

# FORSØK PÅ EN UREN ESTETIKK

*Om Witold Gombrowicz' dagbøker*

Av Håkon Øvreås

Witold Gombrowicz (1904-1969) var en polsk forfatter, kjent for sine romaner og skuespill. Mest kjent er han nok for romanene *Ferdydurke*, *Førførelsen* og *Kosmos*, men en av de viktigste delene i forfatterskapet er likevel dagbøkene. Disse skrev han hovedsakelig i sin eksiltilværelse i Argentina, og gjennom publikasjonen av dagbøkene i det polske emigranttidsskriftet *Kultura* gjorde han seg kjent for et europeisk publikum. I dagbøkene kommer Gombrowicz med kraftig kritikk og sleivspark til nær hele det samtidige europeiske kulturliv, samtidig som han skriver om alt fra kafébesøk til kjøp av sko. Vi finner også i dagbøkene en krass kritikk av andre kunstnere. Gjennom denne kritikken finner vi de tankene om kunst som jeg her har valgt å kalle en uren estetikk. Selv om Gombrowicz er en betydelig forfatter, er det som tenker jeg her skal lese ham. Det er kanskje vågalt å skulle behandle ham slik, for selv om mange av hans tanker har klare sammenligningstrekk med eksistensialistiske filosofer som Gabriel Marcel og Martin Buber, framstår ikke Witold Gombrowicz som noen systematisk tenker. Han hadde heller ingen ønsker om å være det, snarere tvert imot. Når jeg her likevel leser ham som tenker, er det begrunnet hans bruk av et begrep som er gjennomgående i hele hans forfatterskap. På sjeldent konsekvent vis dreier både de skjønnlitterære tekstene og dagbøkene seg omkring hans begrep om form.

Form bruker Gombrowicz for å forklare det som oppstår mellom mennesker. Det er således et begrep om det dialogiske, men i en bredere og mer grunnleggende betydning enn vi vanligvis tillegger dialog. Menneskets forhold til form er tosidig. Form er nødvendig for at mennesker overhodet skal kunne kommunisere. Menneskene må ta i bruk form i all slags samhandling, så mennesket er derfor skaper av form. Samtidig virker formen tilbake på

oss. For Gombrowicz finnes det ikke noen essens eller innhold bakenfor den formen som skapes i øyeblikket. Jeget er kun avgrenset av det mellommenneskelige. Mennesket blir derfor for Gombrowicz en evig skuespiller: ”att vara människa är att ’bete sig’ som en människa utan att vara det på djupet” (Gombrowicz, 2004, s. 365). Form er således det høyeste idealet for menneskene, og kan godt betraktes som en slags guddommelig fullbyrdelse, hvis man da har i bakhodet at det i Gombrowicz’ verden ikke finnes en Gud. Han legger vekt på at form ikke må reduseres til formende konvensjoner i omgivelsene, eller at de er produkt av sin samfunnsklasse. Det Gombrowicz vil påvise er hvordan tilfeldige og umiddelbare møter mellom enkeltmennesker er opphavet til form. Det vil også være for enkelt å oversette form med språk eller struktur, for da mister begrepet den aktive og dynamiske dimensjonen som Gombrowicz vil ha frem. Hver gang mennesker møtes, påvirker de hverandre gjensidig i måter å være, snakke og handle på. Form er heller ment som et uttrykk for en fullendelse som bare kan skapes i omgang med andre enkeltindivider.

Et viktig poeng for Gombrowicz er at formen alltid vil være utilstrekkelig for mennesket. ”Verkligheten är ingenting som låter sig helt och fullt inneslutas i form” (2004, s. 151), skriver han. Mennesket har derfor et ambivalent forhold til formen. I oss er det en uløselig tvist mellom to grunnleggende bestrebelse: En som vil ha form, og en som skyr alt som er fullendt. ”Så är menskligheten funtad att den ständigt måsta definera sig själv och ständigt försöker komma undan sina egna definitioner” (2004, s. 150f). Gombrowicz kaller derfor mennesket et blandingsvesen. Alle våre filosofiske eller etiske diskusjoner utspiller seg på bakgrunn av en utflytende egenskap i

oss, en halvform ”som är varken mörker eller klarhet utan just en blanding av allt, ferment, oordning, orenhet och slump” (2004, s. 151). Ikke bare peker Gombrowicz på at mennesket i sitt indre er et blandingsvesen, men at dette nettopp er en bestrebelse. Når han knytter begrepene modenhet og umodenhet til form, skriver han at mennesket er ”förelskad i omognaden” (2004, s. 367). Med dette menes det at mennesket, når det møter umodenhet, har et behov for å fullføre og gjøre det umodne modent. Det mellommenneskelige får skapende kraft for mennesket nettopp på grunnlag av den dynamikken som oppstår mellom umodenhet og modenhet.

Siden mennesket er et blandingsvesen vil alltid formen virke mer komplett og høyere enn mennesket. Fordi mennesket bare kan utrykke seg i det som er ordnet, gjennom form, vil det umodne i mennesket bli skjøvet til side og forties. Derfor vil enhver form også virke kompromitterende på mennesket: ”formen förnedrar oss” (2004, s. 365). Dette poenget generaliserer Gombrowicz til å være en kritikk av hele den europeiske kulturarv. Vår kultur har oppstått på grunn av en fortieelse av denne umodenheten. Kulturarven vokser over hodet på oss og tvinger oss derfor til å være underlegne:

Innerst inne kan vi inte vara på nivå med vår kultur – det är ett förhållande som ingen hittills har uppmärksammat som sig bör och som ändå anger tonen i vårt ”kulturliv”. På djupet är vi evinnerliga snorvalpar (2004, s. 365-366).

Ethvert system av ideer vil sette mennesket i dårlig lys. Gjennom dagbøkene førte Gombrowicz derfor en utrettelig kamp mot de store systemene som omgav ham: eksistensialismen, katolisismen, marxismen og senere også strukturalismen. Det er ikke et utelukkende negativt forhold han har til systemene. Tvert om kjenner han seg igjen i alle, men ethvert system er ufullkomment, og mot disse systemene er det alltid han selv som et blandingsvesen, som er ankepunktet. Jeg har kanskje mest sansen for hans forklaring på hvorfor eksistensialismen ikke klarte å forføre ham. Etter å ha prøvd seg på det autentiske livet som eksistensialismen gjør fordring på, gir han opp:

Det går inte. Det är en omöjlighet att möta alla krav från *das Dasein* och samtidigt dricka kaffe med giffnar<sup>1</sup> klokkan fem. Att frukta intigheten, men vara mera rädd för tandläkaren. Att vara ett medvetande som går i byxor och talar i telefon. Att vara en ansvarsfullhet som gör ärend på stan. Att bära det betydelsedigra va-

rats börda, att ge värden en mening, och spendera sina sista tio pesos (2004, s. 290).

Det betyr ikke at vi skal unngå den mellommenneskelige formen, eller at vi skal slutte å lese filosofiske systemer. Poenget er å ikke la seg fange – å kunne fortsette forbi definisjonene. Mennesket kan ikke være et autentisk vesen, og kan følgelig ikke stole på seg selv. Hans krav til menneskene er ”att hon inte skal låta sig fördummas av sine egne kloka ord” (2004, s. 56). Gombrowicz’ prosjekt blir å vise fram betingelsene bak enhver form, og gjennom dagbøkene driver han derfor et bevissthetsprosjekt. En kan kanskje dra kjensel på Nietzsches krav om å vise fram sin dårskap ”för att få behålla glädjen över vår visdom!” (Nietzsche, 1987, s. 115), men de to skiller seg ad ved at Gombrowicz ikke tror på sin egen visdom. Det eneste mennesket kan gjøre er å teste seg selv, gjennom bevisst å skape ulik form. Hans prosjekt er å skape en ”skarpest möjliga medvetande om just de beroenden som formar oss” (Gombrowicz, 2004, s. 306).

Dagboken som sjanger blir et perfekt utgangspunkt for Gombrowicz når han skal unngå de endelige definisjonene av seg selv og hele tiden fortsette. Dagboksjangeren er i prinsippet et aldri avsluttende prosjekt og gir rom for stadig revidering av tidligere formuleringer. Problemet oppstår når han fordrer å vise fram sine mindre fordelaktige sider, eller sin umodenhet. Det er et paradoksalt prosjekt, siden formen per definisjon skyver bort og fortier det umodne, men et nærmere blikk på dagboken viser hvordan han løser dette, og kan samtidig virke forklarende på hva han mener med umodenhet.

Gjennom nesten hele dagboken anvender Gombrowicz kun ukedager og årstall som tidsbestemte referanser. Noen få ganger daterer han mer nøyaktig, mens han andre ganger fjerner alt som har med referanse å gjøre. På disse stedene står tekstene bare med blanklinjer som skille. Han skriver heller ikke på hver ukedag, så den eneste indikasjon vi har på tempoet er romertallene som angir hvor mange deler som ble skrevet i hvert år. Referansen til virkeligheten er derfor svak. Likevel er det en referanse der. Gjennom å dempe det som gir entydig referanse skaper han seg en større frihet til å utforske måter å skrive om virkeligheten på. Virkelighetsreferansen utfordres også på andre måter. I året 1958 for eksempel, får dagboken en ny instans. Her legger Gombrowicz inn et *kommentatorspor*, der han forteller om seg selv og om skrivingen av dagboken i tredje person. Typografisk skiller dette seg ut ved at det står i anførselstegn og kursiv.<sup>2</sup> Et annet særskilt moment er hvordan det på visse steder i dagboken opp-

står hva jeg vil kalle en *dagbok i dagboken*. I 1954 kommer noen tekster under overskriften ”Lantlig Dagbok” (2004, s. 169). Denne delen skilles også ut typografisk ved bruk av kursiv. Temaet for dagboken i dagboken er dessuten annerledes enn den øvrige dagboken. Forfatteren er hele tiden plaget av de varme omgivelsene og fluene som surrer rundt ham, og det skjer merkelige ting med en gutt som heter Sergio. Sergio svever over bakken, han tenner på en gardin istedenfor en sigarett, og han forbløffer alle ved å komme to ganger inn i matsalen, for å nevne noe. Gombrowicz forsøker å forklare de merkelige hendelsene, men forklaringen blir enda mer uforståelig: ”han gikk inifrån så att säga, ja det var som om han gick in inifrån, vilket gjorde att han sedan igjen kunde gå in inifrån och först inifrån gå ut...” (2004, s. 171). Hendelsene i den lantlige dagboken har noe irreelt ved seg, noe som bortforklares med varmen. Også senere møter vi på et tilfelle av en slik *dagbok i dagboken* under overskriften ”Dagboksanteckningar Rio Paraná” (2004, s. 312). Denne er preget av at han er på båtturen, hvor til og med ukedagene forsvinner. De benevnes bare som ”Nästa dag” (2004, s. 317). På lignende måte som varmen påvirket ham i den lantlige dagboken til å se merkelige ting, preger båtturen han på en slik måte at alt han opplever er knyttet til det å flyte.

Det fantastiske innholdet og bruken av litterære virkemidler gir dagbøkene preg av å være fiksjon. Han betoner også en slik fiksjonalisering når han skriver at han vil ”göra Gombrowicz till en gestalt – som Hamlet, eller Don Quijote” (2004, s. 182). Men dagboksjangeren setter som en forutsetning at innholdet refererer til virkeligheten, så det er som om han prøver seg selv ut ved å viske ut grensen mellom fiksjon og virkelighet og på denne måten utfordre formen. Han skaper en *uren* sjanger. Et kjennetegn ved denne urene sjangeren er at leseren blir usikker på hva Gombrowicz mener. Dette blir overveldende når han beskriver episoder hvor han selv føler seg tåpelig. For, i tråd med sitt bevissthetsprosjekt, legger Gombrowicz vekt på at han også må kunne gjenfortelle slike dager, men her blir språket fragmentert og på visse steder totalt uforståelig. Den urene sjangeren skaper han i analogi til den halvformen som Gombrowicz vet at han er. Han forsøker på denne måten å vise fram de menneskelige betingelsene bak formen, en tanke som også lar seg overføre til Gombrowicz’ kunstsyn.

Soprene vi må følge, hvis vi skal lese fram Gombrowicz’ Estetikk, er å finne i hans angrep på malerkunsten og den rene poesien, samt hans kritikk av det totaliserende kunstsyn gjennom henholdsvis den aristokratiske og den proletære tradisjonen. Gjennomgående er det to temaer som går igjen, og som overlapper hverandre. På den ene siden angriper han resepsjonen av kunst. Billedkunsten sammenlignes for eksempel med sigaretter: De har en verdi som er skapt ut av vanen. Nettopp dette vanemessige ved blikket på kunst er et viktig poeng, for i dette ligger implikasjoner for troen på at en interesseløs betraktning av maleriet er mulig:

I själva verket är det så att en hand tar dig om nacken, släpar fram dig till tavlan och tvinger ner dig på knä – en vilja som är stärkare än din befaller dig att anstränga dig för att uppamma de rätta känslorna (2004, s. 49).



Denne hånden er en kollektiv vilje som antar den mellommenneskelige formen, og som gjennom sitt imperativ tvinger fram oppmerksomheten. Forskjellen på å beundre og på å anstrenge seg for å beundre skjuler det han kaller ”ett berg av fromma løgner” (2004, s. 49). Det skjuler en eliter tenkemåte som naturaliserer kunstopplevelsen, og gjør den avhengig av å lære hvordan man skal oppleve kunst. Når Gombrowicz sier: ”Jag tror inte på måleriet” (2004, s. 417), så er det denne tautologiske holdningen han har i tankene.

Det andre temaet som går igjen i Gombrowicz’ angrep er kritikken av den syntetisk rene formen. I forbindelse med den rene poesien peker han på dens manglende evne til å fange opp noe dypere og mer alvorlig menneskelig. Den rene poesien sammenligner han med sukker: ”Socket lämpar sig för sötning av kaffe men inte för att sleva i sig som gröt” (2004, s. 337). Gombrowicz ser på diktet som et kjemisk produkt. Den samme tanken overfører han så til å gjelde for all form: ”Allt som är stilistiskt rent är syntetisk framställt” (2004, s. 150). Kravet Gombrowicz setter til kunsten, er at den må klare å uttrykke bevegelse. Den som arbeider med ord arbeider med en stadig veksling og utvikling av meninger, og slik kan man uttrykke det Gombrowicz kaller: ”min existens uopphørliga spel” (2004, s. 419). Maleriet for eksempel savner denne egenskapen, og de tekniske forutsetningene til maleriet beskriver han derfor som

”att ge sig på kosmos glans med en tandborste” (2004, s. 418). For Gombrowicz medfører dette en hierarkisering av kunststartene, der musikk samt episk og dramatisk litteratur kommer bedre ut enn poesi og malerkunst. Men også innenfor kunststartene han foretrekker foretar han en verdivurdering. Av komponister setter han Beethoven høyere enn Bach. Grunnen til dette er at Bachs form er mer komplett og avansert, så for Gombrowicz beholder Beethoven derfor en letthet i forhold til den musikalske formen: ”Bach er tråkig! Objektiv. Abstrakt. Monoton” (2004, s. 584). Gombrowicz søker med andre ord etter et kunstnerlig uttrykk som klarer å beholde en fristilling i forhold til formen, og slik sett utfordre den.

Kritikken av resepsjonen og den rene kunsten, kommer som en forlengelse av vissheten om hvordan formen skjuler umodenheten. Å opphøye formen uten betingelser er å bidra til sin egen fornedring, på samme måte som å ikke utfordre formen er det. Problemet er beslektet med to tradisjoner som begge er totaliserende i sitt kunstsyn. Gombrowicz føler seg med andre ord inneklemt mellom den aristokratiske og den proletære kunstforståelsen, så han ønsker å vende fokuset vekk fra den essensielle forståelse av kunst som den aristokratiske tradisjonen forfekter, samt vekk fra den reduseringen av kunstnerisk praksis som den proletære tradisjonen resulterer i. Løsningen blir å plassere kunstneren tilbake i kunstverket. Publikum og kritikere må søke å forstå kunsten med kunstneren og hans kreative praksis som referansepunkt, samtidig som kunstneren må utfordre formen han skaper. Når han konfronterer poetene ønsker han at poesien skal knytte seg til livet, fordi enhver poet er også en ikke-poet som gjør helt andre ting. Gombrowicz ønsker seg altså en poet som ikke sier ”jag – en Poet” (2004, s. 341) med stolthet, men tvert imot med skamfølelse og redsel. Den kreative praksisen er utgangspunktet for all naturlig omgang med kunst, og gjennom å framheve dette kan kunsten få tilbake et mer ballansert forhold til livet. Dette er også nødvendig for at kunsten skal kunne inneha sitt potensial som bevissthetsgjørende.

Jeg har valgt å kalle disse funnene i Gombrowicz’ dagbøker for *en uren estetikk*. Gombrowicz selv opererte ikke med et begrep om en estetikk, så når jeg insisterer på å kalle denne lesningen av dagbøkene for et forsøk på en estetikk er det for å vektlegge hvordan hans kunstsyn er knyttet til et epistemologisk prosjekt. Han viser hvordan kunst har muligheter til å nå erkjennelse om seg selv, eller en manglende sådan, og betoner nødvendigheten av å huske dette. Dette gjør hans tanker til noe langt mer enn poetologiske refleksjoner i forlengelse av hans egen skrivepraksis. Begrepet *uren estetikk* henviser til to ting.

På den ene siden peker det på Gombrowicz’ teorier om formen, og hvordan det lette og urene uttrykket utgjør et ideal for ham. I dagbøkene kan vi lese Gombrowicz’ egne forsøk på å skape et slik urent uttrykk, og knyttet til kunsten ligger hans krav om å ikke behandle formen med for stor ærbødighet og alvor. Et krav som gjelder både for publikum og kunstner. En uren estetikk vil derfor ikke nedvurdere det umodne uttrykket – der leken blir dominerende framfor det ferdige uttrykket. Hver gang vi hører anmeldere snakke om kunstnere som ”lovene” eller ”sitt uttrykk”, burde derfor en varsellampe lyse. For slike vendinger impliserer et konservativt ønske om at en forfatter skal slutte å prøve ut seg selv, og isteden la seg fordummes i sin egne stabile form. Med den urene estetikken i brystlomma, har vi derimot en mulighet til å oppvurdere det prosessuelle og uferdige uttrykket.

Det andre begrepet henviser til selve det urene ved estetikken. I de tilfellene Gombrowicz abstraherer sine tanker omkring sin teori om formen, er det alltid uløselig knyttet til ham som person. Når Gombrowicz ved et senere tilfelle reflekterte over sin egen dagbokskrivning, sammenlignet han seg med kjempen Antaeus fra gresk mytologi. Antaeus fikk sine krefter av sin mor Gaia, og han var uovervinnelig så lenge han hadde én fot i bakken – i kontakt med sin mor. Denne bakkekontakten finner Gombrowicz ved å vise seg frem som halvform, og det urene ved estetikken ligger like mye i bevisstheten om sin egen utsigelsesposisjon som i hvordan denne er betinget av umodenhet. Spørsmålene som avslutningsvis melder seg er om form er et filosofisk begrep som er anvendbart som et grunnlag for en estetikk. Det er vanskelig å bruke begrepene slik Gombrowicz brukte dem, uten en nitidig referering til hans dagbøker. Dessuten kan det tenkes at Gombrowicz’ syn på kunst er så nøye knyttet til hans begrep om form, at han lett går glipp av noe i sin ensidige fokusering. Gombrowicz’ kritikk av europeisk kulturliv var skapt med utgangspunkt i en personlig frustrasjon, en følelse av å ikke passe inn i det ferdige produkt, og har ikke utgangspunkt i en rasjonell analyse. Han lanserer likevel noen håndterlige begreper, og jeg mener en lesning av Gombrowicz kan vise oss hvordan en idé om det mellommenneskelige, i sin ytterste konsekvens, får store ringvirkninger. Han formulerer en lov for sin tid, som jeg tror vi uten store vanskeligheter kan applisere på vår egen, og denne lyder: ”Ju klokare, ju dummare” (2004, s 872). Loven oppsummerer hans utrettelige kritikk, og den kan fungere som et ankepunkt overalt der ideene har vokst over våre hoder, og som et utgangspunkt der vi selv forsøker å formulere vår egen klokskap. I de siste delene av dagbøkene, møter vi en Gombrowicz som innser at hans

opprør nå lever sitt eget liv: ”jag har ingen kontroll längre – vad händer med mig, på vilket språk, i vilket land?” (2004, s. 875). Han innser at loven har sin fulle virkning på ham selv. Hans dagbøker ble selv en fullendt form, noe som gjør at ideene hans kunne strekke seg over Atlanteren

og inn i den norske virkeligheten hvor jeg selv befinner meg. Som artikkelforfatter må jeg derfor ta inn over meg at Gombrowicz’ lov er like gyldig på meg. I den grad denne artikkelen lykkes i å formidle Gombrowicz’ tankegods og min skisse om en uren estetikk, vil jeg stå dum tilbake.

Gombrowicz, W. 2004, *Dagboken 1-3. 1953-1969*, polsk orig. 1971, oversatt av Anders Bodegård, Stockholm.

Nietzsche, F. 1987, *Den glada vetenskapen*, orig. *Die fröhliche Wissenschaft*, 1882, overs. Carl-Henning Wijkmark, Korpen, Goteborg.

1 Giffar er det svenske ordet for kanelboller.

2 Alle henvisninger jeg gjør til typografiske forhold i teksten er også gjennomført i de polske utgavene fra 1984.

## VIL DU ABONNERE PÅ FILOSOFISK SUPPLEMENT?

Filosofisk supplement kommer ut fire ganger årlig, og behandler alle slags emner som kan tenkes knyttet til filosofi.

Send en mail med navn og adresse til: [filosofisk-supplement@ifikk.uio.no](mailto:filosofisk-supplement@ifikk.uio.no)

Abonnementet koster kr. 140,- og går over fire utgaver.

