

Henrik Høgh-Olesen

Psykologisk Institut, Aarhus Universitet

Replikker til kommentarer

Jeg takker for de indkomne kommentarer. Emnet inviterer så at sige til modsigelse, så divergerende synspunkter var ventede. At jeg udover en uddybelse af egne overvejelser så også skulle få til opgave at manuducere flere af kommentatorerne i elementære dele af Jungs psykologi, var til gengæld mindre ventet.

Store dele af dansk psykologi har jo for længst vænnet sig til at sige 'evolution', 'fylogenese' og 'genspejling'; men 'arketype' må man åbenbart stadig ikke sige, så går det helt galt for nogle.

Jeg har altid haft det svært med den slags betingede reflekser, og selv om det muligvis vil være "spildte gudsord på Balle-lars", så skal jeg her forsøge at forholde mig til de værste af slagsen. Der bliver dog heldigvis også plads til andet.

Først vil jeg svare Karpatschof, så Schultz, Køppe, Bertelsen og Tønnes; men som det vil fremgå af de forskellige overskrifter, vil flere af disse med fordel kunne læse med hos hinanden, da de spørgsmål der belyses ofte vil adressere beslægtede problemområder, som flere har berørt.

Eksistentialer og arketyper

Svar til Benny Karpatschof, men Køppe og Bertelsen må gerne læse med.

Hos Karpatschof finder jeg ikke de store uoverensstemmelser men nok betoningsforskelle. Han mener fx at kunstværket såvel som kunstoplevelsen ligger hinsides den diskursive form, og det har han da ret i, hvis fokus er selve skabelsens eller oplevelsens konstitutive *hvordan* eller begges fulde betydningsfylde. Ofte er værk og oplevelse jo netop store derved at noget uhyre komplekst og modsætningsfyldt, som ikke på anden vis lader sig fastholde, her har fået form og figur!

Alligevel må jeg hævde, og utallige meningsfulde værk- og periodeanalyser kan føres om vidne herfor, at en overbevisende "erkendelsestransport" kan foregå, således at det værens-møde der i sin tid måske blev intuitivt undfanget og symbolsk fastholdt, kan forstås og også formidles i en mere kategoriell diskurs, end den det oprindelig blev født og fastholdt i.

Den antropologiske og etnografiske forskning er ligeledes fuld af eksempler herpå. Fischer (1961), der interesserede sig for forskellige samfunds stratificeringsgrad, fandt fx, gennem studier af primitive kulturs ornamenteringsudsmykninger, at

frekvensen af "indesluttede" og omkransede figurer eller mønstre med et afgrænset og indskrænket fremtrædelsesrum



for eksempel



snarere end

....

var signifikant højere i autoritære samfund end i egalitære sådanne, hvor der var mere luft, og mere åbne og uafgrænsede rum omkring de enkelte tegn. I senere forsøg var han således i stand til at identificere stratificeringsgraden i et givet samfund alene på baggrund af ornamenteringsstudier. De daglige erfaringer slår her ind og fortættes til et karakteristisk form- og symbolsprog, der er i umiddelbar rapport med de autoritære respektive egalitære livsvilkår, som medlemmerne er underlagt. En given æstetik bliver herved den foretrukne, og selv om vi ikke fyldestgørende kan beskrive, hvordan et samfunds kunstfrembringelse tager form og farve af de overordnede livsvilkår, som dets medlemmer er underlagt, så kan vi godt identificere, når dette sker og også i flere tilfælde nå til kvalificerede og efterprøvelige bud på hvilke værens-vilkår, der her intuitivt er blevet fastholdt som form.

Så foreslår Karpatschof, at kunstens universalier, snarere end at være arketyperisk forankrede, udspringer af de menneskelige eksistentialer, og det har jeg i princippet heller ingen problemer med.

For det første argumenterer jeg blot for, at visse af kunstens almene temaer *kan* være udtryk for arketyperiske anlæg, og ikke at alle er dette, og for det andet er eksistens evige temaer og uafsluttelig livsopgaver jo netop det område, jeg ellers retter mig mod.

Det åbne spørgsmål for mig er imidlertid, i hvor høj grad disse felter kan adskilles fra hinanden, da det der over tusinde af år er en arts gentagne livsvilkår, har det med under udviklingshistorien, at blive inkorporeret i det *aprioriske* artspotentiale, som artens medlemmer møder verden med i form af bestemte spejlede strukturer og anlæg, der prækoder bestemte oplevelsesformer og adfærdsmønstre. Og visse af *Homo Sapiens Sapiens'* eksistentialer (fx det sociale vilkår) har vi givetvis delt med *Australopithecus* og andre af vore ældre forløbere, så der har været tid nok til, at en sådan inkorpore-

ring har kunnet finde sted. Derfor kan jeg heller ikke afvise, at dette er sket, og at disse inkorporeringer bl.a. kan stå bag de påfaldende ensartede kunstneriske, kultiske og symbolske livsudtryk, som vor art universelt har frembragt, endskønt jeg heller ikke vil forfægte arketypetanken som den eneste mulige forklaring på dette.

Men det at benægte at vi har arketyper, er at benægte at vi har instinkter, og det vil Karpatschof da næppe heller. I det hele taget er det interessant at se, hvor langt han er parat til at gå arketypetanken i møde, når blot han slipper for at sige navnet. Med Stern og instinktteoretikeren Bowlby som sponsorer vil han jo godt indrømme, at vi kommer til verden med bestemte prækodede opfatte kategorier, og at spædbarnet har en "fylogenetisk disposition" til at hengive sig til moderlig eller parental omsorg, ligesom de voksne eksemplarer af vor art har en fylogenetisk disposition til at udvise en sådan omsorg. Men ikke nok med det. Vi har ifølge Karpatschof også en "fylogenetisk disposition" til at udvikle "dels almene begreber om *moderskab* dels almene symboler for dette"; men nogen maternal-arketype har vi af en eller anden grund ikke!

Denne paradoksale konklusion kan vist kun skyldes, at Karpatschof ligesom Køppe lider af den vildfarelse, at arketyperne er nedarvede billeder, og det er de netop ikke (se også senere). De er blot de medfødte instinktive impulser og adfærdsformer, som kan iagttages i alle levende skabninger. Eller som Jung selv formulerer det: Arketyper -

".....is not meant to denote an inherited idea, but rather an inherited mood of functioning, corresponding to the inborn way in which the chick emerges from the egg, the bird builds its nest, a certain kind of wasp stings the motor ganglion of the caterpillar and eels find their way to the Bermudas. In other words, it is a "pattern of behaviour". This aspect of the archetype, the purely biological one, is the proper concern of scientific psychology". (Jung 1969, cw 18, para 1228).

Arketyperne er således heller ikke en følge, af de erfaringer vi har gjort os som *Homo Sapiens Sapiens*; men snarere de *a priori* erfaringsstrukturer og prækodede programmer som vor art i det hele taget træder ind i verden med. Og når vi på denne måde betragter arketyperne som de endo-psykiske programmer, der er ansvarlige for koordineringen af vor arts adfærdsmæssige og psykologiske repertoire i forhold til miljøets udfordringer, så bliver de direkte sammenlignelige med de "innate releasing mechanism", som Lorenz og Tinbergen opererer med, som udløser af artsspecifik adfærd, eller med Bowlbys "goal-connected behavioural systems" for den sags skyld. En vægtig kontemporær tilgang inden for britisk analytisk psykologi er da også en fusionering af Jung og Bowlbys tankegange, under skyldig hensyntagen til de resultater som moderne etologi frembringer (se fx Stevens 1990).

Ser vi på det maternale omsorgs- og tilknytningsprogram (skal vi kalde det det?) som vor art udviser, så er Bowlbys pointe jo, at mødre og børn er følelsesmæssigt knyttet til hinanden gennem instinktive bånd snarere end ved indlæring. Hos moderen udløses dette instinkt af barnets ultimative hjælp-

løshed, og hos barnet kan vi iagttage, at det naturligt retter dets tilknytningsadfærd mod ét bestemt individ eller mod enkelte sådanne fremfor "promiskuest" mod mange eller alle (jf. Bowlbys "monotrofi-princip"), som om det kommer til verden med den *a priori* forventning, at det fødes ind i en familie, hvor der findes nogle få nøglepersoner og én primær *caretaker*. Og da det samtidig få timer efter fødselen er den lyse stemme, der primært får det til at lytte, falde til ro og reducere forekomsten af spontane bevægelser, synes der ligeledes at ligge en medfødt orientering mod hunnen i denne konstellation, som det første bud på rollen som primær omsorgsperson. Og her har vi således basiskomponenterne, i den kimform man kunne kalde den maternale-arketype, og som de senere tilkomne erfaringer med moderen i øvrigt vil organisere sig omkring og konkret bestemme.

Da vi efter alt at dømme levede i familieenheder før *Homo Erectus* viser sig på scenen for omkring 2 millioner år siden, har denne kimform givetvis været længe undervejs; men sikkert er det, at den oprejste gang har haft en ganske særlig betydning for denne programmering.

Frigørelsen af hænderne til manipulation af vor omverden indebærer bl.a. en markant forøget hjernevolumen. Dette kræver en udvidelse af hjerneskalden, som evolutionen forholdsvis let kan tilvejebringe; men da der er grænser for, hvor meget den kvindelige bækkenåbning kan forøges, hvis kvinden stadig skal kunne bevæge sig effektivt og hurtigt på to ben, så har vi nu et problem. Hvis kvinden, uden fare for sig selv og sit afkom, skal kunne føde disse børn med store hoveder, må hun føde dem for tidligt, og derfor føder vi vore børn som hjælpeløse væsener efter en drægtighedsperiode på kun 9 måneder, hvor en cyklus på 21 måneder faktisk var mere passende, hvis vort afkom skulle have en færdighedsgrad, der blot tilnærmelsesvis modsvarede de øvrige højere pattedyrs. Som en reaktion på denne hjælpeløshed etableres familien som en evolutionær nødvendighed, og rollerne indenfor denne primær enhed differentieres. Hunnen forbliver i tæt kontakt med sit afkom, og til denne sårbare dyade knyttes der en primær hjælper, beskytter og forsørger.

Homo Erectus har født sine børn ligeså hjælpeløse som vore, og den intense yngelpleje der karakteriserer vor art, må allerede have været udviklet hos denne forfader (Leaky 1995). At vor art i dag udviser instinktiv tilknytning efter et monotrofi princip forekommer derfor ikke spor mærkeligt, og hvorfor man ikke skulle kunne betegne denne naturlige kimform for en maternale arketype, kan jeg ikke se. Endelig viser eksemplet, at det ikke er så let at adskille de menneskelige eksistentialer (her socialitetens og familiens eksistential jf. punkt 4 og 5 tabel 1) fra de artsmæssige programmeringer, eller arketyperne om man vil.

Realisme – relativisme -

Svar til Erik Schultz

Hos Schultz får arketyperne lov til at ligge, til gengæld får han essayets fortolkningsdel galt i halsen. Schultz læser sig her ind i en opfattelsesmæssig blindgyde, som jeg umiddelbart har svært ved at forstå, hvordan min tekst kan foranledige, med

mindre læseren da fuldstændig har tabt tråden undervejs. Eller også er vi ikke hinanden så umiddelbart givet, som han ellers holde af at hævde? Men lad os starte fra en ende af.

”Åbenbaringer må nødvendigvis være Guds børn” fastslår Schultz, og dette bliver ikke sagt højt nok, bebrejder han mig.

Det sidste må jeg give ham ret i, for det bliver slet ikke sagt, alene af den grund at jeg ikke er enig i det første. Jeg kender ikke Eriks Gud, og selv om jeg ikke skal afvise, at der findes en alt gennemstrømmende logos i universet, så er det min opgave, at give *psykologiske* bud på hvordan denne eventuelt kommer til åbenbaring på det menneskelige plan, og det gør jeg flere steder. Fx på siderne 17-19, hvor jeg bl.a. fastslår, at epifanierfaringen, psykologisk betragtet, må have sin rod i en erkendelsesproces, hvis operante modus snarere er intuitiv end logisk rationel, hvorefter der bydes på, hvordan en sådan intuitiv proces kan komme i stand. Og som der på side 43 opsummeres, så synes mindst 3 muligheder, udover en eventuel kristen Gud, at byde sig til.

Oplevelsen af at et værens-forholds dybeste essens åbenbares én som direkte intuition kan forekomme:

1. Ved at indtryk og sansninger af subliminal og instinktiv art, præfleksivt fortættes til en bevidst menings-gestalt.
2. Ved at bevidst indsamle materiale, som vi i en periode uden held har bearbejdet på rationel vis, efter en inkubationsperiode spontant samler sig til en fuldt færdig gestalt.
3. Eller ved at et værens-møde aktiverer en arketype, hvorefter denne genspejlende erfaringsstruktur besætter den oplevendes mentale rum med en indsigt i et værens-forhold, der opleves som nærmest numinøst åbenbart.

Disse psykologiske formidlinger gør imidlertid ikke nødvendigvis disse åbenbaringer til relative erkendelser, som Schultz senere hævder, at mit synspunkt er. De værens-essenser, som kunstværket indfanger og former sig omkring, kan udmærket være sande i absolut forstand. Dette er jo netop min pointe. Men det, som vi som betragtere siden hen konfronteres med, er dette komplekse værens-møde fastholdt i en form der af væsen er flertydig og symbolsk, og denne gestalt kræver nødvendigvis udlægning, og for sådanne må kriterier opstilles.

Den banale realisme som Schultz længere nede på siden gøre sig til talsmand for ved med *”much ado”* at *”vove den påstand”*, at papirets tekst og min eksistens er åbenbare realiteter, tror jeg ikke at mange kan være uenige med ham i. På dette plan er der ikke så meget at snakke om. Men det værende inderste væsen er os jo netop ikke på samme måde blotlagt, og selv om jeg ikke et øjeblik er i tvivl om, at Schultz er, og at han har skrevet ovenstående, så kan jeg godt være i tvivl om, hvordan et kunstværk skal fortolkes, og det kan han garanteret også. Ligesom jeg kan være i tvivl om, hvordan min personlige væren, under min undersøgelse af det værende påvirker samme, (jf. Bohr, Heissenberg, Aspect og vor egen Robert Rosenthal), således at den endelige realitet fx må betragtes som et *bevidstheds-verdens-felt*.

Schultz forstår ikke hvad pointen med middelalder og renaissanceanalyserne er og føler, at vi nu havner i den rene relativisme.

Er pointen, at middelalder - og renaissancemennesket var ude af stand til at se tingene anderledes, end deres respektive kultursammenhænge bød dem, spørger han? Ingenlunde svarer jeg.

Men så at de og jeg hver ser noget, der er absolut sandt men samtidig ufuldkomment, fortsætter han. Men også her er han på galt spor, og det er heldigt for mig, for ellers ville skolemester Schultz, forklædt som den store Bastian, henvise mig til filosofisk hjælpeklasse, hvor de der tror, at det er menneskeligt muligt at erkende universet udtømmende, angiveligt hører hjemme. (Som de der har passeret den psykologiske hjælpeklasse vil vide, så er det ellers det, som folk efter en *Unio Mystica* oplevelse beretter, at de har gjort; men det er selvfølgelig en anden historie. Jeg kunne bare ikke dy mig).

Men hvad er pointen da? Lad os prøve at finde den tråd som Schultz har tabt undervejs.

Det har længe frustreret mig, at mine studenter nærmest reflektivt har associeret *”eksperiment”* og *”psykometri”*, til *nød ”kvalitativ interview”*, når talen faldt på empiri. At de kunstneriske livsudtryk også kunne være *”data”*, stod dem på ingen måde klart. Derfor dette projekt hvor målet kort sagt er 1. at redegøre for det kunstneriske livsudtryks væsen og egenart, herunder dets antropologisk-psykologiske rødder og funktionalitet i det menneskelige tilværelsesprojekt. Samt – 2. helt pragmatisk at forsøge at opstille systematiske kriterier, for en videnskabelig udlægning af kunstværkets indre betydningsessenser, således at de værens-møder der er fastholdt her, netop kan bruges som data for det psykologiske videns-projekt. Middelalder og renaissanceanalyserne tjener til eksemplificering af denne metode.

Pointen er her, at bevidstheden udvikler sig markant fra middelalder til renæssance, og fremfor alt at en sådan bevidsthedsændring netop opfanges af de kunstneriske livsudtryk (ikke mindst i den udformning som de almene temaer og figurer får i de respektive perioder), og således med evidens kan dokumenteres igennem en lang række manifestationer. Altså et didaktisk forsøg på en mere forpligtende anskueliggørelse af hvordan den metodologi omkring systematisk og kohærent *”på-spil-sætten”*, der blev foreslået i fortolkningsafsnittet, kan anvendes i et konkret fortolkningsprojekt, der som sit datamateriale primært benytter kunstneriske livsudtryk.

Det absolutte, om Schultz endelig vil, er, at vi i begge perioder kan iagttage, at mennesket har et gudsforhold. Det interessante er, at dette (og dermed selv-forholdet) ændrer sig fra middelalder til renæssance. Indirekte er det således det evige tema om den enkelte over for det store, der accentueres forskelligt i begge perioder. Men pointen er, at vi med kunsten har et fintmærkende og subtilt livsudtryk, der umiddelbart kan opfatte og dokumentere disse skift!

Hvordan denne tilgang skulle *”undsige vennerne i den hermeneutiske sag”* er mig ligeledes en gåde, al den stund at hermeneutikken jo netop er den refleksion, der bekymrer sig om udlægningens *hvordan*.

Senere i teksten knækker filmen igen. Schultz påstår her, at jeg på side 13 hævder, at *”kun Allport har søgt hermeneutikken funderet som psykologisk metodik”*, og hvad så med

Habermas, Apel, Lorenz og de andre, ham selv ikke mindst, sagde hunden.

Nu kender jeg såmænd udmærket de andre; men klap lige hunden, og se så hvad der står på side 12 og 13. Der står, at Allport er en "delvis undtagelse" indenfor den psykologiske æstetik forskning (hvis øvrige referencepersoner i denne forbindelse er folk som Fechner, Lehman, Berlyne, Arnheim, Eysenck og Barron) derved, at "han nærmer sig kunstværket som et erkendelsesmiddel i egen ret", og bl.a. viser os mere generelt, "hvad litteraturen som helhed kan lære psykologien om den menneskelige personlighed"!

Hvordan dette af realisten Schultz kan udlægges som, at Allport skulle være den eneste, der nærmer sig en hermeneutisk metodik, er mig lidt af en gåde, og derfor har jeg svært ved overhovedet at diskutere med og mod, hvad der derefter følger omkring "hermeneutisk dialektik" og den såkaldte "relativisme/absolutisme diskussion".

At jeg primært har valgt, at beskæftige mig med den hermeneutik der eksplicit har forståelsen af kunstværket som sit mål, fremfor den der beskæftiger sig med det analytiske encounter og den kliniske case, kan man da ikke med rimelighed bebrejde mig, i et essay der for det første handler om kunst, og for det andet er rigelig langt endda. Og da særligt ikke når man, som Schultz selv fremfører, hos disse andre finder tanker, der i stor udstrækning er på linie med de her fremførte.

Nok er kunstværket en livsform blandt andre, men samtidig en særlig sådan (se fx siderne 42-44 får et destillat af denne særegenhed), og da man ikke uden videre kan afkode det komplekse værens-møde, der ofte er fastholdt her (hverken som skaber eller betragter), må en udlægningens hermeneutik netop vægtes, hvis ikke man blot vil nøjes med uforpligtende manifeste og hermeneutisk proklamation.

Schultz' troskyldige realisme kommer til udtryk i den eksempel-verden han benytter. Vi skal se om lakmuspapiret er rødt, eller om noget er giraffer og noget andet mennesker, og det kan vi godt, fortæller han os. Kunstens verden er imidlertid fuld af røde girafmennesker, som nok betyder noget bestemt; men som uvægerlig vil blive opfattet forskelligt, og da disse væsener netop er noget bestemt, og dermed repræsenterer en realitet i egen ret, kan alle udlægninger samtidig ikke accepteres – derfor kriterier. At Schultz ikke kan se, at den eneste vej ud af relativismens blindgyde, hvor alt kan siges og alt er lige godt, kun kan være den metodisk kvalificerede udlægning, der kan sættes på spil og valideres, er mig ubegribelig. En diskussion af de kriterier jeg benytter – om ikke andre eller flere måtte til – kunne jeg forstå fra en seriøs realist; men ikke denne blinde insisteren på, at vi alle ser det samme, og slet ikke kritikken af at jeg bruger sider på at etablere et realistisk og efterprøveligt udtalerum.

Filatelien og den frie tanke

—

Svar til Køppe men Karpatschof og Bertelsen må også gerne læse med.

En gang til en konference i London kom en af oplægsholderne hen til mig i kaffepausen og præsenterede sig: "Goddag mit navn er Dr. Dit og Dat. Jeg er Jungianer!"

For mig at se var dette en lidt besynderlig måde at introducere sig på – som om han offentligt indrømmede, at han havde opgivet at tænke selv, og nu hvilede trygt i en andens tankebaner. Men på hans venligt spørgende holdning forstod jeg, at han nu forventede at høre, hvilken *indianer* jeg var.

Jeg måtte skuffe ham, og på samme måde må jeg skuffe Køppe. Jeg passer simpelthen ikke ind i hans simple bogholderi, og det forvirrer ham mildest talt. Jeg ved slet ikke om en dialog er mulig; men jeg skal gerne forsøge ved punkt for punkt at forholde mig til hans i mine øjne noget besynderlige opfattelser.

Først mener Køppe, at der finder ret forskellige bestemmelser af hvad kunsten egentlig bibringer modtagerens sted, og han finder to citater frem til underbyggelse af denne pointe. Det han overser er imidlertid, at disse citater refererer til to forskellige kunstoplevelser, og den sjældne transcendent kunstoplevelse, som går udover fornuft/følelse dikotomien, og som det første citat refererer til, adskiller sig kvalitativt fra den mere almindelig kunstoplevelse som det andet citat tematiserer, hvor vi ser, bearbejder og måske også fascineres af de sanseindtryk som et givent kunstværk bibringer os. Det er heller ikke korrekt, at der for sidstnævnte oplevelses vedkommende ikke opereres med følelser. Det står der jo netop at der gør, i det citat fra side 56 som Køppe selv citerer!

"Når vi møder et kunstværk fylder en strøm af elementære sanseindtryk, *diffuse stemninger* og *basale lyst/ulyst følelser* det fænomenale felt".

Med andre ord. Vi drages og frastødes, kan lide eller ikke lide, synes ét er smukt og noget andet grimt i en stadig strøm af umiddelbare stemninger og basale lyst/ulyst følelser. Det kunstneriske udsagn adresserer ikke i første omgang den logiske fornuft. Det "penetrerer i stedet de mentale forsvarsværker" mere direkte ved sin "sanselig appel", som Ørskov formulerer det på side 45.

Det er heller ikke sådan, som Køppe foreslår længere fremme i teksten, at det kun er den allermest brillante kunst i kanonisk forstand, der rummer transcendentens mulighed. Denne sjældne oplevelse kan tilsyneladende udløses af vidt forskellige frembringelser, også udenfor den accepterede kanon. Det afgørende punkt er, at det kunstneriske livsudtryk formår at konstituere ét af eksistensens komplekse tilværelsesforhold, og vel at bemærke ikke et hvilken som helst sådan; men ét der er af særlig relevans og aktualitet for den givne iagttager, der får oplevelsen. Jeg kan gerne eksemplificere dette.

Et utal af verdenskunstens hovedværker tematisere dødens eksistential. Jeg har læst eller set mange af disse, og ved flere lejligheder er jeg også blevet berørt. Men ved ét billede gik bunden fuldstændig ud af min almindelige Cartesianske bevidsthed. Det var Willumsens gengivelse af "Tizian døende". Ikke noget hovedværk men et godt billede, hvor vi ser Tizian stående nøgen bortset fra et draperet klæde. Han er i fald bagover ind i en sort afgrund, og han strækker en hånd frem mod iagttageren. Det vi ser i hans øjne er mere forbløffelse end angst. Han er således fastholdt midt i dødsøjeblikket. I dette nu slukkes lyset, og han er ikke forberedt derpå.

For mig blev mødet med dette billede skelsættende, fordi det i dets tematisering af dødens almene eksistential fastholder et aspekt af særlig relevans for mig, ikke mindst på det tidspunkt hvor jeg første gang så billedet: Nemlig døden som det pludselige og uventede der som en tyv om natten kommer bag på os. Og da disse erfaringer her fandt en ydre håndgribeliggørelse udløste dette billede, som ikke i kanoniske forstand er stor kunst, en transcendent oplevelse.

Videnskab og filosofi

Er det at beskæftige sig med de menneskelige eksistentialer overhovedet videnskab eller er det filosofi, og er psykologi og fortolkningsvidenskab det samme, spørger Køppe dernæst?

For det første er jeg ikke ude i nogen absolut diskurs, om hvilket videnskabsbegreb psykologien som helhed skal bekendes sig til. Tværtimod – lad videnskabsbegreb og metode forme sig efter det genstandsområde man undersøger, så ...Nej: Psykologi og fortolkningsvidenskab er ikke det samme og kan ikke reduceres til hinanden. Men for at åbne det datafelt for psykologien som kunsten dækker, så er såvel kendskab til det kunstneriske livsudtryk som sådan som kriterier for fortolkning påkrævet, så her kan psykologien givetvis lære af hermeneutisk metodologi.

Videnskab er heller ikke systematisering slet og ret, som Køppe hævder, at jeg mener. Det er Collingwoods centrale analyse af videnskabsbegrebets oprindelig betydning i den vestlige verdens internationale sprog (før naturvidenskaben sætter dagsorden), som han her fordrejer.

Det er netop ikke *systematisering* i aristotelisk forstand, som Collingwood taler om. Hans begreb refererer i stedet til "et korpus af systematisk eller ordnet tænkning" indenfor et bestemt erfaringsfelt, og at noget er *systematisk* eller *ordnet* dækker her det forhold, at det videnskabelige projekt eller ræsonnement skal kunne redegøre for hvert trin i dets opbygning og herunder for trinenes logiske eller erfaringsbestemte rækkefølger og sammenhæng.

Derfor er Køppes billede med filatelisten morsomt men misvisende. Det indfanger til nød de apollinske eller ordensskabende kvaliteter, som videnskaben også tilstræber. Men filatelisten opererer ligesom "trainspotteren" indenfor et fuldstændig endeligt univers: Så og så mange serier af den slags i disse årgange osv., og han skal derfor udelukkende bogholde, ikke opdage, undersøge og fortolke. Han har ligeledes en facitliste som han kan ajourføre fra, det har forskeren ikke, og

hans udsagn må derfor opbygges og formuleres på en sådan måde, at de kan sættes på spil.

Senere igen udfolder Køppe dernæst en dogmatisk skolastik, hvis lige vi vist skal tilbage til 70'erne for at finde mage til. Lad mig eksemplificere.

Hvis man arbejder med at bestemme de menneskelige eksistentialer, så er det man laver filosofi og ikke videnskab! Og hvis man mener, at den store kunst ofte vil tematisere eksistentialer så er man vupti ét med en Heidegger/Gadamer akse. Men når man så i næste øjeblik insisterer på, at kunstværket er en realitet i egen ret om hvilket ikke alt kan siges, hvorfor kriterier for den valide udlægnings gestalt må opstilles, så er man nærmest Hirsch-mand, og aldrig må disse trende blandes. Denne brøde overgås vist kun af, at jeg som "hermeneutiker" overhovedet kan finde på at interessere mig for arketyper!

Kun "partiline-tænkning" og teori-hermetik er åbenbart konsistent tænkning, for dette indskrænkede perspektiv.

Men at jeg, i min antropologisk-psykologiske tilgang til det kunstneriske livsudtryks rødder og ontologiske referencer, knytter an til et evolutionært perspektiv, skal da ikke forhindre mig i at benytte en hermeneutisk inspireret metodologi, når jeg i praksis arbejder med udlægningen af konkrete kunstværker eller kulturopoker. Og selv om Heidegger og Gadamer også har inspireret mit syn på det kunstneriske livsudtryks egenart, så skal dette ikke forhindre mig i at gå længere end disse, når talen falder på fortolkningskriterier. Der er intet uforeneligt eller inkonsistent i dette.

Ja, herværende arbejde er i hele sit væsen og sigte lagt til rette på undersøgende at *bisociere* (i Koesters (1978) forstand) hidtil uforbundne eller stereotyp adskilte matricer, som fx kunst og videnskab, i håb om at en sådan perspektivudvidelse vil gøre os i stand til at betragte og udlægge dele af verden, for andre og mere omfattende vinkler end hver af de tidligere iagttagelsepunkter før enkeltvis gav os mulighed for.

Jeg kan således hverken forstå eller acceptere Køppes slutninger her - endsige hans fikseringer af mig på de teori- og persondimensioner som hans horisont begrænses af.

Arketyperne og kunsten

Lad os så endelig rette os mod arketypebegrebet endnu en gang. Jeg har allerede i svaret til Karpatschof vist, at der ikke er tale om medfødte billeder; men da Køppe direkte bringer Lamarckisme-spøgelset på bane, skal jeg her forsøge mig med en grundigere tilbagevisning.

Jung sonder mellem "arketyperne som sådan" og de arketyperiske billeder. Og det er førstnævnte – som er den "*facultas præformandi*", og dermed den *a priori* struktur der former vor oplevelse og gør, at vi er tilbøjelige til at gestalte bestemte eksistentielle situationer på bestemte måder – som er vort fælles arvegods, og ikke de billeder og forestillinger der følger af disse struktureringer.

Eller med mandens egne ord:

"Again and again I encounter the mistaken notion that an archetype is determined in re-

gard to its content, in other words that it is a kind of unconscious idea (if such an expression be permissible). It is necessary to point out once more that archetypes are not determined as to their content, but only as regards their form, and then only to a very limited degree. A primordial image is determined as to its content only when it has become conscious and is therefore filled out with the material of conscious experience (Jung, 1969, cw 9, p. 1, para 155).

Til illustration af arketypernes formende aspekt sammenlignede Jung ofte med krystallernes aksial-systemer som -

“...Preforms the crystalline structure of the mother liquid, although it has no material existence of its own. This first appears according to the specific way in which the ions and molecules aggregate. The archetype in itself is empty and purely formal, nothing but a “*facultas praeformandi*”, a possibility of representation which is given a priori. The representation themselves are not inherited, only the forms and in that respect they correspond in every way to the instinct which are also determined in form only. The existence of the instincts can no more be proved than the existence of the archetypes, so long as they do not manifest themselves concretely. With regard to the definiteness of the form, our comparison with the crystal is illuminating inasmuch as the axial system determines only the stereometric structure but not the concrete form of the individual crystal (*ibid.*).

Hvorvidt disse formende strukturer er kodet af DNA’et, som er den kernesyre der opbygger generne, eller om man vil, det kædeformede makro-molekyle der udgør arvematerialet i alle levende organismer og visse virus – ved vi ikke; men det er i høj grad muligt, og kan på ingen måde afvises ved som Kjøppe at fastholde, at “DNA’et ikke gøre andet end at kode for proteiner”.

For det første kender man ikke funktionen af over 90% af DNA’et, og for det andet ved man, at der specielt hos mennesker og højerestående dyr findes gener der strækker sig over flere millioner basepar, og hvor mindre end én procent af informationen bruges til at kode for protein!

Og mens vi nu er ved det biologiske. Det er muligt, at det bare er de mest reduktionistiske socio-biologer, der mener, at kulturen *kun* er et spørgsmål om biologi. Det skal jeg slet ikke afvise. Men hvorfor nu disse spøgelse?

Der er intet i min tekst, der går socio-biologiens ærinde, og Kjøppe risikerer blot selv ved den slags skingrer associationer, at placere sig i den modsatte gruppe af ignoranter, der end ikke forstår, at kultur også er natur –

.... fordi kulturen er tilblevet ved og hvert øjeblik bæres, opretholdes og genskabes i og ved

menneskets naturvæsen” (Katzenelson, 1991, p. 30, se også Katzenelson 1989).

Så kan Kjøppe ikke forstå, hvordan den moderne kunst som ser så anderledes ud, kan være arketypisk forankret. Enten har arketyperne ændret sig meget hurtigt, hævder han, og så er ideen om en fylogeneses ganske rigtig tilsidesat, eller også er den moderne kunst ikke særlig forskellig fra den gamle, og det synes jo Kjøppe netop at den er, og derfor bør man vel snarere sige, at kunsten spejler den historiske udvikling, og dermed subjektets forandring over tid, ideologisk, kulturelt og samfundsmæssigt.

Igen skal vi altså fastholdes i et kunstigt uforeneligheds-synspunkt, og tvinges ud i forsimpelens enten eller.

Selvfølger rækker tiden ind i kunsten, og selvfølger farves den historisk af de betingelser, som tiden sætter. Derfor kan vi som vist med evidens iagttagelse forskellige i middelalder - og renaissancekunstens frembringelse, og disse kan samtidig bruges til at lære os noget om bevidsthedens udvikling og menneskets væren-i-verden i disse forskellige perioder. Men denne kulturelle særegenhed og farvning forhindrer os jo ikke i med lige så stor evidens at iagttagelse, at forskellige epoker såvel som forskellige kulturer ligeledes har en særegen tilbøjelighed til, at tage de samme temaer op (jf. Elsbree 1982, Campbell 1988, 1991, Eliade 1995 og selvfølger Jung ad libitum). Det formmæssige udtryk kan godt variere, det samme kan den valgte vinkling, såvel som den eventuelle morale der måtte drages. Men de samme temaer er det ikke des mindre, og disse kollektive overensstemmelser kan så skyldes, at vi som art, både nu og i vor fylogenetiske udviklingshistorie, har og har haft nogle fælles eksistentialer, eller at vi som art er udstyret med nogle fælles formende oplevelsesstrukturer - arketyperne kort sagt. Og som jeg har vist i mit svar til Karpatshof, så er det ikke så lige til at skille disse fra hinanden.

Så kort sagt: (1) ikke alle kunstens temaer er arketypiske; men nogle kan meget vel være det. Og (2) selvfølger tager det kunstneriske livsudtryk form og farve af tiden, historien og den bevidsthedsmæssige udvikling som mennesket gennemlever (det er ikke mindst dette der gør det interessant for psykologien at beskæftige sig med dette livsudtryk), og denne farvning sker selvfølger også for de frembringelser og temaer, der måtte være arketypisk forankret, da arketyperne som nævnt ikke er et medfødt billede.

Det er ikke mindst derfor at kunstens Davider og Skt Georg’er ser så forskellige ud i forskellige perioder (eller at Anna Karenina læses så forskelligt). Desuagtet, at de grundpositioner de inkarnerer (heltens arketyper om man vil), og det spændingsfelt som de er iscenesat i (den enkelte overfor det store) er universelle former, som hører evigheden til. Accentueringen er ny, og i denne nyhed fastholdes bl.a. nye, forandrede livsvilkår (det moderne individs fødsel om man vil). Men det der accentueres, er samtidig en ”gammel travet” med Bertelsens ord, og dermed et alment grundforhold som har været her lige så længe, som vor art har udviklet sig i sociale grupper med hierarkier, og her har skullet oprette en rimelig balance mellem egen lyst og hensynet til de andre og det større.

Svaret på spørgsmålet om der overhovedet findes noget nyt i kunsten er tilsvarende komplementært.

Der er ingen tvivl om, at de kunstneriske udtryk ændrer sig, og i den forstand repræsenterer folk som fx Kandinski, Picasso, Calvino og Tarantino (som meget af den moderne kunst i øvrigt), et radikalt nyt formsprog. Men dette moderne formsprog står samtidig i tættest mulig forbindelse med det evige meningstema (måske det mest basale tema overhovedet), som vor art med skiftende accentueringer vender tilbage til, og som det 20. århundredes kunst også på indholdsplanet har kredset om igen og på ny: Findes der en mening, og dermed et absolut udgangspunkt for vor væren og betragtning, eller har alle strukturer, autoritetsforhold og orienteringspunter en gang for alle opløst sig i det relative perspektivs uendelige mangfoldighed, således at *"everything that's solid melts into air"*? Hvis vi skal vove den generaliserende forsimpning at bestemme det 20. århundredes kunstneriske hovedtema, så er det dette.

Vi står altså tilbage med en kunst der både er ny og gammel. Som både er et moderne udtryk for sin tid, og samtidig spændt op i forhold til en tematik, som både er evig og universel, og sådan vil det som oftest være. Så spørgsmålet er i hvilken forstand det nye er nyt?

Kunsten præsenterer hele tiden nye formudtryk, og jeg skal da ikke helt afvise ideen om nye temaer. Men når man har 40.000 års kunst som referencegrundlag, ser det unægtelig snarere ud som om, der findes nogle grundformer, som vi til gengæld kan variere uendeligt over. Ikke mindst fordi disse grundformer forholder sig til komplekse og uafsluttede livsopgaver, som vi som mennesker aldrig bliver færdig med at få belyst, og som hver kultur og epoke har sine vinklinger på.

Freiheit, freiheit – noch einmal -

Svar til Preben Bertelsen

Min gode kollega Preben Bertelsen har fundet sit Kartago, og hvad anledningen så end måtte være, skal det nok lykkes ham at få leveret sin tale om "Den menneskelige frihed".

Nogle gange synes vore uoverensstemmelser omkring dette emne, at kunne henføres til det som Freud betegnende kaldte "den lille forskels narcissisme", og jeg kan i fredens navn blot sige: "Ja Preben. Ja Preben"; mens han holder sin tale, og jeg stille for mig selv tænker at friheden ikke er en søndagsfrihed; men den mulighed der fremkommer, når vi forholder os til nødvendigheden – og så kan vi komme videre. Andre gange forekommer forskellene mere reelle. Lidt af hvert gør sig vel gældende her; men først og fremmest synes jeg, at Bertelsen, i sin iver efter at holde sin tale, lidt forsømmer at forholde sig relevant og forpligtende, til det der skulle være anledningen nemlig det kunstneriske livsudtryk.

Det starter godt nok. Som sindig sønderjyde tager han fat i Lascoux scenens "Øfugleman" og spørger, hvorfor det altid skal handle om shamaner og andre semi-religiøse temaer, der ifølge ham er såvel dagligdags fjerne som dagligdags fjendske?

Den menneskelige menings-søgen er der nu ikke noget hverken fjært eller dagligdags fjendsk i. Den er vor arts særkende og en af vore allermost grundlæggende livsytringer. Så grundlæggende at vi på et tidspunkt hvor man skulle tro, at vi havde nok at gøre med bare at få tøj på kroppen og føde i maven, har udfoldet de utroligste anstrengelser og betydelige mængder af tid, for på disse utilgængelige steder at oprette kultiske rum, hvor de store spørgsmål har kunnet stilles, og stammens encyklopædisk viden om tilværelsens sammenhænge har kunnet iscenesættes og videreformidles til de kommende generationer. Disse enorme anstrengelser på disse afsondrede lokaliteter er om noget materielle vidnesbyrd om, hvor grundlæggende en kraft den menneskelige menings-søgen er, og indenfor den forhistoriske antropologi er der da også bred enighed om, at hulerne er helligdomme snarere end rum fyldt med tilfældig "graffiti".

I denne periode hvor kult, kunst og liv er en ubrudt enhed, er det i det hele taget vanskelig at forestille sig sådanne drengegreger, som Bertelsen foreslår, finde sted overhovedet, i disse særlige rum som man efter alt at dømme kun er kommet i ved specielle lejligheder – ikke mindst på grund af de betydelige afstande der som oftest adskiller boplads og huler. Og skulle en sådan krænkende handling alligevel finde sted, ville den formodentlig straks blive slettet af de der varetog mysterierne. Så pointen med det erigerede lem, som fuglemanen tilsyneladende er udstyret med, er nok snarere en understregning af, at manden netop ikke er død men i trance, og her er i gang med den livskabende proces, som rejsen til Dyrenes herre og dermed frugtbarhedens kilde er.

Der findes selvfølgelig også mere profan kunst, men den finder man på dette tidspunkt udenfor hulerne, på bopladserne i form af dekorerede våben og husgeråd eller graverede knoglestykker, der formodentlig har været kalendere, som har registreret månecykler og årstidernes skiften (jf. Marshalk 1970, 1990). Og havde man fundet scenen med fuglemanen her, indgraveret på knogler eller sten, så havde Bertelsens anden teori om den døde kriger Trane måske været mere plausible. Og dette ikke mindst hvis fundet havde været en 10-15 tusinde år yngre end Lascoux scenen, for i meso- og neoliticum rykker kunsten generelt ud af hulerne og fremstilles nu i lyset på klippevægge og under let tilgængelige klippefremspring, der hvor man bor og lever. Samtidig er der langt flere egentlige scener i denne kunst, og disse kan godt have et mere hverdagsligt præg (jagt, krig, henrettelser).

Dyrene skildres i denne periode ofte i forbindelse med jagt, og som noget nyt nu også med smertetilkendegivelse. Dyret er således i færd med at blive noget verdsligt; et bytte – føde i bevægelse – snarere end noget sakralt, og frekvensen af mennesker stiger tilsvarende til hele 40% af de fundne motiver (i forhold til 3% i pæolitikum (Pfeiffer 1985)), så her havde Bertelsens historie været mere på sin plads.

Ånd og natur – frihed og besættelse

Så citerer Bertelsen mig for på side 9 at sige, "at den menneskelige psyke er stedet, hvor mødet mellem *Ånd* og *Natur* mødes", og det forstår han ikke, hvad jeg mener med. Det gøre jeg heller ikke selv; men citatet på side 9 lyder: "Den menneskelige psyke er stedet, hvor mødet mellem *Ånd* og *Natur* bliver til *begivenhed*", og det er straks lettere at forklare.

Grundet den menneskelige refleksivitet og selvbevidsthed så er vi ikke ét med det værende i og omkring os; men kan tænke over og forholde os til dette (frihedens mulighed! Preben). Dermed bliver dette til *begivenhed* – en sigende tildragelse – og ikke kun et "stumt" vilkår, som vi passivt er underlagt. Denne formulering fastholder samtidig hvordan vi ovenpå den første umiddelbare verden, der tilflyder os gennem sanserne, spontant opbygger en narrativ anden verden for overhovedet at kunne forstå den første (mennesket som spontan hermeneutiker). Og hvordan dette nærmere går for sig (mødets begivenheds karakter) viser eksemplerne på siderne 10 og 11.

Og så til Bertelsens hovedansvarlige. I sin kommentar forsøger Bertelsen sig med en "rimelig loyal" skildring af min opfattelse af den kunstneriske proces, og hovedtrækkene genkender jeg da også; men nuancerne er gået tabt.

Jeg har allerede i mine svar til Karpatschof og Køppe været inde på, at jeg ikke mener, at al kunst eller skabelse er arketyrisk forankret; men noget er sandsynligvis, og én vinkel på "den kunstneriske besættelse" og "livsnærhed", på den transcendent kunstoplevelse og på den store kunsts evne til fra et partikulært afsæt at fastholde det alment evige og antinomt komplekse er givetvis arketyptanken.

Den største fortegnelse kommer dog ind der, hvor Bertelsen hævder, at den store kunst for mig nærmest kun er et non-voluntært fænomen. Det er den på ingen måde. Min pointe er her blot, at den skabelsesproces der går forud, langt fra kun, og fremfor alt ikke i alle faser, er et bevidst og viljestyret projekt.

Denne pointe underbygges samtidig udførligt på siderne 18-19 af en lang række fænomenologiske iagttagelser, som uden videre kunne være suppleret med flere, hvor kunstnere indenfor alle kunstformer (som "høj-niveauspsykisk" er vidt forskelligt metateoretisk organiseret), samstemmende beretter om samme besættelsesproces, hvor visse temaer nærmest trænger sig på, og hvor karakterer og komposition så at sige får en egendynamik, der tvinger kunstnerne ud over den køreplan, de oprindeligt startede op med.

I Weekendavisens bogtillæg nr. 19 fra 11-14/5-98 finder man, i et interview med forfatteren Juliane Preisler, de seneste bekræftelser på dette. Preisler forklarer:

"Jeg skriver overhovedet ikke bevidst. Jeg tænker ingen tanker, mens jeg skriver. Det er noget, der kommer et eller andet sted oppefra, eller hvor det nu er, og som vælter lige ned igennem mig. Jeg har ingen bevidst tankevirk-somhed om, hvordan det, jeg skriver på, skal se ud, og det er først, når jeg er færdig, at jeg kan sætte mig ned, og læse det og have en vis distance til det. Så alle spørgsmål om, hvorvidt jeg har gjort sådan og sådan, har jeg ingen

mening om og kan jeg ikke svare på. Jeg ved ikke hvorfor".

- Men inden du går i gang, har du vel en om ikke andet så vag idé om hvor du vil hen?

"Knap nok. Knap nok. En ny roman starte som regel med, at jeg sætter mig ned, og så kommer der et eller andet til mig, og det udvikler sig. Jeg er på intet tidspunkt forud for det, der sker. Jeg befinder mig i det, jeg skriver. Derfor ved jeg heller ikke, hvad historien ender med".

Preisler repræsenterer muligvis en særlig markant udgave af den non-voluntære skabelsesproces som "besættelsesoplevelserne" dokumenterer, det skal jeg slet ikke afvise; men vi ser blot her tydeligere tegnet, hvad der alment foregår.

Og disse data, som enhver i øvrigt kan reproducere ved selv at påbegynde en skabelsesproces, kan man simpelthen ikke bare afvise, som Bertelsen gør, blot fordi de ikke uden videre lader sig indpasse i den teori om selvorganiseret frihed, som han har forelsket sig i. Navnlige ikke da, når Bertelsen i andre sammenhænge, ikke har problemer med at anvende den slags fænomenologiske iagttagelser, som han her forkaster.

Og når den oplevede besættelse et par sider senere søges gjort til et "metafysisk hjælpebegreb", der forsøger at fastholde den "svært begribelige selvorganiseringsdynamik", så hører al mening op. For ikke nok med at disse reflekterede rapportørers oplevelser patroniseres ("mon ikke de i virkeligheden mener det modsatte, af det de siger?"), men hvad bliver der i realiteten tilbage af et selvorganiseringsbegreb, som skal dække processer, der netop opleves som ufrie, spontane og udenfor personens viljede planer og målsætning andet end en svært begribelig for ikke at sige uheldig metafor? Hvis "besættelserne" er selvorganisering, hvad er da selvorganisering, og hvad er ikke?

At besættelsen (som jo vel at bemærke også kan opleves som en frisættelse, hvor hverdag, vane og den sædvanlige bevidstheds strenge tugt er trådt tilbage) kun er ét aspekt af skabelsesprocessen er en given ting. Ligeledes at dette aspekt måske ikke altid eller kun i beskeden grad er tilstede.

Der findes således masser af "højniveauspsykiske organiseringer" og genuint frie valg sted i al kunstnerisk virksomhed; men besættelsestilstanden og epifanierfaringerne hører ikke til disse. Og fastholder man at skabelsesprocessen kun er bevidst, voluntær og selvorganiseret, så taler man ikke bare mod al erfaring.

Så mener Bertelsen, at den store kunst er kreativt transcenderende, fordi den ordner og skaber mening i det, som vi endnu ikke er evolutionært afstemt med i tilværelsen, og dette synspunkt kan jeg godt tilslutte mig som én af kunstens muligheder. Det er ikke mindst en mulighed som totalitære styre udnytter fuldt bevidst og essensen af al politisk agitatoriske kunst. Når Mao smiler til os med et barn på armen, mens han peger mod horisonten, eller når Tysklands ariske kvinder rækker deres børn op mod Føreren, så glider ideologien lettere ned. Det forandrer dog ikke, at verdenskunsten overordnet synes centreret om nogle evige og ofte antinomt komplekse

grundformer, som vi aldrig bliver færdige med, og derfor heller aldrig trætte af at høre om.

Værens-møde og vitalitetsfølelse –

Svar til Jan Tønnes Hansen.

Tønnes forsøger en brobygning mellem mig og Funch, og det er jo godt nok. Blot er jeg ikke så overbevist om, at Stern og vitalitetsfølelserne er den rette pilotering for dette projekt.

Men først nogle udredninger. Det er kunstværket og ikke en arketype der fastholder et svært konstituerbart værens-vilkår, og forlener det med en form, som under bestemte omstændigheder eventuelt kan virke som en sign-stimuli for en arketype.

Tønnes spørger dernæst, om alle aktiverede arketyper giver anledning til en numinøs følelse? Spørgsmålet er her hvad man forstår ved "aktivering"? Der er nemlig ingen tvivl om, at vi jævnlige, i livet som i kunsten, præsenteres for arketyperiske grundformer eller eksistentialer, uden at nogen nævneværdig resonans endsigende transcendent opstår på det personlige plan. Et arketyperisk forhold er således nok konstelleret eller gestaltet; men man kan ikke tale om, at der på subjekt-planet finder nogen arketyperisk aktivering sted. En sådan kræver udover den ydre konstatering en personlig gødet klangbund, således at det livsforhold der konstelleres, må være af særlig relevans og aktualitet for iagttageren (jf. mit Willumsen eksempel i svaret til Køppe), for at en aktivering finder sted. Er begge disse betingelser tilstede er en aktivering mulig og dermed også en numinøs eller transcendent oplevelse.

Og så til brobygningen. Jeg har læst Tønnes' overvejelser med interesse; men må nok stadig fastholde, at det er for misvisende og for lidt at fastslå, at det vi kommer ud af transcendenten med, er en konstitueret emotion. Denne bestemmelse gør ikke den udførlige og overensstemmende fænomnologi der foreligger fyldest, og heller ikke selv om denne emotion eventuelt skulle være en vitalitetsfølelse. Men dermed ikke sagt, at et emotionelt aspekt ikke er en del af totaliteten, eller at der ikke er erkendelsesmomenter i et sådant.

Og hvad angår Tønnes' videre betragtninger, om at den transcendent oplevelse siden hen må gøres til genstand for refleksion og aktiv meningsstildeling for overhovedet at have blivende værdi, da oplevelsen ellers blot vil være en forholdsvis meningsløst katarsis, så er dette jo helt i modstrid med denne erfarings klare epifanikarakter! Der er tale om en direkte intuition eller indsigt i et værensvilkårs inderste væsen. Oplevelsen er således umiddelbart meningsfuld. Den har med James' ord klare "noetiske kvaliteter". Den er "a state of knowledge", og efterfølgende er der en urokkelig vished om, at denne indsigt er i en kategori for sig, og dermed har en sandhedsværdi som intet tidligere erfaret.

At subjektet vil reflektere over denne oplevelse resten af sit liv, er der ingen tvivl om (ikke mindst da fordi det på flere målelige psykologiske parametre tilsyneladende har flyttet sig signifikant som følge af denne tildragelse); men dette skyldes ikke at oplevelsen blot var en meningsløs katarsis; men

tværtimod at dens meningsfylde var så stor, at man et langt liv vedblivende kan øse, af det kar der dengang blev fyldt.

Senere igen foreslår Tønnes som nævnt, at Funchs tese, om at en tidligere ukonstitueret og i det hele taget svært konstituerbar emotion via kunstværket forsynes med distinkt form, åbner for en forståelse af Sterns vitalitetsfølelser. Og det har jeg simpelthen svært ved at se. Muligvis fordi mit kendskab til Sterns arbejde her ikke er indgående nok. Men er pointen ikke netop, at disse følelse grundet deres tætte forbindelse til de organismiske livsprocesser overhovedet ikke er svært konstituerbare; men tværtimod er ét med disse processer, som de så at sige er vokset ud af? Og at det skulle være det genkendende møde med disse stemningsladede naturrytmikker i den store kunst, der skulle foranledige de transcendent oplevelser, som folk beretter om, har jeg tilsvarende svært ved at tro.

At vitalitetsfølelser *kan* spille en rolle i kunstneriske oplevelser mere generelt, og at et kunstværk *kan* foranledige sådanne, skal jeg ikke afvise. Her har Tønnes givetvis en pointe. Men at det særligt var her, vi skulle lede, når klokkerne ringer, føler jeg mig ikke overbevist om.

Referencer

- Eliade, M. (1989): *The Myth of the Eternal Return*. Arkana. Great Britain.
- Elsbree, L. (1982). *The Rituals of Life-Patterns in Narrative*. Kennikat Press, New York.
- Fischer, J. L. (1961): Art Styles As Cultural Cognitive Maps. *American Anthropologist* 63, 79-93.
- Jung, C. G. (1969): *Collected Works*, V9, 18. London
- Katzenelson, B. (1989). *Psykens Verden i verden: Et naturevangeli-um*. Aarhus Universitetsforlag.
- Katzenelson, B. (1991). *Om menneskets natur og moralens grundlag*. Mimeo. Psykologisk Institut, Aarhus Universitetsforlag.
- Koestler, A. (1978): *The act of creation*. Picado. London
- Marshack, A. (1972). *The Roots of Civilization*. London.
- Marshack, A. (1990). Early Hominid Symbol and Evolution of the Human Capacity in P. Mellars: *The Emergence of Modern Humans*. Edinburgh University Press, Scotland.
- Pfeiffer, J. E. (1985): *The Creative Explosion*. Cornell University Press, New York.
- Stevens, S. A. (1990). *Archetype – A Natural History of the Self*. Routledge, London.