gombrowicz 2004:239 [2004a:237]).

Like vanlig er referater fra diskusjoner om kunst. Heller ikke dette er et tema Gombrowicz fremstiller som noe som bidrar til symmetriske samtalesituasjoner og friksjonsfri kommunikasjon. Og i det følgende tillater Gombrowicz seg å generalisere fra samtaleeksemplene til en universell kritikk av pludring og fjas.

[K]ruxet är att måleri inte går att diskutera. Så dessa samtal liknar dialoger mellan stumma – de smackar, viftar med händerna, visar tänderna... “Vad menar du, förstår du inte det där färgfältet?”... “Här finns något... något... något sådant, ja du vet...” “Fint som snus... för tusan hakar!”... “Genialiskt, jag svär!”

[...] För övrigt är inte ens språket i de allra bästa konsthistoriska arbeten särskilt mycket rikare. Och detta stumma plasser snurrar runt i mänskligheten... snurrar och snurrar... (Gombrowicz 2004:410)

[S]ęk w tym, że o malarstwie nie można mówić. Te rozmowy przypominają więc dialogi niemych – cmokają, machają rękami, wyszczeryają się... “Jak to, nie rozumiesz tej plamy?”... “W tym jest coś... coś... coś takiego, wiesz, no...” “Cacy, cacy, teee... psiakrew!”... “Genialne, słowo honoru!”

[...] Zresztą język najznakomitszych dzieł traktujących o sztuce plastycznej nie o wiele jest bogatszy. A ta niema gadanina toczy się w ludkości... toczy się... (Gombrowicz 2004b:56)

Den Gombrowicz vi møter i samtalereferatene er som nevnt ikke en sympatisk figur. Tvert imot bekrefter de noen av inntrykkene vi får av forfatterens deltakelse i den offentlige polemikken: Gombrowicz som grinebiter, som en tidvis usakelig ironiker og selverklært ensom ulv – og en som har fast grunn under føttene. Samtidig utdypes inntrykket på noen spesifikke måter. Samtalereferatene klarer enda bedre å formidle hvordan forfatteren oppfatter seg selv og lar seg bli oppfattet som sosial posør. Det blir enda tydeligere hvor overdrevet og konstruert hans asosiale etos er. Den selvtilstrekkelige og fristilte Gombrowicz i samtalene og polemikken er i mine øyne et ironisk etos, ikke en ideell figur. Samtalene demonstrerer riktignok også forfatterens humor og lettsindighet. Men de tilsynelatende lettsindighetene har en alvorlig undertone. Den stramme masken avslører det den tildekker: et nervøst og fryktsomt ansikt, preget av en ensomhet som går dypere enn den som klistres på overflaten.

2.1.3 Gombrowicz i tredje person

I *Dagbokens* første del trykkes seks dagboksinnførsler i sin helhet i kursiv og skilles i tillegg ut med overskriften “Lantlig dagbok” [Diariusz wiejski] (Gombrowicz 2004:169 [2004a:165]). Disse avsnittene, som skildrer en reise på landet med en viss Sergio Russovich, representerer det

mest skjønnlitterære innslaget i verket så langt. Fremstillingen av desorientering, de tvetydige og slørete skildringene av landskap og omgivelser samt dobbeltgjenger motivet (som vi gjenfinner i både *Ferdydurke*, *De besatte*, *Pornografia* og *Kosmos*) er elementer som minner sterkt om Gombrowiczs rene romankunst:

Jag smälter bort och rinner bort, men allt annat rinner också bort, var är norr, var är söder, jag vet ingenting, kanske ser jag landskapet upp och ner, men landskapet syns inte, bara små flugor, grässtrån, ränder, atmosfärens dallring, et surrande som drunknar i ljuset. Sergio däremot börjar förundra. Vid frukosten i morse förvånade han oss igen lite grann, för när han hade kommit in i matsalen gjorde han en sväng som om han liksom gick in en gång till, inifrån så att säga [...] Jag säger "som om", "så att säga", för allt det här hände bara i viss mån (Gombrowicz 2004:171)

Roztapiam się i rozplýwam, ale wszystko też się rozplýwa, gdzie północ, gdzie południe, nic nie wiem, może umuję krajobraz do góry nogami, ale krajobrazu nie widać, tylko muszki, łodyżki, smużki, drżenie atmosfery, brzęczenie tonące w blasku. Natomiast Sergio zaczyna mnie zastanawiać. Dziś przy śniadaniu znów nieco nas zdziwił gdyż tak jakoś zakręcił, że, wszedłszy do stołowego, jeszcze raz jakby wszedł do stołowego to jest niejako od wewnątrz [...] Mówię "jakby", "niejako", bo wszystko to było tylko do pewnego stopnia (Gombrowicz 2004a:167-168)

Helt i tråd med disse avsnittene er reisebeskrivelsen "Dagboksanteckningar Rio Parana" [Diariusz Rio Parana] (Gombrowicz 2004:312 [2004a:312]). Disse to delene av verket kan regnes som en slags dokumentasjon av stilstudier Gombrowicz foretar som forberedelse og øvelse til romanene sine³⁶, men å velge et slikt perspektiv vil kanskje være å undervurdere den posisjonen dette og liknede avsnitt har i selve *Dagboken*. Her er de en motvekt til den rådende argumenterende og polemiske jeg-stemmen, samt en dramatisering av forsøket på å finne et egnet medium for selvframstilling.

Enda tydeligere er problematiseringen av subjektets posisjon og litterært perspektiv i *Dagbokens* andre del, i en rekke avsnitt som også innledes med beskrivelsen av en reise, denne gangen til Santiago. Det typografiske skillet fra hovedteksten er også tydeligere, nesten parodisk tydelig: Ved siden av kursiveringer sper Gombrowicz her på med anførselstegn og til alt overmål

³⁶ Året er 1954 når Gombrowicz skriver "Lantlig dagbok" og 1956 når han skriver "Dagboksanteckningar Rio Parana". Beskrivelsene av desorientering og bruken av et språk som preges av en nølende og usikker oppfatning av seg selv er lett å gjenfinne i *Pornografia* (Gombrowicz 2004e), som forfatteren arbeidet med 1955 til 1958. Disse trekkene blir ytterligere forsterket i *Kosmos* (Gombrowicz 2004d), som er forfatterens siste roman (utgitt i 1965).

parenteser. Dessuten skjer en grammatisk perspektivendring. Forfatteren går over til å omtale seg selv i tredje person:

(“Efter ankomsten till Santiago drabbades Witold Gombrowicz av en våg av senkommen erotik. Kanskje densamma som för årtal sedan... med denna gång förstärkt av dunsterna i en stad av indianskt blod, lätt skönhet och het sol. [...]) (Gombrowicz 2004:479).

(“Witold Gombrowicz, przyjechawszy do Santiago, uległ fali spóźnionego erotyzmu, tego samego może co przed laty... ale teraz wzmożonego wyziewami miasta o krwi indyjskiej, ławiej urodzie i gorącym słońcu. [...]) (Gombrowicz 2004b:126)

Han kommenterer selv disse perspektivskiftene, fremdeles i kursiv og anførselstegn:

“ [...] Det enda han gjorde tills vidare var att införa en «andra röst» i Dagboken [...]. Det var, som han såg det, en betydelsesfull uppfinning som kraftigt förstärkte förkonstlingen i dessa förtroenden och som därmed gjorde en större uppriktighet och lidelsesfullhet möjliga. [...] Den stora stilen har sin egen ceremonimästare, men också sin föredragande och kommentator. Alltså var uppdelningen i två röster motiverad av stilens själva struktur och fast grundad i verkligheten. (Gombrowicz 2004:508)

“ [...] Jedyne, na co się zdobył na razie, to wprowadzenie w Dziennik «drugiego głosu» [...]. Był to, w jego pojęciu, ważny wynalazek, wzmagający niezmiernie chłodną sztuczność tych zwierzeń, a zatem pozwalający na większą szczerłość i namiętność. [...] Wielki styl posiada własnego swego mistrza ceremonii, a także wykładawcę i komentatora. A zatem ten podział na głosy był uzasadniony samą strukturą stylu i mocno wsparty na rzeczywistości. (Gombrowicz 2004b:157)

Alex Kurczaba omtaler Rio-Parana og Santiago-episodene som parodiske innslag i verket (Kurczaba 1980:76). Det finnes belegg for en slik begrepsbruk hos Gombrowicz som skriver: “Om min form är en parodi på form så är min ande en parodi på ande och min person en parodi på en person” [Jeśli moja forma jest parodią formy, to mój duch jest parodią ducha, a moja osoba parodią osoby] (Gombrowicz 2004:67 [2004a:60]). Men Kurczaba ser ut til å forstå begrepet “parodi” som ensidig negativt evaluerende når han hevder at Gombrowicz avviser tredjepersonsperspektivet som epistemologisk utilstrekkelig: “[T]he objectivizing, omniscient, third-person perspective is rejected because of its epistemological inadequacy.” (Kurczaba 1980:91). Jeg er usikker på hvor berettiget denne påstanden er. For det første mener jeg at det er vanskelig å hevde at Gombrowicz noensinne stiller opp krav til hva som skulle være

tilstrekkelige betingelser for vurdering av sannhet. Ifølge min lesning av *Dagboken* kan verken de personlige og fysiske erfaringene, fiksjonen og kunsten, det å motta åpenbaringer, systematisk tenkning eller filosofisk spekulasjon alene kalles tilstrekkelig epistemologisk grunnlag. Snarere er samvirkningen av og orienteringen i og mellom alle disse virkelighetskategoriene det som gir mulighet til å oppnå en form for erkjennelse (og vi kan like gjerne bytte ut “erkjennelse” med “god stil”; Gombrowicz er først og fremst skribent og langt i fra noen yrkesfilosof).

I motsetning til det Kurczaba antyder, mener jeg at spillet med perspektiver er sentralt når forfatteren utforsker muligheten for å være oppriktig og finne måter å skildre seg selv på en passende måte.³⁷ Dette spillet kan ikke kalles utelukkende parodisk, og vi kan ikke si at Gombrowicz avviser tredjepersonperspektivet. Uttrykksmulighetene til *Dagbokens* rådende jeg-perspektiv er begrenset: Konstruksjonen av inntrykket av jeg som uttrykker seg fra en ensom, isolert og marginal posisjon hindrer muligheten for direkte, uformidlet kommunikasjon. For å opprettholde og beskytte det inntrykket – det etos – han har skapt, kan han ty til et annet språklig perspektiv når han vil utforske mer private temaer og holdninger (for eksempel knyttet til følelser og seksualitet). Perspektivskiftene virker derfor frigjørende. Jeg tar altså Gombrowicz på ordet når det gjelder dette; i stedet for å se på de lengre avsnittene i kursiv eller tredje person som parodiske, velger jeg å se på det som hyperbolske demonstrasjoner av en selvorientering som gjennom hele verket foretas ved hjelp av grammatiske og typografiske perspektivskifter.

En innførsel fra 1963 er et godt eksempel på hvordan dette spillet med perspektiver gir seg til kjenne: “Gode Gud, jag som aldrig för ett ögonblick har älskat Polen... Och nu gör jag vad som helst för att älska Argentina” [Boże mój, ja który ani przez moment Polski nie kochałem... A teraz na głowie staję żeby kochać Argentynę!] (Gombrowicz 2004:740 [2004c:101]), skriver forfatteren og kommenterer utbruddet ved å tiltale seg selv i *andre* person, før han igjen bytter til *første* person i en parentes:

Det är också intressant att ordet “kärlek” hittills har varit förbjudet för dig. Och nu drabbas du av skamlösa kärleksskov. Å, å, å, (svårt att skriva det här, svårt att redigera – som alltid när jag ökar oppriktigheten i mig växer också risken at bli offensiv och lyckla, och då blir stiliseringen ofrånkomlig)... (740)

³⁷ Agnieszka M. Sołtysik hevder at tredjepersonperspektivet i *Dagboken* nesten alltid opptrer i forbindelse med problematik knyttet til forfatterens homofile identitet (Sołtysik 1998:260). Når Gombrowicz skriver at “[e]fter ankomsten till Santiago drabbades Witold Gombrowicz av en våg av senkommen erotik [...]”, er det altså sannsynlig at han refererer til en seksuell identitet som han ikke kan skrive åpent om i første person.

Ciekawe też, że tobie tożąd słowo “miłość” było zakazane. A tu teraz doznajesz bezwstydných ataków miłości. Och, och, och (trudno mi się to pisze, trudno redaguje – jak zawsze gdy wzmagam w sobie szczerność, wzmaga się też ryzyko szarzy, zgrywy, a wtedy stylizacja staje się nieunikniona)... (101)

Å forholde seg til følelser er ikke en liketil sak for Gombrowicz. Når han kommer nærmere seg selv er det også nødvendig å justere stilen og perspektivet for å beholde en behørig avstand. Når det gjelder muligheten for å komme under huden på hovedpersonen i *Dagboken*, er det likevel ikke sikkert denne avstanden er et hinder. Avstand kan også gi overblikk og større klarhet, på samme måte som parodi kan utføres med nysgjerrighet, respekt og innsikt. Gombrowicz ser ut til å antyde at det er når vi står for nær ordene at vi ikke kan forstå dem rett og at det innforståtte tilslører i stedet for å åpne. Vi kan gjerne lese den utstrakte bruken av modaliserende anførselstegn inn i dette skjemaet. Det nære havner gjerne i anførselstegn: “«Förfäran»? Ja, «förfäran» (sanningen att säga hyser jag bara känslor inom citationstecken)”. [«Przerażenie»? Tak, «przerażenie» (prawdę mówiąc, nie doświadczam uczuć inaczej, jak w cudzysłowie)] (Gombrowicz 2004:75 [2004a:69]).

2.1.4 Modalisering og metaspråk

En fågel flyger. Samtidig skäller en hund.

I stället för at säga: “En fågel flyger, en hund skäller” sade jag med flit: “En hund flyger, en fågel skäller.”

Vad är starkast i dessa satser – subjektet eller predikatet? Är det “hunden” eller är det “flyger” som inte passar i “En hund flyger”? Och vidare: skulle det gå att skriva någonting som bygger på en sådan pervers begreppsassociation, en sådan språkutsävning? (Gombrowicz 2004:106-107)

Ptak leci. Jednocześnie zaszczekał pies.

Zamiast powiedzieć: “Ptak lata, pies szczeka” powiedziałem naumyślnie: “Lata pies, ptak szczeka”.

Co jest w tych zdaniach mocniejsze – podmiot czy orzeczenie? Czy w “lata pies” raczej “lata” jest nie na miejscu, czy “pies”? A także: czy można by napisać coś opartego na takim perwersyjnym kojarzeniu pojęć, na rozpuszczeniu języka? (Gombrowicz 2004a:101)

Dagboken er et verk som er opptatt av seg selv som tekst, som understreker og drøfter sin egen tekstlighet. Mest interessant synes jeg de metaspråklige innslagene er når de kommer helt ned på ordnivå. Metaspråklige og metalitterære trekk er i seg selv noe vi forventer i den sjangren

Dagboken representerer – en essayistisk, kritisk og reflekterende litterær diskurs. Men ved anførselstegnenes hjelp blir det metaspråklige fokuset tilspisset, presis og pedantisk. Som Donald Davidson uttrykker det, “[i]n quotation not only does language turn on itself, but it does so *word by word and expression by expression*” (Davidson 1984). Den stadige fremhevingen av enkeltuttrykk og ord gir også en bakgrunn for å forstå noe av det jeg i størst grad lar meg fascinere av i alle forfatterens bøker: Hvordan progresjonen i fortellingene styres av en logikk bygget på løpende språklige og konseptuelle assosiasjoner, snarere enn av tradisjonelle, overordnede narrative eller idéframstillende skjemaer. Ordene selv styrer spillet.

Et anførselstegn kan være et tydelig merke både for at språkbruken har blitt vurdert, og at man som leser bør legge ekstra godt merke til den. Tegnet anskueliggjør prosessen som har gått forut for den foreliggende teksten og forutser og styrer en mottakelsesprosess. Men ikke nok med det: De språklige enhetene ser ut til å kunne sette i gang egne prosesser, uavhengig av skribentens og mottakerens perspektiver og begrensninger. Ordene får selvstendig tyngde og styrke (“Vad är *starkast* i dessa satser – subjektet eller predikatet?”), og de vurderes som noe som er i stand til, ikke bare å ta styringen over en tekst, men dessuten å påvirke kroppene direkte. Et sted spør Gombrowicz, “«människoart» – är det inte et alt för fysisk begrepp?” [«gatunku ludzkim» – czy to nie jest pojęcie zanadto fizyczne?] (Gombrowicz 2004:434 [2004b:80]). Jeg kan også peke på en interessant omtale av et av de mest sentrale ordene i verket, et ord som noen ganger fremstår som en fetisj:

Ordet “jag” er så grundläggande och ursprungligt, så fyllt av den påtagligaste och därmed ärligaste verklighet, så ofelbart som vägledare och så obevekligt som probersten att man i stället för att spotta på det borde falla på knä. (Gombrowicz 2004:181)

Słowo “ja” jest tak zasadnicze i pierwotne, tak wypełnione najbardziej namacalną a przeto najuczciwszą rzeczywistością, tak niomylnie jako przewodnik i surowe jako probierz, iż zamiast nim gardzić należałoby paść przed nim na kolana. (Gombrowicz 2004a:179)

Fokuset på det enkelte ordet og dets materialitet, bevisstheten om at selv det minste ord kan være fyllt med vidtrekkende konnotasjoner og assosiasjoner er bakgrunnen for den modaliserende bruken av anførselstegn i *Dagboken*.³⁸ Å demonstrere Gombrowiczs bruk av modaliserende

³⁸ Det må samtidig påpekes at dette ikke noe som er spesielt for akkurat dette verket eller Gombrowiczs forfatterskap alene. Anvendelsen av modaliserende anførselstegn er blitt viktigere og viktigere i tekstkulturen generelt – en

anførselstegn og den prosessuelle metaspråklige diskursen mener jeg at jeg gjør best gjennom konkrete nærlesninger (det kommer til senere). Her vil jeg kun summarisk peke på noen av måtene anførselstegnet brukes på i *Dagboken*.

For det første har vi tilfellene der Gombrowicz henter opp ord fra sin egen diskurs, ord han nettopp har brukt i en setning og deretter plukker opp for å kommentere kritisk eller opplysende, eventuelt for å ta utgangspunkt i ordet i sin videre argumentasjon. Selv om dette kan virke som en triviell observasjon, mener jeg denne bruken av anførselstegn på en tydelig måte demonstrerer et av de viktigste generelle trekkene ved forfatterens stil: en prosessorientert, språkkritisk og assosiativ diskurs. Ofte er det snakk om en tilbakekoblende oppmerksomhet på et ord, som i et utdrag jeg har gjengitt tidligere: “*Jag säger «som om», «så att säga», för allt det här hände bara i viss mån*”. Ord og uttrykk som på denne måten fremheves i diskursen, kan bli hengende med som referansepunkter (som lesehjelp?) i hele kapitler. De blir som topper i terrenget, noe å orientere seg etter, noe som resten av teksten kretser rundt og må forholde seg til.³⁹ Stiller vi opp ordene i anførselstegn kronologisk, ser vi at gjentakelser, og variasjoner over og utviklinger av det samme begrepet, snarere er en regel enn et unntak. Å kretse rundt, gjøre variasjoner over og nøye vurdere et språklig uttrykk er et av de viktigste argumentative virkemidlene i verket.

Deretter har vi ord og uttrykk hentet fra *andres* diskurser. Noen ganger kan det være helt klart hvem opphavet til uttrykket er, og i slike tilfeller grenser den modaliserende bruken av anførselstegn mot å kunne oppfattes som et rent sitat. Andre ganger er referansen til en gruppes vokabular, snarere enn til en enkelt persons ordbruk. Hovedregelen er at Gombrowicz henter inn slike uttrykk for å ta avstand fra dem, eller for å distansere seg fra implikasjoner som de vanligvis vil bære med seg, men ofte gjør han likevel produktiv bruk av begrepene i sin egen diskurs. Det finnes et utall eksempler i verket, noe som understreker verkets dialogiske og polemiske stil.

Om et orkester i Berlin (Gombrowicz reiser dit fra Argentina i 1963) skriver forfatteren:

Orkestern är Berlins stolthet, den är “fantastisk”. Jag sätter “fantastisk” inom citationstecken, inte för att jag tvivlar på det, utan därför att bara specialister kan uttala

tekstkultur som stadig drøfter sine egne premisser. *Dagboken* er imidlertid et fantastisk eksempel på hvordan disse tendensene fungerer i praksis.

³⁹ “Mellom” [między, pomiędzy] er et spesielt godt eksempel på et ord som stadig gjentas i anførselstegn, og det kommer jeg tilbake til senere.

sig om detta; resten, de tusentals andra, får snällt tro dem på deras ord. (Gombrowicz 2004:814)

Orkiestra jest dumą Berlina, jest “świątą”. Zamieszczam “świątą” w cudzysłowie nie żebym wątpił, ale ponieważ tylko specjaliści mogą coś o tym powiedzieć; reszta, tysiące, musi uwierzyć na słowo. (Gombrowicz 2004c:178)

Gombrowicz påstår selv at bruken av anførselstegn her ikke er rent avvisende og ironisk, men en henvisning til en spesiell gruppes – ekspertenes – måte å bruke ord på. Samtidig er dette også et eksempel på en tredje kategori av anførselstegn i *Dagboken*: Jeg tenker da både på bruk av anførselstegn som fungerer som et ironisk, begrepskritisk virkemiddel. Når Gombrowicz virkelig er på krigsstien, kan lange avsnitt være fylt med flere slike anførselstegn. Slik bruk har fremdeles en viss sitatkarakter, i det minste i den betydningen at forfatteren avviser ordene, ironiserer over bruken eller tar ulike forbehold, på grunn av konnotasjoner som har blitt knyttet til ordet av andre språkbrukere og som dermed er lagret i en felles tekstkultur. Ved å sette ordet i anførselstegn setter han slike konnotasjoner i spill, viser dem fram og drøfter dem. I tilfellet “fantastisk” er denne formen for bruk av anførselstegn også et maktkritisk virkemiddel, siden den tar sikte på å avkle ekspertenes ordbruk og fravriste dem eiendomsretten til uttrykket.

Anførselstegn anvendes også for å markere metaforer, for å markere at forfatteren uttrykker seg i en annen stil enn vanlig, eller for å gi uttrykk for språknød. Når det gjelder det siste, mener jeg tilfeller der anførselstegnene ser ut til å markere at et ikke helt nøyaktig uttrykk er valgt fordi det ikke finnes et bedre, et som er bra nok: “teorier är «livsfientliga»” [teorię są «nieżyciowe»] (Gombrowicz 2004:699 [2004c:57]) eller “från den sjuka människans sida, hur hon «upplever» operationen, ser saken annorlunda ut” [od strony chorego, tego co «przeżywa» operację, sprawa przedstawia się inaczej] (903 [284]). Det handler i slike tilfeller ikke om kritikk av en bestemt diskurs, men anerkjennelse av at visse ord er problematiske i seg selv. De kan ikke anvendes uten forbehold. Dette gir assosiasjoner til Jacques Derrida og Martin Heidegger som noen ganger setter strek gjennom eller kryss over termer som er ment å referere til et konsept som den eksisterende termen ikke passer til.⁴⁰

⁴⁰ Et eksempel på dette: “**Being** remains absent in a singular way” (Derrida 1979:141). Det er Marjorie Garber (2002:11) som har gjort meg oppmerksom på likheten mellom dette og bruken av anførselstegn. Imidlertid er gjennomstrykning et åpenbart kraftigere instrument, som for Derrida har funksjoner som nok skiller seg fra hans utstrakte bruk av anførselstegn.

Bruken av anførselstegn ved ironi, kritikk, språknød, metaforikk og stilskifte er uttrykk for et forbehold til et eller flere ord eller deres bruk. Det er nok mulig å gjøre inndelingen langt mer nøyaktig. Imidlertid er det ofte vanskelig å bestemme hva slags type forbehold det er snakk om, de ulike typene overlapper ofte. Det er imidlertid viktig å forstå motivasjonen for den hyppige bruken av anførselstegn til disse formålene. Det er nemlig denne formen for bruk som gjerne påkaller vrede fra lærebokforfattere og erfarne skribenter fordi den kan virke unødvendig og uraffinert. Jeg mener at mengden anførselstegn blant annet har med avstand å gjøre. Viss Gombrowicz hadde skrevet for et publikum han kjente og var nær, tror jeg ikke bruken av anførselstegn ville vært like påtrengende (og *Dagboken* heller ikke så interessant). Avstanden gjør ordene treigere, skribenten kan ikke være sikker på at de når helt fram, og han tar de forbehold han kan ta angående ordene fordi han til en viss grad ikke stoler på at de vil bli forstått. I en eksklusiv situasjon kan ikke språket og ordene tas for gitt eller betraktes som noe naturlig og organisk.

En siste variant av bruken av modaliserende anførselstegn er å markere ord som spesialbegreper. Ordene får da forskjøvet sin konvensjonelle betydning, og får en funksjon som er tilpasset forfatterens konkrete formål. Det kan for eksempel handle om et begrep som “form” [forma]. Det konstrueres som et spesialbegrep som kun kan forstås riktig innenfor konteksten av den argumentasjonen forfatteren utvikler. Et annet eksempel er det følgende, et utsagn Gombrowicz kommer med i den tidligere gjengitte omtalen av Bruno Schultz: “Jag ville vara «ovanför» och «högre»” [Ja chciałem być «ponad» i «pożywej»] (Gombrowicz 2004:655 [2004c:11]). Selv om disse er konstruerte spesialbegreper, kommer vi ikke unna at det kan ligge klare henvisninger til for eksempel Nietzsche i og med bruken av disse uttrykkene. Derfor kan vi også regne ordene som sitat, riktignok kraftig modalisert sitat. Det Gombrowicz oppnår med dette er at de assosiasjonene vi har til Nietzsches eller andres bruk av begrepene henger med når han anvender dem i andre kontekster. Det er en måte å sitere på som gir en kumulativ effekt på ordene. De oppsamler intensjoner og konnotasjoner fra andre kontekster og forfattere.

Enkelte ord kan ikke være sitater, bortsett fra i helt teoretisk forstand. Det jeg tenker på er ord – gjerne adverb, pronomer og indeksikalske uttrykk – som “noe”, “her”, “der”, “litt”, “mellom” eller “nesten”. Når disse ordene settes i anførselstegn er det derfor fra Gombrowicz egen tekst de kummulerer betydning: Det kan først være uklart hvorfor et slikt ord settes i anførselstegn – det kan virke veldig eksentrisk – men etterhvert vil det være mulig å se at de får

viktige posisjoner i teksten. De blir erstatninger for et annet ord som ikke finnes, nykonstruksjoner som refererer til konsepter Gombrowicz utvikler i løpet av verket. Dette er en gombrowiczansk måte å bruke anførselstegn på som ikke finner sitt motstykke mange andre steder. Det er vanlig i teoretiske eller essayistiske tekster å sette et ord i anførselstegn mens man definerer en spesialbetydning for det, for deretter å fjerne anførselstegnene. Men hos Gombrowicz forblir gjerne anførselstegnene, som om det skjer en stadig (nesten umerkelig) nydefinering av begrepet i løpet av teksten. Som om ordet selv er en prosess, ikke et begrep. Ordet orienterer seg i teksten, i stedet for å være et fast punkt det er mulig å orientere seg i forhold til.

2.2 Noen lesninger av avstand og nærhet

2.2.1 Å forferdes av ord

I siste del av *Dagboken* skriver Gombrowicz, som nå er en eldre mann og tilbake i Europa, om en søndag i Barcelona:

Gick til platsen med Columbusstatyn och kastade en blick på staden, där jag kanske ska slå mig ner för gott efter Berlin (förfäras av varje ord i denna mening: “gick” och “till” och “platsen” och så vidare). (Gombrowicz 2004:747)

Doszedłem do placu, gdzie stoi posąg Kolumba, i rzuciłem okiem na miasto, w którym, być może, osiedlę się po Berlinie na stałe (przeraża mnie każde słowo tego zdania: “Doszedłem” i “do” i “placu”, et cetera). (Gombrowicz 2004c:108)

Det vil for de fleste være naturlig å fokusere på innholdet i parantesen i det siterte avsnittet. For det er parantesen som er det merkelige. Hvorfor ikke fokusere på det merkelige? Setningen forøvrig virker ganske hverdagslig, som en relativt udramatisk dagboksskildring. Men parantesen som Gombrowicz skyter inn gjør det klart at det er noe som ikke er helt greit med dette, faktisk er det noe som gjør at det er grunn for forfatteren til å “förfäras”. Hva er det som er så skrekkinnjagende? Det påfølgende avsnittet gir kanskje et svar på det spørsmålet:

Det förfäras mig utesägligt, det fyller mig med förtvivlan, att jag bär omkring på mig själv på dessa ställen som någonting ännu mer okänd än alla okända ställen. Inget djur,

ingen padda, ingen mussla, inget fantasifoster och ingen galax är mig så oåtkomliga och främmande som jag (banal tanke?). (Gombrowicz 2004:747)⁴¹

Przeraża mnie niewymownie i wypełnia rozpaczą że ja siebie obnoszę po tych miejscach, jak coś bardziej jeszcze nieznanego od wszystkich miejsc nieznanych. Żadne zwierzę, płaz, skorupiak, żadne monstrum imaginacyjne, żadna galaktyka nie są mi tak niedostępne i obce, jak ja (banalna myśl?). (Gombrowicz 2004c:108)

Den skrekken Gombrowicz beskriver kommer altså av møtet med et ukjent sted, og blir forsterket av at det er snakk om et møte mellom to ukjente størrelser: Barcelona og Gombrowicz selv. Denne “förfäran” kommer altså ikke av en vanlig redsel for møte med noe nytt. Møtet med det ukjente stedet ville i seg selv kanskje ikke vært skrekkinnjagende, om det ikke hadde vært for at avstanden mellom den som beskriver og det som beskrives er dobbel. Teksten orienterer seg ut fra et punkt som er ideelt, men ikke reelt eksisterende, og fra dette punktet er det en avstand både til byen og til selvet som observerer byen. Når den som observerer ikke kjenner seg selv, hvordan skal han da forholde seg til det han observerer, eller, for den del, det å observere?

Verken det minste eller det største, krypdyr eller kosmos, er mer fremmed enn det egne selvet. Påstanden kunne stått som et motto for *Dagboken* som helhet. Verket er fra begynnelse til slutt gjennomsyret av en streng og komplisert problematisering av selvet. Men krypdyrene er her ikke bare representanter for den ene siden av skalaen av ting som kan sammenlignes med, og komme til kort ovenfor, selvets fremmedhet. At forfatteren trekker fram dyr generelt, og padder og skalldyr spesielt, som viktige kandidater til å være like skremmende som det egne selvet, har sammenheng med omtalen av dyr i andre deler av verket. Gombrowicz er opptatt av dyr.⁴² Dyret markerer en logisk grense for den stadige diskursen om det menneskelige, og om møter mellom mennesker. Dette kommer han inn på flere steder i *Dagboken*. Et fint og treffende eksempel handler om et møte med ei ku. Han beskriver hvordan han med ett blir stående og se denne kua inn i øynene. Stirringen beskrives som risikabel sport: “Hennes koighet slo min mänsklighet med en sådan häpnad – ögonblicket då våra blickar möttes var så spänt – att jag tappade fattningen *som människa*” [Jej krowiość zaskoczyła do tego stopnia mą ludzkość – ten moment,

⁴¹ I den svenske oversettelsen som er sitert oversettes “płaz” feilaktig med “strand”. En korrekt oversettelse her må imidlertid være noe helt annet, fortrinnsvis “padde” (som jeg har rettet det til) eller, i figurativ forstand, “kryp”. Oversettelsen av “skorupiak” til “mussla” er bedre, selv om musling strengt tatt tilhører en annen dyrefamilie enn et skalldyr, som ville vært en mer bokstavtro oversettelse av “skorupiak”.

⁴² Włodzimierz Bolecki har samlet den mange scenene fra Gombrowicz verker som omhandler dyr i antologien *Bestiarium* (Gombrowicz og Bolecki [red.] 2004).

w którym spojrzenia nasze się spotkały, był tak napięty – że stropiłem się *jako człowiek*] (Gombrowicz 2004:388 [2004b:34]). Han føler seg gjennomskuet av ei ku, og føler skam ovenfor den. Dette er en trussel mot det menneskelige, kanskje fordi det menneskelige er basert nettopp på en bevissthet om nivåforskjeller, og dessuten en absolutt avstand til dyrene. Erkjennelsen av et dyr kan gjøre noe så menneskelig som å stirre, at den har et blikk, er skremmende. Jeg har selv lurt på det samme når jeg har truffet kuer: Viss jeg ser på dem som menneskeaktige, betyr det at de ser på meg som kuaktige? Gombrowicz svarer tilsynelatende bekreftende og trekker en dramatisk konsekvens: “även jag blev et djur – men et underligt, ja otillåtligt djur, skulle jag säga” [stałem się także zwierzęciem – ale dziwnym, powiedziałbym nawet, niedozwolonym] (388 [34]). Det oppstår et fellesskap, riktignok et påtvunget fellesskap, monstrøst og unaturlig. Og en ting til: Tenk om kua forstår noe om Gombrowicz som han aldri vil være i stand til å forstå selv.

Vi kan å ri på hester, men ei rotte har ikke lov til å ri på en hane, påpeker Gombrowicz. Etter møtet med kua – kuøynene – stiller han spørsmålstegn ved denne vedtatte sannheten. Han vurderer riktignok ikke hvorvidt en rotte overhodet kunne klart å fange hanen, komme seg opp på ryggen, holde seg fast, ikke ramle av og så videre, men vi får ta forfatterens indignasjon mer som en eksistensiell enn en praktisk kritikk. I eksistensielle termer er det å stille slike spørsmål en trussel mot selvfølelsen, i siste instans en trussel mot følelsen av å være et individ. Det som står på spill er avstanden til alt, slik Gombrowicz forteller at han dagen etter møtet med kua “grips av en närvaro bestående av miljarder existenser” [ogarnia mnie obecność złożona z miliardów istnień] (389 [36]). I dette nærværet er det ikke lenger mulig å orientere seg, selvorientering er avhengig av avstand. Ved dette tilfellet oppleves det som ekstase, andre ganger beskriver forfatteren det som et skremmende kaos. Etterpå oppstår en mer kompleks følelse av fremmedhet. Avstanden mellom dyr og mennesker gjenopprettes, men har nå et islett av dyrets blikk i seg. Gombrowicz beskriver at han rykkes ut av en slik opplevelse og blir oppmerksom på sin “människohud... främmande. Oroväckande annorlunda” [skorze ludzkiej... obcy. Niepokojąco inny] (390 [36]).

Også et annet motiv understreker hvordan betraktninger rundt avstand og fremmedhet er sentrale i de siterte avsnittene. Statuen av Kolumbus, som omtales i den setningen som skremmer Gombrowicz, er et symbol i stand til å bringe til overflaten en hel rekke strukturer, prosesser og temaer som er viktige i *Dagboken*. Avsnittene jeg siterer er hentet fra den første innførselen etter

at Gombrowicz returnerer til Europa etter 24 års eksil i Argentina. Kristoffer Kolumbus er et nesten ideelt bilde på avstanden mellom de to kontinentene, men samtidig også på overskridelsen av denne avstanden.

Er det dette som gjør at Gombrowicz “förfäras”? Er det møtet med symbolet Kolumbus på den første dagen på det europeiske kontinentet på 24 år? Eksilsituasjonen er bestemmende for forfatterens identitet, og det spillet han setter i stand med sin identitet. I biografisk så vel som litterær forstand er dette mulig å forstå som en del av bakgrunnen for at forfatteren beskriver seg som fremmed for seg selv. En dyremetafor ville kanskje falt Gombrowicz i smak: Som skalldyret – et lukket og utilgjengelig vesen – bærer forfatteren med seg et hjem han aldri kan bli helt kjent med. Det er uatskillelig fra ham, men utilgjengelig for ham. Hvordan utforsker et skalldyr innsiden av skallet sitt?

2.2.2 Over til tegnsettingen

Jeg vil nå utdype lesningen ved å ta hensyn til anførselstegnene i det første siterte avsnittet. For selv om anførselstegn kan regnes som språklig perifere fenomener, er det vel ingen som kan unngå å bli slått av effekten de skaper? Dessuten er også parenteser interessante. I begge avsnittene forekommer en parentes der forfatteren tillater seg å anlegge et fugleperspektiv på den han har skrevet.

Parentesene først: Mange av de stikkordene jeg har sirklet rundt i avsnittene over kan hentes fram igjen for å forklare hvilken funksjon parentesene har. For det første er de markører for en dobling av fortellerinstansen. Dette er noe som gjelder for den generelle funksjonen til parenteser, både i skjønnlitteraturen og ellers, så det kan virke som en triviell påstand. Men her er det ganske dramatiske perspektivendringer som finner sted. I det siste av de to siterte avsnittene, spør Gombrowicz om det han har skrevet er en “banal tanke”. Det er et innskudd som setter hele argumentasjonen hans i fare. Leseren må nødvendigvis begynne å se etter banaliteter. Samtidig er det uklart hvem spørsmålet er rettet til. Det kan se ut som en personlig kommentar i marginen, et notat til et tekstutkast. Jeg har pekt på at avstanden til det egne selvet er en viktig tematikk i de to avsnittene. Bruken av parenteser fremstår derfor som en dramatisering av det tematiske innholdet. Det er en dramatisering av en usikkerhet. Kanskje en skam? Kanskje er parentesene et signal om den type “människoskam” [wstydz człowieka] (Gombrowicz 2004:388 [2004b:34]) som Gombrowicz følte ovenfor kua, bare at det denne gangen er en skamfølelse ovenfor teksten forfatteren uttrykker?

Samtidig som parentesene kan gi inntrykk av usikkerhet eller skam, kan vi også se på bruken av disse først og fremst som en unnvikelsesmanøver ovenfor leseren. Det skal ikke være for lett å dekode Gombrowicz, insisterer forfatteren på, og mange av hans retoriske (og typografiske) grep er har som formål å holde leseren på trygg avstand. Hvorfor legger Gombrowicz slike feller for leseren? Kanskje først og fremst fordi han ikke vil leses rett fram. Han vil leses litt skeivt⁴³; misforståelser, paradokser og usikkerhet er en del av diskursen. Det er ofte fristende å forenkle Gombrowiczs argumentasjonsrekker, teser og symbolske repertoar. Det vil han ikke ha noe av. Ved siden av å tvinge en tiltenkt leser til å stoppe opp og se på teksten på nytt, stiller stemmen i parentesene seg på leserens side og reagerer på teksten i leserens plass før hun rekker det selv. Dette er et maktgrep. Det er umyndiggjørende, men på den andre siden er det et vitnesbyrd om tillit; det krever sin leser.

Her, som flere andre steder i *Dagboken*, har parentesene sammenheng med utnyttelsen av et annet grafisk tegn: anførselstegnet. Generelt tror jeg vi med en gang kan si at de to fenomenene er beslektet når det gjelder en del av de egenskapene jeg har nevnt. Begge er egnet til å innføre forskyvninger i perspektivet i teksten samt å regulere nærhet og avstand til teksten.

Effekten av anførselstegnene i avsnittet om ankomsten til Barcelona er for det første grafisk: De isolerer et ord, skyter inn luft og avstand, skiller språklige enheter fra hverandre. Vi tenker kanskje ikke så ofte over dette, men det er helt grunnleggende for den effekten anførselstegnet har. I det første avsnittet jeg siterte, inne i parentesene, har dette en umiskjennelig fremmedgjørende effekt. De færreste tenkte vel ved første lesning at setningen som utgjør dette avsnittet (“Gick til platsen med Columbusstatyn och kastade en blick på staden, där jag kanske ska slå mig ner för gott efter Berlin”) er merkelig. Det er en relativt ordinær setning. Men så gjør Gombrowicz leseren oppmerksom på at denne setningen består av ord. Det er helt selvsagt, alle setninger består av ord! Men å påpeke det, gjøre det eksplisitt, endrer spillet. Det kommer inn et helt nytt nivå i teksten. Avstanden mellom leseren og teksten øker; hun kan ikke lenger bare vurdere det som skrives, men må ta i tillegg ta i betraktning *at* det skrives, at det brukes ord, at noen har skrevet det, veid ordene fram og tilbake og så videre.

Vi må holde muligheten åpen for at det forfatteren “förfäras” av like mye er ordlyden i setningen, ordene (at de er ord), som meningsinnholdet. Det er jo nettopp det han skriver: “Jag

⁴³ I denne oppgaven har jeg ikke vært spesielt opptatt av skeive, det vil si queer-teoretiske, lesninger av Gombrowicz, men jeg utelukker dem heller ikke. For en slik tilnæringsmåte se blant annet Sołtysik (1998) og andre artikler i samlingen *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality* (Ziarek 1998).

förfäras av varje *ord* i denne mening” (min utheving). Og for at det ikke skal være noen tvil om hva han sikter til, siterer han ordene, og skiller dem fra hverandre med en konjunksjon som for å virkelig understreke at han lister dem opp: “«gick» och «till» och «platsen» och så vidare”. Forfatterrollen, skrivingen, det å forme språket, lek med språket; alt dette er anliggender som er viktige for Gombrowicz i *Dagboken*, og en antydning om at ordene skremmer ham fordi de er ord, bør derfor ikke overraske. Kanskje skremmer de også fordi de både er produkter av hans egen kreativitet og noe som ikke er hans eget – et felles vokabular, språklige konvensjoner, språket selv. Forfatteren skriver at han ikke kjenner seg selv; hvordan vet han da at han har kontrollen over ordene han bruker? Hvor *eget* er ordet, hvor *fremmed* er det? Det polske ordet for anførselstegn – “cudzysłów” – kan forøvrig oversettes direkte både med “fremmed ord” og “en annens ord”.

Det er ikke hvilke som helst ord som plasseres i anførselstegn her. Alle tre har, i det minste om vi tøyer tolkningsmulighetene våre en smule, sammenheng med de problemene jeg har vært innom i lesningen over. Ordet “gick” kan assosieres til bevegelse, samt til endring av posisjon og geografisk plassering. Ordet “till” gir assosiasjoner til blant annet koordinering, koordinater, retninger og orientering. Til slutt er også “platsen” beslektet med dette feltet av begreper, siden det har konnotasjoner som *plassering*, både i konkret og overført betydning, og dessuten smaker av stillstand og utvetydighet. Med andre ord åpner hvert av disse ordene for flere linjer, utganger og innganger i den tematikken som jeg analyserte ovenfor. Det er potens i hvert ord. Er det *det* som er så skremmende?

Potens? Kan ord ha potens? Hva er det i så fall som gjør dem potente? Betydningen? Den grafiske formen, klangen? Kanskje en kombinasjon? Dette er spørsmål som det, like lite som spørsmålet “hva er det litterære?”, er mulig å finne endelige svar på. Men problemstillingen er interessant. Er det i så fall magi i en eller annen form som virker her? Spørsmålet høres kanskje rart ut, men det er vanskelig å finne andre ord som beskriver på en intuitiv og direkte måte hva det er snakk om her. “Var hälsad, magi”, utbryter Gombrowicz i avsnittet som går direkte forut for det som er sitert i begynnelsen av forrige kapittel:

Jag beträdde europeisk mark idag, den 22, jag har länge vetat att två tvåor är mitt tal, argentinsk mark beträdde jag också försa gongen den 22 (august). Var hälsad, magi! Sifferanalogi, vältaliga datum... (Gombrowicz 2004:747)

Dotknąłem ziemi europejskiej dziś, 22-go, od dawna wiem, że dwie dwójki to moja cyfra, ziemi argentyńskiej też dotknąłem po raz pierwszy 22-go (sierpnia). Witaj, magio! Analogi cyfr, wymowa dat... (Gombrowicz 2004c:108)

Datoene er “värtaliga”, skriver Gombrowicz, eller snarere, med den originale polske genitivskonstruksjonen, skriver han om datoenes veltalenhet, datoenes språk. Det er som om tallet 22 i sin veltalenhet kan representere hele rekken, hele systemet av eksil, avstander, Europa, Amerika. Spørsmålet er om vi skal si at denne representasjonen kun er et psykologisk faktum, forfatterens personlige nevrose? Det kan vi selvfølgelig, men det gjør det hele mindre spennende, “inte för att en konstnär inte skulle ha några komplex, men hans sak är att omvandla sitt komplex till kulturellt värde” [nie w tym rzecz aby artysta nie miał kompleksów, a w tym, by kompleksów przetworzył na wartość kultury] (Gombrowicz 2004:225 [2004a:223]).

Et tall har – og det er lettere å se for tall enn for ord – kun relativ betydning. Tall representerer i utgangspunktet koordinater, mengder, størrelser, ikke verdisystemer. De er rett og slett ganske *tomme*. Likevel er ikke den type sifferanalogi som Gombrowicz beskriver ukjent for noen. Nesten alle har et lykketall (mitt er 7), men jeg har truffet få som har et lykkeord. Det er vel kanskje slik at den konseptuelle fattigdommen som tallene dras med, også er deres store fordel. De kan fylles med hvilken betydning som helst. Matematikken kan beskrive alt, hevder visse vitenskapssyn. *Det* er i så fall magi. Tall er også knyttet til tilfeldighet, og sammenfallet mellom datoer som Gombrowicz henviser til, er vel en tilfeldighet, like mye som det er magi. Samtidig er tilfeldighet et ganske vanskelig og unnvikende konsept. Det er derfor Gombrowicz tviler når han i *Testamente* vurderer om det var tilfeldig at han reiste til Argentina i 1939: “Det var en ren slump. En slump?” (Gombrowicz 1994:65). Og senere, denne gangen kommer tvilen i en parentes: “Mina förberedelser för resan var så lättsinniga at det var en ren slump (slump?) att jag inte stannade i Polen” (65). Tilfeldighet, magi, til alt overmål kanskje skjebnen?

Så: Er det innskyttelsen om tallmagi som henger igjen når Gombrowicz påberoper seg å være “förfärat” av ordene han siterer i parenteser? Det er ikke umulig. Når disse ordne settes i anførselstegn, fremheves den materielle kvaliteten deres. De løsriveres fra den strukturen de fungerer i. Ordenes meningsinnhold blir mer usikkert, de fremstår som mindre motiverte og mer tilfeldige. Jeg sier ikke at de blir som tall, men mener vi kan snakke om en analogi her. Ankomsten til Barcelona representerer en gjentakelse av tallet 22. Ordet “gick” i parenteser er en gjentakelse. Hvor motivert er gjentakelsen, hvor tilfeldig? Hvor fremmed, og hvor kjent?

2.2.3 Møter i anførselstegn

Et par sider før avsnittet jeg har drøftet, bruker Gombrowicz anførselstegnet på en annen måte. Med vokabularet til Klockow var oppramsingen av ordene “gick”, “till” og “platsen” eksempler på en konvensjonell bruk av anførselstegn. I det følgende utdraget benyttes anførselstegnet modaliserende. Det er også et av tre steder i verket der Gombrowicz forklarer sin egen bruk av anførselstegn eksplisitt:

Jag vill också nämna att “mötet” inträffade tidigt i morse, norr om Kaniariöerna. Jag skriver “mötet” inom citationstecken, ordet er inte fullgott... (Gombrowicz 2004:745)

Chcę jeszcze nadmienić, że “spotkanie” nastąpiło dziś o wczesnym świcie, na północny wschód od Wysp Kanaryjskich. “Spotkanie” zamieszam w cudzysłowie, to słowo nie jest pełnowartościowe... (Gombrowicz 2004c:106)

Om vi ser på sitatet løsrevet fra konteksten, vil det falle lett å mistenke Gombrowicz for her å referere til et møte han har fortalt om tidligere i teksten. Det ser ut som en tilleggsopplysning om tidspunktet og stedet for et eller annet møte, og vi kan tenke oss anførselstegnene som nok en tilleggsopplysning, nemlig at den som skriver ikke var særlig fornøyd med møtet. En slik bruk, at et begrep tas opp fra en foregående setning for å kritiseres mellom anførselstegn, er som nevnt vanlig i *Dagboken*. Her er det imidlertid ikke det som skjer. Referansen til “mötet” er det første vi leser om saken, det er en introduksjon til noe som beskrives i det påfølgende avsnittet.

Det stiller utdraget i et litt annet lys. Forutsatt at vi kun ser på den første setningen, kan vi tro at anførselstegnene gjør “mötet” til et spesialbegrep, eller til noe som ligner et egennavn. Dette vil i så fall være en måte å styrke ordet på, fremheve det, og implisere at ordet har en spesiell og viktig posisjon i den diskursen som skal utvikles. Gombrowicz går imidlertid tilsynelatende direkte i møte med en slik oppfattelse når han i den neste setningen utdyper hvorfor han har brukt anførselstegn. “[O]rdet är inte fullgott”, skriver han. Han tar altså et forbehold til ordet, men er det ikke et vanlig ironisk forbehold; han setter ordet i anførselstegn fordi det han skal forsøke å beskrive er noe som unnslipper uproblematiserte og direkte bestemmelser og definisjoner.⁴⁴

⁴⁴ I en engelsk oversettelse fra 1993 oversettes “słowo nie jest pełnowartościowe” med “this word does not have its usual value” (Gombrowicz 1993:81). Det er ikke belegg for en slik formulering, men det er interessant å legge merke til at oversetteren – Lillian Vallee – presenterer en tolkning av hva bruken av anførselstegn skal bety.

Møtet som skildres, etter at Gombrowicz først har oppfordret oss til å vurdere forsiktig og oppmerksomt om det egentlig er et “møte”, er en opplevelse han har under seilasen tilbake til Europa etter årene i eksil. Han står og stirrer utover havet idet han blir vár et fenomen:

Under tiden seglade fenomenet förbi – seglade inte förbi, i en fantasmagori av tiltufsade dimmtussar, nästan med operapatetik, någonting av förlorat broderskap, en dödad bror, en död bror, en stum bror, en bror som gått förlorad för alltid och blivit likgiltig... någonting sådant kom til synes. (745)⁴⁵

Tymczasem zjawisko przeplýwało – nie przeplýwało w fantasmagorii rozwichrzonych kłębów z operowym prawie patosem i coś, jak zatroczone braterstwo, jak brat zabity, brat umarły, brat niemy, brat zgubiony na zawsze i zobojętniały... coś takiego ujawniło się. (106)

Det som antydes er at Gombrowicz møter en åpenbaring av seg selv, i en yngre versjon, som er på vei i eksil, mens han nå er på vei tilbake til Europa. Han skriver videre at han mener å huske at han på vei til Argentina, også da i nærheten av Kanariøyene, “inte kunde sova och gikk opp på däck i gryningen för at stirra på havet... och liksom sökte någonting” [nie mogłem spać i o świcie wyszedłem na pokład aby wpatrywać się w morze... i czegoś szukałem] (746 [107]). Den yngre Gombrowicz kunne altså også ane tilstedeværelsen av den eldre på vei hjem, husker Gombrowicz. Han trekker imidlertid påstanden om dette minnet tilbake med det samme, og innrømmer at han var i ferd med å fabrikere det. I realiteten kan han naturligvis ikke omgjøre at han faktisk har beskrevet minnet, og får dermed bekreftet og benektet det på samme tid. Det er et finurlig triks, i klassiske greske termer et eksempel på *paráleipsis*⁴⁶, noe som er et ikke uvanlig virkemiddel i forfatterens selvkorrigerende retorikk. Hans egen forklaring på minnefabrikasjonen er at den ble tvunget fram av *arkitektoniske* grunner. Han har i begynnelsen av den samme innførselen sammenlignet både sitt forfattervirke og sitt liv (to praksiser som “møtes” i og med Dagboken) med å stadig bygge på en katedral som han under arbeidet ikke enda kan se de

⁴⁵ Bodegård har glemt et ganske sentralt ord i denne setningen. Han oversetter begynnelsen på setningen slik: “Under tiden seglade fenomenet förbi – seglade förbi [...]”, og overser nektelsen (“nie”) i det siste leddet hos Gombrowicz. Jeg har derfor lagt til ordet “inte” i utdraget. For øvrig er det interessant at denne paradoksale formuleringen har inspirert noe ulike forståelser hos ulike oversettere. Vallee legger til konjunksjonen “and” (“drifting by – and not drifting by” [Gombrowicz 1993:81]), mens situasjonen tolkes som et enten-eller-forhold i en tysk utgave: “Inzwischen schwamm die Erscheinung vorüber – oder auch nicht vorüber” (Gombrowicz 1970:95).

⁴⁶ Å uttrykke eksplisitt at noen momenter forbigås, men likevel gjerne nevne disse momentene i korte trekk. Ifølge Tormod Eides *Retorisk leksikon* (1999) “et effektfullt middel til å henlede tilhørernes oppmerksomhet mot nettopp det taleren foregir å fortie”.

fullstendige konturene av. Men noen ganger kan han skimte “et element av symmetri...” [jakiś element symetrii...] (744 [105]). Dragningen mot symmetri fører til konstruksjonen av minnet: den unge Gombrowicz burde stå i en gjensidig relasjon til den eldre; møtet burde være symmetrisk.⁴⁷

Tilbake til opplevelsen nord for Kanariøyene et sted som er opphavet til minnet: Gombrowicz står og stirrer på vannet og ser en båt han gjenkjenner:

Då dök han upp ur det vita höljet, vit even han, med den stora skorstenen som jag genast kände igen, på ett avstånd av tre fyra kilometer. [...] jag tittade inte, hade snarare blicken fäst vid vatnet... eftersom jag visste så väl att detta inte hände, att det inte fanns, jag föredrog att inte titta, men mitt icke-tittande liksom bekräftade hans närvaro. Interessant vad? at icke-tittande kan vara en sorts tittande. [...] at icketänkande och ickekännande också kan vara en sorts tänkande och kännande. (745)

Wtenczas wypłynął z białych opatuleń, też biały, z dużym kominem, który zaraz rozpoznałem, w odległości jakichś 3-4 kilometrów, [...] nie patrzyłem, w wodę raczej byłem zapatrzony... wiedząc dobrze, że to się nie dzieje, tego nie ma, wolałem nie patrzeć, ale niepatrzenie moje jak gdyby potwierdzało jego obecność. Ciekawe, że niepatrzenie może być rodzajem patrzenia. [...] że niemyślenie i nieczucie może być rodzajem czucia i myślenia. (106)

Gombrowicz fastholder to ting: At det ikke er noe der. At det er det noe der. Det er ikke et enten-eller-forhold, og heller ikke et både-og-forhold; Det er ingen konjunksjoner der, bare en tankestrek: “Under tiden seglade fenomenet förbi – seglade inte förbi”. Slike merkelige forhold er av en type som bare kan forstås på kunstens premisser, antyder Gombrowicz. Et sted beskriver han kunsten som et “icke-mötande” [rozminięcia] (Gombrowicz 2004:683 [2004c:40]). Jeg tror han mener at vi aldri kan møte den innerste hemmeligheten i kunsten, men at det likevel er møtet med denne hemmeligheten som er hele vår motivasjon for å begi oss inn på kunstens område. Vi kan også si at anførselstegnene får ordet til å flyte. Analogt med hvordan et menneske på et skip på havet ikke kan omfatte det hun flyter på, kan ikke ordet “mötet” omfatte det som ser ut til å være et forsøk på å sette spørsmålstegn ved et av de mest grunnleggende prinsipper i den klassiske logikken, nonkontradiksjonsprinsippet.

⁴⁷ Dragningen mot symmetri omtaler forfatteren for øvrig som en mani (746 [107]). Den selvkritikken er uttrykk for den ambivalensen som hele tiden finnes i hans forhold til motsetningspar som for eksempel symmetri-asymmetri.

2.2.4 Å flyte “mellom”

“[V]ad har du blivit?” [czymże się stałeś?] spør Gombrowicz seg i avsnittet som følger etter beskrivelsen av ”møtet”, og han svarer selv: “En flod av händelser i nuet, en fors av fakta som sker nu” [Rzeką zdarzeń w teraźniejszości] (747 [108]). Anførselstegnene kan slå ned hvor som helst i diskursen (for eksempel på ordene “gick”, “till” eller “platsen”), og ikke håpe på annet enn at de klarer å holde ordene flytende over elven og gjennom fossen av hendelser som utgjør det jeget som forsøker å beskrive seg selv litterært. “In Gombrowicz’s writing [...] the fluid medium of writing washes around the world of pure objects in the attempt to describe them, but without ever being able to represent them directly and fully” (Berressem 1998:20, mine uthevinger), skriver Hanjo Berressem, som altså prioriterer å se på forfatterens ord som flytende og hans verden som det faste, men vanskelig definerbare. Faktorenes orden er ikke så viktig. Noen ganger er ordene flytende mens tingene flyter, noen ganger er tingene flytende mens ordet flyter. Posisjonene er utskiftbare, og anførselstegnene er (i den samme metaforikkens ånd) livbåt eller kanne, avhengig av hvilket perspektiv vi velger.

Vannmetaforikken (også i betydningen hav og elver) er en konstant i verket. Det er et konkret bilde på den transatlantiske avstanden mellom Amerika og Europa, men også en representant for noe ufattelig, som noe passiviserende, som et klassisk bilde på endring og liv, som et ingenting og som noe altomfattende, noe som binder opp og kompliserer alt mulig i en veldig kaotisk, men enhetlig bevegelse. I avsnittene i første del av Dagboken som har fått overskriften “Dagboksanteckningar Rio Paraná” gjentas uttrykkene “vi flyter” [płyniemy] eller “vi flöt” [płynęliśmy] rundt femti ganger i løpet av fem-seks sider. Samtidig bidrar ellipser, tankestreker, beskrivelser av ubestemmelige sanseintrykk og kortfattede, late, impresjonistiske og vakre landskapsbeskrivelser til en drømmende og sløv følelse av en diskurs som nettopp flyter. I kapittelet er det også en innførsel med en åpenbar parallell til hendelsen ved Kanariøyene. Også her handler det om et møte (eller “møtet”) med en umulig størrelse, noe som både finnes og ikke finnes:

Floden blek, brusande, stillastående – vi flyter.

På natten har någonting hänt – eller, närmare bestämt, har någonting brustit – eller gått sönder... Jag vet egentligen inte vad som har hänt och ärligt talat har ingenting hänt – men just detta att “ingenting har hänt” är viktigare och antagligen hemskare än om någonting hade hänt. [...] Vi flöt fram. Och plötsligt (som jag redan sagt) gick någonting sönder och tystnadens sigill brast, och et skrik, et ensamt skrik

skallade... et skrik som inte fanns! Jag visste säkert att ingen skrek och samtidigt visste jag att skriket fanns... Men eftersom skriket inte fanns sade jag mig att min fasa inte fanns och gick tillbaka till hytten och somnade faktisk. När jag vaknade halv tio såg jag att vi flöt fram på en flod, silvrig som en fiskbuk. (Gombrowicz 2004:315-316)

Rzeka blada, szumiąca, stojąca – płyniemy.

W nocy coś się zdarzyło – albo, ściślej wyrażając się, coś pękło – lub może coś przetamało się... Właściwie nie wiem co się stało, a nawet, prawdę powiedziawszy, nic się nie stało – ale to właśnie, że “nic się nie stało” jest ważniejsze i bodaj okropniejsze niż gdyby stało się coś. [...] Płynęliśmy. I naraz (jak już wspomniałem) coś przetamało się i pękła pieczęć milczenia, a krzyk... krzyk jednorazowy, rozgłośny... rozległ się... Krzyk, którego nie było! Wiedziałem z całą pewnością, że nikt nie krzyknął, a jednocześnie wiedziałem, że krzyk był... Ale, ponieważ krzyku nie było, uznałem przerażenie moje za niebyłe i powróciłem do kajuty a nawet zasnąłem. Obudzivszy się o wpół do dziesiątej ujrzałem, że płyniemy po rzece srebrnej jak rybi brzuch. (Gombrowicz 2004a:316-317)

Båtreisen dette tekststedet beskriver er et av de sentrale utgangspunktene for Markowskis lesning av *Dagboken* (Markowski 2006:51). Med hans terminologi er hendelsen på båten en åpenbaring av kosmos – en sfære uten sammenheng, uten forbindelser, som Markowski mener kan gjenfinnes i alle Gombrowiczs verker. Det som for et øyeblikk har “brustit – eller gått sönder” er en verden av konvensjoner, det konvensjonelle språket, ordenes hverdagslige mening og vanlige forbindelse mellom ting og mennesker. Teppet har gått opp for noe ubegripelig og enormt. Det er en opplevelse som ikke kan betegnes, det er ikke engang mulig å si at det er et “møte” med noe, for det er ikke det – kanskje er det ingenting. Det er en opplevelse som kaller på ellipsen og anførselstegnet. Ellipsen, for å velge avbrytelsens og stillhetens tilnærming til det uforståelige. Anførselstegnet, for å skrive uansett; velge et eller annet ord, men uten å kunne stole på det fullstendig. Etter et møte med dette ubeskrivelige kosmos blir tingene i verden med ett uhyggelige, påpeker Markowski: De blir delvis fremmede, lukket om seg selv: de blir “kuslige”⁴⁸. Tingene blir kuslige fordi de “hemsöks av det icke-självklara” (55). Det er også en god beskrivelse av hvordan anførselstegnet ofte fungerer i *Dagboken*. Ordet “mötet” er noe ikke-selvklart, eller det

⁴⁸ I den polske utgaven av *Svart ström – Czarny Nurt* (Markowski 2004) – brukes betegnelsen “niesamowity” (uhyggelig, gyselig), og Markowski henviser til det tyske ordet “unheimlich”, som har en viss betydning i både Freuds psykoanalyse og Heideggers eksistensfilosofi. Den svenske oversettelsen “kuslig” er veldig god i så måte. Etymologisk har ordet (som også er et nynorsk uttrykk) sammenheng med “kuse” som i nordisk tradisjon henviser til djevelen, busemannen eller hin onde, men også til noe stort og oppsvulmet eller til praksisen å ha granbor rundt minebor for å hindre skvett. I hvor stor grad dette forklarer at den vanligste betydningen på norsk av “kuse” er det kvinnelige kjønnsorgan, skal jeg ikke spekulere i, men også i den psykoanalytiske tradisjonen har “unheimlichkeit” en viss sammenheng med kvinnens kjønn (Markowski 2006:56).

beskriver noe ikke-selvklart. Anførselstegnet er kanskje det viktigste virkemiddelet Gombrowicz har når han vil sette ord på det vi med Markowski kan kalle kuslig, men like gjerne uforståelig, hemmelighetsfullt, paradoksalt, mektig eller mystisk.

Begrepet “møte” er konseptuelt beslektet med en rekke andre uttrykk som forfatteren gjennom hele *Dagboken* plasserer i anførselstegn: ord som “mellommenneskelighet” [między-ludzkość], “å være mellom” [bycie pomiędzy] eller bare “mellom” [między]. I *Testamente* skriver Gombrowicz: “Jag befann mig alltid «mellan», jag var aldrig infogad i någonting” (Gombrowicz 1994:18). Slik beskriver forfatteren sin opplevelse av eksil og fremmedhet, men også at denne opplevelsen er noe som ikke kan omtales i klare ord. Å være “mellom” er å orientere seg mellom ulike posisjoner, men uten å innta noen av posisjonene. Helt i tråd med dette er begrepet “mellom” også sentralt når Gombrowicz beskriver den gjensidige formingen av eksistens som han hevder finner sted mellom mennesker. Når Gombrowicz skriver at “formen, konsten, uppstår «mellan» människorna” [forma, sztuka, rodzą się «między» ludźmi] (Gombrowicz 2004:529 [2004b:178]), refererer ordet i anførselstegn til et forhold som er vel så hemmelighetsfullt som “mötet” på havet. Det mellommenneskelige er for ham ikke et symmetrisk eller gjensidig møte, men “nesten” et møte (heller ikke ordet “nesten”, et forbehold i seg selv, kan anvendes uten forbehold når dette beskrives):

[...] en pojke som leder en cykel. Et barn nalkas dig Macbeth... Närmandet sker långsamt och jag som så sent som i går hade ansiktet belagt med andras ansikten strax intill, jag är nu på väg att bryta samman – kan “nästan” inte uthärda vårt närmande till varandra, tillsa jag “nästan” stannar, “nästan” vänder mig åt sidan för att det skal mildras något. “Nästan”? [...] Jag vet, jag anar at det inte är, inte borde vara, likgiltigt “hur” och “var” och “varför” den andre kommer närmare, eller “dyker upp”, och hur vi är “placerade” i förhållande till varandra; jag vet att det måste vara någonting mer principiellt än det låter sig säga i ord (Gombrowicz 2004:674)

[...] chłopczyk prowadzący rower. Idzie na ciebie, Makbecie, dziecko... Zbliżenie dokonywa się powoli i ja, który przedwczoraj jeszcze miałem twarz obłożoną cudzymi twarzami tuż, tuż, teraz załamuję się – i “prawie” nie mogę wytrzymać tego bliżenia się naszego ku sobie, aż “prawie” przystaję, “prawie” odwracam się bokiem, żeby to jakoś łagodniej wypadło. “Prawie?” [...] Wiem, przeczuwam, że nie jest, nie powinny być obojętne “jak” i “skąd” i “dlaczego” ten inny “pochodzi”, czy “wyłania się” i jakie jest nasze względem siebie “umieszczenie”; wiem, że to musi być bardziej zasadnicze, niżby się dało słowami wyrazić (Gombrowicz 2004c:30-31)

Her blir det også klart hvor nært forbundet diskursen om møter og om det ”å være mellom” er med det å orientere seg i et fysisk rom med andre fysiske kropper. Et vellykket møte beskrives som å være *belagt* med ansikter, tett, tett (“tuż, tuż”) inntil. Metaforikken er svært fysisk. Og når møtet med en annen blir et problem er det fordi avstandene i rommet, de fysiske plasseringene er uklare, klønete og usikre. Det går ikke an å finne et sted å stå stille. Det som bestemmer hvem vi er, og hvem vi er i forhold til andre, er ikke en filosofiske kategorier eller en psykisk fantasme, men et punkt vi forestiller oss i det fysiske rommet, men hvor vi aldri kan befinne oss fullt og helt. Jeg vil hevde at Gombrowicz forsøker å si at vi alltid befinner oss “mellom” slike ideelle punkter, og derfor er tvunget til å orientere oss uopphørlig. Det heter aldri “hvem er jeg?” hos Gombrowicz”, men “var är jag?” [gdzie jestem?] (Gombrowicz 2004:311 [2004a:311]).⁴⁹

2.3 Det (in)autentiske. Og den norske mottakelsen av Gombrowiczs anførselstegn

Aldri er kvinnen mer suverén, aldri er mannen mer redusert, mer bakbundet enn når “ung gutt” ringer til “ung pike” fordi han ønsker å komme henne nær, ønsker å komme innenfor til hennes hud, hennes dyriske våte kjønn, hennes smale silkeskuldrer, komme nær og ta på hennes glidelåser, behå-knapper, truselinninger, for å kle av henne inn til nakenheten, la plaggene falle av henne for å oppleve hennes hud, hennes ansikt sammen med hennes hud, oppleve henne når fasaden og kostymene var falt av henne, når hun ble så maskeløs som hun kunne være. (Solstad 1969:86)

Den norske mottakelsen av Gombrowiczs anførselstegn kan kaste ytterligere lys over problemstillingen min. Noen vil kanskje hevde det er underlig å snakke om en slik mottakelse, jeg kan heller ikke si med sikkerhet at den finnes andre steder enn i ett forfatterskap, kanskje bare i én bok. Boken jeg sikter til er *Irr! Grønt!* (1969) av Dag Solstad. Romanen er fra ende til annen inspirert av tematikk, motiver og stil som vi finner hos Gombrowicz. Noen ganger er motivligheten så sterk at det kan virke som avskrift. Anførselstegnene, og andre typografiske egenheter som kapitalisering av forbokstavene i enkelte ord samt parenteser, er noe som henger med på lasset.

Selv om vi ikke hadde kjent til Gombrowicz, ville vi hatt anledning til å skjønne hvor Solstad har hentet sin bok fra. Han har ikke lagt skjul på at Gombrowicz var et forbilde for boka,

⁴⁹ Jerzak (1998) peker også på, med henvisning til Julia Kristeva, at det romlige er viktig for Gombrowiczs selvforståelse. Jeg ønsker ikke å gå inn på den mer psykoanalytisk inspirerte argumentasjonen som Jerzak tar utgangspunkt i, men utelukker heller ikke at en mer psykoanalytisk forståelse av romlighet kan utdype min egen lesning.

og er dessuten medansvarlig for å ha introdusert sin polske forfatterkollega til den norske offentligheten også gjennom artikler og intervjuer.⁵⁰ Både i artiklene og i *Irr! Grønt!* finner vi antydninger til hvordan Solstad forstår de gombrowiczanske anførselstegnene. Om de samme tegnene har fortsatt å øve sin innflytelse på Solstads litteratur, og om de derfra har påvirket andre deler av den norske litteraturen har jeg ikke undersøkt. Jeg vil ikke utelukke det. Jeg vil understreke at Solstad ikke skriver *om* Gombrowiczs anførselstegn eksplisitt. Min forståelse av hvordan forfatteren oppfatter disse, at han har et syn på saken, er kun basert på observasjoner av bruken av tegnet i *Irr! Grønt!*.

I *Irr! Grønt!* fungerer de fleste anførselstegnene etter et relativt lett identifiserbart prinsipp: De settes rundt substantiver eller adjektiver som kan fungere som betegnelser på mennesker, rollebeskrivelser, egenskaper, kategorier og roller som mennesker kan innta, eller følelser de kan ha:

De sender ut uttrykkene sine mot salen. Det er vakkert. “Sensuell”. “Blyg”. “Elegant”. “Sporty”. “Betatt”. “Forelsket”. “Lykkelig”. “Ulykkelig”. “Drømmende”. “Sørgmodig”. Kvinnene oppfører seg naturlig og det de uttrykker er det som beveger mannens hjerte og som kvinnen i salen drømmer om å uttrykke selv. (90)

Eller:

Det gikk en lang stund, men så begynte noen av de “unge” å delta, de var “unge” og de kom med “ungdommelige” syn på Karsten som falt ned fra det stadiet, den tynne luft han beveget seg i og ble banal, enkel, uvitende, ubevisst, ung og forvillet. (12)

Mennesket fyller ulike roller, og mennesket “er aldri identisk med seg selv”, som Solstad sier det i artikkelen “Nødvendigheten av å leve inautentisk” fra 1968. De ulike rollene er utbyttable og relasjonelt betingede, og ikke egenskaper eller sosiale eller biologiske posisjoner i enkel, commonsensisk forstand. Anførselstegnene er et uttrykk for dette menneskesynet. Rollene er

⁵⁰ Romanene *Pornografia* (som ble hetende *Forførelsen*), *Ferdydurke* og *Kosmos* kom ut i Norge på slutten av 1960-tallet. For de to førstnevnte ble franske oversettelser lagt til grunn. I 1968 hadde dramaet *Yvonne, prinsesse av Burgund* premiere på Trøndelag teater i regi av Erik Pierstorff. Utgivelsene, og spesielt teaterstykket, oppnådde kritikersuksess, selv om flere anmeldere hadde visse problemer med tolkningene (Grimstad 2007). Grunnen til at Gombrowicz fremdeles har et kjent navn i Norge er imidlertid interessen Profil-kretsen viste for ham. Spesielt er han kjent for å ha inspirert Dag Solstad, og Espen Haavardsholm kjemper fremdeles for polakkens plass i den norske offentligheten. I 2006 skrev sistnevnte en artikkel til Aftenposten hvor han argumenterer for at Gombrowicz “bør gjenoppdages” (Haavardsholm 2006), og i 2007 valgte Haavardsholm ut *Ferdydurke* til å inngå i Gyldendals bokserie “Forfatterens Forfatter” (desverre kom boka ikke i ny oversettelse).

konstruert på forhånd, og menneskets rolle er å deklamere – eller resitere – de ulike rollene. Dette henger sammen med Solstads forståelse av begrepet “form” hos Gombrowicz, som han formulerer i den samme artikkelen: “[H]va er Form? Noe unøyaktig kan vi oversette det med ord som struktur, mønster, rolle, situasjon. En mer dekkende definisjon er kanskje denne: Form er alt det som menneskene manifesterer seg gjennom; handlinger, ansiktsuttrykk, språk, institusjoner, bevegelser, kropp, ideer m.m.”.

Bruken av anførselstegn for å anskueliggjøre at et begrep skal tas i spesialbetydningen form eller rolle, finnes det en del eksempler på i *Dagboken*. Forfatteren skriver om berlinere at de er “väsen för vilka formen «människa» bara är en tillfällighet” [istotami dla których forma «człowiek» jest tylko przypadkiem] (Gombrowicz 2004:802 [2004c:167]). Da knytter han altså helt eksplisitt anførselstegnene til termen “form”. Det er også fristende å forstå “författare” (et ord som stadig vender tilbake i anførselstegn) på en slik måte: “Men dessutom har jag obestriddligen (allt tyder på det) blivit «författare»” [A też niewątpliwie (wszystko o tym świadczy) stałem się «pisarzem»] (837 [202]). Og helt mot slutten av verket: “Hela livet har jag kämpat för att inte vara «polsk författare», utan mig själv” [Całe życie walczyłem o to, żeby nie być «pisarzem polskim» ale sobą] (907 [286]). “Som man ser er det ikke Formen sett isolert som interesserer, men et menneskes kamp mot den”, skriver Solstad, og ser altså ut til å være på linje med Gombrowicz.

Også Markowski, som vier en hel fotnote i sin bok *Svart ström* (2006) til spørsmålet om anførselstegn, betoner forholdet tegnet har til det han ser på som en påstand hos Gombrowicz om at mennesket bare kan resitere menneskelighet, “vilket betyder att människans essens är upprepningen, eller rettare sagt re-citationen, et återkommande citerande av essensen, som genom sin upprepbarhet förlorar sin essentialitet” (277). Her knyttes altså problematikken eksplisitt til begreper vi kjenner fra Derrida. Solstad, på sin side, henviser problematikken til eksistensialismen. Konklusjonene virker likevel ikke så ulike. Markowski antyder, i og med henvisningen til Derrida, at resiteringen av menneskelighet må forstås i lys måten franskmannen analyserer sitt begrep iterabilitet: “*iter*, again, probalbly comes from *itara*, *other* in Sanskrit, and everything that follows can be read as the working out of the logic that ties repetition to alterity” (Derrida 1988:7). Resitering i en slik forstand er ikke gjentakelse av det samme, men en gjentakelse som, i et av Derridas mange eksempler, forstås som noe som ikke lenger kan domineres av motsetningen natur/konvensjon, “[i]t dislocates, subverts, and constantly displaces the diviving

lines between the two terms” (Derrida 1988:102). Og Solstad skriver med henvisning til Gombrowicz at “mennesket ikke kan, ikke bør, være identisk med den han gir seg ut for å være. Dermed er vi straks over i et menneskebilde som legger vekten på en spiller og ikke bare en spiller, men tillike en spiller som inn til margen av seg selv vet at han spiller” (Solstad 1968).

Altså mener både Markowski og Solstad at Gombrowicz avskaffer alle forhåpninger om autentisitet. Markowski skriver:

I konsekvens härmed: om essensen förses med citationstecken (alltså görs om till köessens) gör det att skillnaden mellan väsen och sken blir irrelevant, och detsamma gäller skillnaden mellan det verkliga ansiktet och den derformerade masken. Jag är också säker på att som en vidare konsekvens försvinner skillnaden mellan den verkliga Gombrowicz och den “Gombrowicz” som uppträder i Gombrowicz texter. (Markowski 2006:277)

Men diskusjonen kan ikke helt konkluderes med dette. Det er minst en viktig forskjell på den forståelsen av Gombrowicz's anførselstegn Solstad ser ut til å implisere i *Irr! Grønt!* og det Markowski skriver. Anførselstegnordene i Solstads roman må forstås som navn på masker. De refererer til de sosiale formene som hovedpersonen Geir kjemper mot. Markowski, på sin side, avviser å identifisere anførselstegnene med enten masken eller ansiktet. Han sier eksplisitt at forskjellen på vesen og skinn er irrelevant og oppløses i og med anførselstegnet. Hos Solstad er anførselstegnet et relativt entydig litterært virkemiddel som benyttes som ledd i en litterær drøfting av problemet autentisk-inautentisk. For Markowski derimot, er anførselstegnet en metafor for selve problemstillingen, og som metafor absorberer den på en gang hele distinksjonen. Denne forskjellen er viktig fordi begge tar litt feil med hensyn til forståelsen av Gombrowicz's anførselstegn.

Solstad tar litt feil fordi Markowski har litt rett i å avvise at anførselstegnet kun er et kritisk merke for det inautentiske.⁵¹ Anførselstegnet refererer både til det autentiske og det inautentiske. Det konstruerer en mellomposisjon, og da mener jeg en mellomposisjon i den kompliserte betydningen av “mellom” som jeg har skrevet at Gombrowicz eksperimenterer med. Hos Gombrowicz er anførselstegnet langt fra noe som utelukkende benyttes for å konstruere termer som refererer til sosiale former. Diskursen rundt begrepet “mellom” er jo faktisk allerede et godt eksempel på dette poenget. For å illustrere ytterligere hva jeg mener, siterer jeg et

⁵¹ Den uenigheten mellom Markowski og Solstad som jeg konstruerer her, har mange likhetstrekk med uenigheten mellom Markowski og Jarzębski som jeg nevnte i innledningen.

eksempel fra en bok Solstad har lest (*Pornografia*), siden han ikke refererer til å ha lest *Dagboken* når han skriver sin artikkel i 1968:

Och hans kropp, denna så “særegna” kropp? Att resa tillsammans med honom, trots hans outröttliga “oanständighet”, “tysta men skriande”? Att ta på sig besväret med denna människa som var så “kompremetterad och därför så komprometterande”... Att utsätta sig för denna “dialog” som han så envist förde med... ja med vem egentligen? Och hans “kunskap”, hans kunskap om...? (Gombrowicz 2004e:15)

Dette er en bruk av anførselstegn som er typisk både i romanene til Gombrowicz og i *Dagboken*. Ingen av forekomstene av anførselstegn her ligner den dominerende bruken i *Irr! Grønt!*. De fleste ordene i anførselstegn her refererer ikke til kategorier, men til et eller annet vanskelig og usikkert, noe som er vanskelig å oppfatte og uttrykke. Anførselstegnene fungerer i et språk som orienterer seg som i blinde (legg merke til spørsmålstegnene og ellipsene). Om Solstad i det hele tatt har forsøkt å kommentere sitt forbilds bruk av anførselstegn (det er jo ikke helt sikkert), har han vært veldig selektiv i sine observasjoner, og gir dermed inntrykk av at Gombrowicz bruk av anførselstegn er enklere og mindre mangfoldig enn det den i realiteten er.

Markowski tar litt feil fordi Solstad har litt rett, og fordi han ser seg for blind på anførselstegnet som et utvetydig symptom og en supermetafor for (opphevelsen av) motsetningen autentisitet-inautentisitet eller virkelighet-fiksjon. Det er i mine øyne bedre å fokusere på anførselstegnet som symptom på *kamp* eller *spill* mellom posisjoner, enn som markør for en *opphevelse* av motsetninger. Jeg mener at Markowski i fotnoten om anførselstegnet går litt vel langt i retning av å fremheve det han oppfatter som før-subjektive prosesser, og at han velger å overse at anførselstegnet også står til tjeneste for et skrivende subjekt som fører prosesser mot andre mennesker, mot konvensjoner og mot språket. Med andre ord: Anførselstegnet må kunne forstås som et retorisk og litterært virkemiddel. Det er et viktig poeng hos Solstad, som også eksperimenterer med dette poenget på en produktiv måte i tre korttekster i *Svingstol og andre tekster* (1994).⁵² Markowski er for lite oppmerksom på at lese måten han antyder faktisk hindrer gode lesninger av anførselstegnenes konkrete måte å fungere på i tekstene. Problemstillingen innskrives i, og låses fast til, en generell tese om språkets væremåte, nemlig Derridas forståelse av språket som gjentakelse uten likhet.

⁵² Her trykker Solstad tre tekster (“Telegram”, “«Telegram»” og “Telegrafbudet banker på”) som er identiske med unntak av de har ulike titler og at noen ord settes i anførselstegn de to siste variantene, på ulike steder i teksten.

Markowski faller for fristelsen til noe Derrida-lesere ofte gjør, nemlig å referere til filosofens teoretiske konklusjoner uten å ta i betraktning at hans tekster sjelden er argumentrekker, men oftere eksperimenter og prosesser som det er vanskelig å utlede selvstendige og generelle poenger fra. Å overse dette trenger ikke å være dramatisk, men blir det om målet er å forstå anførselstegnene hos Gombrowicz.⁵³ Det er nemlig en ganske triviell observasjon at også hos Derrida, spesielt i hans senere tekster, er anførselstegnet en viktig deltaker til en prosess i teksten som hindrer entydige lesninger og gjør teksten til en selvregulerende og stadig selvkorrigerende ting.

Som virkemidler i *Dagboken* er anførselstegnene anvendbare til det meste, og det er de fordi de i bunn og grunn er ideelle perspektivskiftere. De prioriterer ikke et enkelt ståsted eller et bestemt perspektiv, men er hele tiden utro mot det de nettopp var med på å bekrefte. De har heller ikke å gjøre utelukkende med distinksjonen inautentisk-autentisk, fiksjon-virkelighet eller offentlig-privat å gjøre, selv om dette er temaer også jeg velger å gjøre mye ut av. Ved siden av dette har de å gjøre med språk- og vokabularkritikk, generell polemikk og dialog, kunstens muligheter, skriveprosessen, leseprosessen og selve språket.

Et siste poeng: Jeg tror ikke Gombrowicz forsøker å formilde teoretiske poenger gjennom sin bruk av anførselstegn. Til det er bruken for lite entydig programmatisk og for ulikartet. Solstad på sin side, i *Irr! Grønt!*, bruker anførselstegn instrumentelt for å uttrykke et teoretisk poeng. Her tror jeg han har misforstått sitt forbilde. Han skriver at “Gombrowiczs romaner [er] tydelig konstruerte romaner. Man kan godt kalle dem hjernespinnet” (Solstad 1968). En slik lesning er på ingen måte unik. Opptattheten av Gombrowicz som teoretiker og polemiker, som en rasjonell og bevisst forfatter, truer ofte med å overskygge både lekenheten og usikkerheten i bøkene, og spesielt i *Dagboken*.

⁵³ Selv har jeg referert til Derrida over, og kommer til å gjøre det senere. Jeg innrømmer derfor at kritikken jeg fremfører lett kan slå tilbake på meg. Imidlertid bruker jeg sitater fra Derrida mer som hint, vink og bilder og forsøker å unngå å alt for lett bruke derridaske argumenter som påkallelser av en slags deus ex machina, eller som løsninger som i sin gåtefullhet virker universelle og sperrer for kritikk. Det er dette jeg mener Markowski tenderer mot. Markowski innrømmer risikoen selv når han skriver at han i sin omtale av anførselstegnfiguren “trillar [...] ner i de dekonstruktiva hjulspår som tidligere körts upp av Derrida (Markowski 2006:277).

Kapittel 3: Grimaser og foreldreløse ord

Anførselstegnet kan knyttes til flere viktige problemstillinger i den vestlige idétradisjonen. For det første er tegnet, siden det er en markør for metaspråk, noe som understreker skriften og språket som en utfordring. Er språket i stand til å formidle mening og sannhet? Hva er forholdet mellom forfatteren av en tekst og teksten? Hvor kommer betydningen av ordene vi bruker fra? Er det fra oss selv, fra verden eller fra konvensjoner og tanketradisjoner? Spørsmål som dette har alltid vært viktige i litteraturen og filosofien, men de har blitt tatt opp igjen med fornyet styrke de siste hundre årene.

Det konkrete anførselstegnet er spesielt viktig i den såkalte kontinentalfilosofiske tradisjonen, som Nietzsche og Derrida er blant de sentrale representantene for.⁵⁴ Innenfor denne tradisjonen foretas delvis radikale nytenkninger av språkets måte å fungere på og språkets forhold til virkeligheten. En sentral tese er at det ikke er mulig å opprettholde ideen om språket som representasjon av virkeligheten (Rorty 1989:21). Altså er språklig betydning noe som er menneskeskapt og som derfor kan og må diskuteres. Vokabularkritikk, etymologi, ironi og metaforikk blir i dette perspektivet viktige filosofiske størrelser, og det er her anførselstegnet kommer inn i bildet. Derridas og Nietzsches verker er blant de mest prominente eksemplene på nydannende og produktiv bruk av anførselstegn. Spesielt de senere tekstene til begge filosofene er både visuelt og språklig sterkt preget av dette.⁵⁵ Gombrowicz står i mange henseender i den samme tradisjonen. Han forholder seg som nevnt mye til Nietzsche, og er dessuten veldig oppmerksom på de problemstillingene jeg har antydnet over. Hans forhold til både egne og andres ord og tekster er ambivalent og spent. Dessuten er forfatteren som nevnt sterkt opptatt av å drøfte mulighetene og begrensningene knyttet til selvframstilling og formidling av erfaringer. Hvordan Gombrowicz omgang med disse spørsmålene gir seg til uttrykk, er blant det jeg skal drøfte i dette kapitlet. Jeg begynner med et foreldreløst sitat.

3.1 Et foreldreløst sitat

You are ugly when you love her, you are beautiful and fresh, vital and free, modern and poetic when you don't... you are more beautiful as an orphan than as your mother's son.
(www.brainyquote.com)

⁵⁴ Lars Fr. H. Svendsen (2003) identifiserer Hegels tenkning som et tidlig utgangspunkt for denne tradisjonen, og ved siden av de som allerede er nevnt, er Marx og Heidegger viktige premissleverandører.

⁵⁵ To gode eksempler er *Ecce homo* (Nietzsche 1999) og *The post card* (Derrida 1987).

Jeg tør påstå at dette er det mest kjente Gombrowicz-sitatet i den generelle befolkningen. Dette tilsynelatende foreldreløse sitatet om foreldreløshet har, i noe ulike former, funnet veien til flere sitatsteder på verdensveven. Det tilskrives Gombrowicz, men kilde oppgis ikke andre steder enn i en elektronisk publisert artikkel av Ricardo Lida Nirenberg (1998), som sannsynligvis er opphavet til det foreldreløse sitatets videre elektroniske vandring. Nirenberg oppgir at Gombrowicz skribler ned dette i dagboken sin i 1954, men i de publiserte utgavene av *Dagboken* er ikke utdraget tatt med. Det foreldreløse sitatet var bestemt for *Dagboken*, men fikk ikke plass, hevder Rita Gombrowicz. Hun gjengir det i *Gombrowicz w Argentynie* (1991), som er en samling notater fra forfatterens hånd. Etter å ha bemerket at Alejandro (en venn) er veldig knyttet til familien sin, skriver han:

I løpet av disse dagene i Goya, og under Alejandros påvirkning, kom det tilbake, dette gamle, sentimentale opprøret mot familien, mot mor, og skjønt jeg kjente utmerket godt til denne tilstandens grønne naivitet, grep det meg om strupen. Å, å ikke elske mor, ikke å elske mor! [...] Det var [...] på det skjønnes ordre, en slags ny skjønnhet, vi kan si en “ung” skjønnhet, som hvisket: Du er stygg om du elsker henne, du er vakker og frisk, vital og fri, moderne og poetisk, om du ikke elsker henne... Du er vakrere foreldreløs enn som din mors sønn. (Gombrowicz 1991:88, min oversettelse)

Skjønnheten krever oppgivelse av familien, den krever at Gombrowicz bekrefter sitt eksil på en grunnleggende og intim måte.⁵⁶ Forfatteren kan bare lystre en estetikk som er selvlovgivende – en skjønnhet bestemt av adjektivet “ung” satt i anførselstegn, som for å dobbelt understreke avstanden til konvensjonelle skjønnhetsidealer. Forfatteren må være ensom, gjøre seg selv foreldreløs. Skapelse er betinget av løsrivelse, synes Gombrowicz å hevde, samtidig som han innrømmer naiviteten i et slikt syn.

⁵⁶ Jeg velger i lesningen å se bort fra det tolkningspotensialet som ligger i at befalingen mest eksplisitt gjelder oppgivelse av *moren*. Hvorfor ikke faren? Ville ikke det vært en mer naturlig parallell til forfatterens tematisering av eksilet, av det problematiske forholdet til det som med en karakteristisk metafor kalles *fedrelandet*? “Because the mother is the embodiment of formlessness and unreality, she teaches the writer some basic principles about form and reality by negative example”, heter det i en artikkel av Tomislav Z. Longović (1998:38), som finner belegg for påstanden i *Testamente*: “Det var hon [moren] som drev mig mot det rena oförnuftet, mot det absurda” (Gombrowicz 1994:12). Ifølge en slik lesning er løsrivelsen fra moren nødvendig for at han skal kunne konstruere et koherent og overbevisende litterært subjekt. Og mot moren står faren, forstått som “order itself, an instance that prevents the maternal disorder from continuing to perform its destructive work without a check” (Longinović 1998:39). Longović har åpenbart lest sin Kristeva, som i en velkjent artikkel knytter det poetiske språket til moren og hevder at “[s]pråket som symbolsk funksjon kan bare konstitueres ved at driften og den kontinuerlige relasjonen til moren fortrenses” (Kristeva 1991:269). Moren kommer imidlertid stadig inn i bildet gjennom det poetiske språket – metaforer, symboler og så videre – som til en viss grad undergraver navngivingens og betydningens stabilitet.

Det å fornekte foreldrene kan være det samme som å bekrefte foreldrenes makt via negativa – “han är fortfarande son til det han frånsvar sig” [jest wciąż synem tego, czego się wypiera] (Gombrowicz 2004:895 [2004c:274]). Jarzębski hevder at Gombrowicz, i større grad enn sine kollegaer, beholder familien fremst i bevisstheten gjennom hele sitt livslange eksil. Selv om han stadig opprøres av familielivets intellektuelle utilstrekkelighet, blir den private, familiære identiteten også til et forsvar mot å bli innhentet av en annen utilstrekkelighet: de rollene han blir nødt til å innta i den litterære og sosiale offentligheten (Jarzębski 1992:22). Men for å delta i offentligheten må han ta avstand fra sin private person og det familiære, eller fortrenge det. En frihet *fra* alt dette, den ene eller andre posisjonen, er imidlertid ikke den rette medisinen. Gombrowicz skriver, med henvisning til eksilet, at “dette övermått av frihet är just det som hämmar författarna allra mest” [ten nadmiar wolności właśnie najbardziej krępuje pisarza] (Gombrowicz 2004:73 [2004a:101]). Det han har i tankene da er, slik jeg ser det, relasjonell frihet, frihet som alltid er avhengig av noe annet eller noen andre. Men det betyr ikke at forfatteren ikke har et slags frihetsideal. Jeg har for eksempel argumentert for at han i polemikken forsøker å fremstille seg som radikalt ensom, riktignok på en måte som slår over i det parodiske, men der parodien ikke kan skjule et oppriktig ønske om uavhengighet. Problemet er å finne en slik frihet og autonomi uten å risikere å ende opp fullstendig desorientert. En slik frihet, om den finnes, er ikke frihet *fra* roller og motsetninger, men en selvtilstrekkelig og ikke-relasjonell frihet. Kanskje kan vi snakke om en analogi mellom et slikt frihetsideal, og den typen frihet ordet “ung” tilegner seg i avsnittet over: Når “ung” settes i anførselstegn opprettholder det ikke lenger en stabil relasjon til sin motsetning, det vil si til konseptet “eldre” eller “moden”. Det refererer snarere til en umulig, men ideell, fri og autonom ungdom, eller som Gombrowicz skriver i *Trans-Atlantyk*: “The son rein-free, the Son let loose. That's the thing, oh, indeed!” (Gombrowicz 1994:74). Den ideelle ensomheten for Gombrowicz ligner altså den Margaret Atwood tilskriver foreldreløse barn i et vakkert essay:

You are not my real parents, every child has thought. I'm not your real child. But with orphans, it's true. What freedom, to thumb your nose authentically! For orphans, all roads are open. For orphans, all roads are the one not chosen. For orphans, all roads are necessary. (Atwood 2006:29)

Inntil videre bare som et à propos, kan jeg sitere det Derrida skriver om den ubundne og nødvendige friheten til ord satt i anførselstegn. Den konseptuelle likheten med det Atwood skriver om foreldreløse er ganske slående:

Every sign [...] can be *cited*, put between quotation marks; in so doing it can break with every given context, engendering an infinity of new contexts in a manner which is absolutely illimitable. (Derrida 1988:12)

Foreldreløse har altså en frihet som ikke deles av oss andre som er “borgare av födsel och uppfostran” (Gombrowicz 1994:61). De kan ikke gjenta, ta etter eller kopiere på samme måte som andre, men må finne fram til en egen nødvendighet, og kan peke nese på autentisk vis. Om det ligger en etikk eller en poetikk i notatet Rita Gombrowicz publiserer om den opprørske Witold i Goya, har det nettopp med dette å gjøre: Forsøket på å finne et grunnlag som gir seg selv, som er nødvendig, fritt og frigjørende. Jeget som uttrykker seg i *Dagboken* slites stadig mellom den private og offentlige sfæren, mellom livet og skriften. Vi kan lese videre om Gombrowicz og Alejandro:

Alejandro! Jeg benytter meg av at jeg taler offentlig til å fortelle deg noe veldig privat: om kort tid vil jeg bli nødt til å bryte med deg. Vende meg mot deg. Jeg kan ikke være en eller annen [kimś] her, på papiret, når det der, på Anosco-gaten, eksisterer en eller annen [kimś] som jeg er *en viss* [*nijaki*] imot. (Gombrowicz 1991:89, min oversettelse)

Paradokset som presenteres her preger hele *Dagboken*: Det offentlige er det private. Gombrowicz antyder en måte å unnsnippe paradokset: Han kaller seg selv “*en viss*” [*nijaki*]. Det er et uttrykk som her utpeker noe bestemt, men samtidig ubestemt. Det polske ordet “*nijaki*” konnoterer å være berøvet for tydelige karakteristika, mens kursiveringen er et uttrykk for at det likevel er snakk om en utvilsom og utvetydig utpeking av noe.⁵⁷ Det er derfor jeg velger oversettelsen “*en viss*”, et norsk uttrykk som vi bruker for å utpeke en bestemt person, men samtidig gjerne for å kunne snakke om denne på en vag og ubestemt måte. Poenget her er ikke å dvele ved oversettelsen, men å foreslå dette som en beskrivelse av det idelle jeget Gombrowicz leter etter i

⁵⁷ For øvrig betyr det nesten likelydende uttrykket “*niejaki*” nettopp “*en viss*”. De til forveksling like ordene “*niejaki*” og “*nijaki*” kan sies å ha en interessant utveksling av mening seg imellom selv om de har nesten motsatte betydninger siden førstnevnte konnoterer *bestemt* og sistnevnte *ubestemt*.

Dagboken: Noe som kan fremheves med sikkerhet, men som ikke lar seg definere og plassere i bås; noe som er entydning, men uoverskuelig: “*En viss*”.

I henvendelsen til Alejandro kontrasteres “*en viss*” [*nijaki*] med pronomenet “en eller annen” [*kimś*]⁵⁸. Jarzebski bruker (i forbindelse med en drøfting av identitetsproblematikken hos Gombrowicz) nettopp ordet “*kimś*” som betegnelse på et splittet jeg. Jarzebski skriver at det å være “en eller annen” [*kimś*] blir mulig ved å slippe seg selv inn på “de delte elementers område” (Jarzebski 1992:23, min oversettelse). Den litterære praksisen er et slikt område, delt mellom poisjonene *her* og *der*, “her, på papiret” og “der, på Anosco-gaten”. Å skape god litteratur forutsetter, slik jeg leser Gombrowicz, en bevissthet om at disse posisjonene utelukker hverandre gjensidig og at man derfor må forsøke å oppheve motsetningen mellom dem. En slik opphevelse er ikke mulig, på samme måte som det ikke er mulig å gjøre seg selv fullstendig foreldreløs. Men når forfatteren omtaler seg selv som “*en viss*” er det et forsøk på å navngi den ideelle uavhengigheten. Han har for øvrig flere navn på det, et av dem er “mellom” (i anførselstegn). Felles for de fleste slike navn er at de må stå i anførselstegn. Anførselstegnet, som forsterker inntrykket av at tegnet er delt (siden det gjerne fremhever det grafiske formen på ordet til fordel for innholdet), kan samtidig være et grafisk merke som tillater at et ord kan omfatte og utpeke umulige og paradoksale størrelser. Anførselstegnet gjør ordet foreldreløst; til noe som, med Atwoods ord, kan peke nese på autentisk vis.

I *Dagboken* beskrives forholdet mellom forfatteren og ordet ofte med termer som konnoterer brudd og avstand eller farskap og foreldreløshet. Hva skjer med disse ordene jeg skriver? Det synes Gombrowicz stadig å spørre seg selv om. Et av svarene antydes når han beskriver den gode stilisten i en innføring fra 1954: “Han förhåller sig med misstro till ordet, som til någonting som glider honom ur händerna” [Odniesie się do słowa nieufnie, jak do czegoś co mu się wymyka] (Gombrowicz 2004:113 [2004a:107]). Ordet som skrives ned er ikke lenger forfatterens eiendom. Gombrowicz behandler ord med en vanskelig form for omsorg. Det er som om han oppfatter ordene litt som han oppfatter seg selv: som noe som arbeider i eksil. Tematikken er klassisk. Allerede Platon (i dialogen *Faidros*) omtaler det skrevne orden som foreldreløst siden det, i motsetning til det levende ordet, er løsrevet fra talerens vilje og intensjon: ”Og en gang nedskrevet tumles hvert ordstykke omkring overalt – til de forståelsesfulle så vel

⁵⁸ Dette pronomenet kan også oversettes med “noen” eller simpelthen “en”.

som til dem det ikke angår – uvitende om hvem man bør tale til og hvem ikke. Ille behandlet og urettferdig dadlet trenger det stadig sin far til hjelp” (Platon 2001:241).⁵⁹

I *Dagboken* er forholdet dessuten gjensidig. Forfatteren er også en sønn som frasverger seg ordene han stammer fra:⁶⁰

vi [kan] samtidig [...] läsa både boken och författaren, författaren är «därifrån», han är skapad av det han beskriver, förbunden med sin beskrivning genom en osynlig navelsträng, han är fortfarande son til det han frånsvar sig – trots att han har ryckt sig loss och kämpar. (Gombrowicz 2004:895)

czyta się jednocześnie i książce i jej autora, autor jest “stamtąd”, jest stworzony przez to, co opisuje, związany ze swoim opisem nawiedzialną pepowiną, jest wciąż synem tego, czego się wypiera – choć się oderwał, choć zwalcza. (Gombrowicz 2004c:274)

Forfatterens personlige erfaringer kommer til syne gjennom hans verk. Forfatteren skapes av sitt verk. Den uoverstigelige avstanden mellom verket og mannen blir derfor på en uforklarlig måte oversteget. Når jeg skriver at det skjer på en uforklarlig måte, er det fordi Gombrowicz enda en gang må sette det viktige ordet i anførselstegn: Forfatteren er “därifrån”. Ordet refererer til *et visst* sted – kanskje det utilgjengelige punktet der forfatteren og teksten kan møtes og komme til enighet. Dagboksinnførselen som følger direkte dette avsnittet lyder simpelthen: “Har spillt kompott” [Wylałem kompot] (Gombrowicz 2004:896 [2004c:274]). Det er en tilsynelatende triviell bemerkning fra en eldre, sykelig mann, men det er også stadfestelse av hvor intim det er mulig å være i full offentlighet, og hvor nær seg selv det er mulig å komme med ord. Samtidig: Kommentaren om kompott er fra 7. april 1968 og verkets neste innførsel er ikke datert tidligere enn 1969. Altså kan vi også se på de to ordene som en falitterklæring. Å opprettholde kampen med ordene, å ikke la dem komme for nær, er den eneste tillatelige løsningen.

Anførselstegn er eksplisitte markører for punkter i diskursen hvor kampen mellom forfatteren og ordet blir tydelig – en kamp som kjennetegnes av gjensidighet, både ordene og

⁵⁹ Derrida, som nytolker *Faidros* i *Platons apotek* [Plato's Pharmacy] (Derrida 1997) snur delvis opp ned på Platons negative vurdering av skriften, og peker på at ordets løsrivelse fra forfatteren er nødvendig for språkets virkemåte.

⁶⁰ De følgende ordene faller mot slutten av en innførsel om forfatteren Leopold Tyrmand, en av de få Gombrowicz uforbeholdent gir uttrykk for at han beundrer. Han skriver at Tyrmand, og alle andre som har blitt formet av etterkrigspolen, ikke har klart å få en distinkt form, “de liknar en grumlig vätska som inte kan skikta sig” [oni są jak płyn zmacony, który nie zdołał osiąść warstwami] (895 [274]). Dette er en formulering som ressonerer med det jeg har hevdet om uttrykket “*en viss*”, nemlig at det er en benevnelse av noe som overskrider det delte jeget. Vi kan forstå den grumsete væsken som en karikatur på det ideelle, uavhengige jeget, men kanskje er det kun som karikatur også Gombrowicz selv kan håpe på å oppnå det.

forfatteren stritter imot, ønsker ikke å akseptere farskapet. Å gjøre denne kampen eksplisitt er ifølge Gombrowicz kjennetegnet på god litteratur. En god stilist “ligger snarare tonvikten på sin kamp med formen än på själva formen” [Położy on nacisk raczej na swoje zmaganie się formą niż na samą formę] (Gombrowicz 2004:113 [2004a:107]). Poenget er ikke at kampen skal munne ut i en konklusjon eller en sannhet. Snarere gjelder det å nyte selve kampen. “[V]i måste kunna njuta av ordet. Om litteraturen alls drister sig att tala så är det ingalunda därför att den är säker på sin sanning, det är därför att den är säker på sin njutning” [*musimy mieć rozkoszować się słowem. I jeśli literatura w ogóle ośmiela się mówić, to wcale nie dlatego że jest pewna swojej prawdy a tylko dlatego, że jest pewna swojej rozkoszy*] (Gombrowicz 2004:120 [2004a:116])⁶¹.

En annen måte å beskrive situasjonen på, som er mindre dramatisk en kampmetaforen, er måten Derrida beskriver det foreldreløse skrevne ordet på. Han skriver at det er som et tynt løv som forener to sider; på den ene siden kunnskap og sannhet, på den andre siden skinn (Derrida 1997:112). Vi kan også si: på den ene siden det private, på den andre siden det offentlige. Det tynne løvet er malende måte beskrivelse av anførselstegnets funksjon. Anførselstegnet fordobler ordets funksjon, slik at det kan brukes og nevnes samtidig, referere til en ting og et ord samtidig og samtidig konnotere ren fiksjon og utilgjengelig virkelighet. Den relativt harmoniske løvmetaforen balanserer Derrida med også å beskrive (fremdeles med henvisning til Platon i *Faidros*)⁶² forholdet mellom ordet og forfatteren som et forhold mellom organismen og organismens ulike deler. Det er et bilde som ligger nærmere Gombrowicz. Et av motivene han stadig kommer tilbake til er den fragmenterte kroppen.⁶³ Ordet kan være som en finger som har løsrevet seg. Vi husker Davidsons analyse av anførselstegnet som en peker. Hos Gombrowicz kan pekeren – det vil si fingeren – rive seg løs fra kroppen og vende seg mot den. Om ordet midlertidig får overtaket, er det ikke nødvendigvis en ulempe for forfatteren av *Dagboken*, som skriver at han først og fremst tar sikte på å nyte kampen.

Det finnes kan hende en analogi til idéen om ordene som forfatterens foreldreløse barn mot slutten av *Dagboken*: Gombrowicz skriver at han har fått et brev “där det står at «Henryk»

⁶¹ Den polske teksten er i kursiv fordi det på denne måten markeres at dette er et utdrag fra gjengivelsen av et brev (til en diskusjonsklubb i Los Angeles). I den svenske oversettelsen markeres brevet med anførselstegn, uten kursivering.

⁶² “Men det tenker jeg dog du vil gå med på, at ethvert ordstykke må bygges opp som et levende vesen og ha et eget slags legeme slik at det hverken mangler hode eller ben” (Platon 2001:228).

⁶³ Motivet er tilstede i flere av Gombrowicz's verker, blant annet i hans første roman *Ferdydurke* som åpner med en beskrivelse av at hovedpersonen våkner og føler at hans “kropp inte var helhetlig och att vissa delar av den ännu inte var mogna, att mitt huvud hånade mitt lår [...]“ (Gombrowicz 1998:7).

redan befinner sig på et Linje C-fartyg med destination Cannes” [że «Henryk» pływie już jednym ze statków linii C do Cannes] (Gombrowicz 2004:890 [2004c:262]). “Henryk” må være, fabler Gombrowicz, hans uekte sønn. Hvorfor står navnet i anførselstegn? Fordi Gombrowicz har lest det i et brev, fordi han ikke har noe forhold til en Henryk fra før, ordet har ingen mening for ham, det er *en viss* “Henryk”⁶⁴. Navnet “Henryk” oppfattes av forfatteren som så umotivert og tilfeldig at han oppgitt spør seg selv hvorfor avsenderen av telegrammet (Basilio) ikke rettfærdiggjør navnevalget: “varför just Henryk. Varför inte Rodrigo? Hiacinto, kanske Pedro” [dlaczego Henryk. Czemu nie Rodryg? Hiacinto, Pedro może?] (891 [263]). Navnet “Henryk” virker for forfatteren helt tilfeldig, det kunne vært et hvilket som helst annet navn. “Names are arbitrary, but orphans names are more arbitrary than most” (Atwood 2006:29). I de påfølgende avsnittene utvikles lange lister over potensielle latinamerikanske navn.⁶⁵ Navnet “Henryk”, som introduseres i anførselstegn, er altså opphavet til en ustoppelig navneregress, som ikke opphører før språket tilsynelatende oppløses: Hele saken avsluttes nemlig med et par omtrent modernistisk lyriske avsnitt hvor syntaks og ord oppløses og ender opp som “rundrokabsahetrunkab”⁶⁶:

Rosa
 Runding
 I rosakabinettets runding
 Mångbenämd
 Oäkting
 Avlad
 Som cirkclar, cirkulerar, igår frågade han madame Léonce om
 rund
 kab
 rundrokabsahetrunkab (Gombrowicz 2004:894)

Rosa
 Kragłość

⁶⁴ Henryk er riktignok også navnet på protagonisten i dramaet *Vielsen*. Det er mulig å tolke disse hendelsene som en referanse til dramaet, men siden det uansett ikke vil ha konsekvenser for min egen lesning, ser jeg bort fra dette i det følgende.

⁶⁵ “Pedro? / Francisco? / Conrado? / Estebán? / Manuel? / Roberto? / Marcelo? / Eduardo? / Luís? / Lucio? / Alejandro? / Bernardo? / Pablo? / Gregorio? / Antonio? / Guillermo? / Felipe?” (Gombrowicz 2004:93 [2004c:269])

⁶⁶ “Kragłogabsaośćwokrrogab” (Gombrowicz 2004:271), Ordet er ikke fullstendig umotivert. Orddeler, hentet fra avsnittene over, som “Kragłość” (Runding) og den første stavelsen i “Gabinet” (Kabinett), kan gjenkjennes. Det samme mønsteret gjengis i Bodegårds svenske oversettelse. Hadde ordet vært helt meningsløst, ville det ikke vært noe poeng i å oversette det. Her er det er viktig poeng. Vi kan også legge merke til av oversetteren glemmer å inkludere den tredje linjen i det følgende utdraget, uten at jeg tror det er noe som diskrediterer gjengivelsen.

Gab
W okragłościach Rosy gabinetu
Wieloimienny
Nieślubny
Poczęty
I kraży, okraża i wczoraj także panią Leonce pytał czy
Kragł
Gab
Kragłrogabsaośćwokrrogab (Gombrowicz 2004c:271)

Det flertydige, uekte, umotiverte, befruktete “Henryk” i anførselstegn motiverer en ukontrollerbar serie av nye navn og uttalte og halvt uttalte assosiasjoner. Jeg mener at dette ikke er en falitterklæring på språkets vegne, men en demonstrasjon av at språket har to poler (eller to sider, før å gjenta referansen til Derridas løv-metafor): Den ene polen er det helt private språket, uforståelig for andre. Det er denne polen Gombrowicz nærmer seg her. Den andre polen er konvensjonenes diskurs, det helt offentlige språket.

3.2 Ironi og grimaser

Vanligvis, når vi bruker språket, er det en fordel å *ikke* legge merke til ordene. De fungerer i de fleste tilfeller best til sine formål når de bare brukes og ikke merkes. Når språket fungerer slik, er det en forlengelse av kroppen vår, identiteten vår. Det er ikke et verktøy vi tar fram når det passer seg, men noe vi alltid allerede har beredt. Samtidig skjer det ikke så rent sjeldent, og i visse perioder oftere enn i andre, at visse måter å snakke på, visse ord eller grupper av ord, blir belastet, ikke lenger kan benyttes på den naive og uproblematisk måte vi har vært vant til. Et ord som “rase”, brukt om mennesker, er et godt eksempel. Lenge var det et relativt uproblematisk begrep, det var vitenskapelig dekning for benyttelsen av det, og det var vidt utbredt. I dag er det for de fleste vanskelig å ta dette ordet i sin munn uten forbehold. Det er ikke så liketil å erstatte ordet. Det finnes ikke et ord som dekker det samme, men som ikke er belastet på den samme måten. Så hvordan kan vi likevel vise at vi tar forbehold om vår egen bruk? Vi sier eksplisitt at vi forstår at ordet er belastet, vi bruker mindre eksplisitte uttrykk som “såkalt” eller “så og si” eller vi setter ordet i anførselstegn.⁶⁷

⁶⁷ Ord kan også bli problematiske for mindre enkeltgrupper, og da brukes gjerne liknende mekanismer som ledd i en ideologisk konflikt. Ordet “kvalitetsreform” ble systematisk satt i anførselstegn under innføringen av det som Kirke- og utdanningsdepartementet, naturligvis uten noen form for ironisk hensikt, hadde kalt “Kvalitetsreformen for høyere utdanning”. Men det finnes viktigere eksempler. Innenfor filosofi- og vitenskapshistorien er det ofte en rekke enkeltord som har stått i frontlinjen når faglige konflikter har blitt tydelige. Noen ganger kan slike faglige konflikter

Måten vi snakker, vokabularene vi bruker, er bestemmende for verdenssynet vårt. “The world does not speak. Only we do” (Rorty 1989:6), skriver Richard Rorty som et ledd i en argumentasjon for at det er språket, ikke verden, som er bestemmende for det vi kaller sannhet. Våre oppfatninger om sannhet er lagret innenfor vokabularer, hevder han, med henvisning til Thomas Kuhn og Quentin Skinner. Grunnleggende endringer i tenkemåte i en stor befolkning, skyldes derfor ikke nødvendigvis nye observasjoner eller forbedret argumentasjon, men at man tar i bruk et nytt *vokabular*:

Europe did not *decide* to accept the idiom of Romantic poetry, or of socialist politics, or of Galilean mechanics. That sort of shift was no more an act of will than it was a result of argument. Rather, Europe gradually lost the habit of using certain words and gradually aquired the habit of using others. (6)

Denne mekanismen kan utnyttes av teoretikere på en spesiell måte: i stedet for å argumentere med grunnlag i gamle, aksepterte termer, kan man finne opp et radikalt nytt sett av termer og stille seg skeptisk til hele det tradisjonelle termapparatet. Rorty hevder at filosofen Hegel er en av de første representantene for en slik tradisjon, og at Hegel “began a tradition of ironist philosophy which is continued in Nietzsche, Heidegger and Derrida” (79). Rorty kaller altså disse fire representanter for en ironisk filosofi. Vi kan legge til en rekke navn på denne listen, og Gombrowicz kan også identifiseres med dette. En ironiker, i Rortys termer, er en som har en vedvarende tvil knyttet til sitt eget grunnleggende vokabular.

All human beings carry about them a set of words which they employ to justify their actions, their beliefs, and their lives. [...] They are the words in which we tell [...] the story of our lives. I shall call these words a person's “final vocabulary”. (73)

En slik endelig vokabular består av ord som “sann”, “god”, “Norge”, “Jesus”, “anstendighet”, “faglighet”, “kvalitet” og så videre. Vi kan også legge til termer jeg har drøftet i lesningene av *Dagboken*: “Europa”, “Polen”, “jeg”. Mens det er et uttrykk for common sense å feste lit ved sin benyttelse av slike termer, er den motsatte holdningen altså mulig å kalle ironisk. Er det noe som særpreger stilistikken til de tenkerne som Rorty kaller ironikere, er det bruk av anførselstegn. Grunnen er todelt: For det første er dette filosofer som forholder seg veldig eksplisitt til sine

utvikle seg til ganske omfattende paradigmeskifter, og da vil man ofte kunne se at hele vokabularer mistenkeliggjøres og skiftes ut.

forgjengere, og snarere til sine forgjengere enn til idealer som sannhet eller at en beskrivelse skal korrespondere med virkeligheten. Derfor er sitering helt grunnleggende for oppbygningen av filosofien. Alle tiders skribenter har sitert andre, men for de tenkerne Rorty refererer til, har sitatet en annen funksjon. Man siterer ikke for å bygge videre på noe eller kritisere et saksforhold, man siterer for å manifestere en holdning til den andres ordvalg.

Anførselstegnene er også en måte å uttrykke at man benytter termene på en ikke-naiv, ikke common-sensisk måte. Bruk av anførselstegn oppfatter mange som utpreget ironisk også i dagligspråket. Denne typen kritikk i anførselstegn, naturligvis først og fremst den filosofiske bruken, men kanskje også den folkelige, har et viktig forbilde i Nietzsche. I hans filosofi kan vi tydelig se hvordan anførselstegn brukes for å bedrive eksplisitt konsept- og begrepskritikk. Det er ikke kontroversielt, anførselstegn er en konvensjonell metode for å markere at man snakker om et konsept, definerer det eller redefinerer det på en eller annen måte. Men i tillegg brukes anførselstegn også når begrepskritikken ikke er eksplisitt. I så fall er det snakk om en uartikulert ordskepsis, en generell språk- og begrepskritikk, altså en manifestasjon av den holdningen Rorty kaller ironisk. I Nietzsches etterlatte skrifter finner vi mange fragmenter som det følgende, hvor kritikken *utelukkende* gjennomføres ved hjelp av anførselstegn:

Kritikk av de store ord

“Rettferdighet”

“Rettslig likhet”

“Broderskap”

“Sannhet” (Nietzsche 1970:305, min oversettelse)

Denne formen for minimalistisk begrepskritikk speiles også i *Dagboken*, for eksempel i en parentes til en drøfting av Dante:

jag skulle till exempel kunna uppfatta helvetet som “kontinuum”, eller göra det till “granulat”, behandla det i kategorierna “metastas”, “fond”, “transcendens”, “alienation”, “funktion”, “psykism”, “vara-i-sig-själ-v-för-sig-själ-v” etcetera, etcetera, åååh! (Gombrowicz 2004:861)

mógłbym, na przykład, ująć piekło jako “ciągłość”, lub uczynić zeń coś “ziarnistego”, potraktować w kategoriach “przerzutu”, “tła”, “transcendencji”, “alienacji”, “funkcji”, “psychizmu”, bytu-w-sobie-dla-sobie” et cetera, et cetera, et cetera, och, och, och! (Gombrowicz 2004c:229)

Kontkstualiseringen av anførselstegnene og deres kritikk er ikke like minimal her som i Nietzsches fragment, selv om det ser liknende ut. Gombrowicz gir flere hint til hvordan kritikken av begrepene bør forstås. For det første: Gjentakelsen av “et cetera” og “och”, som den svenske oversettelsen av en eller annen grunn ikke følger konsekvent opp, uttrykker klart en gjentakelsens trøtthet som Gombrowicz mener hefter ved begrepene i anførselstegn. Det uoversiktelige mangfoldet av begreper er så overveldende at det kaller på listeformen. Listeformen fratrar ordene deres selvstendige autoritet, viser at de kan settes i bås sammen med andre ord, ramses opp og gjentas som lutter fraser.⁶⁸ Dette henger sammen med en generell kritikk av den vestlige fornuft som Gombrowicz mener særpreges av et spesielt problem: “Ju klokare, ju dummare” [im mądrzej, tym głupiej] (872 [241]).

Jag tillåter mig att som exempel peka ut den dumhet som hänger samman med vårt alltmer utvecklade kommunikationssystem. Vem håller inte med om att detta system har byggts ut på et fantastisk sätt på sistone? Precisionen, mångfalden och det språkliga djupet som vi möter inte bara i de främsta utan också i de sekundära manifestationerna, som gränsar till publicistiken (t. ex. litteraturkritiken), är värda högsta beröm. Men all denna rikedom tär på uppmärksamheten, så att den växande precisionen leder till växande distraktion. Resultat: i stället för växande förståelse – växande brist på förståelse. (873)

Pozwolę sobie tytułem przykładu wskazać na głupotę towarzyszącą naszymu, coraz bogatszemu, systemowi komunikacji. Każdy przyzna, że system ten został ostatnio wspaniale rozbudowany. Precyzja, bogactwo, głębia języka w ekspozycjach już nie tylko kapitalnych, ale nawet ubocznych, lub zatraćających o publicystykę (jak krytyka literacka) są godne najwyższego uznania. Ale zalew bogactwa wywołuje znużenie uwagi, więc wzrastającej precyzji towarzyszy wzrastające roztargnienie. Rezultat: zamiast wzrastającego porozumienia, wzrastające nieporozumienie. (242)

Anførselstegnene og listeformen blir et visuelt og konseptuelt bilde på den mangelen på forståelse som paradoksalt nok hefter ved begrepsmangfoldet i den vestlige tekstkulturen. Gombrowicz's diagnose er ikke ensidig negativ, og han går her heller ikke inn i en kamp om hvilket av flere alternative vokabularer som er det beste. Snarere inntar han perspektivet til en som står utenfor den striden om vokabularer som han lokaliserer til den vest-europeiske diskursen. Denne geografiske lokaliseringen bekreftees jo også av Rortys navneeksempler:

⁶⁸ Gombrowicz benytter en liknende argumentasjon i en kritikk av det han ser på som meningstomhet i poesien i artikkelen “Mot poeterna” som gjengis som et tillegg til *Dagbokens* første del: “Språket blev rituel – dessa «rosor», dessa «skymningar», denna «längtan», och denna «smärta», som en gång i tiden hade en viss fräschör, har på grund av missbruket blivit tomma ljud” [język stał się rytualny – te «róże», te «zmiernychy», «tęsknoty», lub «bole», które ongiś miały jakąś świeżość, stały się wskutek nadużycia pustym dźwiękiem] (Gombrowicz 2004:342 [2004a:346]).

Derrida, Heidegger og Nietzsche er utpreget vestlige teoretikere. Vokabularstriden og ironien er i dette perspektivet et internt, familiært anliggende, og som sådan er det ikke noe Gombrowicz kan delta direkte i. For en som til en viss grad står utenfor blir begreps- og vokabularstriden snarere et problem knyttet til generell distraksjon og desorientering.

Det er ellers grunn til å legge merke til et vanligvis ganske umerkelig uttrykk som kommer i forkant av Gombrowicz opprøp av ord: “Jag skulle *till exempel* kunna uppfatta helvetet som «kontinuum» [...]” (min utheving). Gombrowicz skriver:

“Till exempel” är et utmärkt uttryck, bekvämt, [...] sådana ord som “till exempel” eller “egentligen” underlättar... med deras hjälp kan man säga allt, till och med någonting uppenbart osant, man kan säga “egentligen smakar smör och bröd som choklad”. (740)

“Na przykład” to doskonałe słowo, wygodne, ułatwiająca, [...] takie słowa jak “na przykład” albo “właściwie” ułatwiają... można za ich pomocą powiedzieć wszystko, nawet coś oczywiście niezgodnego z prawdą, można powiedzieć “właściwie chleb z masłem smakuje, jak czekolada”. (100)

“Till exempel” og “egentligen” henger sammen med fiksjonen. De er attributter til teksten som understreker dens potensielt fiksjonelle og metaforiske karakter. Det finnes visse språklige markører som gir eksplisitt oppmerksomhet til det kreative og grunnleggende fiksjonelle med ordene og språket. Uttrykkene Gombrowicz nevner er slike markører, og anførselstegn fungerer på den samme måten. I det siterte avsnittet om potensielle Dante-lesninger virker “till exempel” og anførselstegnene sammen som en konstatering av det tilfeldige, det halvt løgnaktige og det metaforiske som hefter ved begrepene.

Jeg nøler med å kalle den polemiske og kritiske bruken av anførselstegn i *Dagboken* for “ironisk”, i det minste i den betydningen at det skulle være et klassisk ironisk virkemiddel. Det ville i så fall være snakk om veldig eksplisitt ironi, men en ironi som er eksplisitt er kanskje selvmotsigende i utgangspunktet. Litterært vellykket ironi, behøver ikke eksplisitt markering. *The Chicago Manual of Style* (1982) formulerer det på denne måten: “Such use of quotation marks should always be regarded as a last resort, to be used when the irony might otherwise be lost. Skillfully prepared for, an ironic meaning seldom eludes the reader even though quotation marks are not used.” (173) Ikke nok med det: “Often the quotation marks offend an intelligent reader” (169).

Det er studenter – spesielt de uerfarne, mindre flinke studentene – som er den eksplisitte målgruppen for *Chicago Manuals* formaninger. Kanskje har disse studentene likevel et poeng, kanskje er det stilmanualen som rett og slett misforstår deres bruk av anførselstegn som ironi, mens det egentlig er noe annet? I en aforisme fra *Menneskelig, Altformenneskelig* [Menschliches, allzumenschliches] forteller Friedrich Nietzsche om observasjoner som minner om de artikkelforfatteren i *Chicago Manual* har gjort seg. Han identifiserer de ikke-studerende studenters språk med noe han kaller gåseøynetysk:

Style of superiority. – Student-German, the dialect of the German student, has its origins among those students who do not study and who know how to attain a kind of ascendancy over their more serious colleagues by exposing everything that is masquerade in education, decency, erudition, orderliness, moderation, and, though employing the terms belonging to these domains just as continually as their better and more learned colleagues, do so with malice in their eyes and an accompanying grimace. It is in this language of superiority – the only one original to Germany – that our statesmen and newspaper critics too now involuntarily speak; it is a continual resort to ironical imitation, a restless, discontented furtive squinting to the left and right, a German of quotation-marks and grimaces. (Nietzsche 1991:368)

Nietzsches aforisme handler ikke (bare) om ironi. Ironisk sitering er ett av flere kjennetegn på dette språket. De andre kjennetegnene er overveiende fysiske av natur: Frekkhet i blikket, grimaser, en urolig skjeling med øynene til høyre og venstre. Klassisk ironi er kjennetegnet av dybde, rasjonelt dobbeltspill, maskeradespill og forstillelse. “Overlegenhetens stil” fremstår som det som *avslører* et maskeradespill. Rollen som en som avslører andre, er en som Gombrowicz nok kan kjenne seg igjen i. Om de polske intellektuelle (flinke studenter?) skriver han: “Antar vi att jag har blivit född (vilket inte är så säkert) så föddes jag för att avslöja ert spel” [Przyjąwszy, że się urodziłem (co nie jest pewne), urodziłem się, aby zdemaskować waszą grę] (Gombrowicz 2004:67 [2004a:60])⁶⁹. Gombrowicz peker nese, lager grimaser, gjør seg til, og han gjør det gjerne ved hjelp av anførselstegn.

3.3 Anførselstegnets filosofi

I nok et upublisert fragment (altså også det et foreldreløst sitat) introduserer Nietzsche termen “«Gåseøynets» filosofi” [Philosophie der «Gänsefüsschen»]. Begrepet knyttes her ikke til

⁶⁹ I denne setningen gir Gombrowicz tilsynelatende også en kommentar til min drøfting av muligheten for fullstendig, reell foreldreløshet. Han ser ut til å antyde at slikt er mulig.

begrepskritikk eller sitering, men til en spesiell type filosofi som Nietzsche ser seg som representant for, en eneboerfilosofi:

Den som dag og natt, år ut og år inn sitter med sin sjel i fortrolig tvist og samtale, den som i sin hule [...] blir til huleboer eller gruvegraver, den som, lik meg, lar alle slags tanker, betenknninger og betenkeligheter fare gjennom hodet og over hjertet [wer wie ich sich allerhand Gedanken, Bedenken und Bedenkliches durch den Kopf und über das Herz laufen liess] og som, selv når han er sammen med sjeler av sin egen art og fordomsfrie, tapre kamerater, ikke vil meddele seg: Hans begreper får til slutt en egen demringsfarge, en lukt av dybde, like mye som en mudderlukt, noe ukommuniserbart og motvillig som blåser en kald vind mot alle som er nysgjerrige: – Og en eneboerfilosofi, selv om den skulle være skrevet med en løveklø [einer Löwenklaue], vil alltid likevel se ut som en “gåseøynets” filosofi [eine Philosophie der “Gänsefüsschen”]. (Nietzsche 1925:314, min oversettelse)

Nietzsche setter “gåseøyne” i anførselstegn, kanskje for å understreke at han uttrykker seg billedlig. Men kanskje er det også rett og slett for å demonstrere, snarere enn å forklare, hva han mener. Det er i det minste slik at Nietzsches filosofi virkelig *ser ut* som en filosofi i gåseøyne, de finnes overalt. Ved siden av at “gåseøynets filosofi”⁷⁰ er et godt og bilde på den typen filosofi Nietzsche refererer til – hans egen – er det like mye en uttrykksmåte som maner fram et visuelt inntrykk av Nietzsches tekster. Det er det samme med *Dagboken* – det visuelle inntrykket av de mange anførselstegnene kan være det som slår en først.

Det lange, siterte avsnittet utlegger en forståelse av anførselstegnets filosofi⁷¹ som enten er en radikal versjon av Rortys fremstilling av den språkorienterte og språkkritiske filosofien eller som beveger seg i en annen retning. I den grad det kan forstås som en radikaliserings av Rortys argumenter (ante litteram), er det fordi Nietzsche beskriver en språkkritikk som blir så altomfattende at begrepene i den filosofiske diskursen helt universelt fremstår som noe motvillig. “Eneboerfilosofen” kan forstås som en helt konsekvent ironiker. Så konsekvent er i så fall ironikerens tvil at filosofisk innsikt virker umulig å oppnå.

På den andre siden kan vi også hevde at det handler om noe annet her enn beskrivelsen av en radikal ironisk filosofi. Det kan tvert imot sies handle om en type kontemplativ, ensom filosofi som passer dårlig til bildet Rorty presenterer av filosofer som “define their achievement by their

⁷⁰ Kontrasten mellom “Löwenklaue” (løveklør) og “Gänsefüsschen” (gåseføtter), som er en viktig forutsetning for ordspillet i den siste setningen i det siterte utdraget, går tapt i oversettelsen til norsk.

⁷¹ Jeg forlater “gåseøynets” i Nietzsches term og gjenfinner den terminologien jeg har brukt i hele oppgaven for ikke å skape forvirring med hensyn til om jeg her skriver om noe helt annet.

relation to their predecessors” (Rorty 1989:79). Vi kan hevde at Nietzsche beskriver “eneboerfilosofens” forhold, ikke til bestemte vokabularer eller paradigmer, men til selve språket. Filosofens eget forhold til språket er ikke nødvendigvis preget av tvil og skepsis. Den vakre og svingende tyske formuleringen “wer wie ich sich allerhand Gedanken, Bedenken und Bedenkliches durch den Kopf und über das Herz laufen liess” tyder på et forhold det er vanskelig å beskrive som “ironisk”. Anførselstegnets filosofi er først noe som oppstår idet eneboerfilosofen skal *formidle* sine innsikter.

Eckhard Heftrich (1962), som først og fremst fokuserer på at Nietzsche i avsnittet om anførselstegnets filosofi beskriver sin tenkning som utilgjengelig for alle andre enn en utvalgt gruppe, knytter det til noe Nietzsche skriver i *Ecce Homo*:

La oss tenke oss et ekstremt tilfelle: at en bok bare taler om opplevelser som ligger helt utenfor en vanlig eller også sjelden erfarings muligheter – at den er det *første* uttrykk for en ny rekke erfaringer. I dette tilfelle vil man ganske enkelt ikke høre noe (Nietzsche 1999:56)

Den boka Nietzsche tenker seg handler altså om en direkte berøring med en ny erfaring – eller mening – som gir seg selv og som ikke er avledet av noe annet. Nettopp av den grunn kan meningen heller ikke kommuniseres. Forsøket på å kommunisere en filosofisk diskurs om de nye erfaringene vil se ut som en anførselstegnets filosofi. Anførselstegnet er i dette perspektivet et instrument som gjør ord brukbare, men uten å hevde deres gyldighet. Filosofen oppdager nye konsepter, men avstanden til leseren er fremdeles så stor at formidling av innsikten inntil videre bare kan skje i anførselstegn.⁷² Om vi forstår det slik at vi konstruerer et helt nytt konsept og et nytt navn hver gang vi bruker anførselstegn, er det et privat språk vi konstruerer. Er det et språk i Nietzsches tenkte bok, er det av denne typen. Et privat språk er ikke uten videre kommunikativt for andre enn den som er opphav til det. Samtidig er det grunnlaget for at nye konsepter kan bli kjente. Anførselstegnet er ikke bare noe som sperrer for erkjennelsen, men et bindeledd mellom noe fremdeles uforståelig og noe vi kanskje vil få mulighet til å forstå.

Det er mange likhetstrekk mellom den Nietzsche som beskriver seg selv i avsnitten om anførselstegnets filosofi og Gombrowicz i *Dagboken* (det er ikke en tilfeldighet at den tyske filosofen er en av de hyppigste referansene i verket): Ensomhetsmotivet er for det første sentralt

⁷² Heftrich knytter på en likende måte diskursen om anførselstegnets filosofi til Nietzsches begrep om “framtidens filosofi” og et “gåtespråk” som bare kan forstås av noen utvalgte og framtidige (Heftrich 1962:56).

også i *Dagboken*. Den “distensens patos” [Pathos der Distanz] (Heftrich 1962:51) – en dramatisering av *avstand* mellom forfatter og leser, og mellom begreper som modenhet og umodenhet – som er tydelig hos Nietzsche, er også et viktig element i Gombrowiczs verk. Sist, men ikke minst, minner den Gombrowicz som “förfäras” av ord om den Nietzsche som kommer i kontakt med et uformidlet, (foreldreløst, magisk?), språk med en stenk av dybde og mudder. Jeg har vært inne på observasjonen at anførselstegnene i *Dagboken* ser ut til å peke mot konsepter som er paradoksale, mystiske (eller kuslige) av natur. Denne bruken om anførselstegn ligner det Nietzsche mener er resultatet av eneboerfilosofens grublerier. Hos Gombrowicz er det imidlertid ikke først og fremst filosofiske sannheter som både skjules og utpekes av anførselstegnet. Det er helt egne, personlige erfaringer av møtet med en overveldende verden og med det overveldende i å forsøke å forholde seg til seg selv og andre.

Anførselstegnets filosofi er en avstandens filosofi, og i aller siste instans et spørsmål om uoverstigelige avstanden mellom å kjenne den ytterste sannhet og å ikke kunne formidle den. For Nietzcshe markerer anførselstegnet grensen for hvor langt det er mulig å følge ham, filosofen, og dermed hvor vi som lesere kanskje må gi tapt. Det er den minst optimistiske konklusjonen det er mulig å trekke av dette. Men, som Martin Harries uttrykker det, “[t]o name a ghost is not to exorcise it” (Harries 2000:91)⁷³. Vi kan være velvillige nok til å overføre dette synspunktet på forståelsen av anførselstegnets filosofi: Dette utilgjengelige som både Nietzcshe og Gombrowicz stadig alluderer til kan gi seg, i det minste delvis, til kjenne også gjennom den grensen anførselstegnet markerer. Anførselstegnet er ikke lufttett, litt av stanken fra hulen eller gullgruven slipper gjennom

⁷³ Harries argumenterer for at Karl Marx' bruk av modaliserende anførselstegn for å kritisere og parodierte et irrasjonelt og metafysisk vokabular ikke kan hindre at utilsiktede påberopninger av, og spor etter, det irrasjonelle gir seg til kjenne.

Kapittel 4: Typo-geografi

Geografi.

Var är jag? (Gombrowicz 2004:311)

Geografia.

Gdzie jestem? (Gombrowicz 2004a:311)

I *Dagboken* finnes det flere avsnitt hvor forfatteren beskriver en jeg-person som har problemer med å orientere seg. Noen ganger er problemet helt tydelig tematisert, andre ganger er det et trekk ved stilen. Ellipser, tankestreker, spørsmål, avbrytelser, ombestemmelser; alt dette er språklige uttrykk for desorientering og et forsøk på å orientere seg som noen ganger spiller falitt. Desorienteringen pareres med en kamp for å finne holdepunkter, noe som blant annet kommer til uttrykk gjennom utrop, kursivering, polemikk og selvhevdelse.

Det er ikke nødvendigvis i forbindelse med de viktige tingene, i forbindelse med (kvasi-)filosofiske utlegninger og dets like at desorienteringen gir seg til kjenne. Den kan like gjerne oppstå i forhold til helt trivielle fenomener som når forfatteren beskriver sitt forhold til en ny barbermaskin. Først siterer han en lykkeønsking fra produsenten: “Ni är en mycket intelligent man, och tack vare det har ni blivit ägare till världens bästa rakapparat! Det kommer att förhöja er självkänsla!” [Jest Pan wybitnie inteligentny, dzięki czemu stal się Pan właścicielem najlepszego maszynki do golenia w świecie! To polepszy Pana samopoczucie!]. Appellen til Gombrowiczs selvfølelse går ham tydeligvis litt til hodet, forvirrer ham:

Och jag kände mig verkligen bättre till mods, men tyvärr är jag inte särskilt välrakad på sistone, apparaten rakar nämligen dåligt, Kokos Phili-shave var bättre... och... det är liksom inte så fast liksom så... det är det... liksom annorlunda... och männe är det så liksom inte så va... (Gombrowicz 2004:865)

Rzeczywiście poczułem się lepiej, ale, niestety, jestem ostatnio nieświetnie ogolony, aparat jakoś kiepsko goli, a Phili-shawe Koski lepiej golił i... i... jakoś to tak nie tak jakoś jakby to tak... to jest tego... zawsze jakoś inaczej... i bodaj to tak jakoś jakby to nie tak... (Gombrowicz 2004c:234)

Denne lille, humoristiske passasjen er kanskje ikke egnet til å formidle alvoret som også ligger i desorienteringens og orienteringens problem i *Dagboken*. For det finnes stort alvor i problematikken. En kontinuerlig orientering blant ulike identiteter, nasjonaliteter og posisjoner pågår

gjennom hele verket. Men samtidig truer desorientering og forvirring stadig med å rive grunnen vekk under føttene på det jeget som orienterer seg. Orienterings problem er knyttet helt spesifikt til romlighet og geografi i *Dagboken*. Det er altså ikke kun snakk om en indre, psykologisk eller eksistensiell, orientering og desorientering. Jeg har vært inne på at det geografiske eksilet ligger til grunn for flere beskrivelser i verket. Men også nærere forbindelser og mer trivielle avstander er problematiske. Det konkrete, fysiske møtet med andre mennesker er noe som ofte skildres som skremmende, skamfylt og forvirrende.

I kapittel fjorten i verkets andre del blir denne problematikken spesielt tydelig. Gombrowicz henger seg opp i hånden til en kelner på kaféen Querandi. Hånden utløser en diskurs som dreier seg rundt spørsmål om perspektiver, avstanden mellom mennesker og orientering i så vel et fysisk som et litterært rom. Denne diskursen kommer spesielt til uttrykk gjennom en stadig gjentakelse av ordene “her” og “der”. Gjentakelsen av disse ordene gjør den romlige orienteringen til noe som kan sammenlignes med et musikalsk ledemotiv, en sammenligning som virker spesielt motivert siden kapittelet åpner med en skildring av at Gombrowicz, etter å ha blitt vekket av dørklokken, lytter til en innspilling av Beethovens fjortende kvartett. Forfatteren beskriver musikkstykket med ord som fungerer som et frampeik mot det dramatiske møtet med kelnerhånden, et møte som setter i spill grensene mellom jegets *her* og de andres *der*: “kvarterterna från den sista perioden, med den svåra tonen, dessa klanger som är på gränsen, ja överskrider gränsen... Å, du fjortonde kvartett!” [kwartety ostatniego okresu, gdzie dźwięk jest trudny, te brzmienia już pograniczne i nawet przekraczające granicę... O, czternasty kwartecie!] (Gombrowicz 2004:541 [2004b:189]).

4.1 Her og der

Etter at han har blitt vekket, går Gombrowicz ut for å drikke kaffe. Han er på kafé Querandi i Buenos Aires (i 1960):

Jag drakk kaffe och åt giffjar. När kyparen kom och frågade vad jag önskade hängde hans hand där, stilla och sluten, hemlighetsfull – och sysslolös – och eftersom jag inte visste vad jag skulle tänka på kom jag att tänka på en buske som jag hade tittat på en gång på någon station, från tågfönstret. Handen kom över mig i den tystnad som uppstod mellan oss... Punkt. Slut. Nu kom det in några och slog sig bullrande ner vid grannbordet – två män – och bad om tärningar.

Jag tog fram et par brev ut fickan.

“Det är et underligt exempel på en stor intelligens vars intresse är inriktad på et område som det intuitivt är avskuret ifrån...!”

“*Sandauer est arrivé ici il y a une dizaine de jours...*”

“På genomresa i Kielce återfann jag fru Rena...”

“Richter har skickat mig avskrifter av sina brev, där han reder ut alla besynnerligheter och frågetecken i denna prosa...” (Gombrowicz 2004:542)

Piłem kawę, jadłem gogalki. I jeszcze coś. Gdy kelner podszedł by pytać, czego sobie życzę, ręka mu zwiślała, cicha, skulona, sekretna – i niezatrudniona – aż nie widząc o czym myśleć pomyślałem o jakimś krzaku, któremu kiedyś przypatrzyłem się na jakiejś stacji, z okno pociągu. Ta ręka napadła mnie w ciszy, jaka między nami się wytworzyła... Kropka. Koniec. Już ktoś wchodził i siadał przy sąsiednim stoliku z hałasem – dwóch mężczyzn – i poprosili o kości

Ja wyciągnąłem z kieszeni listy.

“To dziwny przykład dużej inteligencji, której przedmiotem zainteresowań jest dziedzina, od której jest intuicyjnie odcięty...”

“*Sandauer est arrivé ici il y a une dizaine de jours...*”

“Przejeżdżając przez Kielce odnalazłem panią Renę...”

“Richter posłał mi odpisy swoich listów, w których wyłuszcza wszystkie dziwactwa i problemy tej prozy...” (Gombrowicz 2004b:190)

Innholdet i sitatene fra brevene har ingen åpenbar sammenheng og kommenteres ikke. Gombrowicz simpelthen blar gjennom en bunke brev. Før han tar opp brevene, forteller han, har han en erfaring som kobles sammen med en tidligere erfaring (kelnerens hånd gir assosiasjon til en busk på en togstasjon). De to fenomenene har heller ingen sammenheng utenom at de følger etter hverandre i en mental assosiasjonsrekke med uklare motivasjoner. Det er altså som om oppramsingen av brevene og opplevelsen av en hånd som bringer opp minnet om en busk er analoge prosesser som finner sted i hver sin virkelighetssfære: erfaring og tekst. Teksten (bunken av brev) kan imidlertid ikke kaste lys over erfaringen (assosiasjonen mellom hånden og busken) og erfaringen kan ikke kaste lys over teksten. Fremstillingen av de to separate prosessene minner oss igjen om en sentral problemstilling i *Dagboken*: Avstanden mellom tekst og virkelighet, det offentlige og det private, at det kanskje ikke er noen sammenheng, men at de hele tiden eksisterer side om side. Samtidig er det en påminnelse om at tekst i *Dagboken* er noe som har sammenheng med geografisk distanse. Gombrowicz virke som forfatter er definert i stor grad gjennom korrespondanse – selv *Dagboken* kan ses på som korrespondanse med Europa og Polen. Den avstanden som brevene representerer finner sin motsetning i den helt nære, nesten truende reelle virkeligheten som kelnerhånden utgjør. Bortsett fra at kronologien er omvendt i avsnittet: Etter å ha blitt avbrutt av to menn som kommer larmende inn på kaféen, vender Gombrowicz ikke

tilbake til kelnerhånden, men hengir seg til det som kan virke tryggere, noe han har på avstand, korrespondansen sin.⁷⁴

Henvisninger til Nietzsches idé om den evige gjenkomst bringer kelnerhånden på banen igjen i den neste innførselen, noe som skal prege resten av kapittelet: “Kyperhanden var borta, den fanns inte längre. Tills med ens en tanke från Nietzsche gav den en injektion existens igen – majestätisk existens” [Ręka kelnera przepadła i już jej nie było. Aż tu pewna myśl Nietzschego znów jej wstrzyknęła dozę istnienia – majestatycznego] (542 [191]). Tanken om den evige gjenkomst er for Gombrowicz en erkjennelse av at han “på en och samma gång och utan minsta besvär kan vara människa och Människa” [jednocześnie i bez najmniejszej żenady mogę być człowiekiem i Człowiekiem] (543 [191]). Mennesket er, selv om det samtidig er hverdagslig og oversiktlig, noe det ikke er mulig å ane konturene av, noe ubegrenset. Det får Gombrowicz til å innse at kelnerhånden kanskje også har en betydning langt utover det hverdagslige.

Utatt för ett ögonblick tappa den vardagligaste tråden är jag samtidigt varats Hemlighet och dess stolthet och dess sjukdom och dess martyrium. Bitterheten i det mänskliga. Raseriet i det mänskliga. Lösöppheten i det mänskliga. Tystnaden i det mänskliga. Den tysta kyparhanden där på Querandi – tyst och slutet. Vad gör den där – när jag är här? (543)⁷⁵

Nie tracąc ani przez chwilę wątku najbardziej codziennego, jestem Tajemnicą bytu i jego dumą i jego chorobą i jego męczarnią. Gorycz człowieczeństwa. Furia człowieczeństwa. Rozpętanie człowieczeństwa. Cisza człowieczeństwa. Cicha ręka kelnera, tam, w Querandi – cicha i stulona. Cóż ona robi tam – gdy ja tu jestem? (191)

Om det er en filosofisk bakgrunn for at kelnerhånden blir en utfordring for Gombrowicz, er det allusjonene i innførselen til omfattende nietzscheansk perspektivisme – og kanskje solipsisme. Tematikken er ikke ukjent i hans verker: mennesket som tror det selv er det eneste opphavet til

⁷⁴ En mulig (og mer spekulativ) utvidelse av lesningen er å peke på de potensielle seksuelle assosiasjonene som aktiveres. Hendelsene finner sted på en kafé ved navn Querandi, som ved siden av å være en populær kafé i Buenos Aires også er navnet på en indianerstamme som levde på Pampas i Argentina. Disse indianerens språk har gått tapt (“Querandi” 2007). Det som gjenstår er myten om en indianerstamme med velproposjonerte kroppar (en myte som i det minste lever vidare på Wikipedia.org [“Querandi” 2007a]). Kanskje finnes det altså en henvisning her til Gombrowicz fascinasjon for det primitive og rent kroppslige. Jeg kan minne om dette utdraget, som jeg gjenga i kapittel 2.X: “Efter ankomsten till Santiago drabbades Witold Gombrowicz av en våg av senkommen erotik. Kanskje densamma som för åratal sedan... med denna gång förstärkt av dunsterna i en stad av indianskt blod [...]”. Jeg tar ikke hensyn til kelnerhånden som et seksuelt objekt i min lesning, men det er altså fullt mulig.

⁷⁵ Her har jeg lagt til to setninger som oversetteren må ha oversatt: “Raseriet i det mänskliga. Lösöppheten i det mänskliga” [Furia człowieczeństwa. Rozpętanie człowieczeństwa]. Det har ikke stor betydning for min lesning, men det virker viktig å få med bredden i Gombrowicz bestemmelser av det menneskelige.

alle sannheter og alle forbindelser, men som må innse at det, på tross av at alle hinsidige autoriteter har falt, finnes noe ubegripelig annet. Gombrowicz må plutselig akseptere at han ikke kan fatte kelnerhånden, han kan ikke gripe den og innordne den sine egne sannheter. Den er absolutt ekstern for ham, den er “sluten, hemlighetsfull”. Denne innsikten er opphav til et språklig spill med ordene “här” og “där” som dominerer resten av kapittelet. Motsetningen mellom “här” og “där” er både et trivielt fysisk og geografisk faktum og noe som aktiverer grunnleggende spørsmål om immanens og transcendens, om religion og empati. Slik kommer det uttrykk etter at Gombrowicz har lest om, og sitert fra, beskrivelser av ulike bestialiteter i en avis:

Jag var ensam, satt i soffan med tidningen, framför mig mitt i rummet två småbord, översållade med papper, en stolsrygg, ett skrivmaskinslock, längre bort ett skåp. Jag var ute på det allra öppnaste, öppnaste hav. Vad skulle jag göra? Känna medlidanda? Jag skulle känna medlidande *här* – och de skulle känna medlidande *där*... Kärlek? Jag skulle älska *här* – och de skulle älska *där*... Och tänk om våra positioner gick om varandra... Hård vind, mörka vattenmassor som häver sig i ett otämjt sjudande och väller över varann, som sjunker inn i varann, vidder av vågor, en sfär av okuvlig rörelse, inget land i sikte, inget fyrsken, bara där, där, där, på Querandi, den där handen, den utvalda... vad tjänar den till?

Jag är mycket redd för djävulen. (545)

Byłem sam, siedziałem na kanapie z gazetą, a przede mną na środku pokoju dwa stoliki, zawalone papierami, oparcie krzeszła, pokrowiec od maszyny, dalej szafa. Byłem na pełnym, pełnym, pełnym morzu. Co można robić? Litość. Ja *tu* będę się litował – a oni *tam*... Miłość? Ja *tu* będę kochał – a oni *tam*... Gdybyż nasze miejsca się nie rozmijały... Wiatr silny, ciemne masy wodne w nieposkromionym wrzeniu wyrzucane i przewalające się, tonące w sobie, przestwór rozorany, obszar ruchu nieukojonego, żadnego ładu, żadnej latarni i tylko tam, tam, tam, w Querandi, tamta, wybrana, ręka... do czego służy?

Ja bardzo boję się diabła. (193)

Alle disse “här” og “där” viser til ulike, men beslektede problemer. De første forekomstene i avsnittet har sammenheng med muligheten for medfølelse. “Här” og “där” blir motsetninger som fungerer som et bilde på problemet med å sette seg inn i andres lidelse. Den samme uoverstigelige motsetningen ser ut til å være virksom også når det gjelder muligheten for å elske. Gombrowicz ser ut til å spørre seg hvordan man kan elske noen når de uunngåelig er på et annet sted enn en selv, om ikke kjærlighet er betinget av et nærvær, en felles posisjon og plassering. Deretter får forfatteren en innskytelse, “tänk om våra positioner gick om varandra”. Kelnerhåndens påtrengende “där” blir en påminnelse om hvor utbyttbare posisjonene er, og om at

ordet “där” ikke refererer til noe fast, men til en stadig skiftende enhet og et stadig skiftende perspektiv. Til slutt blir denne anelsen og innsikten så påtrengende at det påkaller en frykt for djevelen, denne *en viss* som lever i det ytterste eksil som representanten for det ultimate “där”. Går posisjonene om hverandre i for stor grad, kan det ha demoniske konsekvenser, blant annet fordi vi da vil få innsikt i all verdens smerte. “Denna jord där vi skrider fram är hölj d i smärta” [Ta ziemia, po której stapamy, tak pokryta jest bólem] (545 [194]). Og så lenge det finnes noe demonisk, et uforståelig og ubegripelig “där”, er jeget stadig i fare: “det ondas närvaro gör min existens til någonting så farofyllt... så oroande... “ [obecność zła czyni moją egzystencję czynić tak ryzykownym...] (546 [194]).

“Och om det «där» bara finns spindler?” [“A jeśli «tam» są tylko pająki?”] (546 [194])⁷⁶, skriver Gombrowicz. Setningen står i anførselstegn, og dermed går det fram at det er et sitat selv om det ikke oppgis referanse. Jeg regner med at forfatteren forutsetter kjennskap til kilden. Sitatet er hentet fra Dostojevskijs *Forbrytelse og straff*, fra en scene hvor Svidrigajlov forestiller seg det hinsidige en liten stund før han skal ta livet av seg (Dostojevskij 1993:17). Men Gombrowicz har utstyrt sitatet med et par ekstra (modaliserende) anførselstegn midt i. Anførselstegnene må til, ikke bare fordi Gombrowicz konstruerer et vrengebilde på Dostojevskijs religiøsitet og hinsidighetsdiskurs, men også fordi uttrykket “där” allerede har vekket forfatterens interesse.

Herfra og ut *Dagboken* tas disse konseptene opp igjen gjentatte ganger. I en episode som beskriver et opphold i Piriapolis fremheves uttrykkene “de där” [tamci] og “den där sidan” [tamta strona], uttrykk som her refererer til tjenerne i husholdningen, med kursivering eller anførselstegn. Uthevingen av uttrykkene er nok en gang et uttrykk for hvor påtrengende Gombrowicz finner motsetningene og avstandene, i dette konkrete tilfellet mellom de ulike samfunnslagene. Og også her går posisjonene over i hverandre når forfatteren blir oppmerksom på at hans perspektiv ikke er det eneste mulige: “Därför att – fattade jag – *den där sidan* var en list! En fint! *Den där sidan* är ju – för dem – vår sida!” [Albowiem – pojąłem – *tamta strona* była podstępem! Kawałem! Bo *tamta strona* – dla nich – jest po naszej stronie!] (Gombrowicz 2004:687 [2004c:44]). Senere blir de kursiverte indeksikalene også blant annet et merke for motsetningen mellom ungdom og alderdom – “De äldre har blicken nersänkt i *det där*...” [Starsi

⁷⁶ Oversetteren Bodegård velger å oversette “tam” med “där borta”, men “tam” kan også oversettes simpelthen med “där”. Det er en mindre ledende oversettelse, siden litt av poenget her er spillet mellom de hverdagslige, geografiske konnotasjonene til ordet og de mer dramatiske, for eksempel religiøse, konnotasjonene. Her, og i det følgende, har jeg endret “där borta” til bare “där” når Gombrowicz skriver “tam”.

ze wzrokiem zatopionam w *tamto...*] (816 [181]). Dynamikken mellom *her* og *der* vedvarer altså også etter kapittel fjorten, og bidrar til den kompliserte diksursen om avstand og posisjoner som jeg har drøftet blant annet i forbindelse med episoden der Gombrowicz, på vei over Atlanterhavet, møter det som kanskje er han selv som ung mann på vei til Argentina.

Et velkjent bilde på desorientering i *Dagboken* dukker opp igjen i avsnittet over: det åpne havet. Dette er en sentral nøkkel i Markowskis lesning av *Dagboken*, og han knytter motivet til den kosmiske dimensjonen i forfatterens verker. Kosmos, det åpne havet, forstås som “en värld berövad all mening, babblig, omänsklig, smärtsam, berövad alla hänvisningar” (Markowski 2006:90). I dette perspektivet kan kelnerhånden betraktes som en redning ifølge Markowski. Kelnerhånden er det som “envist återvänder som garanti för att världen är återfunnen” (90). Jeg mener at det å se på kelnerhånden som en redning bare er halve løsningen. Hånden er også en *trussel* mot Gombrowicz integritet. Den er ikke bare et referansepunkt for et desorientert subjekt, men et *perspektiv* som truer med å bli det enerådende perspektivet. “[D]en verkade så lugn första gången jag såg den på Querandi... men nu blir den alltmera lysten... och jag vet själv inte längre vad som skulle kunna hejda den där, i utkanten... där jag tar slut” [wydawała się tak spokojna, gdym ją po raz pierwszy zobaczył, w Querandi... Ale coraz bardziej staje się zaborcza... i już sam nie wiem, co by mogło zahamować ją tam, na peryferii... gdzie ja się kończę] (Gombrowicz 2004:553 [2004b:202]). Det står noe viktig på spill i kapittel fjorten: Perspektivet som Gombrowicz må fastholde eller kontrollere for å være i stand til å orientere seg: jeg-perspektivet.

4.2 Punkt og hånd

Det er en tilfeldighet som innleder kapittelet. Tilfeldigheten er også en feil, en feilmelding, feilslått kommunikasjon. Gombrowicz vekkes av “dörrklockan – den påflugna” [dzwonek – natarczywy] (541 [189]) fordi noen ser etter en eiendomsmegler som heter Delgado. Den korte beskrivelsen av dette avsluttes med en kort setning og tre ord: “Jag slog igen dörren. Punkt. Punktum. Slut.” [Zatrzasnąłem drzwi. Koniec. Punkt. Kropka.] (541 [189]).

Gombrowicz beskriver her en situasjon der han først ikke har kontroll. En annen måte å si det på er at han blir påtvunget en annen persons perspektiv. Ved å skrive “punkt” gjenvinner han kontrollen over situasjonen, og vi skal ikke glemme at “punkt” på polsk såvel som på svensk ikke bare har typografiske betydninger, men også geografiske og narrative. Et punkt kan være et

sluttpunkt, et utgangspunkt eller et synspunkt. I mine øyne spiller disse betydningene med i dette avsnittet og de fire andre gangene på de neste sidene forfatteren benytter varianter av et eksplisitt uttalt punktum. Ordet “punkt” dukker opp et par sider senere (og dermed også et par *timer* senere – kapittelet strekker seg over en dag) opp i en ny konstellasjon, i sammensetningen “referenspunkt” [*punkt odniesienia*] (544 [192]). Det er også det første uttrykket i kursiv i kapittelet.⁷⁷ Det er selvfølgelig kelnerhånden som omtales som et referansepunkt. Den blir noe å orientere seg i forhold til, noe å feste blikket på for å fastholde et synspunkt.

Et punktum står forøvrig i et skjørt motsetningsforhold til ellipsen. Punktumet, både i typografisk og overført betydning, kan være en måte å stanse en meningsutgliding på, stanse assosiasjonsrekker som har kommet ut av forfatterens kontroll. Det vil si: Punktumet er en perspektivskifter. Ellipsen på sin side er ofte et signal om et synspunkt som glir ut, forskyves og blir uklart, med andre ord: ellipsen er et tegn for en diskurs som vandrer uten stopp. En slik diskurs står i fare for å komme helt av hengslene; det er nødvendig å blunke for at blikket skal forbli klart, ellers risikerer vi at verden skyves ut av posisjon:

Hon nappade på kroken... Va, Olivos redan? Denna gubbe, hans färg... Karl den store har mer gemensamt med mig än Bolesław den djärve... De kommer så småningom att bli så illa tvungna att vånja sig vid att revolutionen snart tillhör det förgångna... Det var länge sedan jag var hos... Tandläkaren... Ska jag resa till Tandil?... Så lätt det är att rubba världen ur sitt läge... Ringa till... (Gombrowicz 2004:544)

Połknęła haczyk... Co, już Olivos? Ten dziadek, jego kolor... Karol Wielki więcej ma ze mną wspólnego, niż Bolesław Chrobry... Oni będą musieli przyzwyczajać się po trochu do zapadania w przeszłość rewolucyj... Dawno nie byłem u... Dentysta... Czy jechać do Tandilu?... Jak łatwo ruszyć świat z miejsca... Zatelefonować... (193)

Synspunkter handler om geometri, og her kommer en geometrisk metafor: Vi kan, slik Gilles Deleuze gjør i sin lesning av Leibniz' perspektivisme, billedlig se på et synspunkt som et sted (altså ikke et *punkt* i geometrisk forstand, men et uklart avgrenset *sted*) hvorfra man har oversikt over den konkave siden av en kurve (Deleuze 2004:55)⁷⁸. Følger vi opp dette bildet, kan det åpne

⁷⁷ Med unntak av at Gombrowicz som en konvensjon siterer fremmedspråklige uttrykk i kursiv.

⁷⁸ Deleuze har også et positivt forhold til Gombrowicz litteratur. I *Logic of sense* bruker han romanen *Kosmos* for å argumentere for hvordan adskilte serier (av signifikater og signifikanter) “resonate and communicate at the heart of chaos” (Deleuze 1990:318). Det er en god observasjon at det hos Gombrowicz gjerne finnes adskilte serier eller sfærer som kun kommuniserer på en mystisk og skjult måte. For eksempel kan anførselstegnet ses på som et sted der adskilte sfærer (kommuniserbar tekst og utilgjengelig virkelighet) møtes. Min lesning av det første møtet med

havet ses på som en kurve som blir mindre og mindre krum (eventuelt at kurven blir oppløst i en uendelig rekke små kurver). Perspektivet inkluderer i så fall mer og mer, men samtidig blir alt mindre fokusert. Kelnerhånden gir kurven anledning til å lukke seg om noe, justere fokuset mot noe. Hånden blir kurvens brennpunkt. Så lenge dette punktet ifølge den geometriske metaforen kan forstås som et punkt, er det underlagt den som betrakter det. Det må en betrakter til for å oppfatte noe som et punkt, all den tid et punkt er en abstraksjon og dermed alltid et objekt *for* noen. Det Gombrowicz frykter er at forholdet kan snu seg. Han oppdager at kelnerhånden har noe hemmelig over seg, er uklar og lukket. Det er en potensiell trussel, for det betyr at kelnerhånden representerer et konkurrerende synspunkt, et *der* som er like uavgrenset og ukontrollerbart som forfatterens *her*. I *Kosmos* skriver Gombrowicz: “jag var sjuk. Och rädd, rädd för att *händerna* skulle ge sig tillkänna och tränga på, en rädsla som fick mig att knyta min egen näve” (Gombrowicz 2004d:160). Andre ganger er det ikke hender, men *finger*, som trenger seg på. I innledningen siterte jeg fra omtalen av togturen hvor Gombrowicz føler seg antastet i sin periferi: “Någon kittlade mig. Alldeles tydligt, med fingrarna i nacken...” [Ktoś mnie łechał. Wyraźnie, palcami w kark...] (Gombrowicz 2004:642 [2004b:292]).

Deleuze skriver også noe annet om dette: “synspunkten [...] [är] en bestämning av det obestämda genom tvetydiga tecken: *det* som jag talar med dig om, och *det* som du tänker på, är du med på att säga *det* om *honom* [...]” (Deleuze 2004:58). Deleuze kursiverer de indeksikalske uttrykkene på samme måte som Gombrowicz kursiverer “*här*” og “*där*”. Kursiveringen av “*händerna*” i utdraget fra *Kosmos* har også en liknende funksjon: det blir en bestemmelse av noe ubestemt og truende. Kelnerhånden i *Dagboken* og hendene i *Kosmos*, såvel som det kursiverte “*där*” er bestemmelser av noe ubestemt *annet*. Det ubestemte kan ikke defineres, men det kan pekes på. Også anførselstegnet fungerer som en peker på denne måten. Ved hjelp av anførselstegn kan Gombrowicz peke ut og orientere seg i forhold til fenomener han ikke overskuer: “møtet” på havet, kunsten som et “ikke-møte” eller et fenomen som “det indre”: “Min Gud, vad är det för slags oändelighet som du erbjuder oss? Jag skulle beteckna den som «inre», innesluten i vårt sköte” [Boże moj, cóż to za rodzaj nieskończoności nam proponujesz? Określiłbym ją jako «wewnętrzna», zawartą we własnym naszym łonie] (Gombrowicz 2004:680 [2004c:36]).

kelnerhånden, et møte som gir forfatteren en assosiasjon til en busk for deretter å bli avløst av oppramsingen av en serie brev, tåler også sammenligning med Deleuzes argumenter.

Klokken 21.15 på Corrientes skifter det litterære perspektivet i kapittel fjorten i *Dagbokens* andre del fra første til tredje person. Da har Gombrowicz akkurat bemerket hvor “rovlysten” kelnerhånden har blitt. En slik rovlyst tvinger fram et perspektivskifte som beskyttelse mot det som truer eller kanskje heller: som beskyttelse mot forfatterens draging mot det truende. Noe utenfor blir for dominerende til at det er mulig å opprettholde jeg-perspektivet. Denne gangen er det hele heldigvis “[m]est för skojs skull...” [raczej dla zabawy]:

Kl 21.15 (Corrientes)

Gombrowicz ansåg sig ha rätt till en metafysisk storm, en kosmisk katastrof och et transcendentalt regn. Under en förutsettnig: att vara trogen vardagen, trots allt.

Han ansåg sig ha rätt till en seglats på öppna havet, under förutsättningen att hans fot inte för en sekund lämnade fasta marken, den här marken i Buenos Aires. (Gombrowicz 2004:550)

Godz. 21.15 (ulica Corrientes)

Gombrowicz uważał, że ma prawo do metafizycznej burzy, do kosmicznej katastrofy i transcendentalnego deszczu. Pod warunkiem: nie sprzeniewierzać, jednak, codzienności.

Uważał, że ma prawo do żeglugi na pełnym morzu pod warunkiem, że stopa jego nie opuści ani na chwilę stałego lądu, tego tutaj, w Buenos Aires. (Gombrowicz 2004b:199)

Den faste marken mot det åpne havet: I den polske originalteksten understrekes, ved hjelp av et par komma, at den faste marken er det som er *her* [tutaj] i motsetning til det ukjente *der*, som kan være litteraturen, det andre mennesket, det hinsidige, alt ettersom hva som er i fokus. Tredjepersonperspektivet er edruelighetens stemme i kapittel fjorten. I kursiv betoner den her tilsynelatende fiktive “Gombrowicz” nødvendigheten av å holde fast ved en realitet, og nødvendigheten av å beholde et udiskutabelt perspektiv som det er mulig å betrakte verden fra, på tross av utflukter til umulige steder, til alle slags *der*.

4.3 Fingersemantikk

Siden før jeg faktisk hadde lest noe skrevet av Gombrowicz, har jeg hatt et inntrykk av at fingeren er et viktig motiv for forfatteren. Bakgrunnen for dette er en oppsetning av Gombrowicz's *Vielsen* [Ślub] som jeg så på Teatr Bagatela i Krakow i 2002. Jeg forsto ingenting. Jeg kjente ikke til Gombrowicz, kunne så vidt bestille øl og kaffe på polsk, så jeg kunne ikke forvente å få med meg noe som helst av oppsetningen. Men det gjorde jeg. I regissøren Waldemar Śmigasięwicz's tolkning fikk *fingeren* en enorm betydning. Sånn jeg husker det, kom

det stadig figurer ut på scenen med pekefingeren hevet, og det virket som om de lot seg styre av fingerens bevegelser og luner. Om jeg ikke husker feil ble fingrene også ofte lyssatt på en måte som gjorde at de kastet enorme skygger på scenografien, noe som altså ytterligere forsterket inntrykket av at her var det virkelig et eller annet med fingeren. Fingeren, slik jeg oppfattet det på Teatr Bagatela, ble et symbol for makt, men også for maktesløshet. Fingeren var et styringsverktøy for maktskikkelser, men også i seg selv en skikkelse eller et fenomen i stand til å utøve makt over skikkelsene på scenen. Alt dette ved siden av at den også kan oppfattes som et fallossymbol.

Senere har jeg forstått at inntrykket jeg fikk er ganske korrekt. Fingre dukker stadig opp i Gombrowiczs tekster. Allerede i de første avsnittene i *Ferdydurke* opptrer fingermotivet sammen med en mengde andre av kroppsdelene til bokens hovedperson, Józia. Kroppsdelene beskrives som om de er i konflikt med hverandre, og fingerens konkrete rolle her er å gjøre narr av hjertet (Gombrowicz 1998:7). I denne scenen understrekes riktignok ikke fingerens betydning mer enn de andre løsrevne organene, noe som gjør det klart at fingermotivet må leses i forhold til en figur som kanskje er enda mer dominerende i Gombrowiczs forfatterskap: den fragmenterte kroppen; løsrevne kroppsdelar som tvinger seg fram og hevder sin rett på bekostning av det kultiverte *hele* som utgjør mennesket.⁷⁹ Ofte er det periferien, i motsetning til et organiserende senter, som betones i denne figuren, og derfor er det ikke overraskende at nettopp fingeren ofte spiller en viktig rolle.

Om man ønsker kan man følge fingermotivet gjennom store deler av forfatterskapet, det dukker stadig opp. Et høydepunkt for fingeren finnes imidlertid, som antydnet, i *Vielsen*. Dette dramaet, som presenteres som et drømmestykke, handler om soldaten Henryk som gjenvender fra krigen for å finne sine foreldre forvandlet til kroverter og sin forlovede forvandlet til en tvilsom serveringspike. Henryk bestemmer seg for rette på forholdene. Han gjør først sin far, og deretter seg selv til konge, yppersteprest og lovgiver. Slik tror han at det skal bli mulig for ham å opprette et nytt sett av moralske verdier som tillater, og velsigner, gjennomføringen av bryllupet mellom ham selv og hans forlovede, Mania. Noe går imidlertid galt, og tilsynelatende gjennom sin egen

⁷⁹ Dette motivet får stor betydning i den kjente scenen "Philifor genomträngd av barnslighet" Gombrowicz 1998:84-96). I denne scenen fremstilles en duell mellom syntetikerens Philifor og analytikerens Anti-Philifor. På et tidspunkt i duellen utløser Anti-Philifor en fullstendig oppløsning av kroppen til Philifors kone, etter at han har påpekt hennes ører, nesebor, og fingre på en måte som gjør at de fremstår i all faktisitet og uanstendighet. Philifor får etter hvert til å på ny syntetisere sin kone, men avsnittet avsluttes med at duellantene først skyter av lillefingrene til sin duellants partnere og følger på med å skyte av alle ekstremiteter på kroppene deres med en enorm presisjon.

tales makt, volder Henryk vennen Władzios død. I *Vielsen* har fingermotivet så mange og ulike funksjoner at det burde være nesten umulig å overse i en lesning. Allerede i den første monologen til hovedpersonen Henryk, dukker et gjennomgående fenomen opp, frykten for berøring. Senere knyttes den formen for berøring det er snakk om eksplisitt til fingeren, så det er klart at den type berøring det er snakk om er det vi på norsk kaller “å pirke”, men som det svenske uttrykket “att peta” innfanger mer nøyaktig (kanskje til og med hakket mer nøyaktig enn originalens “dotykać” [Gombrowicz 1971]). Den formen for pinking med fingeren Gombrowicz refererer til må oppfattes som et tvetydig tegn. Det viktige er ikke hva tegnet betyr eller om det formidler en beskjed, det viktigste er at det varsler tilstedeværelsen av en annen.⁸⁰

Videre er fingeren et instrument som kan gi og frata makt, rokke ved maktforbindelser. At fingeren har denne funksjonen, som om den var et signingssverd eller kampsverd, er noe som introduseres av fyllicken (“fyllot”) i første akt, og Henryk selv utnytter dette blant annet når han styrter sin far fra kongekronen i andre akt: “Att jag skal stöta til kungen... med fingret” (Gombrowicz 1968:139). Fingeren er også, som en del av kroppen betraktet for seg selv, noe som fungerer metonymisk for Henryks ensomhet (174). Fingeren er også et *varsel*, som helt i slutten av stykket der fyllickens peking mot et mørke varsler Władzios død. Alle disse mer spesifikke funksjonene er også preget av de mer generelle funksjonene fingeren som litterært motiv bærer med seg, hvorav de mest åpenbare er fingeren som fallossymbol og fingeren som en peker, et veldig generelt deiksis.

Hvorfor har fingeren en så prominent rolle i stykket? For å antyde et svar på det spørsmålet og dermed kanskje forstå mer av hvilken mer universell rolle fingeren spiller i Gombrowicz's forfatterskap, vil jeg se på noen mulige generelle lesninger av *Vielsen*. En ganske vanlig type lesninger følger Gombrowicz's egne tolkningsanvisninger⁸¹ ganske langt og hevder at stykket handler om hvordan, og om, et menneske kan skape mening:

⁸⁰ Et a propos: I nettsamfunnet Facebook.com er en av de grunnleggende funksjonene – ved siden av å legge til en annen bruker som venn og sende beskjeder – noe som kalles “poking”. Diskusjonene om hva en “poke” egentlig er har gått høyt, og det finnes over 500 samtalegrupper som forholder seg til og diskuterer funksjonen. Noen av disse fremstiller poking som en form for erstatning for sex (gruppen “Enough with the Poking, Lets Just Have Sex” har nesten 300 000 medlemmer), andre nøyer seg med å konstatere at det er et ambivalent tegn som fungerer som en slags minimal form for kommunikasjon, mindre truende og forpliktende enn å sende en beskjed. Både den generelle og den spesifikk tolkningen finner gjenklang hos Gombrowicz. Czesław Miłosz påpeker at det ikke finnes en eneste konkret skildring av samleie i Gombrowicz's verker og at fysisk kontakt med andre skjer med minst mulig berøringsflate – for eksempel med en finger (Miłosz 1982).

⁸¹ Gombrowicz utstyrer stykket med et omfattende forord hvor han blant annet foreslår en lesning som betoner at i *Ślub* “skapas allting oavbruttet” (Gombrowicz 1968:80).

[...] for a person with a sufficient amount of creative energy, it is easier to strike new paths than to follow in someone else's footsteps. Or, it is easier to generate an event, to make things happen, and let the meaning arise when new facts have already been established, than start with a given meaning and tailor events according to its demands. Meanings are but the product of will; the only reality is the event. (Thompson 1979:50)

Under denne hypotesen ligger en forståelse av at *Vielsen* på den ene siden fremstiller en verden hvor det ikke finnes gitte enheter av mening, men at det vi kaller mening oppstår som en følge av den menneskelige viljen. På den andre siden fremstiller stykket også grensene for denne ontologien. Menneskene kan ikke unngå å selv være noe som er skapt og skapes. Språket og ordene “formar oss, gestaltar oss... och skapar verklighet mellan oss” (Gombrowicz 1968:172). Dessuten finnes en eller annen form for mening utenfor rekkevidden til det skapende mennesket. Denne meningen kan fremstilles som et “[d]unkelt verk / Starkare än jag och / Inte mitt!” (190).

Disse ordene uttaler Henryk over Władzios lik i stykkets siste akt. Episoden er avgjørende for stykket: Henryk har riktignok skapt dette liket ved å beordre Władzio til å ta sitt eget liv, men samtidig blir hovedpersonen oppmerksom på at liket bærer med seg en uklar mening som ikke utgår fra ham selv. Det er også mulig å knytte det viktige selvmordet og liket som bærer vitne om det til fingermotivet. Like før Władzios lik oppdages, truer en fyllick Henryk ved hjelp av fingeren:

Fyllot Se hur jag pekar med det här fingret på nånting som finns där borta... där borta bakom de där som står där... Där är en ung man... Titta Hur jag pekar med fingret åt hans håll [...]

Henryk / Hans pekande / Ofredar mig... (188)

Pekingen, som ledsages i teksten av en lang rekke deiksikalske uttrykk (“där borta”, “de där”, “där”), gjør Henryk nervøs. Grunnen til at han er nervøs er at han aner at noe skal åpenbare seg i fingerens retning som han ikke kan kontrollere. Det er i så fall en dramatisk vending; Henryk har i utgangspunktet fungert som demiurg gjennom stykkets handling. Dette *noe* som fyllicken varsler med den truende fingeren ligger radikalt utenfor denne logikken. Derfor har fingeren noe med i spillet på et veldig viktig punkt. Fingeren og pekingen er et nødvendig bindeledd mellom de to ulike perspektivene på meningsdannelse som stykket setter opp mot hverandre: Makt til å skape og avmakt under en allerede skapt diskurs, eller under en diskurs som skaper seg selv.

Henryk tester grensene for makten i sin egen vilje når han beordrer Władzio til å ta sitt liv (“Du måste döda dig, för att jag vill det” [173]), men må innse at meningen med denne døden i siste instans ikke kommer fra ham selv. Henryk skaper mening gjennom å uttale ordrer og beskrivelser, men i slutten av stykket forstår han ikke lenger sin egen diskurs (“Jag förstår inte mina egna ord / Jag behärskar inte mina egna handlingar” [190]). Selv knytter Gombrowicz denne problematikken til den franske strukturalismen i *Dagboken*, og hevder at den er tilstede, ikke bare i *Vielsen*, men også i hans første og siste roman: “*Ferdydurke* och *Kosmos* handlar ju inte om någonting annat än om formernas tyrrani, strukturernas balett. Och i *Vigseln* står det skrivet svart på vitt: «Det är inte vi som säger orden, orden säger oss»” [Wszak w *Ferdydurce*, w *Kosmosie*, nie o co innego chodzi, jak właśnie o tyranię form, o balet struktur. A w *Ślubie czarno na białym*: «Nie my mówimy słowa, to słowa nas mówią»] (Gombrowicz 2004:863 [2004c:231]). Hva har dette med fingermotivet å gjøre? Hvordan og hvorfor er det en finger som dytter kommaet på plass i setningen “det är inte vi som säger orden, orden säger oss”?

Fyllikens peking mot liket er en påpekning. Dette er ikke bare et trivielt poeng. For påpekning som fenomen er et sentralt virkestoff i den meningsdannelse eller –forskyvning som pågår her. Påpekningen kommer utenfra, fra fylliken, og løsriver liket fra den logiske (?) rekken av handling som har utspring i Henryks vilje. Dessuten er fylliken budbringer om at det *ikke* var en lek å beordre Władzio til å drepe seg. “Vi antar at det är en lek” (Gombrowicz 1968:173) sier Henryk i forlengelse av stykkets drømmelogikk, men påpekningen av liket avslører en påtagelig *virkelighet*.

En annen måte å si dette på er at perspektivet skifter. Det at det pekes mot noe er en hendelse som er i stand til å rykke på det som både tematisk, metafysisk og dramaturgisk er det rådende i teaterstykket, nemlig *Henryks* perspektiv. Om hans perspektiv er det eneste, er det han som skaper verden, ingenting annet finnes. Den andres pekende finger er et signal om et annet perspektiv. Pekingene gjør dette andre perspektivet tvingende for betrakteren. Hun må velge å enten bevisst ignorere den perspektivforskyvningen pekingen varsler eller rette blikket mot det fingeren peker på. I begge tilfeller er hun tvunget.⁸²

⁸² Kanskje er denne effekten mer effektiv på film enn i teatret (Det finnes to polske filmatiseringer. En fra 1983, regissert av Ryszard Major, og en fra 1992 av Jerzy Jarocki). *Vielsen* har etter min mening et sterkt filmatisk potensiale): Om kameraet, seerens perspektiv, rettes mot en gruppe mennesker som peker på noe utenfor bilderammen, bringes betrakteren i en midlertidig ubalanse. Hun søker noe utenfor skjermbildet, noe som er utilgjengelig for hennes perspektiv i dette øyeblikket, men som likevel må finnes. Dette er også interessant fordi kameraet eller kinolerretet kan oppfattes som en peker. Når det som avbildes i sin tur er en peker, oppstår illusjonen

Herta Schmid (1984) knytter fingermotivet til det hun ser på som en sentral utviklingslinje i stykket, nemlig “et spill om tap og gjenerobring av jegets romorientering i kroppens indre og ytre rom” (Schmid 1984, min oversettelse). I begynnelsen av første akt virker Henryk allerede desorientert, og er dessuten redd for at han kan bli berørt. I andre akt når desorienteringen et klimaks idet en kroppsdel – fingeren – tar hovedfokuset. Denne problematikken er mer generelt en del av den mediekampen, en kamp mellom ord og ting, som Schmid mener særpreger *Vielsen*: Hos Gombrowicz, i motsetning til hos Shakespeare, er det like mye tingene og rommet som driver handlingen og karakterene, som språket og ordene. Schmid leser fingrene som opptre i stykket som romting, like mye som kroppsdel.

Fingrene er et av de viktigste midler mennesker, eller skikkelser på en teaterscene, har for å orientere seg i omgivelser i sin umiddelbare nærhet. Språklige ekvivalenter kan sjelden erstatte den kroppslige orienteringen som fingermotivet bidrar til å dramatisere i *Vielsen*. Stedsadverbialer som “der borte”, “her”, “der” eller “derfra” er helt avhengig av en kontekstualisering, i form av peking eller andre mekanismer, for å fungere som de skal. Hver gang de dukker opp i en tekst (og det gjør de som nevnt ofte i *Dagboken*), må vi på en eller annen måte forholde oss til et fysisk rom og forfatterens kropp. Schmid mener en skjør balanse mellom kroppslighet og språk står på spill i *Vielsen*. Det samme gjelder i *Dagboken*, vil jeg legge til.

4.4 *Dagboken* som drama

Det finns inga andra idéer än de förkroppsligade. Det finns inget ord som inte är kött.
(Gombrowicz 2004:141)

Nie ma innych idej, jak ucieleśnione. Nie ma słowa, które by nie było ciałem.
(Gombrowicz 2004a:136)

Utsagnet virker troverdig. *Dagboken* er full av vitnesbyrd om forfatterens fascinasjon for det kroppslige og sanselige. Også språket, og ordene tilegnes ofte nærmest materielle kvaliteter i verket. De blir påtrengende for forfatteren, og forholdet kan virke vanskelig og noen ganger skambetont. Som om han befant seg på en scene kan Gombrowicz da rette fingeren mot ordet, og i denne forbindelsen er fingeren som oftest et par anførselstegn. De strukturene jeg har observert

eller anerkjennelsen av muligheten for at henvisningene kan fortsette i ubestemt orden. Det paradoksale er at mens anerkjennelsen av at noe kan henvises videre i et ubestemt antall ledd kan føre til tesen om en slags relativisme, fordi et siste grunnlag ikke kan utpekes, er pekingen på det som enda er ukjent samtidig et signal om en ufravikelig absolutisme: Det finnes *noe* annet.

med hensyn til fingermotivet i *Vielsen* er på de fleste punkter analoge med anførselstegnets funksjon i *Dagboken*. Bruken av anførselstegn dramatiserer forholdet mellom språk (fiksjon) og virkelighet, slik fingeren er bindeleddet mellom et utsagn og manifestasjonen av virkelighet i dramaet. Anførselstegnet er en perspektivskifter og –forskyver i *Dagboken*, som fingeren i *Vielsen*. Anførselstegnet gjør oss oppmerksomme på avstander, standpunkter, posisjoner og plasseringer, helt i tråd med fingeren. Og som fingeren i *Vielsen* kan være noe truende, noe som tilhører en fremmed, er det anførselstegnet som gir ordene disse egenskapene i *Dagboken*. Alt dette bekrefter Donald Davidsons tese om at anførselstegnet bør forstås som en peker, et demonstrativ, men antakelig på en litt annen måte enn han hadde forestilt seg.

I hvilken grad ligner *Dagboken* et dramatisk verk? Jeg skal ikke legge stor vekt på å utdype dette spørsmålet, for det er verdt en avhandling i seg selv, men etter sammenligningene mellom anførselstegnet og fingeren i *Vielsen* er problemstillingen presserende. Hva mitt svar er gir seg antakelig av måten jeg spør på: Jeg mener *Dagboken* er et verk med tydelige dramatiske verdier. Det er en tekst som iscenesetter seg selv og sin egen tilblivelse, og det er en tekst som forsøker å fremmane det fysiske rommet, orienteringen i det fysiske rommet og en fornemmelse av kroppslighet. Dessuten bidrar de ofte tablåmessige og fragmentariske beskrivelsene og scenene til dette inntrykket. Denne generelle karakteristikken kommer i tillegg til en del trekk som er enda mer åpenbart knyttet til den dramatiske sjangeren, for eksempel gjengivelser av muntlige samtaler, en diskurs som ofte har et muntlig, monologisk preg og landskaps- og miljøbeskrivelser som minner om sceneanvisninger.

Tegnsettingen er også en av de viktigste bidragsyterene til at *Dagboken* kan oppfattes som drama. Kanskje kan vi alltid si dette om tegnsetting og typografi som fenomen, at de manifesterer teksten som noe fysisk, og som noe som har sammenheng med den levende kroppen? Dette stemmer i hvert fall når det gjelder *Dagboken*, et verk som stadig understreker sin materielle eksistens ved hjelp av et eksentrisk tegnsettingsapparat. De fleste av elementene i vårt tegnsettingsapparat har dessuten navn (punktum, komma, utropstegn) som konnoterer en muntlig talesituasjon. I *Dagboken* florerer det av utropstegn, ellipser, spørsmålstegn og tank-estrekter. Høydepunktet er kanskje det spørrende, men nølende utropep “– ? – ! –” (Gombrowicz 2004:182 [2004a:179]). Denne typen tegnsetting gir ofte verket en utpreget muntlig stil, eller snarere: det understreker at også skrift kan fremstå med det muntlige språkets dynamikk og fleksibilitet.

Et tegn i det typografiske apparatet som historisk ikke har sammenheng med muntlig tale er naturligvis anførselstegnet. Det er likevel et instrument som bidrar til det dramatiske ved teksten. En grunn er tegnets funksjon i forhold til sitat og intertekstuell dialog. Det innfører et mangfold av stemmer, og den polemiske tonen som gjerne preger dialogen forsterker de dramatiske trekkene. Når det er sagt, minner jeg om hvem som har styringen. De eksterne stemmene som slipper til i *Dagboken* får det ikke som selvstendige karakterer på en scene, men snarere som marionetter styrt av den stadig talende og grytende forfatteren. Ved siden av dette har jeg allerede nevnt at vi noen ganger bør sammenligne anførselstegnets funksjon med det å peke nese og lage grimaser. Jeg har foreslått denne forståelsen som et alternativ til oppfatningen av anførselstegnet som et overveiende ironisk instrument. Grimaser og humor tar seg gjerne bedre ut på en teaterscene enn forstilling og ironi.

Til slutt vil jeg hevde at anførselstegnene bidrar til *Dagboken* som drama i en mer overført betydning. De dramatiserer språklig mening. De gjør ordene til mer eller mindre selvstendige aktører i et tekstuelte spill. Anførselstegnene gjør ordene til mektige instrumenter, instrumenter som hevder sin egen rett. Forfatteren må derfor hele tiden gå i kamp med ordene, og den kampen er viktigere enn kampen med teorier, kritikere og andre av Gombrowicz's notoriske vindmøller. Det betyr også at prosessen er viktigere enn produktet. Gombrowicz er en forfatter som iscenesetter sine spørsmål istedet for å antyde svar.

Avslutning: Gombrowicz mot/med ordet

Det är också intressant att ordet "kärlek" hittills har varit förbjudet för dig. Och nu drabbas du av skamlösa kärleksskov. Å, å, å, (svårt att skriva det här, svårt att redigera – som alltid när jag ökar oppriktigheten i mig växer också risken att bli offensiv och gyckla, och då blir stiliseringen ofrånkomlig)... Ock säkert – tänker jag – säkert är alltsammans ingenting annat än bare en fråga om avstånd: inte älska Polen, för man var för nära det, älska Argentina för jag hade det alltid på behörig avstånd, älska det just nu som jag fjärrar mig, rycker mig loss... och eftersom man på ålderdommen mer oförvaget kan begära kärlek, ja till och med skönhet... för de finns numera på ett avstånd som möjliggör en större frihet... och kanske är de med distansen *konkretare*. (Gombrowicz 2004:740-741)

Ciekawe też, że tobie totalnie słowo "miłość" było zakazane. A tu teraz doznajesz bezwstydných ataków miłości. Och, och, och (trudno mi się to pisze, trudno redaguje – jak zawsze gdy wzmagam w sobie szczerność, wzmagają się też ryzyko szarży, zgrywy, a wtedy stylizacja staje się nieunikniona)... I pewnie – myślałem – pewnie to wszystko nie jest niczym innym, jak tylko sprawą oddalenia: nie kochać Polski, bo się z nią było za blisko, kochać Argentynę, bo zawsze miałem ją w pewnej odległości, kochać właśnie teraz, gdy się oddalam, odrywam... i dlatego że, pewnie, na starość można śmieiej domagać się miłości, ba, także piękności... bo one już pojawiają się w oddaleniu zezwalającym na większą swobodę... i one, może, na dystans są bardziej *konkretne*. (Gombrowicz 2004c:101)

Jeg har gjengitt deler av dette avsnittet før, men det fortjener å bli gjengitt i sin helhet. Her kombinerer forfatteren de spørsmålene om oppriktighet, om kampen med ordene og om avstand, som har preget mine lesninger. Det er noe forløsende i avsnittet. Jeg velger å ta forfatteren på ordet når han her uttrykker at han som eldre mann har fått den avstanden han trenger for å orientere seg i forhold til andre, og i følelsene sine, med en viss frihet. Kanskje uttrykker han her også en avstand til anførselstegnet. Tilsynelatende løfter han ordet "kärlek" ut av anførselstegnene det først er plassert i. Han ser ut til å legge bak seg at det har vært et ord som måtte behandles med forbehold og forsiktighet, og tar det inn i en diskurs hvor det kan anvendes som noe naturlig. Han stritter et øyeblikk litt i mot. I en parentes innrømmer han nemlig prosessen er vanskelig, men etter en ellipse ser det ut som om han oppnådd det han har hadde satt seg fore: Å skrive om kjærlighet uten å gjøgle, uten anførselstegn. Prestasjonen kan nesten betraktes som et mirakel innenfor konteksten av Gombrowicz's verker, som ellers er så godt som rensert for eksplisitte formuleringer av denne typen.

Men selv om ordet ”kärlek” rister av seg sine skeptiske ledsagere, finnes det i avsnittet en logikk som minner om anførselstegnets måte å fungere på. Gombrowiczs kjærlighetserklæring til Argentina kan parafraseres slik: ”Jeg elsker deg fordi jeg fjerner meg”. Den bitre dobbelheten i utsagnet er en parallell til det at Gombrowicz har den nærmeste relasjonen til ordene sine de gangene han ser ut til å løsrive seg mest fra dem. Forholdet er reversibelt: De gangene ordene kommer nærmest inn på forfatteren, er når de virker friest og mest uavhengige. Denne mekanikken er anførselstegnet den fremste representanten for. Hver gang et anførselstegn ledsager et uttrykk i teksten, finnes det en spenning mellom, på den ene siden, etableringen av en nærhet mellom forfatteren og språket, og, på den andre siden, en ubehjelpelig splittelse.

Anførselstegnet er et av de viktigste språklige virkemidlene i *Dagboken*. Det markerer og tydeliggjør en kamp mellom forfatteren og ordet, noe jeg også vil karakterisere som en *orientering* i språket. Gombrowicz er en forfatter som gir til kjenne at han ikke er sikker på om ordene hans er i stand til å formidle de erfaringene han ønsker å formidle. Han gjør denne skepsisen til en del av sin litterære stil, først og fremst ved hjelp av anførselstegnet. Det er tre grunner til Gombrowiczs språkskepsis: For det første har en rekke uttrykk konnotasjoner som han ønsker å distansere seg fra. Forfatteren bedriver en kontinuerlig vokabularkritikk, og han angriper de konvensjonene og uønskede ideologiske konnotasjonene som vi ofte ukritisk lar klinge med når vi skriver eller snakker. For det andre er det ikke alltid det finnes ord for å betegne en erfaring. I slike tilfeller er anførselstegnet noe som peker på språknøden, men som samtidig bidrar til å overskride språkets begrensninger. Anførselstegnet framhever ordets materielle side. Det løsriver ordet fra dets konvensjonelle betydning og gjør ordet til et tvetydig tegn som er i stand til å bety enten noe mer, eller noe mindre og mer spesifikt, enn det ordet gjorde uten anførselstegn. Den tredje bakgrunnen for Gombrowicz språkskepsis er forholdet til leseren. Avstanden mellom forfatter og leser (som ikke kun er betinget av det geografiske eksilet, men også av en universell anerkjennelse av den uoverstigelige avstanden mellom mennesker) gjør at ord må brukes med forsiktighet. Anførselstegnet er et sentralt uttrykk for en slik forsiktighet.

Anførselstegnet bekrefter og markerer avstanden mellom konsept og ord, mellom tekst og virkelighet, mellom forfatteren og verket. Samtidig overskrider anførselstegnet disse avstandene. Det er et litterært virkemiddel som tillater forfatteren å i det minste *peke på* fenomener og prosesser som ikke kan betraktes med et delt blikk, men som det bare er mulig å ha en direkte og uformidlet erfaring av. Anførselstegnet i *Dagboken* har med andre ord et forhold til

det mystiske. Det kan virke rart å hevde dette om noe som primært er en språklig peker, men det er nettopp pekefunksjonen er grunnlaget for å forstå hvordan Gombrowicz overhodet kan forholde seg til den utilgjengelige virkeligheten som han i verket antyder til vekselvis som noe djevlesk og noe nesten hellig, noe det ikke er mulig å betrakte med et delt blikk. Det jeg tenker på er blant annet hvordan ordet ”møtet” ved Kanariøyene ser ut til å kunne bestemme noe ubestemt, eller hvordan ordet ”mellom” ser ut til å peke ut en ideell posisjon for jeget, selv om denne posisjonen burde være umulig. Anførselstegnets funksjon reduseres i disse tilfellene til ren peking. Selve pekingen mot *noe* blir viktigere enn å formulere hva dette noe er. Heller enn å skape et språk for det ubestemte, viser Gombrowicz i hvilken retning leseren må forsøke å se. Og om leseren spør: ”hvorfør skal jeg se i den retningen, når jeg ikke kan se noe”, kan Gombrowicz svare (mens han skjærer en grimase): ”Interessant vad? at icke-tittande kan vara en sorts tittande” [Ciekawe, że niepatrzenie może być rodzajem patrzenia] (Gombrowicz 2004:745 [2004c:106]).

Som leser av *Dagboken* er det lett å nikke anerkjennende til forfatterens hypotetiske svar. Det er virkelig slik at når jeg har lest verket, har jeg ofte hatt følelsen av å både se Gombrowicz klart, og å ikke se ham på samme tid. Forfatteren peker gjennom hele verket først og fremst på seg selv. Som om han var et foreldreløst barn, er det pekingen og demonstrasjonen han har igjen når han oppdager at et hvert forsøk på en positiv formulering av identitet spiller falitt, og at negative definisjoner aldri tillater ham uavhengighet fra motsetningen. Når han peker på sin ideelle posisjon, må han gjøre det i anførselstegn: “Jag befann mig alltid «mellan», jag var aldrig infogad i någonting” (Gombrowicz 1994:18), skriver forfatteren som nevnt i *Testamente*. Å være “mellom” er en høyst personlig erfaring. Gombrowicz er “mellom” polakk og mot-polakk, “mellom” amerikaner og europeer, “mellom” det levde og det skrevne, “mellom” homoseksualitet og heteroseksualitet, “mellom” rasjonalitet og irrasjonalitet, “mellom” umodenhet og modenhet. Å være “mellom” kan også være en betegnelse på erfaringen av å ikke være delt mellom roller og forventninger, men tvert imot å være et enhetlig subjekt. Dette er et ideal for forfatteren. Uttrykt med Jarzębskis begreper, drømmer Gombrowicz om en verden *bak spillet* (Jarzębski 1992:16). Men idealet er tilsynelatende uoppnåelig. Grunnen er ikke minst at jeget er avhengig av avstander for å kunne orientere seg. De gangene Gombrowicz i *Dagboken* forsøker seg på skildringer av en ideell nærhet, bli det klart at idealets skyggeside er desorientering og forvirring. I stedet for en ideell erfaring, skildres erfaringen av verden som det Markowski kaller *kuslig*. Det finnes ikke lenger et rom oppdelt etter konvensjonelle geometriske

og geografiske prinsipper. En ny og merkelig geometri og geografi trenger seg på, en som bare kan omtales i anførselstegn. Men jeg tror at Gombrowicz trives også her. Det mest spennende i *Dagboken* skjer alltid i grenselandet mot denne merkelige geografien hvor de utstøtte, men selvstendige ordene i anførselstegn stadig ser ut til å kunne trekke til seg næring, og forvalte de ofte uoverskuelige assosiasjoner, språkspill og litterære prosesser som utgjør Gombrowiczs verk.

Litteratur

- Atwood, Margaret. 2006. *The Tent*. Bloomsbury. London
- Barańczak, Stanisław. 1994. "Introduction". *Trans-Atlantyk*. Yale University Press. New Haven and London.
- Berressem, Hanjo. 1998. "Theory and text: Elective Affinities" fra *Lines of Desire – Reading Gombrowicz's Fiction with Lacan*. Northwestern University Press. Evanston, Illinois.
- Bringhurst, Robert. 2004. *The Elements of Typographic Style*. Hartley & Marks. Vancouver.
- Cappelen, Herman og Lepore, Ernie. 2004. "At Tall Tale: In Defence of Semantic Minimalism and Speech Act Pluralism". <folk.uio.no/hermanc/docs/TallTale.pdf>. [05.11.2007].
- Cappelen, Herman og Lepore, Ernie. 2007. *Language Turned On Itself*. Manusversjon, siteres etter forfatterenes godkjennelse. For utgivelse november 2007. Oxford University Press. Oxford.
- Davidson, Donald. 1984. "Quotation". [1979]. *Inquiries into Truth and Interpretation*. Clarendon Press. Oxford.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Logic of Sense*. Oversatt av Mark Lester. Continuum. London and New York.
- Deleuze, Gilles. 2004. *Vecket*. Oversatt av Sven-Olov Wallenstein. Glänta. Göteborg
- Derrida, Jaques. 1987. *The post card: from Socrates to Freud and beyond*. Oversatt av Alan Bass. University of Chicago Press. Chicago.
- Derrida, Jaques. 1988. "Signature Event Context". [1972]. Oversatt av Samuel Weber og Jeffrey Mehlman. Fra *Limited Inc*. Northwestern University Press. Evanston.
- Derrida, Jaques. 1988a. "Limited Inc a b c...". Fra *Limited Inc*. Oversatt av Samuel Weber. Northwestern University Press. Evanston.
- Derrida, Jaques. 1997. "Plato's Pharmacy". Oversatt av Barbara Johnson. Fra *Dissemination*. The Athlone Press. London.
- Derrida, Jaques. 1979. *Spurs: Nietzsche's Styles*. Oversatt av Barbara Harlow. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Dostojevskij, Fjodor M. 1993. *Forbrytelse og straff*. Oversatt av Jan Brodal. Solum. Oslo.
- Eide, Tormod. 2004. *Retorisk leksikon*. Spartacus. Oslo.

- Garber, Marjorie. 2003. *Quotation Marks*. Routledge. New York.
- Gombrowicz, Rita. 1991. *Gombrowicz w Argentynie: Świadectwa i dokumenty 1939-1963*. Ossolineum. Wrocław.
- Gombrowicz, Witold. 1968. *Tre pjäser: Yvonne, prinsessa av Burgund; Vigseln; Operett*. Oversatt av Mira Teeman, Göran O. Eriksson og Jan Kunicki. Bonniers. Stockholm.
- Gombrowicz, Witold. 1970. *Die Tagebücher: Zweiter Band*. Oversatt av Walter Tiel. Neske. Pfullingen.
- Gombrowicz, Witold. 1971. *Teatr*. Instytut Literacki. Paris.
- Gombrowicz, Witold. 1993. *Diary: Volume Three*. Oversatt av Lillian Vallee. Northwestern University Press. Evanston, Illinois.
- Gombrowicz, Witold. 1994. *Trans-Atlantyk*. Oversatt av Carolyn French og Nina Karsov. Yale University Press. New Haven and London.
- Gombrowicz, Witold. 1998. *Ferdydurke*. Oversatt av Magnus Hedlund og Jan Stolpe. Albert Bonniers Förlag. Stockholm.
- Gombrowicz, Witold. 2004. *Dagboken 1-3: 1953-1969*. Oversatt av Anders Bodegård. Albert Bonniers Förlag. Stockholm.
- Gombrowicz, Witold. 2004a. *Dziennik 1953-1956*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Gombrowicz, Witold. 2004b. *Dziennik 1957-1961*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Gombrowicz, Witold. 2004c. *Dziennik 1961-1969*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Gombrowicz, Witold. 2004d. *Kosmos*. Oversatt av Stefan Ingvarsson. Modernista. Stockholm.
- Gombrowicz, Witold og Włodzomierz Bolecki (red.). 2004. *Bestiarium*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Gombrowicz, Witold. 2004f. *Bacacay*. Oversatt av Bill Johnston. Archipelago Books. New York.
- Gombrowicz, Witold. 2004e. *Pornografi*. Oversatt av Jan Stolpe. Modernista. Stockholm.
- Grimstad, Knut Andreas. 2007. "Gombrowicz mellom fjord og fjell: Umodenhetsproblematikken sett med norske øyne". Manusversjon, siteres etter forfatterens godkjennelse. For utgivelse, 2008 i "*Gör mig inte till någon simpel demon*" – en hyllning till Witold Gombrowicz med anledning av hundraårsjubileet av hans födelse. K. Neuger (red.). Stockholm.

- Harries, Martin. 2000. *Scare quotes from Shakespeare: Marx, Keynes and the Language of Reenchantment*. Stanford University Press. Stanford.
- Heftrich, Eckhard. 1962. *Nietzsches Philosophie: Identität von Welt und Nichts*. Vittorio Klostermann. Frankfurt am Main.
- Haavardsholm, Espen. 2006. "Jeg dør i munnen på dem". 13.12.2006. Aftenposten nettutgaven. www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1567801.ece. [10.10.2007].
- Jan Szafraniec. 2007. "Oświadczenie Senatora Jana Szafrança w sprawie lektur szkolnych". 26.07.2007. Ministerstwo Edukacji Narodowej. www.men.gov.pl/content/view/10040/47/. [31.10.2007].
- Jarzębski, Jerzy. 1992. *W Polce czyli wszędzie*. Wydawnictwo PEN. Warszawa.
- Jerzak, Katarzyna. 1998. "Defamation in Exile: Witold Gombrowicz and E. M. Cioran". Fra Ziarek E. M. (red.). *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*. State University of New York Press. New York.
- Klockow, Reinhard. 1980. *Linguistik der Gänsefüßchen*. Haag+Herchen. Frankfurt/Main.
- Kristeva, Julia. 1980. "Word, dialogue and novel". Oversatt av Thomas Gora, Alice Jardine og Leon S Roudiez. Fra *Desire in language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Basil Blackwell. Oxford.
- Kristeva, Julia. 1991. "Fra en identitet til en annen". Oversatt av Torill Moi og Arnstein Bjørkly. *Moderne litteraturteori: En antologi*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Kurczaba, Alex. 1980. *Gombrowicz and Frisch : Aspects of the literary diary*. Bouvier. Bonn.
- Longinović, Tomislav Z. "I, Witold Gombrowicz: Formal Abjection and the Power of Writing in *A Kind of Testament*". Fra Ziarek E. M. (red.). *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*. State University of New York Press. New York.
- Markowski, Paweł. 2004. *Czarny nurt: Gombrowicz, świat, literatura*. Wydawnictwo Literackie. Kraków.
- Markowski, Paweł. 2006. *Svart ström*. Oversatt av Tomas Håkanson. Modernista. Stockholm.
- McKinley, Mary B. 1981. *Words in a Corner: Studies in Montaigne's Latin Quotes*. French Forum. Lexington.
- Melberg, Arne. 2003. *Forsøk på å lese Nietzsche*. Oversatt av Christian Janss. Gyldendal. Oslo.
- Mey, Jacob L. 2001. *Pragmatics*. Blackwell Publishers. Oxford.

- Mickiewicz, Adam. 1994. *Dziady*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa.
- Miłosz, Czesław. 1982. "Who is Gombrowicz?". Oversatt av Lillian Vallee. *Performing Arts Journal*. Årgang 6 (3). Side 7-22. [Jstor.org].
- Miłosz, Czesław. 1983. *The History of Polish Literature*. University of California Press. Los Angeles.
- Montaigne, Michel de. 1993. *Essayer*. Oversatt av Jan Stolpe. Atlantis. Stockholm.
- Nietzsche, Friedrich. 1925. *Gesammelte Werke, Band XIV: Nachlass aus der Zeit des Zarathustra und den Jahren 1882-1888*. Musarion Verlag. München.
- Nietzsche, Friedrich. 1970. *Werke, Achte Abteilung, Zweiter Band: Nachgelassene Fragmente, Herbst 1887 bis März 1888*. Walter de Gruyter & Co. Berlin.
- Nietzsche, Friedrich. 1991. *Human, All Too Human*. Oversatt av R. J. Hollingdale. Cambridge University Press. Cambridge.
- Nietzsche, Friedrich. 1999. *Ecce Homo*. Oversatt av Trond Berg Eriksen. Gyldendal. Oslo.
- Nirenberg, Ricardo L. 1998. "Gombrowicz, or the Sadness of Form".
<www.albany.edu/offcourse/nov98/gombro.html>. [05.10.2007].
- Platon. 2001. *Samlede Verker, Bind IV: Faidros*. [1962]. Oversatt av Egil A. Wyller. Vidarforlaget. Oslo.
- Predelli, Stefano. "Scare Quotes and their Relation to Other Semantic Issues". *Linguistics and Philosophy*. Årgang 26 (1). Side 1-28. [Springerlink.com]
- Rorty, Richard. 1989. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Schmid, Herta. 1984. "Der «Nackte Finger». Zur Theatralisierung der Gegenstände in Witold Gombrowicz's *Ślub* (Die Trauung)". *Text – Symbol – Weltmodell*. Verlag Otto Sagner. München.
- Solstad, Dag. 1968. "Nødvendigheten av å leve inautentisk". *Vinduet*. 1968 (3).
<www.vinduet.no/tekst.asp?id=46>. [10.10.2007]
- Solstad, Dag. 1969. *Irr! Grønt!*. Aschehoug. Oslo
- Solstad, Dag. 1994. *Svingstol og andre tekster*. Oktober. Oslo

- Sołtysik, Agnieszka M. 1998. "Gombrowicz's Provocations". Fra Ziarek E. M. (red.). *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*. State University of New York Press. New York.
- Svendsen, Lars Fr. H. 2003. *Hva er filosofi*. Universitetsforlaget. Oslo.
- Szczepańska, Aldona. 2005. *Gombrowicz' Dagbøker: Studie av en motvillig forfatter*. Universitetet i Oslo. Oslo.
- Tarski, Alfred. 1956. "The concept of truth in formalized languages". Fra *Logic, semantics, metamathematics*. Overs. J. H. Woodger. At the Clarendon Press. Oxford.
- The Chicago manual of style*. 1982. The University of Chicago Press. Chicago and London.
- Thompson, Ewa M. 1979. *Gombrowicz*. Twayne Publishers. Boston.
- Wittgenstein, Ludwig. 2003. *Filosofiske undersøkelser*. Oversatt av Mikkel B. Tin. De norske bokklubbene. Oslo.
- Ziarek, Ewa P. (red.). 1998. *Gombrowicz's Grimaces: Modernism, Gender, Nationality*. State University of New York Press. New York.
- "Iowa gay 'marriage' law struck down". 31.08.2007. *The Washington Times*, nettutgaven. Tilgjengelig fra: www.washingtontimes.com/article/20070831/NATION/108310091 [05.11.2007].
- "Querandí". 2007. Encyclopædia Britannica Online. <www.britannica.com/eb/article-9062235>. [11.11.2007].
- "Querandí". 2007a. Wikipedia.org. <en.wikipedia.org/wiki/Querandi>. [11.11.2007].