Michał Legierski

Modernism och modernitet: Witkacy, Schulz, Gombrowicz

Modernismen som litterär riktning, numera en epok, är förknippad med modernitet, men ingalunda identisk med moderniteten; det finns ett spänningsförhållande mellan de två. Eftersom den litteraturvetenskapliga termen modernism är ganska grumlig och diffus, ska jag föreslå en övergripande definition, som förhoppningsvis bringar mera klarhet. Definitionen är en sammanfattning av resonemang om modernismen i min avhandling om Witold Gombrowicz.[1] Sist kommer jag att exemplifiera förhållandet mellan modernitet och modernism hos tre stora polska författare: Stanisław Ignacy Witkiewicz, alias Witkacy, Bruno Schulz och Witold Gombrowicz. Av dessa är Witkacy minst känd i Sverige, varför jag kommer att presentera honom något utförligare.

Modernitet

Låt oss börja med begreppet modernitet. Utvecklingen mot det vi i dag kallar modernitet började, enligt Jürgen Habermas, redan med reformationen, med upptäckten av den nya världen i slutet av 1400-talet, och accelererade efter den franska revolutionen som tog död på det feodala ståndssamhället.[2] Den industriella revolutionen, som från mitten av 1700-talet spred sig från England till kontinenten, hade samma effekt på samhällsutvecklingen genom att gradvis ersätta ståndssamhället med ett rörligt, dynamiskt kapitalistiskt samhälle. Teknikens och industrins framsteg bröt sig in i feodalismen och upplöste ståndssamhället. Utmärkande för moderniteten var en accelererande utveckling, med ständigt förbättrade teknologier, som gav människan allt effektivare verktyg och medel. Mera avancerade maskiner ersatte människans slit och möjliggjorde tillverkning av fler och billigare produkter, som blev tillgängliga för breda lager.

Inom loppet av några decennier i början av 1900-talet tycktes allt vara möjligt, tack vare tekniken. Människan blev till en övermänniska, kapabel att genomföra förfädernas utopiska drömmar, att kunna flyga eller kommunicera från den ena kontinenten till den andra. Modernitet kan vi kalla strävan att

förändra, att skapa något nytt och bättre, riktat mot det traditionella, föråldrade och förstelnade.[3]

Genombrottet för det moderna och sönderfallet av de gamla politiska systemen, som monarkierna, de patriarkaliska samhälls- och familjestrukturerna var lika omvälvande för Europa som sönderfallet av det romerska riket. Samhällsstrukturella och politiska förändringar var oftast av mycket dramatisk slag, som i Spanien, Italien, Tyskland och i Ryssland. I början av vårt sekel slog utvecklingen med en svindlande fart sönder traditionella samhällen, patriarkaliska familjestrukturer också i Östeuropa.

Det som hände uttryckte Konstanty Antoni Jeleński bäst. När Witold Gombrowicz föddes i Małoszczyce 1904 hade inte mycket förändrats sedan 1700-talet. När han var döende 1969 hade den första rymdstationen placerats på månen. Att födas i en feodal epok, och att dö på tröskeln till en kosmisk epok var ett öde för hans generation. Men ingen har starkare än Gombrowicz upplevt vidden och innebörden av denna revolution, dess inverkan på människan och dess följder för kulturen.[4]

Periodiseringen

Det råder förvirring och oreda då det gäller modernismens idémässiga benämning och tidsmässiga avgränsning. Särskilt i den polska litteraturhistorien delar man in modernismen i tre separata perioder, som om de inte hade någonting gemensamt. Det är onaturligt, eftersom denna periodisering inte följer idémässiga eller formella principer, utan politiska.[5] Det Unga Polen sträcker sig mellan 1895-1918 och är skarpt avgränsat från mellankrigstiden, inledd den 11 november 1918, när landet återuppstod efter drygt hundra år av politisk ickeexistens. År 1939 delas Polen för fjärde gången mellan Sovjetryssland och Nazityskland och efter andra världskriget inleds i polsk litteraturhistoria en period kallad efterkrigstiden, då Folkrepubliken Polen är en sovjetisk satellitstat. Men i själva verket har vi här idémässigt att göra med en konst- och litteraturiktning, som man kan dela i tre faser: den tidiga, den mogna och den sena modernismen.

Vi kan säga att modernismen, som var förbunden med moderniteten och den industriella revolutionen, sträcker sig från slutet av förra seklet till våra dagar, när den industriella revolutionen övergår till den elektroniska, när mekanikens, ångmaskinens, bensin- och dieselmotorernas epok går över i datorernas tidevarv. Med andra ord nu, mot vårt milleniums slut, när vi går över till en period som kallas den postmoderna. Om modernismen var en re-

bellisk epok, när man vände upp och ner på hierarkier, så tycks postmodernismen sakna hierarkier, allting är likställt, lika lätt tillgängligt t.ex. på Internet som på marknaden. Kvalitetsböcker, skönlitteratur, Bibeln, psalmböcker, encyklopedierna på CD-rom och skräpfilmer, bara prislapparna skiljer dem åt. Allting är enbart en produkt som kostar så och så mycket och som kan köpas. Med andra ord: en katastrofvision av Stanisław Ignacy Witkiewicz har förverkligats.

Det är en katastrofvision som tar sin form i en estetisk och etisk likgiltighet. Ingenting har längre ett andligt värde precis som i Gore Vidals roman "Som hämtat från Golgata". Sankt Paulus tittar på TV i himlen, ett datavirus förorsakade att den Goda Nyheten försvann från datorernas minne och slutade existera för all framtid. Gigantiska filmbolag beslutar sig för att filmatisera skeendet på Golgata. Gud nämns i media som en stor och viktig "snubbe" i himlen och religionen är en god affär, särskilt Paulus firma som tillverkar kors går jättebra.

Modernismen versus moderniteten

Modernismen är svår att precisera, den är förbunden med moderniteten, men är inte identisk med den. Modernismen som en riktning inom konst och litteratur förhåller sig på olika sätt till moderniteten och dess konsekvenser. En kritisk reflexion över det moderna hittar vi hos traditionalister som Marcel Proust, Thomas Mann eller Witold Gombrowicz. Ett entusiastiskt bejakande av de processer som började med industrialismen och den sociala revolutionen kännetecknar däremot den avantgardistiska falangen av moder-nisterna. Modernismen är en av de frodigaste och rikast fasetterade strömningarna i europeisk konst- och litteraturhistoria, den är också en av de mest komplexa riktningarna. Den innehåller både avantgardistiska banbrytande experiment, ludiska element, primitivistiskt arkaiska former, magiska besvärjelser, imitationer av ramsor och rim, av det folkloristiska och rituella. Myterna får nytt liv, som till exempel hos Bruno Schulz.

Forskare utbildade i den positivistisk-marxistiska läran har reducerat och förvrängt modernismen. György Lukács har sagt, att modernistisk litteratur är verklighetsfrämmande, estetiserande, att den är en artistisk eskapism från realitet till formella experiment för experimentets skull.[6] Marxisterna tillskansade sig rätten att bestämma vad som är verkligt och vad som är illusion. Den sovjetiska socialrealismens ideologer ville att konsten skulle såväl åter-

spegla som förändra samhället. I praktiken innebar det att litteraturen underkastade sig propagandistiska syften.

Sovjetunionen var det tydligaste exemplet på hur konstens och litteraturens ändamål förenades med modernitetssträvan och hur traditionella humanistiska värden förkastades. I kapitalismen dyrkar man "guldkalven", de hänsynslösa och tölpaktiga vinner över de anständiga och känsliga. Detta system leder också till att egenheter utplånas, att livsformer likriktas och utslätas, eftersom marknaden degraderar konsten och förvandlar den till massunderhållning. Modernitet utan humanism och konst, såväl i kapitalismen som i diktaturen, innebär människans alienation, reifiering, anonymitet i ett kulturellt utarmat, avhumaniserat och teknokratiskt samhälle.

Frågor som filosofin och litteraturen har befattat sig med i flera sekler drunknar i en kommersiell masskultur, i förenkling, banalisering och vulgarisering. Den mänskliga existensen berövas metafysiska dimensioner. I ett totalitärt system blir människan till en robot, en avindividualiserad och automatiserad beståndsdel i maskineriet. Kapitalismen avindividualiserar också människan, hon försvinner i boskapsmängden, hon blir ett nöjt och självgott djur, som Witkacy säger. Båda systemen eftersträvar på sitt sätt med all sin kraft just modernitet.

Stanisław Ignacy Witkiewicz

Stanisław Ignacy Witkiewicz föddes 1885 i Warszawa i en polsk familj som flyttade från Żmudź efter att ha varit förvisad till Sibirien. Det var ett straff, som förstärktes av att familjens egendom konfiskerades på grund av att fadern deltagit i Januariupproret 1863.

Familjen flyttade till Zakopane, därför att fadern Stanisław fått tuberkulos; man trodde på den tiden att bergsklimatet kunde lindra den dödliga sjukdomen. Deras hem var alltid öppet för konstnärer och författare, bland andra var Henryk Sienkiewicz och Stefan Żeromski frekventa gäster. Den unge Stanisław gick inte i skolan som andra barn, han läste alla ämnen hemma, huvudsakligen sådana som intresserade honom. Hans pappa tillämpade en pedagogik utan tvång; uppfostran skulle stödja pojkens intressen och entusiasm. Inte undra på att den lille Stanisław, som i föräldrarnas hus träffade kända kulturpersonligheter, konstnärer, författare, filosofer, visade ett underbarns egenskaper; som åttaåring började han t. ex. skriva sina första pjäser. Vid femton års ålder skrev han sina första filosofiska traktat om dualismen och

om Artur Schopenhauer. Han målade också tavlor som uppskattades av dåtidens konstnärer och av hans kräsne fader, konstkritikern.

Witkacy reste också en hel del, i september 1900 till S:t Petersburg, 1902 till Litauen, 1904 till Wien, München och Italien. 1907 reste han åter till Wien för att besöka Paul Gauguins utställning, som han blev fascinerad av. Året därpå åkte Witkacy till Paris, där han kom i kontakt med tavlor av Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Cézanne, Georges Braque, Pablo Picasso och andra. 1911 åkte Witkacy till Bretagne och besökte Pont-Aven, där Paul Gauguin arbetade och samma år besöke han kubisternas utställning i Paris.

I vuxen ålder kastade sig Witkacy från det ena till det andra och allting han gjorde var av högsta kvalitet. Han var en skicklig fotograf, ovanligt bra målare, författare, filosof, tidvis teaterchef, ansvarig för konstnärliga frågor. Litterära texter lämnade han ibland halvfärdiga i brist på tid. Han hade inte tid att ordentligt korrekturläsa det han hade skrivit. Gombrowicz sade att Witkacys böcker snarare är utkast än tryckfärdiga manuskript.

Allt är som om han vill säga så mycket som möjligt, innan det blir för sent. Om någon månad finns han kanske inte till, uppslukad av en apokalyptisk cyklon. Han var medveten om att det inte var många som brydde sig om vad han hade skrivit, men det gällde att fullfölja den konstnärliga missionen. En sorts heroisk gärning, som inte hindrar händelseutvecklingen; men den "utrotningsdömda" individen uppfyller ändå sin plikt före undergången. När andra världskriget hade brutit ut, anmälde sig Witkacy till militärtjänst, men fick avslag på grund av sitt hälsotillstånd. När Röda Armén den 17 september 1939 tågade in i östra Polen för att tillsammans med Hitlers armé dela landet, begick Witkacy självmord den 18 september i en ort i Polesien vid namn Jeziory. Han ville inte se sina katastrofvisioner förverkligas.

Vilka handlingar den oberäkneliga pöbeln är förmögen till såg han under revolutionen i Ryssland.[7] Hur hade han hamnat där? Bronisław Malinowski hade fått ett uppdrag och pengar av brittiska antropologiska sällskapet ('The British Association for the Advancement of Science') i London för en vetenskaplig expedition till Nya Guinea i Stilla Havet. Han bjöd sin vän Stanisław Ignacy Witkiewicz att följa med i egenskap av tecknare. Året var 1914. När resenärerna nådde Australien, hade Första världskriget brutit ut. Malinowski, som var österrikisk medborgare (Polen existerade inte på den tiden) internerades, Witkacy som var rysk undersåte avvisades till Ryssland.

Hans far, Stanisław Witkiewicz, som bodde på österrikiskt territorium, var antiryskt sinnad och anhängare av Józef Piłsudski. Men den unge Stanisław handlade tvärtemot sin överbeskyddande far. Piłsudskis politiska

handlande var för honom "ett vackert självmord". I ett brev till fadern skriver han, att tyskarna plundrar ockuperade delar av Polen och behandlar landets befolkning som djur. Därför är Tyskland den största fienden som måste bekämpas tillsammans med Polens mindre fiende – Ryssland. Witkacy meddelade i sitt brev till föräldrarna, att han efter fruktansvärda samvetskval, hade anmält sig till den ryska armén. Efter en kortare militärutbildning i S:t Petersburg, började Witkacy tjänstgöra i Pavlovskijregementet, i vilket han blev underlöjtnant.

Ironiskt nog blev han den 17 juli 1916 svårt sårad i hårda strider som Pavlovskijregementet utkämpade mot polska legionärer (dessa förband hade Józef Piłsudski organiserat inom den Österrikiska armén). Inte så långt från byn Vitomir i Volhynien, vid floden Stochod, detonerade en projektil i närheten av Witkacy. Efter två dagars väntan förflyttades han till ett militärsjukhus i Petersburg, där han fick en utmärkelse för tapperhet. Till fronten återvände han aldrig mer. Under tiden revolterade många förband mot tsarismen, däribland Pavlovskijregementet. Bolsjevikerna genomförde en statskupp och den ryska revolutionen hade blivit ett inbördeskrig.

Dessa upplevelser och bilder av förfall och hotfullt kaos hittar vi sedan i Witkiewicz' romaner och pjäser. Erfarenheterna från Ryssland var betydelsefulla för honom också på ett annat sätt. Inte många vet att Witkiewicz efterlämnade över 800 målningar och skisser i S:t Petersburg och Moskva. Det var en mycket intensiv period i Witkiewicz' skapande och konstnärliga liv. På den tiden bekantade han sig med Andrej Belyjs författarskap. Han besökte avantgardets intressanta utställningar och kom i kontakt med Vasilij Kandinskijs och Michails Larionovs idéer. Han läste olika futuristiska manifest, estetiska polemiker, tog del av Kasimir Malevitjs program för suprematism och konstruktivism, Aleksandr Rodtjenkos agiterade för *bezpredmetnost'* i konsten (d.v.s för icke-föreställande konst).[8] Witkacy går inte så långt i sina teoretiska arbeten om den rena formen. Form utan innehåll existerar inte, men i motsats till den realistiska konsten, återspeglar formen inte verkligheten, utan påverkar den, omformar materialet och förändrar därmed både materialet och människans existentiella förutsättningar.

Konstens blomstring i den sociala och politiska apokalypsens Ryssland var den mest osannolika upplevelsen för Witkacy. Det ryska avantgardet hade hjälpt honom att formulera estetiska ståndpunkter, huvudsakligen i *Nya former i måleriet* ('Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia', 1919), *Estetiska skisser* ('Szkice estetyczne', 1922), *Teater, inledning till den rena formen i teatern* ('Teatr; Wstęp do czystej formy w teatrze', 1923). Men för allt det avantgardistiska var Witkacy redan förberedd. Före kriget

träffade han i Bretagne Paul Gauguin och i Paris blev han fascinerad av Pablo Picassos arbeten. Witkacy var en av de första i Polen, som förstod och tog till sig den kubistiska revolutionen.

Konstnären, kvinnorna och samhället

Den svaga och lögnaktiga borgerliga demokratin gav ingenting annat än förtvivlan, därför faller den sönder i romanen *Farväl till hösten* ('Pożegnanie jesieni', 1927). Efter revolutionen blir nivellismen ('niwelizacja' – ett samhällssystem som utjämnar, utslätar och utplånar egenheter) rådande.[9] Detta är ett resultat av modernitet, av den industriella revolutionen, oavsett om det blir ett fascistiskt eller ett kommunistiskt styre. Med filosofins och konstens undergång försvinner individualismen som hållning – med den också de traditionella värden som religionen stod för.

Att ingenting veta, att inte bry sig om någonting, helt enkelt existera bekymmerslöst – detta blir den moderna livshållningen. Kulturen är bara humbug, endast materiella behov är verkliga, enbart en full mage ger lycka. Sedan den moderna människan har förkastat alla lögner, blir hon det som hon alltid velat vara – ett mätt djur som lever behagligt: hon äter, kopulerar och sover, äter kopulerar och sover i en mekanisk sorglöst upprepning. Allt annat är fjantarnas, konstnärernas, påfund. De som inte fogar sig och inte arbetar för nivellismen likvideras.

Kvinnorna hos Witkiewicz är antingen demoniska vampar eller fina, oskuldsfulla skönheter. Men i vilket fall som helst är de starkare än männen och representerar nya tider. Mannen förlorar sig i invecklade resonemang, i jakten efter orealistiska, otidsenliga ideal, efter fullständigare och starkare upplevelser, som fördärvar och korrumperar. Sex är ett destruktivt spel, i vilket kvinnan har ett klart övertag, som hos August Strindberg. Mannen hos Witkiewicz är osjälvständig, därför att han är beroende av det sexuella begäret, detta gör honom till en förlorare i könskampen mot kvinnan. Han kan i ett självbevarelseryck döda kvinnan, som han älskar med, som om han hämnas all förnedring han lider från detta kön. I högsta extas stryper Genezyp den kvinna han älskar i romanen *Omättlighet* ('Nienasycenie', 1932). Instinktivt känner han, att han blir beroende av henne, oförmögen att vara sig själv och på detta absurda sätt befriar han sig från henne.

Samhällsförhållanden, som präglas av djungelns lagar gör att känsliga individer, såsom konstnärer, känner sig befriade från moraliska förpliktelser gentemot samhället. Konsten skall inte uppfostra, bilda, vara samhällsnyttig, utan uttrycka det inre. Konsten skall tjäna individen eller konsten själv. Konsten som tar på sig uppgiften att upplysa eller uppfostra blir till en ideo-

logi. Modernistiska konstnärer har förkastat alla slags nyttoåtaganden eller nyttoändamål. De vill inte tjäna något annat än konsten själv, för att undvika att bli manipulerade och för att bli så ärliga som möjligt. Konsten skulle på ett sannare sätt belysa mänsklig existens, alla dess dimensioner, mörka sidor och utsatthet, som livet var så fyllt av på 1900-talet.

Språket

Om Bruno Schulz och Witold Gombrowicz är det polska språkets stora mästare, så kan Witkacy vara ansträngande att läsa: långdragen, hysteriskt överdriven, men samtidigt parodierar han den tidigmodernistiska stilen. Han kan till och med parodiera sig själv. Genom sina parodier har Witkacy övervunnit den tidigmodernistiska stilen, samtidigt som hans språk ofta är tidigmodernistiskt: mångordigt, ibland urvattnat och oklart. Ett ständigt bombardemang med de starkaste adjektiven, mångfaldigade genom synonymer, vittnar om ett sökande efter de mest träffande uttrycken. Men samtidigt tröttar det ut läsaren, om det inte stöter bort honom. Däremot har hans estetiska traktat ett stringentare språk, en mera disciplinerad och klar stil.

Låt oss komma ihåg, att hans pjäser och romaner snarare är utkast än färdiga texter, utkast som han inte hade tid att revidera och korrekturläsa. Han hade för många projekt på gång. Mellan 1919 och 1926 skrev Witkacy nästan 30 pjäser! Dessutom två omfattande romaner och tre stora filosofisk-estetiska arbeten, en mängd artiklar och essäer och dessutom målade han febrilt.[10] Många pjäser har gått förlorade, t. ex. *Miętosza, czyli w sidłach Beztroski; Dobra ciocia Walpurgia czy Filozofowie i cierpiętnicy, czyli Ladaczyni z Ekbatyny; Tragedia perska w trzech aktach; Petemychos i jej niedoszły kochanek; Straszliwy wychowawca* (två akter bevarade). Samtidigt ska vi hålla i minnet att hans romaner och pjäser idémässigt är mycket framstående och ligger före sin tid, före t. ex. Samuel Beckett, Eugen Ionesco, existentialisterna.

Witkacy har en storartad humor, han kan framstå som en avantgardistisk motsvarighet till François Rabelais i ordlekar, i finurliga och roliga neologismer. Samtidigt finns det ett allvarligt syfte i allt han har skrivit. Till exempel varnar det experimentella arbetet från 1930-talet *Narkotika. Nikotin. Alkohol, Kokain, Peyotl, Morfin, Eter* för droger, av vilka Witkacy betraktar alkohol och tobak som de värsta – de stora massornas gifter. Ibland förspiller människan sina livschanser för det helvetiska örtgiftet, som hon andas in; på polska heter tobak "tytoń", som Witkacy fyndigt kallar "*drunkna!*" – "tytoń!".[11]

Katastrofism

Witkacys romaner och pjäser, bland dem huvudsakligen *Farväl till hösten* och *Skomakarna* ('Szewcy', 1934) återspeglar undergången för den borgerliga kulturen, som författaren föraktade. Men det som skulle komma efter borgerligheten skulle vara mycket värre – varnade han.[12] För om de tidiga modernisternas fiende var den okänslige, avskyvärde snusförnuftige småborgaren, så stod modernisterna under mellankrigstiden inför ett mycket värre monster, nämligen pöbeln. I Witkacys pjäs *Namnlöst verk* ('Bezimienne dzieło') skriker en av ledarna inför den revolterande massan: "Vi behöver inget parlament (...) Vi skapar ett paradis på jorden utan några ledare och utan arbete." I romanen *Farväl till hösten* säger Anatazy att dagens revolutionära ledare har mera makt än faraonerna, att dessa ledare gör vad de måste göra, eftersom de är en förkroppsligad emanation (utströmning) av massan.[13] Utvecklingen i Ryssland under stalinismen och i Hitlertyskland lämnade inget hopp för Witkacy.

Masskulturen och mekaniseringen såväl i ett kapitalistiskt samhälle som i en diktatur tar död på individen. Konsten blir alltmer bortträngd av tekniken, kommersen och underhållningskulturen. Förlorar ett samhälle den ickekommersiella kulturen så blir människorna till boskap, underordnad standardisering och uniformering.

Människorna är med få undantag konsumenter. Ekonomin bestämmer deras liv. Utan religion, utan konst, utan filosofi, är efterfrågan och utbud de enda bud folk kommer att lyda. Människorna degenereras i lättja, av dumhet hamnar de i en självförvållad förslavning. Människan är det elakaste av alla djur, därför att hon är ett intelligent djur med ett utvecklat nervsystem, som bara förstärker hennes girighet och begär. I stället för att använda sin hjärna och sensualitet till att förundras över existensens metafysiska gåtfullhet, tillskansar hon sig fler saker. När hon har råd, badar hon i lyx och försjunker i sexuella perversioner och drogberoende. Människan i det moderna industrisamhället visar sig, trots sin obligatoriska skolgång, bättre utbildning och vetenskapliga framgångar, vara den vidrigaste varelsen på jorden.

Witkacys romanhjältar är ett utrotningshotat släkte. De hör till den gamla världen, men är tvungna att leva i den moderna som snabbt förändras och i vilken de är dömda att gå under. I romanen *Omättlighet* intresserar sig hjälten för konsten, hans namn är Genezyp Kapen och är son till en stenrik bryggeriägare. Genezyp kommer i kontakt med ett provinsiellt geni, en tonsättare vid namn Putrycydes Tengier. Men i stället för att bli invigd i konstens hemligheter, blir han invigd i erotikens hemligheter av den demoniska Tengiers

hustru Irina Vsevolodova. Manliga hjältar i Witkacys romaner söker hysteriskt livets mening, är nyckfulla och opålitliga, kastar sig ut i de mest skilda och motstridiga projekt, bedrar ständigt sina nära och sig själva, i det de luddigt kallar självförverkligande. De är ett slags groteska övermänniskor, som gör anspråk på mycket, men misslyckas med det mesta.

Efter uppslitande perioder av förfall finner Genezyp räddningen i militärdisciplinen. Människor, som är trötta på kaos och meningslöshet i en svår omvälvningstid underkastar sig ordningens och disciplinens terror för att bli trygga. En kinesisk diktatur sveper genom Ryssland och närmar sig Europa. Efter Polens fall får människorna Murti-Bing-piller (ett slags lugnande och bedövande lyckopiller), som botar ångest och befriar dem från metafysiska störningar. Nu blir alla uniformerade, lyckliga i sitt mekaniserade arbete och sin reglerade tillvaro. Ingen kommer någonsin på tanken att den som underkastar sig ett sådant system är dum. Den homogena och funktionella samhällsmaskinen befriar från osäkerhet och tvivel samtidigt som de elementära behoven blir tillgodosedda. De vetenskapliga institutionerna räknar ut matransoner och sömnransoner. Allt blir reglerat och alla ska ha det bra. Religionen, metafysiken, konsten och filosofin blir onödiga störningskällor. De är överflödiga och blir bortglömda för all framtid.

Den industriella revolutionen befriar människan från det feodala samhället, spränger hennes inskränkta, men trygga tillvaro och kastar ut henne i ett modernt kollektiv, där hon känner sig ensam och rotlös i en oviss existens fylld av konflikter. Visionerna om Europas undergång var i början av vårt sekel många,[14] till exempel Osvald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes*, eller den polske sociologen Florian Znaniecki, som på 20-talet publicerade *Den västliga civilisationens undergång* ('Upadek cywilizacji zachodniej', 1921). Han menade att de missnöjda massorna utgör ett tryck på de styrande och detta tryck kommer att frigöra en för kulturen förgörande urladdning. Pessimististiska tongångar hördes också från humanisten och professorn vid Stefan Batory-universitet i Vilnius, Marian Zdziechowski. På 30-talet publicerade han en samling essäer, som heter *Nära slutet* ('W obliczu końca', 1938). För honom syntes utdöendet av religionen, som var grunden för kulturen och respekten för människan, göra folket till ett respektlöst pack, som rusar mot destruktion.

Det moderna industrisamhället utvecklas enligt Witkacy till att bli monotont, enformigt, själlöst. Människorna, befriade från fädernas slit, kommer inte att ägna fritiden åt att fördjupa sig i existentiella sanningar, i filosofin och konsten. De blir uniformerade, tanklösa, andligt passiva konsumenter i ett kapitalistisk system eller – automatiska dockor med standardiserade rörelser

avsedda att tjäna det politiska systemet, som den gråa massan finner bekvämt och bevarar. Människorna blir egenskapslösa och opportunistiska, styrda av cyniska klickar och skurkar sysselsatta i samhällsingenjörskonsten. Allt detta uppstår på grund av framstegen och moderniteten i ett samhälle utan materiell knapphet, men med andlig nöd. Utan religösa och metafysiska upplevelser, utan humanism, utan konst blir människorna nöjda, mätta, självgoda och egoistiska djur.

Witkacy är en skildrare av den moderna människan, som i olika skepnader förvrids till groteska dimensioner för att mana till eftertanke.[15] Han bevittnade revolutionen i Ryssland. Han hade utan tvekan kontakt med det ryska avantgardet. Det var en tid när kollektivet var viktigare än individen, samhället skulle rationaliseras för att bli starkare, effektivare, modernare. Just i det ryska avantgardet uppenbarar sig därför kollektivet som övermänniska.

Det som för Witkacy var slutet på den europeiska kulturen, var för till exempel Aleksej Kapitonovitj Gastev (1882-1941) det högsta stadiet av modernitet. Han skulle hjälpa till att effektivt industrialisera Sovjetunionen genom att omforma taylorismen till en kommunistisk ergonomi: maskiner skulle inte anpassas till människan, utan människan skulle bli en maskin. Samhällslivet skulle vara radikalt avskalat allt onödigt, vidskepligt, magiskt, religöst, gammalmodigt, befriat från allt som står ivägen för effektiviteten och utvecklingen, som hindrar det ändamålsenliga och maskinmässiga. Människan ska vara anonym, ett obemärkt nummer i kollektivet, hennes rörelser och tankeprocesser ska vara standardiserade. Allmänna normer skall tränga in överallt, ända in till sexuella beteenden.

Stanisław Ignacy Witkiewicz' roman *Omättlighet* kom ut nästan samtidigt med en bok av Louis Ferdinand Céline (1894-1961), *Voyage au bout de la nuit* (1932), i vilken den borgerliga kulturens förfall bereder väg för totalitarismen. Hos Witkacy faller den gamla kulturen sönder, människorna tappar förståndet, försjunker i sexuella perversioner, träder in i olika sekter, jagar skenbara sanningar och livets mening där den inte finns. Witkacy beskriver i sina romaner inte bara borgerlighetens obehagligheter och vansinnigheter, som kännetecknar början av vårt sekel; även andra människogrupper började bete sig som berusade djur, som han säger i *Farväl till hösten.*

Varningar för en katastrof fanns i polsk litteratur hos sådana författare som Kazimierz Kelles-Krauz (1872-1905), Ludwik Krzywicki (1859-1941), Cezary Jellenta (1861-1935) och Wacław Berent (1873-1940). Men framför allt uttryckte den judisk-österrikiske författaren och konstnären Alfred Kubin en djup krigs- och förintelseångest i *Die andere Seite.* Boken kom ut redan

1909; den påminner om Bruno Schulz berättelser med expressionistiska drömvisioner.

Bruno Schulz

Bruno Schulz föddes 1892 i en judisk familj i staden Drohobycz, i dåtidens östra Polen, dagens Ukraina. Han blev skjuten till döds vid en gestaporazzia i stadens ghetto 1942. Bruno Schulz är en av de mest originella europeiska modernisterna. Han förhöll sig kritisk såväl till den ortodoxa judiska traditionen som till det moderna. Den gamla världen dominerades av män. Kvinnor syntes knappast i det offentliga livet, men detta förändrades hastigt i och med modernitetens intrång i det patriarkaliska samhället.

Staden Drohobycz, ett rikt mångkulturellt mikrokosmos, var för honom universums centrum. Det dominerande inslaget i stadens liv var den judiska kulturen, oerhört mångfasetterad. Förmögna köpmän, mindre förmögna butiksägare, musikanter, mer eller mindre seriösa företagare, gammaltroende patriarkaliska judar, är nästan som hämtade från Gamla Testamentet, bredvid dem anhängare till chassidism, talmuduttolkare, magiker förtrogna med esoteriska discipliner som kabbala. *Kabbalah* på hebreiska betyder "tradition, överföring av tradition".[16]

När olja upptäcktes i Borysław 1901 förändrades allting, den industriella revolutionen nådde området som genom ett trollslag. Lugna, charmigt sömniga och poetiska gator i staden Drohobycz genomgick en omvandling till ett kommersens centrum med gatflickor som bestående inslag. Den gamla världen rasade, patriarkerna förlorade makt, gamla hederliga köpmän, handelsmän, butiksägare, som Jakob i *Kanelbutikerna* ('Sklepy cynamonowe'), gick i konkurs och den nya tidens kapitalistiska hajar, spelare och skojare tog vid. Moderniteten gjorde sitt intåg med hänsynslösa fifflare och bedragare. Läromästarna och de gamla patriarkerna blev reducerade till insektsliknande varelser. I *Kanelbutikerna* förleds expediter av snabb profit – fadern tillrättavisar och förkunnar avhållsamhet, hederlighet, saklighet och mera tid för kunden. Det sägs, att den verklige fadern Schulz på söndagarna stod framför sin butik och hälsade på förbipasserande kunder och bekanta.

Den gamla patriarkaliska världen med gedigna värden ställs mot den moderna ytligheten, den omoraliska jakten efter pengar och njutning. Om den gamla världen var andlig med patriarkerna som styrande, så är den nya världen materialistisk och jordnära. Dess härskarinna är nu en kvinna, ung, sensuell, förförisk och nyckfull. Den gamla världen är förstelnad, paralyserad

som dess monark Franz Josef. Morfar Marek är försjunken i sitt bankrutta tillstånd och kuvad under sitt öde. Fastern Łucja är ständigt utan man och hon är hypermottaglig för varje anspelning på det manliga. Äldsta kusinen Elils lösaktiga leverne gör att allt uttryck i hans ansikte är som borttvättat, ansiktet är grumligt. Han roar sig med att visa sin lille kusin pornografiska bilder. Hans ansikte hålls för ögonblicket ihop av begär, men när begäret släpper taget upplöses det i tomhet.

Fadern samtalar som en patriark från Gamla Testamentet med Jehova, en gud fylld av vrede, som spottar svordomar över människorna. Patriarken misslyckas, lyckas gör däremot de nya krafterna, framförallt kvinnorna. Fadern håller på att försvinna, han blir mindre och mindre; han lämnar allt mer sin fysiska och materiella skepnad. Fadern förklarar sina kätterska experiment i en exposé under rubriken *Traktat om mannekänger; Genesisboken*. Han säger humoristiskt, att den moderna människan ska bli formad efter mannekängens förebild. Patriarken försöker bemästra och blåsa andlighet i det nya, det billiga, det skräpaktiga och det materiella i den moderna tiden. Han parodierar Skaparen och säger att han älskar materiens tunga och amorfa klumpighet, men den upplyfte förkunnaren faller på knä inför Adela, hennes utsträckta fot som liknar ormens tunga, förtrollar och hypnotiserar patriarken.

Krokodilgatan

Fadern hade i den nedersta byrålådan en gammal karta över Drohobycz. Bland mängden av gator och gränder har Krokodilgatan inte funnits i barockstaden. Numera är den ett industri- och handelsdistrikt med pragmatisk prägel. De ekonomiska mekanismerna och den moderna tidsandan har inte förskonat staden utan slagit sin giriga rot i dess periferi, där den har urartat till ett parasitområde.

Medan det i den gamla stadskärnan fortfarande rådde småhandel med en ceremoniell stil, utvecklades i den nya stadsdelen moderna former av kommersialism. Pretentiös amerikanism skjuter upp liksom en yppig men tom, färglös vegetation med tarvlig anspråksfullhet. Nya hus växer på dess område som svampar, hastigt byggda, med billiga, osmakliga och spruckna gipsfasader, gamla hus får kitschiga utsmyckningar. På nedre botten inrättas butiker, frisör- och skräddarsalonger. Anständiga stadsbor håller sig borta från detta distrikt, där allt karaktärslöst avskum utan någon som helst moral bor och verkar. I sådana miljöer uppstår en ny sorts människor av usel kvalité. Men även de bästa frestas att vältra sig i dyn och besöka detta kvarter, ett eldorado för moralens desertörer. Allting där var suspekt, tvetydigt och verkade frigö-

rande för de låga instinkter, som finner sitt uttryck i kommersiella tidningsspalter och rubriker, i vilka pornografiska annonser har etablerat sig.

Ett exempel på tvetydigheten är när man går in i en skrädderisalong för att beställa en kostym. Lokalen är stor som en hall, färglös med en mängd hyllor som leder ögat mot ett lika färglöst tak. Snart kommer en tjänstvillig yngling fram för att tillfredställa våra önskemål. Han dränker dig i sin billiga expeditvältalighet. Medan han talar vecklar han upp tyger framför kundens ögon. Illusoriskt trollar han fram byxor, kläder av olika slag, men allt detta verkar enbart vara en oviktig komedi, en täckmantel för något annat. Till salongen kommer välväxta flickor, klädda i svart, alla har dock ett eller annat skönhetsfel. Det är typiskt för det här kvarteret med billiga skräpprodukter. Den manliga rörliga och fogliga expediten ger intryck av att vara en transvestit. Sedan han har uttömt alla former av påträngande aktivitet försjunker han i en "feminin passivitet". Skräddarverkstaden med konfektion visar sig vara en fasad för ett antikvariat med böcker, gamla skrifter, fotografier, skisser, bilder som överträffar varje uppfattning om utsvävande liderlighet.

Expeditflickor med gråa pappersansikten dyker upp allt oftare bland hyllorna och de vällustiga utsvävande männen bryr sig inte längre om någon som helst förevändning. Pojkexpediten, med djupt dekolletage, ligger i en av de många sofforna, medan flickorna för varandra demonstrerar olika figurer och ställningar. De låtsas inte längre bry sig om kunden, de trampar och leker kokett med skorna, glider med händerna över sina slanka kroppar. Med andra ord, det kan vara en av kvarterets förtäckta bordeller. Krokodilgatan antar stundom formen av storstadsboulevard, men snart upplöses den i kitschig, grandios tom teater.[17]

Bruno Schulz är en mästare i beskrivningar, som gömmer subtil ironi. Krokodilgatan, med sina invånare, gör anspråk på att ha en storstadskaraktär. Rader av små skräpiga hus verkar ha pretentioner på att vara en storstads flervåningsbyggnader med ett vimmel av skyltar, kontorsfönster och skrikig reklam. Människomassan flyter mellan husen på den breda gatan, som saknar beläggning och består av stampad lera – ojämn, med gropar, pölar och gräs. Trots detta talar invånarna med stolthet om sin Krokodilgata, de är mycket måna om, och ivriga att imponera med, sin skenbara storstadsmässighet. Man får ett intryck av, att all vinningslysten rådlöshet har någonting av meningslös marionettvandring i sig. Folkmassan flyter monotont, figurerna i villervallan får aldrig någon tydlighet. I detta vimmel fångar vi en livlig blick, en hög hatt, ett halvt ansikte med en leende mun, som just har sagt någonting, ett ben framskjutet till ett steg. Och så stelnar allt detta halvfärdiga och ofullbordade i minnet för evigt.[18]

Prostituerade flickor promenerar rovgirigt på Krokodilgatan i spetsklänningar, de kunde vara fruar till frisörer eller kafémusikanter. Flickorna har onda ansikten, besmittade med en skada, de skelar och sneglar och de har sönderrivna munnar. Stadens invånare är stolta över Krokodilgatans fördärv, vi har ingen orsak att avstå från någonting, tänker de, vi har råd med storstadens förlustelser. Varje kvinna här är nästan en kokott. Det räcker att iakttaga en och genast möter du en klibbig, kittlande och lustfull blick. Till och med skolflickorna här bär på ett speciellt sätt rosetter och har framtida depravering och förfall i blicken.

En atmosfär av yppig aningslöshet i detta distrikt gör att minsta önskemål här växer in i en uppblåst tomhet. En grå ogräsvegetation skjuter upp. Över området vilar en atmosfär av lättjefullt utsvävande synd. Ingenstans är man så utsatt för udda möjligheter, så skakande nära att uppfylla drömmar om att allting kan förverkligas. Vi kommer för alltid att ångra att vi gick in i den suspekta skräddarsalongen. Allting var en dröm eller en upplevelse, en händelse som svävar mellan dröm och verklighet.

Boken

Inte många har upptäckt att Bruno Schulz har en så raffinerad och sublim humor, den är människovänlig och påminner om Anton Tjechovs humor, fast med något djupare kulturtraditionella anspelningar. Låt oss nu betrakta en annan berättelse från novellsamlingen *Sanatoriet Timglaset* ('Sanatorium pod klepsydrą'), med en mytologiserad benämning *Boken*; underförstått är det en modernistisk version av *Bibeln*, boken som förklarar skapelsen och människans plats i denna skapelse. Den heliga boken förvandlas i moderna tider till en hybrid av almanacka-veckotidning med olika artiklar om underliga händelser i det vardagliga livet.[19] Det är en kommersiell skrift med olika inslag, med färgglada bilder, och de mest skilda berättelser; det är den moderna tidens underbara bok, som Bibeln var i gamla tider.

I begynnelsen fanns bara Fadern-skaparen och sonen, liksom Fadern och den första människan Adam. Sedan kom modern till den mytiska världen och förstörde den lyckliga idyllen i tidernas begynnelse. Med sina smekningar och känsloyttringar förförde hon lille Adam och fick honom att glömma fadern och andligheten. En gång har berättelsens lille hjälte blivit sjuk. Feberyrseln fick honom att komma ihåg den mytiska boken. Han börjar febrilt leta efter *Boken* i faderns bibliotek men finner den inte. Han börjar förklara för sina förvånade föräldrar, vad det är för *Bok* han söker. Hans ord är otillräckliga för att beskriva den underbara, fullständiga och allomfattande *Boken*. Fadern

är helt hjälplös inför sonens krav och räcker *Bibeln* till pojken, men denne kallar blasfemiskt *Bibeln* för ett falsifikat.

Var finns *Boken,* frågar pojken desperat? Fadern försöker förklara, att *Boken* är en myt, som vi tror på vid unga år. Men när vi blir äldre, så tror vi inte längre på en sådan myt, för vi får veta, att det enbart finns böcker och ingen allomfattande *Bok.* Och så tycks saken vara glömd, tills det kommer en dag, när tjänsteflickan Adela städar i huset. Vår lille hjälte har under tiden hunnit bli något större och började känna någonting för kvinnor. Han ville vara i närheten av Adela och känna doften av hennes kropp. När han försiktigt kramade Adela kom plötsligt uppenbarelsen. Han fick syn på *Boken,* men i en förändrad form. Kvinnan förvandlade *Boken* till en degraderad tidskrift, till en veckotidning, men en attraktiv sådan, fascinerande och färgsprakande liksom den mytiska *Boken.*

Där hittar den unge pojken kommersiella annonser, beskrivningar av olika undergörande medel, som Anna Csillags preparat för hårväxt. Otroligt att hon i unga år hade tunt hår! Men det mirakulösa preparatet gjorde hennes hår tjockt som en päls eller en hästman och långt nästan till marken. En bild på henne vittnar om det. Det är en modern historia om lidande liksom den bibliske Job som belönas med Guds nåd – kommenterar berättaren ironiskt. Anna Csillag, en massmedial stjärna, förvandlade livet för hela släkten och omgivningen. Alla blev härligt håriga figurer. Hon blev en välsignelse för hela staden. Alla blev lyckliga. Hår började växa på folk. Gubbarna med sina präktiga skägg sopade nästan gator och torg när de promenerade – ironiserar berättaren över gammaltroende Judar. Anna Csillag hade blivit en apostel för hårighet. Från tidskriftsspalter vädjade hon till alla folk och nationer att ta emot denna Guds gåva, att bli hårfrälst med denna hemlighet, som bara hon hade, men som hon samtidigt var beredd att dela med sig.

Den moderna tidens sagolika och övernaturliga bok gömmer i sig lika många under som *Gamla Testamentet.* Efter denna moderna sibyllas profetior och bevis på hårväxt hittar vi en historia om ett medikament, ett balsam, som botar alla sjukdomar. Dess mirakulösa inverkan bekräftas av alla möjliga vittnesmål. Från Slavonien och Bukovina kom pilgrimer för att med sina gripande historier intyga medlets ofattbara kraft. Människorna hade fått tillbaka synen, kryckorna hade blivit överflödiga, när benen plötsligt kunde bära de handikappade. Den moderna tidens underbara historier hade blåst liv i sömniga och bortglömda städer i Östeuropa, människorna hade fått någonting att tro på.

Före modernitetens intrång var skomakaren enbart skomakare, han luktade läder. Hans skomakaröde bestämde allting och hans liv var för alltid sig

likt. Människorna var identiska med sina sociala roller, de nöjde sig med sin lilla gråa lycka. De rökte billig tobak och tillät sig möjligen att drömma om en lotterivinst. Katter korsade deras väg, från vänster eller höger. Däremot är den moderna världen fullproppad med saker (marknaderna är fyllda av underbara ting och frestelser). Allt lockar och pockar, distraherar och förför. Den mytiska *Boken* är en Autentik, denna neologism ska syfta på ett original hos Schulz, d.v.s. livet självt, men i degraderat och materialiserat tillstånd utan andliga ledare och patriarker. Den moderna kitschiga *Boken* innehåller kommersiella förkunnelser för försäljarna, pajasarnas, dockornas förvandlingar och återuppståndelser till det "verkliga livet". Om den mytiska *Boken* var andlighetens bok så är den moderna *Boken* materialismens bok.

Dyrkan av moderniteten

Den moderna tiden är en tid för maktskifte. Kvinnan övertar herraväldet från patriarkerna. Var hon än dyker upp så reduceras mannen till en dvärgliknande figur, eller som fadern Jakob i *Kanelbutikerna*, till en kackerlacka i Adelas närvaro. Kvinnan är både tilldragande, åtråvärd och överlägsen mannen intill ouppnåelighet. Hon är modernitetens gudinna, som uppenbarar sig i gestalt av en gatflicka, till vilken patriarkerna vallfärdar, som man kan se på bilderna i en samling av Bruno Schulz kallad *Idolatrins bok* eller *Avgudardyrkans bok* ('Xięga bałwochwalcza') en ikonografisk och i viss mån blasfemisk bibelparodi. I *Idolatrins bok* omvandlar den moderna tidens trollkvinnor hedervärda patriarker till komiska gnomfigurer som knäfaller och ber till kvinnogudinnor.

Bruno Schulz betraktade sina litterära verk och konstnärliga bilder som en tematisk enhet – påpekar Władysław Panas.[20] *Idolatrins bok* anspelar på Leopold von Sacher-Masoch och hans *Venus im Pelz* (1869), en bok som redan då uttryckte fruktan, beundran och undergivenhet inför kvinnan som började befria sig och tränga undan mannen från hans maktposition. Kvinnor hos Schulz är mer sammansatta: de är lättjefulla som gatflickor, men nyckfulla och lustfyllda; de är redo till undergivenhet men samtidigt är de självständiga och självtillräckliga, härskande och hemlighetsfulla liksom Salome eller Kleopatra. De mytiska figurer som förkroppsligas i provinsiella skönheter sitter ofta på ett högsäte med oanständigt lockande och nonchalant särade lår, ouppnåeliga som sirener. Den skrämda gnomliknande mannen, en ihopkrupen ynklig gestalt, törstar efter dessa lustens gudinnor, men når dem aldrig. En stegrande känsla av otillräcklighet, sexuell ofullkomlighet och förnedring tycks fylla honom med lust.

I en litografi kallad *Procession* ('Procesja') följer en naken gatflickagudinna en präst, som är ett självporträtt av Bruno Schulz. Andra män är fetischister, de ser ut som dvärgar eller troll, med vällustiga leenden representerar de det provinsiella borgerskapet eller societeten; män av all möjlig rang och status, men mest respektabla och äldre, några med huvuden som troll och nästan som dödskallar. De sistnämnda är de mest groteska och vällustiga, andra blir skrämda inför sina begär, uppenbarade av en långbent och vacker, förkrossande lustfylld småstadsskönhet: en gudinna, som majestätiskt och ståtligt går på gatan i ett fallande mörker. Andra scener fångar ögonblick i borgerliga salonger, i stora rum hos respektabla köpmän, som påminner om bordeller, eller snarare omvandlade till bordeller av den manliga fantasin; av män som äntligen har förverkligat sina drömmar. För det är deras experiment som förvandlar den gamla goda världen till den moderna, aggressiva världen med gatflickor som blivit till modernitetens gudinnor och härskarinnor.

I *Vårens riter* ('Święto wiosny') rider en ung provinsiell skönhet på en man, även han påminner om Bruno Schulz, den ridande och den beridne har glädjeflickor som följe, alla strävar förbi gatlyktor i ett mörkt dubiöst kvarter fram mot den nya tiden. I *Odjuren* ('Bestie') drömmer sig en sadistisk skönhet bort med särade lår på ett tronliknande säte med piskan i handen, medan mannen är törstande och nästan döende av längtan. I *Pilgrimer* ('Pielgrzymi') ser vi en ovanligt vacker provinsiell skönhet och en gatflicka i en och samma person omringad av dvärgliknande män. De tillber henne, bönfaller henne, ligger platta inför henne, medan hon knappast lägger märke till dem, uttråkad av all beundran. Hon verkar drömma om mer konkreta förslag än all denna meningslösa avgudadyrkan. Ingen av de krypande männen kan någonsin bli hennes partner, aldrig någonsin kan någon av dem tillfredsställa henne. Det kan däremot rasande hingstar göra, som närmar sig en lustfyllt liggande skönhet på sängen i *Hingstarna och eunuckerna* ('Ogiery i eunuchy'). Dvärgmannen, skrämd och knäböjande, kan bara betrakta denna urladdning av vitalitet som hingstarna symboliserar. I bakgrunden bevakar en figur som liknar Satan det vilda raseriet.

Idolatrins bok börjar med bilden *Dedikation* ('Dedykacja'), den framställer en kypare som ett självporträtt av Bruno Schulz. Framåtböjd går han med en krona prydd med en dvärgfigur som lika väl kan vara en maträtt, för han bär allt detta på en bricka. Vem vet, kanske går han med den till en kvinnodrottning och ett kannibaliskt skönhetsmonster, som slukar män. I bakgrunden ser vi män som Goyafigurer, de tittar på: den ena vettskrämd och den andra med ett debilt skratt.

Modernisten Bruno Schulz härstammar från Moses gammaltroende judar, men författarens fader var inte längre ortodoxt troende. Ännu mindre hans son, den judisk-polske författaren. Han skriver om moderniteten på ett sagolikt, fantasifullt sätt med groteska övedimentioner och kritiskt, nyktert, inslag och med enastående humor. I sina litografier och skisser skildrar han moderniteten med parodiska anspelningar på Gamla Testamentet.

Witold Gombrowicz

Det som Gombrowicz i den moderna tiden uppfattar som hotfullt är antalet, mängden, kvantiteten. Liksom Witkacy försvarar Gombrowicz individen mot massan. *Jaget* som har varit grunden för humanismen blir enbart ett anonymt nummer i massan. I ett system där samhället blir allt mer pacificerat av kommersialismen och masskulturen, trängs humanismen och konsten undan och ger vika för det egoistiska, aggressiva, grova och vulgära. Medan Witkacy såg kollektivets seger över individen, så proklamerade Gombrowicz att den kollektivistiska ideologin är bankrutt, några decennier före dess sammanbrott. Gombrowicz hade fördelen att bevittna nazismens undergång och början till kommunismens kris.

Gombrowicz säger, att abstrakta begrepp som stat, nation och ras dominerade tänkandet i början av 1900-talet, men de måste kompletteras med en mera konkret och dialogisk syn på människan.[21] Du och jag, vi tillsammans i samband med andra människor i en konkret situation. Således kommer Gombrowicz fram till resonemanget om modern demokrati. Han menar, liksom Friedrich Nietzsche, att den allmänna opinionen inget annat är än kollektivets intellektuella lättja. Den har inte rätt i sak bara för att en opinion bestyrks med en majoritet i en omröstning. Antal och mängd bestämmer inte sanningshalten. Ett tusental har inte alltid rätt i en dispyt med en individ. Däri ligger demokratins svaghet, för här har majoriteten alltid rätt. Det är en kollektivistisk infektion, som demokratin hittills inte har kunnat råda bot på. Men Gombrowicz är ingalunda en elitist, en aristokratisk bakåtsträvare. Ingen av de europeiska modernisterna har skrivit en så förödande kritik av aristokratin.

Det som Witkacy uppfattade som något ytterst individuellt, nämligen konsten, har enligt Gombrowicz devalverats av en mängd, det stora antalet. Enbart i Paris lever tusentals målare och deras verk är inte alls så dåliga. Och just den frasen "inte så dåliga" är förödande för konsten, för den vittnar om, att ett konstverk har blivit en vara och att ett skapande har blivit en produk-

tion, som uppvisar ett hyfsat resultat. I dag kan var och en bli konstnär, om hon eller han bara vill. Den moderna målarkonsten har förkastat formella begränsningar, den har förenklat tekniken, så att praktiskt taget alla kan bli avantgardistiska målare.

Vår upplevelse av konsten är oftast förljugen. I skolan lär vi oss till exempel om nationalskalder, men det finns knappast ett hundratal som har läst deras verk. Och dessutom attraheras vi inte spontant av konstverkets skönhet, utan vi tar emot och uppfattar ett konstverk genom konventionerna, genom gruppritualer. På en teaterföreställning eller på en konsert bestämmer kollektiva stereotyper och gruppbeteendet i hög grad individuella reaktioner, inte minst applåder. Konstuppfattningen är alltså för-ljugen. Varför samlar t. ex. originalverk av Leonardo da Vinci och inte en kopia som är lika bra en skara beundrare framför sig? När ingen har tillräckligt med specialistkunskap för att veta, att de står framför originalet och inte framför en kopia? Någon hade talat om det för dem. Varför litar de inte på sina egna upplevelser, sin egen uppfattning? Har konstverket i så fall betydelse för dem personligen? Tveksamt, människornas reaktioner och uppfattningar styrs av gruppritualer, gruppstereotyper, gruppbeteenden.[22] På kaféerna, i tidskriftsredaktionerna, i olika sällskap för inbördes beundran cirkulerar värderingar om det ena eller det andra. Ett konstlat språk bildas som är fjärran från verkligheten.

Å andra sidan har umgänget med den stora konsten litet med njutning att göra. Då den är svår att förstå krävs det nämligen ansträngning. Inte många är redo att bemöda sig om att förstå ett svårt konstverk, inte många har tid eller ork. Man föredrar underhållning i stället. Sedan länge har vi vant oss vid att beundra Johann Sebastian Bach, men värre blir det, när den allmänna uppfattningen ännu inte har etablerats om en modern konstnär. Då vet inte lekmannen, om han ska "beundra" dennes verk eller inte. Därför behöver det som är svårt och krävande specialister, som talar om för allmänheten, vad ansträngning och möda är värda i vissa konkreta fall.

Faktum är att den moderna konsten, särskilt litteraturen, är mycket komplicerad på grund av formella experiment och därför tämligen tråkig. *Vergilius död* av Hermann Broch, *Odysseus* ('Ulysses') av James Joyce, vissa böcker av Franz Kafka är säkerligen imponerande resultat av den experimentella litteraturen, men oläsbara, torra och trista – säger Gombrowicz.[23] Den modernistiska litteraturen ligger på för stort avstånd från verkligheten och har för mycket upptagits av formella trollkonster. Om litteraturen inte är begriplig i någon nödvändig mån, då väljer läsaren enklare underhållning. Litteraturen kan inte utövas i ett elfenbenstorn, för den är ett dialogiskt, socialt fenomen, liksom språket som är ett kommunikationsmedium i en kontakt

mellan konkreta människor. Det finns för mycket av den sociala ritualiseringen, institutionaliseringen, byråkratiseringen; författarkongresser samlar människor med samma intressen och nästan samma uppfattningar; allt detta gör att konsten blir ännu mer avskärmad från människornas vardag och från verkligheten. De invigda, kotterierna alienerar konsten. Små intressegrupper bildar vanföreställningar, bland dem cirkulerar skenbara värderingar. Här uppstår vänskapskorruption som dödar det uppriktiga, sanningsenliga och framhäver det konstlade och det tillgjorda.

Litteraturen, vare sig den är realistisk eller romantisk, måste vara nära verkligheten, tränga djupt in i den mänskliga existensen, uttrycka dess nya dimensioner. Författaren får inte låta sig förföras av det som är gångbart, som ger pengar och popularitet, utan bör ta upp det som känns väsentligt. Konsten och moraliska principer går hand i hand: säg vad du tycker och vad som är beaktansvärt, men inte det som andra förväntar sig att du ska säga. Låtsas inte när det gäller viktiga saker, förtig inte väsentligheter, men undvik gärna att vara torftig och gravallvarlig. Humor i allvarliga sammanhang innebär inte att du är oseriös.

Gombrowicz pläderar framförallt för sunt förnuft i allting, en balans, ett sansat och resonabelt omdöme, fritt från överdrifter och gängse förenklingar. Konstspecialister är nödvändiga, om de kan behålla sin personliga integritet, om de inte böjer sig för gruppens krav, utan förblir sakliga och säger det, som de verkligen tycker. Under exilåren ställer Gombrowicz en fråga i en essä för den argentinska tidskriften "La Nación" (11 juni 1944): Varför har den moderna litteraturen blivit så tråkig? Varför är det mesta som skrivs i dag likgiltigt för allmänheten? Trots att klassikerna, de gamla mästarna, inte hade så mycket kunskap som vi har i dag, kunde de skriva bättre, de kunde väcka intresse, medan vi drunknar i en tung trist leda. François Rabelais, till exempel, skriver mera direkt utan att bry sig om regler. Med sina historier vill han roa, väcka till skratt och i och med att han lyckas, skapar han nya regler. I dag iakttar vi enbart regler på ett skolastiskt sätt och går därför miste om omedelbarheten och glädjen i själva kontakten mellan konkreta, levande människor.

När vi läser *Pickwickklubben* av Charles Dickens, *Don Quijote* av Miguel Cervantes eller *Onda andar* av Fjodor Dostojevskij, förefaller litteraturen vara lättfattlig. Men när vi läser kritiska studier, kommentarer och analyser av dessa verk, blir allting plötsligt svårt, komplicerat och den store Dickens verkar vara som en gosse bredvid alla "lärda" kritiker. Särskilt franska intellektuella tyngs under sitt eget intellekt, så att de nästan blir intellektets martyrer. Dagens författare är formade av sin skolgång: de skrev först sina uppsat-

ser för att förtjäna ett bra betyg, därefter skriver de för att få bra betyg av kritikern. Dagens författare tänker inte på konkreta människor, utan på Konsten, den höga Nivån hos sin konst, på Regler, på Begrepp och Mål, de skriver helt enkelt för kritiker och specialister i stället för människor.

Ett konstverk är en röst i den mellanmänskliga dialogen. Konsten måste bli en del av vardagen, den måste beröra människor, eftersom själva konsten uppstår ur denna vidröring. Där finns verklighetskänsla och expressionsförmåga, det levande språket, som gick förlorat. Lämna Konsten och bry dig mera om det som du ser omkring dig – råder Gombrowicz dagens författare. Kulturen uppstår inte i en statisk akademi, utan i det konkreta livet. Författare måste skriva för läsare, som inte får tråkas ut hur som helst för konstens skull; utan läsare överlever inte litteraturen i den moderna tiden.

Gombrowicz varnar 1944 för att framtida generationer kommer att vända sig emot skaran av kritiker, kommentatorer, teoretiker, som parasiterar på det konstnärliga skapandet. I viss mån var det profetiska ord, men med den skillnaden att ingen i dag vänder sig mot konstspecialister, utan man vänder dem ryggen. Konstnären, hon eller han, ska kunna vara öppen, hela tiden ifrågasätta sina egna bevekelsegrunder och hitta bekräftelser för sin yrkesutövning. Kort sagt hon eller han ska inte göra det lätt för sig. Andlig död är lika med intellektuell orörlighet, när man fastnar i sin roll, när man nöjer sig med bekväma tankar. Vuxna som stelnar i gängse stereotyper blir som groteska marionetter. Unga, som till exempel gymnasistflickan i *Ferdydurke*, blir fullständigt anpassade och förvandlas till egenskapslösa produkter av mode-modernitet, av modern masskultur.

Vill du förbli en levande människa, ge inte vika för grupputpressning, underkasta dig aldrig någon som helst ideologi eller abstraktion, vik inte för ett kollektivt krav, inte ens för en förväntan. Gombrowicz är motståndare till en elitism, vars ståndpunkt är att man inte behöver bry sig om allmänheten, utan kan utöva och utveckla esoterisk konst avskärmad från vardagen.

Men samtidigt är Gombrowicz motståndare till att marknaden ska bestämma allt. För marknaden är egentligen massans terror över individen, mängdens övertag över kvalitén, den intellektuella lättjans seger över den seriösa ansträngningen. Det gäller att hitta en klarsyn, en resonlig och vis balans mellan extrema ståndpunkter och ytterligheter. Det gäller att vara sig själv och samtidigt vara elastisk, mottaglig och öppen, att inte fastna i sociala roller, att inte låta sig stängas inne i stereotypa uppfattningar. Att sätta sig emot vanföreställningar, förenklingar, den moderna tidens masspsykoser. Att bekämpa varje form av fanatism, nationell, kollektiv eller individuell – ett försök att alltid vara mer än den form genom vilken man uttrycker sig, efter-

som formen samtidigt fångar och begränsar. Konsten uttrycker individen, men båda är hotade av civilisationens utveckling, därför att gruppen, mängden, det stora antalet, massan blir allt viktigare i det moderna samhället, som bygger på effektivitet, organisation, rationalisering och uniformering. I ett sådant samhälle spelar konsten och det individuella, unika, en allt mindre roll, medan vetenskapen, som representerar det allmänna, blir allt viktigare. Den har redan blivit det moderna samhällets religion.

Men om en individuell röst tystas ned eller tystnar, går hela samhällets omdöme förlorat. Ingen kommer längre att veta vad som är rätt och fel, vad som är sanning eller lögn. Samhället blir som en myrstack eller en boskapsflock. Om kulturens undergång för Witkacy var oundviklig, så är Gombrowicz en pessimist beträffande kulturen, men inte katastrofist. Ett kollektiv struntar kanske i traditionsbundna humanistiska värden. Men självbevarelsedriften tvingar ett komplicerat samhälle, som det moderna, om det vill överleva och utvecklas, att bevara individen och de individuella rösterna. Utan dem finns nämligen varken en dialog, en debatt eller ett vanligt samtal.

Stanisław Ignacy Witkiewicz varnade för barbarisk kollektivism. I moderna samhällen såg han en oundviklig mekanisering och uniformering, en moralisk indifferentism, individualismens och konstens död. Gombrowicz såg inte allting så mörkt. Han stödde samhällets demokratisering, men inte utan skepticism. Trots att aristokratin levde på andras bekostnad, så härstammar individualismen från aristokratin, och utan individualismen går kulturen under.

Det moderna samhället är sekulariserat standardiserat och uniformerat genom masskulturen. Kommersiell underhållning är ett resultat av modernitet. Majoriteten i samhället vill ha masskulturen. Därför kan vi inte eliminera den, men låt oss göra det vi kan göra, föreslår Gombrowicz, nämligen övervaka så att underhållningen har bra kvalité, att den tjänar vissa bildningssyften.

Modernitet innebär en otrolig utvecklingsacceleration, kvinnornas frigörelse, massornas emancipation, revolutionär samhällsomvälvning, de traditionella sedernas förändring. Tron på framsteg, på maskinen och industrialiseringen, på att kunna tygla naturen, på vetenskapen, på politisk radikalism ersatte den traditionella religionen, särskilt i totalitära system. Utopiska drömmar om det allmänna välbefinnandet, fritt från sociala orättvisor och människans förnedring har rötter i folklore, i folklig enkelhet, utan falskhet och parlamentarismens lögner. Men revolutionär omstörtning har inte förbättrat mycket, de feodala sederna lever kvar i människornas beteenden, "tölparna intog bara herrarnas plats". Historien i Witold Gombrowicz' *Operett*

är som en maskerad, en tragikomisk fars. Nedre samhällsskikt störtar dem som har en topposition och blir sedan själva störtade. Men har man åstadkommit några kvalitativa förbättringar?

Liksom för Witkacy är den polska kulturen för Gombrowicz otidsenlig, uppbunden av feodala band, konstlad. Den saknar lätthet och smidighet, man har svårt att hitta rätt attityd och form i kontakt med andra människor. Den måste reformeras radikalt. Orsaken är adelskulturen, hänsynslöst kritiserad av Witkacy, som inte hade ett gott ord till övers för den. Gombrowicz skonade inte denna kultur, men 1900-talets fanatismer ställde dock denna kultur i ett nytt ljus.

---

1 Modernizm Witolda Gombrowicza; Wybrane zagadnienia, Stockholm Slavic Studies 25, Stockholm 1996, s. 38-72.
2 J. Habermas, Die philosophische Diskurs der Moderne, Suhrkamp Verlag 1985, s. 13.
3 En klargörande beskrivning av förhållandet mellan tekniken och litteraturen i moderna tider kan man hitta i: P. Bergman, "Modernolatria" et "Simultaneitá", Bonniers, Uppsala 1962.
4 K. A. Jeleński, Dramat i anty-dramat. "Kultura", Paryż 1969, nr 9. Omtryck i: K.A. Jeleński, Zbiegi okoliczności, Instytut Literacki "Kultura", Paryż 1982, s. 186.
5 Utförligare om periodiseringen skriver jag i min avhandling: Modernizm Witolda Gombrowicza; Wybrane zagadnienia, op. cit., s. 47-51.
6 G. Lukács, Die weltanschaulichen Grundlagen der Avantgardismus. Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus (1957). Essays über Realismus. Werke, IV, Luchterchand Verlag 1971, s. 142.
7 M. Szpakowska, Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wrocław 1976, s. 73. Samt: J. Błoński, Witkacy i rewolucja, "Pamiętnik Literacki" 1990, z. 2, s. 93.
8 W. Sztaba, Gra ze sztuką; o twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 82-89.
9 W. Bolecki, Szaleństwo ludzi zdrowych czyli ładne samobójstwo, i: S. I. Witkiewicz, Pożegnanie jesieni, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997, s. 97-99.
10 D. C. Gerould, Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz, PIW, Warszawa 1981, s. 32-34.
11 S. I. Witkiewicz, Narkotyki. Dzieła wybrane, I, PIW, Warszawa 1985, s. 547.
12 J. Błoński, W poszukiwaniu formuły konstrukcyjnej powieści Witkacego, i: Spotkanie z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości S. I. Witkiewicza, Jelenia Góra 2-5 marca 1978, red. J. Degler, Jelenia Góra 1979, s. 13-14.
13 S. I. Witkiewicz, Dzieła wybrane, II, s. 97.
14 Alain van Crugten, Efterordet till: S. I. Witkiewicz, Pożegnanie jesieni, L'Age d'Homme, Laussane 1979 (fotosättning av F. Hoesicks utgåva, Warszawa 1927), s. 465-466.
15 L. Sokół, Groteska w teatrze S. I. Witkiewicza, Wrocław 1973.
16 G. Scholen, Zur Kabbala und ihrer Symbolik (1960), Suhrkamp Taschenbuch 1981.
17 B. Schulz, Proza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 127.

[18] Ibid., s. 128.
[19] Ibid., s. 164-177.
[20] W. Panas, Księga blasku; traktat o kabale w prozie Brunona Schulza, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1997, s. 41.
[21] W. Gombrowicz, Dziennik (1953-1956), Instytut Literacki "Kultura", Paryż 1971, s. 32.
[22] Ibid., s. 36-38.
[23] Ibid., s. 287-289.