

Jan Tønnes Hansen  
Danmarks Lærerhøjskole

## Værens-møde og vitalitetsfølelse: Om den æstetiske erfarings psykologiske særkende

I den udstrækning oplevelser og fortolkninger af kunst som mentale konstruktioner afspejler værens-møder, er der en kreativ dialektik mellem *intentio operis* (et værks intention og rettheder) og *intentio lectoris* (fortolkerens samme), skriver Høgh-Olesen i en kritisk refleksion over det postmodernistiske og dekonstruktivistiske synspunkt, at alt er konstruktion, og at et værk derfor skulle kunne fortolkes efter forgodtbefindende (s. 52f). At kunstoplevelser og fortolkninger er subjektive i den forstand at de vedrører en beskuers oplevelser og stillingtagen, betyder ikke, at de er uafhængige af den realitet, som de er konstruktioner om. At man ikke kan opstille skarpt afgrænsede og entydige kriterier for sandt og falsk med henblik på forståelsen af forholdet mellem kunstoplevelse/fortolkning og kunstværk, betyder således heller ikke, at kunstværker ikke udkaster rammebetingelser for oplevelsers og fortolknings rimelighed (s. 55). Indkredningen af sådanne rammebetingelser indtager en central placering i H-O's bestræbelse på at åbne kunstens videns-skab og gøre det kunstneriske livsudtryk til objekt for det psykologiske vidensprojekt. I den forstand er der tale om et grundlagsarbejde, der - som gode grundlagsarbejder jo plejer at gøre - åbner nye problemfelter og stimulerer til nye spørgsmål. Jeg vil i det følgende koncentrere mig om et af disse, nemlig spørgsmålet om den transcendent æstetiske erfarings psykologiske særkende. Høgh-Olesen skriver herom, at:

*Det vi kommer ud af den transcendent oplevelse med, er således en TOTAL-ERFARING, hinsides fornuft og følelse, og det der via kunstværket konstitueres og får distinkt form, er et værens-forhold så komplekst, at det ikke bare lader sig fastholde i et simpelt sanseindtryk eller formulere i den almindelige bevidstheds lineære og dualistiske kategorier (s. 25).*

Og det gør han i en korrektion af Funch, der ikke taler om total-erfaring, men mere beskedent bestemmer den transcendent æstetiske oplevelses særkende ved det, at:

*..en ukonstitueret emotionel kvalitet blive[r] forsynet med en adækvat og distinkt form. Derved bliver det muligt at genkalde den pågældende emotion og gøre den til genstand for refleksion (Funch, 1996, s. 273).*

Høgh-Olesen er enig med Funch i, at stor kunst i dens kompleksitet og symbolske fortæthed ofte kan levere form til det kategorialt uformulerbare. Men - fortsætter han - det værens-indhold der konstitueres, er noget langt mere totalt end en emotion. Kunstens ideelle mulighed er et værens-møde slet

og ret (s. 23). Eller med andre ord: Det kunstneriske livsudtryk er i sit væsen en erkendeform, der både udspringer af og materialiserer et værens-møde (s. 47).

Der er - såvidt jeg kan vurdere - ingen tvivl om, at Høgh-Olesen med formuleringerne omkring værens-møde og total-erfaring etablerer en bredere ramme for forståelsen af den transcendent æstetiske erfaring end Funch. At oplevelser af denne art alene skulle være karakteriseret ved konstituering af emotionalitet er nok en forsimpning. Spørgsmålet er imidlertid, om ikke han med afvisningen af Funchs tese kommer til at give køb på noget af den heri indeholdte forklaringskraft vedrørende den dynamisk-psykologiske processualitet, der kan tænkes at være den transcendent æstetiske erfarings særkende, og dermed det der gør den til en numinøs oplevelse i modsætning til andre erfaringsdannelser af både æstetisk og non-æstetisk karakter.

En indvending kunne fx være, at kunstværkets reaktivering af de eksistenstemaer og fordringer, som Høgh-Olesen beskriver, ikke i sig selv giver anledning til total-erfaringer, *med mindre* de netop er antændt af en form for konstituering af en emotionel kvalitet, som Funch taler om. Det er givetvis rigtigt, at stor kunst ofte kredser om og materialiserer den art af eksistentielle, socialitetsmæssige og individuationsmæssige fordringer, som Høgh-Olesen sammenfatter i sin taxonomi (s. 27-28), og at det kunstneriske livsudtryk fortætter sig omkring mindst fem essenser, hhv.: objektivering af spontan narrativitet; indsigt via intuitiv erkendelse; mulighed for transcendent oplevelser i et non-dualt oplevelsesrum; fastholdelse og konstituering af svært komplekse og antinome tilværelsesforhold; samt manifestation af en fundamental antropologisk menings-søgen (s. 46-47). Det er ikke mod disse betragtninger min kommentar retter sig. Mit spørgsmål drejer sig alene om, hvorvidt disse forhold i sig selv er væsenskendetegnende for den form for oplevelsesresonans, der gør et bestemt (og ikke et andet) kunstnerisk værens-møde til en transcendent æstetisk oplevelse.

Selv skriver Høgh-Olesen (s. 29), at et møde med et kunstværk bl.a. kan aktivere arketyper, at sådanne aktiveringer giver mulighed for transcendent oplevelser, og at det måske netop er dette, der sker i den æstetiske oplevelse, når man i et kunstnerisk møde får et svært konstituerbart værens-forhold fastholdt som distinkt form. Men hvad vil det egentlig sige, at et svært konstituerbart værens-forhold via aktivering af en arketype fastholdes i en distinkt form? Er det fx selve det *at* arketyperne aktiveres, der konstituerer værens-forholdet? Eller er det snarere *måden* hvorpå arketyperne aktiveres (dvs.

aktiveringens *hvordan*), der er det afgørende? Er det første tilfældet, må konsekvensen være, at alle aktiveringer af arketyper giver anledning til numinøse oplevelser, hvormed det også er sagt, at der ikke kan være tale om egentlig aktivering af arketyper, med mindre der forekommer numinøse oplevelser. Hvilket nok er en underkendelse af arketyperens mere generelle betydning i menneskeliv. For i så fald må et menneskes oplevede møde med fx sin skygge, animus eller anima jo i virkeligheden blot være indbildning, hvis ikke det giver sig udslag i en total-erfaring.

Er det sidste derimod tilfældet, må der være noget mere på spil, som gør, at visse former for aktivering af arketyper ikke giver sig udslag i transcendent oplevelser, mens andre gør. I så fald er der imidlertid brug for et kvalificeret bud på, hvad dette mere er. Og her er det så, at Funchs emotionsteori kommer ind i billedet, idet den med sit mere beskedne bud på hvad det er, der konstituerer den værens-åbenbarede total-erfaring, måske i virkeligheden netop er et sådant bud. I stedet for som Høgh-Olesen at se Funchs overvejelser over den transcendent æstetiske erfarings særkende - som emotionel konstituering - som stedet hvor vejene mellem de to må skilles (s. 24), er det derfor spørgsmålet om ikke den del af projekt kunst-som-objekt-for-psykologien, som vedrører *kunstoplevelsens* psykologi, ville vinde ved at Funchs bestemmelse søgtes indplaceret i Høgh-Olesen's bredere rammesætning. Hvad jeg mener er, at de to forståelsesformer med hensigt vil kunne indgå i en art hermenutisk cirkel, hvor de eksistentielle temaer og essentielle livsudtryk - som ifølge Høgh-Olesen reaktiveres i det kunsts-kabende eller kunstoplevende værens-møde - typisk vil udgøre konteksten for den emotionelle gestaltning, således at det netop er i og med den adækvate og distinkte formgivning af en ukonstitueret emotionel kvalitet, at værens-mødet får karakter af den form for total-erfaring, som Høgh-Olesen beskriver, men som han - udfra mit behov for "entydighed" - ikke får forklaret tilstrækkeligt. Jeg kan følge Høgh-Olesen's kritik af Funch derhen, at den emotionelle gestaltning ikke i sig selv er den transcendent æstetiske oplevelse. Det er formentlig først hvis den emotionelle gestaltning samspiller med (eller er indlejret i) aktiveringen af fx arketyper, at det numinøse opstår.

Høgh-Olesen kunne herimod indvende, at en sådan sammentænkning netop ikke lader sig gøre, fordi Funchs bestemmelse

*...alene er udtryk for, at bevidstheden nu atter er underlagt den logiske dualismes strenge tugt (s. 24).*

Heri er jeg ikke enig. Funchs bestemmelse implicerer ikke nødvendigvis en dualisme mellem fornuft og følelse. At den æstetiske erfarings særkende kan tænkes at være formgivning til en ukonstitueret emotionel kvalitet betyder ikke, at der nødvendigvis er et dikotomisk forhold mellem følelse og fornuft. Hvis dette er, hvad Høgh-Olesen mener med ovenstående formulering, så gør han sig til talsmand for en opfattelse af emotioner som noget ikke-kognitivt, hvilket ganske vist har været en udbredt opfattelse indenfor vestlig filosofi og videnskab, men ikke desto mindre er såvel en

tvivlsom bestemmelse af emotioner (Macmurray, 1991, s. 32-33; Poulsen, 1991, kap.3) som en mangelfuld forståelse af fundamentet for den særligt menneskelige erkendelse, der ifølge Mammen (1986, s. 188) beror på *sansen for det konkrete*, hvis fænomenologiske indhold netop er følelser i Shand's (ibid.) betydning af *sentiments*.

Nu skal det til Høgh-Olesen's forsvar siges, at Funch ikke selv foretager en nærmere bestemmelse af, hvad han mener med emotion, og at det derfor ikke kan udelukkes, at han vitterlig tænker dikotomisk herom. Men uanset hvad Funch måtte mene, så er det væsentlige, at det evt. faktum, at en emotionel kvalitet i den æstetiske oplevelse bliver forsynet med en distinkt formgivning, og således kan genkaldes og gøres til genstand for refleksion, ikke nødvendigvis betyder, at forholdet mellem emotion og refleksion er dikotomt. Blot er der sagt, at emotion og refleksion som sådan ikke er det samme, og det uagtet der ikke er tale om fuldstændigt løsrevne fænomener. Og videre er der sagt, at dette "mere" (s. 24) som man oplevelsesmæssigt kommer ud med efter et transcendent møde med et kunstværk, netop må gøres til genstand for refleksion og aktiv meningstildeling, hvis det skal have blivende værdi for ens fortsatte væren-i-verden, og således blive til andet og mere end en uforklarlig oplevelse af katharsis, som nok har oplevelsesværdi, men som ikke i sig selv medfører en erkendelsesmæssig meningsgestaltning.

For en psykologisk betragtning er der mindst to grunde til, at Funchs tese er værd at fastholde. Den første er tesens forklaringsstyrke i relation til en psykologisk forståelse af forholdet mellem kunst og eksistens. På dette punkt er der sammenfald med, hvad Høgh-Olesen ville kunne sige med sine formuleringer om konstituering af værens-forhold. Dog er det min opfattelse, at formuleringerne omkring emotionalitet gør det mere anskueligt, hvilke psykologiske dynamikker der er sat iværk. Funch antyder selv sine afklaringer i fem hovedpunkter (1996, s. 276-277):

*Opfattelsen af den æstetiske oplevelse som en bevidsthedstilstand, hvori en bestemt del af beskuerens livserfaringer aktualiseres i en oplevelse af et kunstværk, bidrager til en forståelse af, hvorfor den æstetiske oplevelse kun optræder hos nogle og ikke andre. Kun den beskuer med livserfaringer, der modsvarer det eksistentielle tema, som kunstværket foranlediger, vil være i stand til at indgå i det særlige samspil med kunstværket, som den æstetiske oplevelse er.*

*Et kunstværk, som har givet anledning til en æstetisk oplevelse, er som regel højt værdsat bagefter, men opleves sjældent med samme intensitet som i den æstetiske oplevelse, [hvilket] hænger [...] sammen med, at så snart en emotionel kvalitet er blevet konstitueret med en adækvat og distinkt form, er der ikke behov for yderligere konstituering og derfor heller ikke grundlag for endnu en æstetisk oplevelse med det samme kunstværk.*

*Det antages ofte, at det er oplevelsens overvældende natur, der gør den vanskelig at beskrive, men [...] dette forhold [er] yderligere forstærket ved, at oplevelsen markerer konstitueringen af en ny emotionel kvalitet, der aldrig tidligere har været konceptualiseret. Beskueren har*

*ganske enkelt ikke de nødvendige begreber til at formulere oplevelsens emotionelle aspekt.*

*Når livsomstændigheder ændrer sig, opstår nødvendigheden for konstitution af nye emotionelle kvaliteter. Kunsten må derfor også ændre sig for at opfylde behovet for nye distinkte former til emotionel konstituering.*

*Med hensyn til nutidskunst må man derfor antage, at det i første omgang kun er de mennesker, som er engageret i civilisationens nyeste udvikling, der har behov for at konstituere de emotionelle kvaliteter, som tilhører de nye livsvilkår.*

Hvad der herefter står tilbage at afklare, er spørgsmålet om, hvad det mere præcist er for en form for emotionalitet, der konstitueres i det kunstneriske møde. Funch taler selv om diffuse emotioner såsom angst, melankoli, kærlighed, fortvivlelse og sorg. Problemet er imidlertid, at kriteriet, som han ligger til grund for at adskille disse såkaldte "diffuse" emotioner fra mere afgrænsede emotioner (som fx frygten for en bidsk hund), alene vedrører, om emotionerne er koblede til specifikke sanseindtryk eller ej. Dette i sig selv er ikke dybtgående nok. Der må en anden art af sondring til, som ikke blot skelner ud fra om emotioner er koblede til sanseindtryk eller ej, men derimod skelner mellem egentlige forskellige typer af emotionalitet. En sådan finder man i Sterns (1991) differentiering mellem *kategoriale følelser* og *vitalitetsfølelser*.

Og her er vi så ved den anden grund til at fastholde Funchs tese. For mens det er et problem, at Funch i sin bestemmelse af emotioner ikke selv kommer langt nok, så er det en væsentlig pointe, at hans tese med fokuseringen på emotionalitet åbner for forståelsen af de af Stern beskrevne vitalitetsfølelsers betydning i kunstoplevelsen. Dermed er vejen banet for at indplacere de transcendentale æstetiske erfaringsdannelser i en almenpsykologisk forståelsesramme, som måske vil kunne bidrage konstruktivt til det fortsatte arbejde med at afklare de heri involverede psykiske komponenter.

Interessant nok er Sterns formuleringer om vitalitetsfølelsers eksistentielle betydning netop inspireret af en *kunstfilosof*, nemlig Suzanne Langer (1967), der påpegede, at man for at forstå oplevelsens psykologi må være opmærksom på de *følelsesformer*, som er knyttet til de vitale livsprocesser - såsom at ånde, blive sulten, at udskille, falde i søvn, vågne op, og til oplevelsen af at følelser og tanker kommer og går. Følelser af denne art svarer til momentære ændringer i de værenstilstande, der er forbundet med organiske livsprocesser, og det er på den baggrund, at de benævnes vitalitetsfølelser (Stern, 1991, s. 165).

Ifølge Stern beskrives vitalitetsfølelser bedst ved dynamiske og kinetiske betegnelser såsom "brusende", "blegnende", "flydende", "eksplosiv", "crescendo", "decrecendo", "bristende", "langtrukne" osv. (ibid., s. 64). Det der adskiller dem fra kategoriale følelser - såsom vrede, tristhed, lykke, glæde, osv. - er ikke spørgsmålet om, hvorvidt de er koblede til specifikke sanseindtryk eller ej (som hos Funch), men derimod deres definatoriske karakter af

*processualitet*. Mens tristhed, lykke, glæde osv. nærmest er statiske værenstilstande, er oplevelser af at noget bruser, blegner, brister, flyder eller er langtrukket forbundet med oplevelser af rytme, mønstre, timing, intensitet og ændring i disse. Vitalitetsfølelser er med andre ord forbundet med menneskets fundamentale væren-i-tid og dets oplevelse af og i denne tidslighed.

At vitalitetsfølelser som oftest ikke manifesterer sig med hverken samme styrke eller klare afgrænsning som kategoriale følelser, betyder ikke, at de ikke er til stede. Det er de. Det er de nemlig altid. Som *uartikulerede* stemninger af en livets puls i form af kedsomhed, rastløshed, stress, irritation, ro, velbehag eller andre former for *stemheder*, befinder vitalitetsfølelser sig i eller bagved de mere opmærksomhedsskabende kategoriale følelser, hvorfra de udgør farvetonen i vore grundstemninger - og det uanset om vi bemærker dem eller ej.

Det væsentlige i forhold til kunstoplevelsens psykologi er, at vitalitetsfølelser i og med deres karakter af processualitet er forbundet med den karakter af *begivenhed*, som netop hører de numinøse æstetiske oplevelser til. Hermed naturligvis ikke sagt, at vitalitetsfølelser og transcendentale æstetiske erfaringer er synonyme. Men der er peget på, at vitalitetsfølelser kan tænkes at spille en afgørende rolle i kunstneriske oplevelser, og at det er en form for fortættet eller gestaltet *vitalitetsresonans* snarere end aktivering og formgivning af kategoriale følelser, vi skal rette opmærksomhed mod i afklaringen af de dynamisk-processuelle forhold i kunstoplevelsens psykologi - herunder det af Høgh-Olesen formulerede værens-møde.

Nu optræder vitalitetsfølelser jo ikke kun i kunstneriske oplevelser, men hele tiden, og i mere eller mindre gennemtrængende form. Og hvad væsentligt er, så indgår de i interpersonelle udvekslinger, hvor de afstemmes affektivt, og som følge af menneskers evne til amodal perception. Netop evnen til amodal perception gør det muligt at forene forskellige sensoriske indtryk ud fra deres lighed i aktiveringskontur og dermed oversætte disse til en ensartet oplevet vitalitetsfølelse. Stern (ibid., s. 67) eksemplificerer dette med et barn, der trøstes af sine forældre, og fremhæver at det ikke er den valgte trøsteteknik, men derimod trøstprocessens struktur i form af rytme, intensitet og timing, der afføder den til trøst hørende vitalitetsfølelse. Pointen er, at klap på ryggen i et bestemt organiseret mønster eller i en rytme med en bestemt varierende intensitet afføder den samme oplevelse af trøst som ordene "rolig, rolig, rolig", hvis ordenes aktiveringskontur vel at mærke svarer til ryglapperiets:

*I stedet for en adskilt 'klappemor' og en anden adskilt 'rolig, rolig-mor' oplever det lille barn kun en enkelt vitalitetsfølelse i forbindelse med at blive trøstet - en 'trøstende vitalitetsaffektiv-mor' (ibid., s. 68).*

Mon ikke noget af det samme er på spil i kunstoplevelsens psykologi i den forstand, at netop evnen til amodal perception gør det muligt, at sensoriske indtryk i et møde med et kunstværk på forunderlig vis omsættes til vitalitetsfølelse? I så fald vil Langers (1967) forslag om, at kunstoplevelser bliver

mulige, fordi organiseringen af et kunstværks elementer fremstiller et aspekt af det følte liv, kunne forklares ud fra kunstbeskuerens amodale oversættelse af bestemte strukturers følelsespotentialitet til oplevet vitalitetsfølelse. Inspireret af Langer skriver Stern selv om analogien mellem oplevelsen af kunst og adfærd, at:

*Oversættelsen fra perception til følelse indebærer altså indenfor kunst stilistisk forvandlingen af 'sandfærdige eller rigtige' perceptioner (farveharmonier, lineære løsninger, og lignende) til mulige følelsesformer, f.eks. ro. Den analoge oversættelse af oplevelsen af et andet menneskes adfærd til følelser indebærer - via den amodale evne<sup>1</sup> - at perceptionen af timing, intensitet og form omdannes til mærkbare vitalitetsfølelser i os selv (ibid., s. 168).*

Og er der hold i disse betragtninger, så er det vel sandsynligt, at det netop er i de tilfælde, hvor perceptionen af et kunstværk medfører, at en vitalitetsfølelse - der jo typisk er uarticuleret og ukonstitueret - forsynes med en distinkt og adækvat form, at et kunstnerisk møde antager begivenhedskarakter. Angående transcendent æstetiske erfaringer kan det så videre overvejes, om ikke det netop er, når en således opstået vitalitetsresonans falder sammen med reaktivering af et fundamentalt eksistenstema eller aktivering af en arketype (som hos Høgh-Olesen), at der forekommer værens-møder med åbenbaringskarakter. Jeg kunne dristes til at sige: "Ja sådan er det!".

## Referencer

- Funch, B.S. (1996). Den æstetiske oplevelse som transcendent fænomen. *Nordisk Psykologi*, 48 (4): 266-278.
- Gibson, J.J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin
- Langer, S. (1967). *MIND: An essay on human feeling, vol. I*. Baltimore: John Hopkins Universities Press
- Macmurray, J. (1991). *Persons in relation: volume II of the form of the personel*. London: Faber and Faber.
- Mammen, J. (1986). Erkendelsen som objektrelation. *Psyke & Logos*, 7: 178-202.
- Poulsen, H. (1991). *Conations*. Aarhus Universitetsforlag
- Stern, D.N. (1991). *Barnets interpersonelle univers*. Hans Reitzels Forlag.

---

<sup>1</sup> I den danske udgave af Sterns bog står der egentlig "tværmodal evne". Dette er dog en uheldig oversættelse, idet tværmodal henviser til den af J.J. Gibson (1979) påviste samkoordinering af sansemodaliteter til en enhed, der sikrer at den verden vi ser, er den samme som den vi rører, lugter, smager og hører - altså en slags sansernes enhed: Amodal evne derimod henviser til den *fælles møntfod*, der oversætter forskellige perceptuelle indtryk til vitalitetsfølelse.