

Preben Bertelsen

Psykologisk Institut, Aarhus Universitet

Stor kunst åbner for den nærmeste udviklingszone og er derfor *kreativ*

Den berømte scene fra Lascaux-hulen, der viser en bisonokse (antageligt såret, med involdene hængende ud af maven) og en stregtegning af en 'fuglemand' samt en stregtegning af en fugl (med lange ben eller på en stav), mener Høgh-Olesen er en tematisering af et esoterisk værens-forhold, da fugle har at gøre med det åndelige i menneskets væsen. Den liggende mand kunne således være en shaman, som i trance er forenet med sin skytsånd (s. 34 f). Tjah, hvorfor ikke? Men på den anden side kunne man tænke sig følgende modbillede til en sådan tolkning: Hvorfor er denne i forhold til bisonoksen meget dårligere tegnet fuglemand ikke blot noget halvpornografisk graffiti, som et par Magdalena-pupertets-lømler har væddet med et par piger om, at de godt turde kravle ind og smøre på de voksnes malerier?! Eller hvorfor er tegningen af manden ikke noget en enke mange hundrede år senere – uden nævneværdigt tegnetalent – i dyb sorg har tilføjet dagen efter, at hendes mand blev dræbt af en bisonokse?! Selv om hun ikke havde skriftsprog, så har hun alligevel med fuglesymboler forsøgt at fastholde, at hans navn var Trane, og at han var en viril husbond og far til stærke børn. Hvorfor skal det absolut altid være ophøjet til noget med shamaner og overskridende åndelighed – hvorfor ikke blot dagligdagens drenge-streger eller dagligdagens dybe sørge-arbejde? Og hvorfor skal stor kunst absolut altid handle om det mest ophøjede semi-religiøse, det mest dagligdagsfjerne (og dagligdagsfjendske?)?

Langt hen ad vejen kan jeg ellers fint følge Høgh-Olesens forskningsprogram.

Jeg synes, det er ok at skelne mellem den store kunst og så den mere dagligdags kunst, for så vidt man definerer den store kunst som netop den, der har sådanne kvaliteter, at den siger noget *alment* om det menneskelige og den menneskelige meningssøgen. Blot man husker på, at man kan lære mindst lige så meget væsentligt om den menneskelige psyke - nemlig om dens lav- og mellemniveau psykiske konstituenten (jf. Bertelsen 1997)¹ - ved at betragte dens mere ydmyge

dagligdags manifestationer i den lille kunst; eller ved at undersøge dens gestaltlove, præferencer for kompositionsprincipper, farvekoder o.s.v. (alt sammen noget som Høgh-Olesen blot lige nævner i forbifarten som det åbenbart mindre væsentlige, kunstpsykologien hidtil har beskæftiget sig med, jf. s. 12)

Når det således i targetartiklen hedder sig (med Diltheys ord), at mennesket ikke primært forstår sig selv gennem introspektion, men gennem dets frembringelser, herunder kunstneriske frembringelser som materialiseret livserfaringer (s. 11), så er jeg helt enig.

Jeg er derfor også enig i, at den store kunst siger noget evigt og alment om mennesket (s. 7), og at forudsætningen for, at psykologien kan bruge kunsten til at forstå mennesket med, er, at vi først en gang må undersøge, hvad kunstværket egentlig er for et fænomen (s. 8), og at vi må undersøge kunstværkets antropologisk psykologiske rødder og ontologiske referencer.

Men *måden* som Høgh-Olesen gør dette på, og de antropologisk-psykologiske rødder og ontologiske referencer han finder frem til, deler jeg ikke. Og noget af det, som Høgh-Olesen siger, forstår jeg slet ikke. Jeg er ganske vist vant til at tænke om psyken, at den er det, der opstår i forbundetheden mellem en organisme og den omgivende naturen. Men jeg forstår ikke hvad Høgh-Olesen mener med på side 9, at sige at 'den menneskelige psyke er stedet, hvor mødet mellem *Ånd* og *Natur* mødes.' Jeg forstår ikke, hvad Høgh-Olesen i denne sammenhæng mener med 'ånd' til forskel fra psyke, og han forklarer det heller ikke direkte i sin artikel (om end det måske kan læses ud af hans gennemgang af de idealistiske/romantiske filosoffer, bl.a. Schelling). Men noget kunne tyde på, at vi her har et forskelligt syn på, hvad den menneskelige psyke er, når jeg taler om mødet mellem natur og en *organisme*, mens Høgh-Olesen taler om mødet mellem natur og en *ånd*.

Den type kunst og det kunstniveau Høgh-Olesens først og fremmest kredser om, vil jeg mene rimeligt loyalt kan skildres på følgende måde:

Den frembragte kunst er udtryk for en fuldstændig livsnærhed. Gennem den kunstneriske proces og gennem den

ling, at psyken *nedefra-og-op* er konstitueret af de elementære psykiske konstituenten, *men* at disse elementære lav- og mellemniveau psykiske processer *kun* er konstituerende for så vidt, de *ovenfra-og-ned organiseres* af højniveau psyken med grader af fri vilje og grader af bevidst selvindsig.

¹ Jeg bygger denne kommentar på den model af psyken, som jeg blandt andet har præsenteret i det foregående nummer af Bulletinen. (a) Jeg opererer med tre niveauer i psyken: lav-, mellem- og højniveau psyken. Lavniveau psykologien beskæftiger sig med de mest elementære fysikalske og biologisk virkende forbindelser mellem organisme og omverden, mellemniveau psykologien beskæftiger sig med de psykiske forbindelser mellem organisme og omverden, der har karakter af målrettede handlinger og højniveau psykologien beskæftiger sig med de højniveau psykiske forbindelser: det frit villende og bevidste i det menneskelige tilværelsesprojekt. (b) Til denne hierarkiske flerplansmodel af psyken hører også den forestil-

åbne tilegnelse af den store kunst får vi adgang til et oplevelsesrum, der er både rigere, renere og dybere end det bevidsthedsrum, vi almindeligvis bebor. Kunstneren har i sin kunstfrembringende modus en dybere, renere og mere ubesmittet adgang til det værende – ubesmittet af bedrageriske og personlige hensigter. Vi får (mulighed for) adgang til den totale livsnærhed i dens fulde kompleksitet (s. 14 – 16)

Det er for så vidt ikke kunstneren som person, der frembringer kunsten og heller ikke beskueren af den store kunst, der som person tilegner sig kunstens meningsindhold. Værket realiserer så at sige sig selv, det realiserer sin egen vilje ved at besætte kunstneren, der nu som person blot bliver en forbløffet iagttager til, hvordan kunstværket udfolder sig af sig selv. F.eks. ser forfatteren, hvordan romanen skriver sig selv, ved at romanfigurerne får deres eget liv og bemægtiger sig romanens videre forløb, uafhængig af hvad forfatteren oprindeligt havde tænkt sig. Den store kunst er således ikke frembragt voluntært af personer, men er derimod åbenbaringer fra bevidsthedsdybet. Sammenholdt med punktet ovenfor er det altså ikke personen, der (med sine personlige og måske bedrageriske hensigter) har adgang til livsnærheden og formidler denne. Tværtimod har kunsten ved et indbrud bemægtiget sig kunstneren for derved at kunne åbenbare dét uendelige inderste væsen i tilværelsen, der er større og mere end både værk og skaber. (s. 16 – 19, 22).

Det kan ifølge Høgh-Olesen lade sig gøre, fordi vi i Jungiansk forstand er arketyrisk afstemt med omverdenen. Til tilværelsens uomgængelige vilkår, der stiller nogle uomgængelige fordringer eller opgaver for et tilværelsen kan lykkes (jf. tabel 1, s. 26), svarer nogle korresponderende mentale erfaringsstrukturer, som vi artsmæssigt møder, ordner og strukturerer det værende med (s. 27.) De er resultatet af de erfaringer, vi som art har gjort med tilværelsen gennem evolutionen. Det er i kraft af de arketyriske strukturer, at vi som kunstnere har mulighed for (a) at være i livsnærkontakt med tilværelsen ubesmittet af alt det personlige, (b) at vi kan få oplevelsen af Unio Mystica, d.v.s. ophævelsen af subjekt og objekt, (c) at vi kan blive bemægtiget af denne dybe trang til at åbenbare noget som ikke er resultatet af vores egne personlige hensigter og indsigter, (d) og at vi kan forholde os til de særlige opgaver i vores samtid i og med, at det især er de arketyper, der forholder sig til manglerne i vores samtid, der kompensatorisk rører på sig. Det er også i kraft af disse arketyper, at vi som beskuer af stor kunst kan påskønne denne: kunstværket trigger netop de samme arketyper i beskueren, som i sin tid bemægtigede sig kunstneren, og derfor bringes den åbne beskuer principielt i den samme afstemte livsnære tilstand, som kunstneren var i. (s. 27 - 29).

Kort og godt: Den store kunst åbenbarer vores arketyriske afstemthed med tilværelsens antropologisk psykologisk konstante fordringer til tilværelsen, og det er derfor, at psykologien gennem studiet af den store kunst kan få indsigt i sider af det væsentligt menneskelige.

Jeg er enig i, at vi langt hen ad vejen er afstemt med den tilværelse, vi som biologiske væsener er stedt i – det synspunkt har jeg selv udfoldet i min artikel i det forrige nummer af *Bulletinen*. Men jeg er slet ikke enig i, at denne afstemthed

tager form af noget så indholdsmæssigt specifikt og udviklet som de jungianske arketyper (f.eks. netop 'Den Ammende Moder'). Vores afstemthed befinder sig på lav- og mellemniveaupsykens plan og har kun form af elementære konstituent af den slags, som Høgh-Olesen netop ikke beskæftiger sig med ud over nogle få (nærmest afvisende) kommentarer (s. 12). Vi er f.eks. konstitueret – i kraft af den måde vores hjerne er bygget op på og fungerer på – til at se billedet af en rød bold, der hopper hen over bordet, på netop den måde som vi gør: selve boldens *form* forarbejdes af ét hjernesystem, *farven* behandles af et andet hjernesystem og *bevægelsen* igen af et tredje hjernesystem, og det hele *bindes* sammen til netop det animerede billede, vi som *mennesker* har (modsat det 'billede' en flue har, eller det 'billede' som en flagermus, der udvider oplevelsen med ekkolodning af begivenheden, har). Vi har fra helt spæd af præferencer for den slags symmetrier, vi ser i det menneskelige ansigt, vi har præferencer for rytmerne i det menneskelige sprog (jf. Sterns opsummering af den nyere spædbarnforskning), vi er forprogrammeret til at kunne skelne mellem bevægeligt og ubevægeligt, som tegn på forskellen mellem vegetation og dyr (ikke mindst rovdyr). Vi har præferencer for landskaber, der former sig som åbne frodige savanner med lidt skjul og lidt spændende hvide om det næste hjørne (netop sådanne landskaber som de første hominider levede i) frem for tætte jungler eller golde ørkenlandskaber (jf. Orians & Heerwagen, 1992). Vi er fra fødslen af udstyret med en stræben efter tilknytning på linje med alle andre pattedyr, jf. Bowlby. O.s.v., o.s.v.

Alt dette er med til at konstituere vores æstetiske oplevelsesmåder og indgår som elementære konstituent i den måde, vi retter os mod/af tilværelsens grundformer og randbetingelser på. Men det kommer slet ikke i nærheden af at være en konstitutiv rettedhed mod bestemte meningsdannelsesopgaver af eksistentiel/individuerende tilsnit på højniveaupsykens plan. På lav- og mellemniveaupsykiske område falder vi ganske rigtigt konstitutivt i hak med tilværelsens elementære biopsykiske og biosociale fordringer (på nogle områder allerede fra fødslen, på nogle andre områder efter en kort tid med læringsbaseret tuning og kalibrering af de elementære konstituent). Mit andet modbillede til Høgh-Olesens Jung-baserede syn på sagen er derfor, at højniveaupsykens egentlige meningsdannelser foregår på en bevidst frit villende måde. Denne rettedhed mod/af tilværelsens eksistentielle niveauer er netop en *skabende* proces afstedkommet af *vores personlige* frit vilde og bevidste *præstation* (jf. Henrik Poulsens kommentar i forrige nummer af *Bulletinen*).

Dermed kommer jeg til mit tredje modbillede til Høgh-Olesens kunstsyn. For mig er den store kunst *skabende* – skabt af en bevidst og frit villende person. Det kan jeg med min bedste vilje ikke se, den er for Høgh-Olesen – sådan som han præsenterer den i target-artiklen. Her er stor kunst en åbenbaring, d.v.s. *ikke* noget som er skabt af kunstneren på baggrund af hans personlige præstationer og frit villende bevidste påskønnelse af tilværelsens nærmeste udviklingszoner. Hos Høgh-Olesen er den store kunst resultatet af en blind vilje af arketyrisk tilsnit – og jo mere blind des dybere og

renere og dermed jo større kunst². Hos Høgh-Olesen er op-havsmanden/-kvinden til den store kunst derfor ikke *kreativ* i den betydning jeg lægger i ordet. Der er ingen anerkendelse af egentlig kreativitet i Høgh-Olesens billede af en person, der *besættes* og hvis personlige bidrag måske højst kunne bestå i at forvanske, forfladige og tilsmudse den ellers dybe og rene åbenbaring af det, der er større end både værk og kunstner. Her *skabes* ikke noget ved personlig indsats – her *åbenbares*, hvilket er noget helt andet.

For mig er den store kunst transcenderende, fordi den netop ikke er reproduktion af det genkendelige (som i arketype-trigger-meknikken). *Den store kunst er transcenderende og kreativ, fordi den er i stand til at identificere og i sit eget symbolske medie fastholde tilværelsens og tilværelsesprojek-tets nærmeste udviklingszoner og derved skabe mening.*

Den store kunst er kreativt transcenderende, fordi den ordner og skaber mening i det, som vi *endnu ikke* er (evolutionært) afstemt med i tilværelsen. Som beskuer berøres jeg af stor kunst, fordi den får mig til at sige: ”Åh ja, det giver mening - nu kan jeg se, at det er sådan, det er/kunne være/burde blive” (og ikke: ”ja, det genkender jeg, det vidste noget dybest inde i mig godt”). Den store kunst er transcenderende kreativ, fordi den skaber mening, hvor der førhen ikke rigtig var mening. Den store kunst er stor fordi den skaber mening i de tilværelsesområder, som vi indtil da kun som netop (evolutionært) *uerfarne* har berørt på en meningsdiffus måde som vore nærmeste udviklingszoner³.

Hvad der er nærmeste udviklingszoner er naturligvis relativt. Hvad der for kultur A er nærmeste udviklingszone, er for kultur B måske en gammel ’traver’, og følgelig er det, som gælder for stor kunst i kultur A, fordi den medvirker til at åbne for en af de nærmeste udviklingszoner, måske ikke rigtigt påskønnet som *stor* kunst af kultur B. Den påkældende A-kunst påskønnes måske nok som *god* kunst af kultur B, for så vidt den siger noget om de almene tilværelsesbetingelser, som gælder for alle kulturer, men da påpegnings af disse er en gammelkendt del af kultur Bs tilværelsestolkninger, så forekommer denne kunst i kultur Bs perspektiv en smule trivial (men som sagt *god* – og vedkommende). Noget lignende kan siges på individplan: Hvad der er nærmeste udviklingszone for person As tilværelse og tilværelsesprojekt er måske allere en for længst tilbagelagt livsstrækning for person B – og derfor berøres de måske uligt af samme kunstværk. Derfor er spørgsmålet om påskønnelse af, hvad der er stor i betydningen transcenderende kunst ikke blot et spørgsmål om personlighedsfaktorer og flertydighedstolerancer, som Høgh-Olesen er inde på (s. 16), men også et spørgsmål

² Se i øvrigt min diskussion med Høgh-Olesen om blind vilje og fri vilje i Bulletin nr. 2, side 140 – 142)

³ Og paradoksalt nok synes jeg netop at Høgh-Olesens analyse af renaissance-kunsten demonstrerer dette. Renaissanceens David-figur fik netop et helt andet indhold end det som de gammeltestamentlige jøder havde givet deres fortælling. Renaissancekunstnerne rakte netop ud efter et nyt Selv og var kreativt med til at skabe en helt ny mening i/med Selvet fordi det lå inden for renaissancemenneskenes nærmeste udviklingszone – og helt uden for de gammeltestamentlige jødernes rækkevidde. Netop derfor kommer hele arketyptanken og dens reproduktions- og genkendelighedslogik til kort.

om livserfaring og modenhed i tilværelsesprojektet. Jeg er enig med Høgh-Olesen i, at Tolstoys værk er en ’fascinerende analyse af lidenskabens kraft’ (s. 50) – men i al fald i visse moderne subkulturer, hvor mangfoldige erfaringer med erotiske spil og lege allerede er gjort og sidder under huden, hvor kønnenes frigørelse er en allerede tilbagelagt vejstrækning og hvor parforholds- og familieværdierne er suppleret og beriget med andre livsværdier tillige, er Anna Karenina måske nok *god* (og vedkommende) kunst. Men den er ikke (mere) transcenderende. Den udpeger og åbner *ikke* (mere) for nogle af de nugældende aktuelle nærmeste udviklingszoner – den påskønnes som *god* netop fordi den genfortæller (og delvist fortægger) en gammelkendt ’traver’.

Alt dette ændrer selvfølgelig ikke ved, at noget af den store – d.v.s. kreativt transcenderende – kunst har et præg af evighed over sig, fordi den åbner for muligheder og problemer i det menneskelige tilværelsesprojekt, som har været og er nærmeste udviklingszone ’til alle tider’ (indtil videre – thi hvem ved, hvad der bliver gamle travere eller endog ophævede tilværelsesbetingelser i næste kulturhistoriske epoke).

Det er den store kunstner(s) selv, der med sin højniveaupsykiske personligt skaber kunstværket som kreativ akt – lige så ofte igennem en møjsommelig, men villet vedholdende anstrengelse, som igennem en ubesværet fritflydende mani. Denne kreative akt (som frit villende bevidst præstation) kommer i stand derved, at kunstneren højniveaupsykisk er i stand til at *organisere* sine elementære konstitutioner og derved lade dem konstituere sin rettedhed/mod/af sin tilværelses og sit tilværelsesprojekts nærmeste udviklingszone. Hvilket tegner et ganske andet billede af stor kunstnerisk virksomhed end dette involuntært at blive besat af arketyper.

Det kan da godt være, at visse kunstnere på basis af introspektion rapporterer om en oplevelse af ’besættelse’, kunstværkets ’indbrud’, ’egenvilje’ og ’åbenbaring’. Men som bekendt er introspektion ikke en pålidelig kilde til videnskabelig psykologisk forståelse og forklaring. Ganske vist kan den introspektive rapport fortælle os noget om den personlige oplevelse af egne psykiske processer; men rapporten som sådan skal ikke nødvendigvis tages for et videnskabeligt pålydende om disse processer. F.eks. kan den introspektive rapport om ’besættelse’ jo være et metaforisk hjælpebegreb, der forsøger at identificere og fastholde den svært begribelige *selvorganiserings-dynamik* i den kreative proces. En metafor for den selvorganiseringsdynamik hvormed han/hun organiserer sine elementære konstitutioner i en ny transcenderende rettedhed/mod tilværelsen. En metafor for hvordan han/hun som frit villende bevidst væsen griber fat om en af de nærmeste udviklingszoner i sit eget tilværelsesprojekt på en så almenmenneskelig måde, at det netop også kan påskønnes af os andre.

Lige så metodekritisk nøgternt synes jeg, man bør forholde sig til introspektive Unio Mystica rapporter. Det kunne jo være, at den pågældende shaman eller kunstner, der rapporterer herom, snarere end at rapportere om en *ophøjet* psykologisk tilstand af klarsyn i virkeligheden – stik mod hvad han/hun selv tror – rapporterer om en *regression* til en mere *primitiv* form for psykisk tilstand, hvor selvet som sådan er

elimineret, og hvor subjekt-objekt-differentieringen derfor heller ikke rigtig kan komme i stand.

Alt i alt er jeg enig med Høgh-Olesen i at kunsten er værdifuld for den antropologiske psykologi, omend jeg ikke deler hans syn på, hvad det er, kunsten udtrykker. Kunsten kan være værdifuld på flere måder for den antropologiske psykologi: **(a)** Al kunst kan via sine *former* sige os noget om de lav- og mellemniveaupsykiske elementære operationer, der *konstituerer* den højniveaupsyke, hvori/hvornærmest vi *organiserer* vort tilværelsesprojekt (herunder herunder sådanne elementære konstitutioner som dem, der indgår i de *menneskelige* perceptioner, de *menneskelige* æstetiske præferencer o.s.v.). **(b)** *God* (og vedkommende) kunst kan via sit *indhold* identificere den (allerede indsete) måde, hvorpå mennesker er optaget af 'det absolutte', d.v.s. tilværelsens og tilværelsesprojektets rammebetingelser. Den gode (men lidt triviale) kunst, er den kunst, vi nikker *genkendende* til, hvad enten vi finder den som ristninger i en ørkenklippevæg, i skriftruller eller på et af de utallige Museum of Modern Art i storbyer verden over. Selvfølgelig kommer genkendelsen i stand, fordi den er baseret for det første på visse elementære konstituentter, som er en del af vores alles genetiske udrustning, for det andet på vort kulturhistoriske lager af betydninger, d.v.s. erfaringer, der er lagret i de kulturelle artefakter og betydninger, som vi tilegner os gennem læring og for det tredje på de almene tilværelsesbetingelser, som ingen mennesker (uanset kultur) kan undgå at gøre erfaringer med (vi mærker alle tyngdekraften, vi er indtil videre alle født af en kvinde og har haft tilknytningsforhold eller i det mindste døjtet med sådanne; o.s.v. o.s.v.). **(c)** Den *store* kunst, den vi nikker *forklaret* til, kan via sit *indhold* identificere *nye* ikke triviale fænomener ved kreativt transcenderende at blotlægge nogle af tilværelsens nærmeste udviklingszoner i den aktuelle lokale epoke af kulturhistorien, og den blotlægger dermed også nye genstandsfelter til egentlig videnskabelig psykologisk behandling.

Referencer

- Bertelsen, P. (1997): Den frie vilje – almenpsykologisk, terapeutisk og moralsk set. *Bulletin fra forum for antropologisk psykologi*, nr. 2, 4 – 46
- Orians, G. H. & Heerwagen, J. H. (1992): Evolved responses to Landscapes. In: Jerome H. Barkow, Leda Cosmides, John Tooby: *The Adapted Mind. Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. Oxford University Press
- Poulsen, H. (1997): Mentale forholdemåder med præstationskarakter. *Bulletin fra forum for antropologisk psykologi*, nr. 2, 101 – 103