

# Kunstneriske livsudtryk

## Journal of Anthropological Psychology

No. 3, 1998,

Department of Psychology

University of Aarhus

### Abstract

Denne artikel drejer sig om hvordan psykologien ved at studere kunsten, kan få noget at vide om det menneskelige. Det kunstneriske livsudtryk fastholder et værens-møde, og al kunst er objektiveret livserfaring. Derfor vil kunstværket kunne udsige noget evigt, alment og dermed faktisk om det menneskelige væsen og dets vilkår.

### Target-artiklen

Henrik Høgh-Olesen	<i>At åbne kunstens videns-skab - om det kunstneriske livsudtryk som objekt for det psykologiske vidensprojekt</i>	2
--------------------	--	---

### Kommentarerne

Preben Bertelsen	<i>Stor kunst åbner op for den nærmeste udviklingszone og er derfor kreativ</i>	33
Jan Tønnes Hansen	<i>Værens-møde og vitalitetsfølelse: Om den æstetiske erfarings psykologiske særkende</i>	37
Benny Karpatschof	<i>Kunstens væsen og menneskets</i>	41
Simo Køppe	<i>Æstetik og Psykologi</i>	45
Erik Schultz	<i>At forene kunst og videnskab</i>	48

### Replikken

Henrik Høgh-Olesen		51
--------------------	--	----

**Henrik Høgh-Olesen**

*Psykologisk Institut, Aarhus Universitet*

## At åbne kunstens videns-skab - om det kunstneriske livsudtryk som objekt for det psykologiske vidensprojekt

### 1. Indledning

I den vestlige kulturkreds har vi vænnet os til at betragte kunst og videnskab som to på alle måder væsensforskellige erkendelsesformer.

Den menneskelige udviklingshistorie vidner imidlertid om, at denne spaltning af erkendelsen i to hovedveje, ikke altid har været gennemført så kategorisk og konsekvent som i dag. Vore første og ikke nødvendigvis forkerte erfaringer omkring verden og os selv er som bekendt formuleret i et betydningsmættet, lyrisk og suggestivt billedsprog - det *mytiske* - der i såvel oplevelsesmodus som udtryksform synes at udgå fra en erkendelsesfunktion, der er langt mindre spaltet end den moderne.

Sådan ser det i det mindste ud; men spørgsmålet er om ikke den moderne spaltning først og fremmest fremkommer, når vi træder frem i det offentlige rum med vor erkendelse, for at præsentere indsigten for hinanden, og dér tvinges til at udtrykke og dokumentere denne indenfor de overvejende kunstneriske eller videnskabelige erkendelsesveje, som kulturen accepterer og derved stiller til vores rådighed.

Selvfølgelig har det psykiske apparat, og dermed bevidstheden, udviklet og differentieret sig under vor arts tilbliven; men på det personlige plan synes vor forståelse stadig at fremstå som den forenede aktivitet af alle vores sensoriske, emotionelle, mentale og intuitive ressourcer, hvilket allerede Dilthey (1958, v, 172) gjorde opmærksom på i forrige århundrede. Forståelsens gestalt som sådan, er således en uendelig beriget størrelse, der kun delvis kan begribes og fastholdes rationelt, og som langt fra udelukkende er et resultat af bevidste og reflektive processer. Ja, væsentlige aspekter af indsigten møder os givetvis mellem kunst og videnskab. Med disse filosofier grundlægges de særegne metoder og *a priori*s der karakteriserer vestlig videnskab, og ved indgangen til oplysningstidens rationalisme i det 17. århundrede er disse metoder efterhånden så udviklede, og samtidig så fundamentalt forbundne med en videnskabelig søgen, at der nu nærmest er

hermetisk lukkede skodder mellem kunstnerisk og videnskabelig erkendelse og formidling.

Men ikke nok med det. Hvor der indenfor kunstens domæne stadig accepteres en flerhed af veje (i princippet ligeså mange som der er kunstnerisk udtryk), så ophøjes nu én bestemt form for videnskabelighed - den *naturvidenskabelige* - til videnskaben par excellence. Det betyder, at naturvidenskabens karakteristiske krav om atomisme, objektivitet, prædiktation, kvantificerbarhed og gentagelighed etc. nu tager form af en egentlig *scientisme*, der har fundet vejen og derfor insisterer på at danne forlæg for den videnskabelig søgen som sådan, og ikke kun indenfor sit eget primært fysisk, biologiske område.

Men man standser ikke her. Herredømmet indenfor egne rækker er kun en del af kravet. Det er den faktuelle sandhed som sådan, man ønsker eneretten på! Og dette lykkes stort set, for fra da af glider forståelsen af videnskaben som noget "objektivt" og "faktaorienteret", i modsætning til kunstens "subjektive fiktion", umærkeligt ind i den vestlige bevidsthed.

Denne sondring er - dens udbredthed til trods - imidlertid yderst misvisende, og det af flere grunde:

*For det første* bygger enhver videnskab, også naturvidenskaben, sit fundament på en række vilkårlige *a priori*, der ikke selv kan etableres som videnskab, men netop kun som *tro* eller *fiktion*, hvilket allerede Hegel viste i sin afhandling om "Åndens Fænomenologi". Og disse tanker underbygges, som vi senere skal se, af tænkere som Heidegger (1972) og Gadamer (1960).<sup>1</sup>

*For det andet* så gør det, at noget er *subjektivt*, det er ikke nødvendigvis mindre sandt, upræcist eller virkelighedsnært. Forstyrrelser i virkelighedsrepræsentationen kommer ikke kun fra det der lægges ind i en fremstilling, men også fra det der holdes ude. Og hvad er f.eks. mere misvisende end en tilstræbt faktuel beskrivelse af en situation eller et forhold, der er af emotionel betydning for de involverede, i den situation der undersøges?

*For det tredje* og væsentligst, så fremstår al kunst som objektiveret livserfaring, og denne erfaring vil, når der er tale om stor kunst, dens partikularitet til trods, kunne udsige noget evigt og alment og dermed faktisk om mennesket og tilværelsen. Når den græske sagnverdens heroer, eller personerne i

<sup>1</sup> Herhjemme har Katzenelson (1971) i øvrigt fremført lignende synspunkter i et arbejde, der forsøger en tilnærmelse mellem litteratur og psykologi.

Shakespeares dramaer, vedblivende fascinerer os, så er det netop fordi at disse karakterer, fra Odysseus til Lady Macbeth, igennem deres partikulære form, alle formår at inkarnere eksistensens allermest grundlæggende og almene vilkår. Så den faktuelle sandhed er ingenlunde videnskabens prerogativ. Og selv om denne indsigt vel nærmest er *common sense* indenfor humanvidenskaberne i øvrigt, så har psykologien af forskellige grunde haft vanskeligt ved at forstå og udnytte dette.

Det er dog samtidig indlysende, at selvom både den kunstneriske og den videnskabelige erkendelsesform er i stand til at levere os gyldige udsagn om verden og os selv, så er det klart, at visse problem- og tilværelsesområder bedre lader sig tilnærme fra en naturvidenskabelig end fra en kunstnerisk vej og vise versa. Dette skal ingenlunde bestrides, og den foreliggende specialisering har derfor også været funktionel, givet kompleksiteten og variationen af de opgaver vi møder.

Det der er problemet og udfordringen er imidlertid, at den psykologiske videnskab stiller sig lige midt i et genstandsfelt (vdr. det menneskelige væsen og dets vilkår), som begge lejre med succes tilbyder os viden om, og spørgsmålet er derfor, om *alle* opgaver og problemer indenfor dette felt, er bedst tjent med at blive fordelt mellem lejerne, eller om der indenfor psykologien findes emner, der med fordel kan tilnærmes fra såvel kunstnerisk som videnskabelig hold - eller måske endda fra en medierende position, der integrerer erkendelses- og formidlings-elementer fra begge verdener!

Hvis dette er tilfældet, og det mener jeg det er, så er en af psykologiens første opgaver at udvikle og udvide den rekurs-basis, som der traditionelt indsamles erfaringer fra, således at de indsigter, som de forskellige kunstformer bibringer os om os selv og tilværelsen, også lader sig forstå og integrere i det psykologiske vidensprojekt. Men for at disse erfaringer kan uddestilleres, må psykologien selvsagt først udvikle en forståelse af, hvad kunstværket i det hele taget er for et fænomen?

Det der er opgaven i essayets to første afsnit, er således at *åbne kunstens videns-skab* for psykologien ved indkredsede at undersøge kunstværkets antropologisk-psykologiske rødder og ontologiske referencer. Og én af vejene til dette mål vil bl.a. være, at spore det kunstneriske livsudtryk tilbage til dets oprindelse gennem studier af de frembringelser som det forhistoriske menneske har efterladt sig i huler og på indgravede ben.

Da det er kunsten som psykologisk fænomen og human livsyttring, der skal behandles, vil der ikke i dette arbejde blive udviklet specifikke analyseredskaber for de enkelte kunstarter. Antagelsen er her, at kunstens forskellige former, psykologisk betragtet, strømmer fra den samme åre, og uanset udtryk repræsenterer en fælles mere symbolsk og intuitivt båret erkendemodus, der er anderledes end den logisk kategorielle erkendelses- og kommunikationsform, som vi traditionelt benytte os af i hverdag og videnskab.

I tredje del er projektet at udvikle systematiske kriterier for den videnskabelige udlægning af kunstværkets indre betydningsessenser. Et kunstværk kan selvfølgelig, som ethvert andet tilværelsesforhold, have flere forskellige meningsindhold; men at ting er åbne for fortolkning, betyder ikke at alle tolkninger er lige-gyldige, og opgaven er derfor at opstille

kriterier for fortolkningen, således at en given udlægning kan afprøves og om nødvendigt forkastes.

Hensigten med disse bestræbelser er på ingen måde at trække psykologien ud af videnskabens område; men blot at udvide dette område i forhold til visse af psykologiens genstandsfelter. Hvad man ofte glemmer i denne forbindelse er, at naturvidenskaben faktisk i snart 300 år har skævtrukket videnskabsbegrebet og ført det væk fra dets oprindelige betydning.

Som Collingwood viser i sit betydningsfulde "Essay on Metaphysics", så refererer begrebet *videnskab* i dets oprindelige betydning (som ifølge Collingwood fremdeles er dets adækvate betydning) i den europæiske civilisations internationale sprog, til et "korpus af systematisk eller ordnet tænkning indenfor et bestemt område" (Collingwood, 1969 p. 4). 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 rækkefølge og indbyrdes sammenhæng. Samtidig viser dette videnskabsbegreb os, at de områder der potentielt er åbne for den videnskabelige undersøgelse ikke er emnebegrænsede. Det er tilgangen snarere end området, der definerer det videnskabelige projekt.

Den tilnærmelse mellem kunst og psykologi der her skal forsøges, har derudover sit udspring i en hermeneutisk videnskabstradition, der har dybe rødder i den vestlige kultur. Hvad dette så nærmere indebærer, tager de næste afsnit sigte på at afklare.

## 2. Kunstværket som fænomen og objekt for psykologien

Den menneskelige psyke er stedet, hvor mødet mellem *Ånd* og *Natur* bliver til *begivenhed*.

Dette møde er hos mennesket ikke kun et "stumt" vilkår, som vi passivt og uvidende er underlagt; men netop som begivenhed en "sigende" tildragelse, som vi kan opleve, betragte og deltage i på forskellig vis. En begivenhed der sætter spor med andre ord, og det er ved at forfølge disse spor, at vi kan rekonstruere og forstå det værende i - og omkring os.

Hvis vi vil forstå mennesket, må vi således undersøge, hvordan dette møde opleves og frem for alt materialiseres i en bred variation af menneskelige udtryk. Det særegne ved mennesket er nemlig, at det ovenpå den første umiddelbare verden, der tilflyder det gennem sanserne, spontant opbygger en anden narrativ verden for simpelthen at forstå den første (se f.eks. Ricoeur (1972) for en uddybelse af dette synspunkt).

Vi ser det bl.a. i Heider & Simmels (1944) klassiske tegnefilmseksperiment såvel som i visse af Michottes (1963) studier over kausalitetsperception.

I disse forsøg præsenteres forsøgspersonerne for en række simple geometriske figurers vilkårlige bevægelser, og bedes dernæst beskrive hvad de ser. Selv om det er muligt at rapportere i et nøgternt laboratoriesprog, der blot registrerer de tilfældige ryk a la "en trekant A bevæger sig fra højre mod venstre, hvorefter en cirkel B beskriver en tilsvarende bevægelse", så vælger forsøgspersonerne ikke denne mulighed. I

stedet producerer de spontant *meningsfulde fortællinger* i hvilke figurerne tilskrives både køn, stemning og motiver, og så bliver den ovennævnte begivenhedsrække f.eks. til historien om, hvordan den mandlige trekant begærer og forfølger den kvindelige cirkel, som på sin side flygter fra tilnærmelserne. Hver af de fremlagte rapporter er kort sagt en miniature fortælling med et plot, i hvilken de meningsløse bevægelser ordnes og spontant tilskrives mening på baggrund af den menneskelige livsverdens kategorier.

Mennesket er således af væsen en *spontan hermeneutiker*, og vil som sådan uvilkårligt forsøge at ordne, fortolke og meningsfylde de myriader af input der tilflyder det, fordi disse første-verdens sansninger (evt. bortset fra enkelte *sign-stimuli* som vi senere skal se) ikke af sig selv danner meningsfulde og handlingsimplicerende gestalter; men forbliver uoverskuelige myriader indtil de netop selekteres, ordnes og fortolkes.

Heller ikke selv-forståelsen er os umiddelbart givet. Den er snarere en *opgave*, som vi igen må over den narrative anden-verden for at løse, og dette ikke bare hvad de store fortællinger om selvet eller identiteten angår. Også den almindelige til-væren der pågår fra øjeblik til øjeblik, må i alt væsentligt udledes denne vej fra for at give mening.

Jeg sidder f.eks. i et tog, og har ikke gjort mig klart, hvordan jeg har det. Som ni tiendedele af min vågne tid i øvrigt, er min bevidsthed også i dette nu blot refererende, ikke reflekterende. Jeg ser huse, haver, træer, uden at tænke nærmere over dette.

Da nogle børn på et gærde med ét vinker til mig, og jeg hurtig uden betænkning besvarer denne venlighedsgestus, inden toget når at passere, bliver det mig imidlertid klart, at min emotionelle grundmodus - den stemthed hvormed jeg er i verden - aktuelt må være "godt humør". Da jeg dernæst mærker efter, og samtidig betænker hvordan min dag er forløbet, så må jeg bekræfte, at det er sådan det forholder sig. Det indre rum er lyst, og det gode humør har været der hele tiden, uden at det af den grund stod mig klart; men nu ser jeg det, f.eks. i den beredvillighed hvormed jeg har sagt ja til opgaver, og den lethed hvormed jeg har løst eller afvist problemer.

På baggrund af disse objektiveringer stykker jeg langsomt min aktuelle selvforståelse sammen, og via den narrative anden-verdens kulturelle overenskomster om hvad dette og hint betyder, fortæller jeg nu mig selv, at jeg er i godt humør, og at dette har været en god dag. Først da, når mit bevidste jeg op på siden af dets umiddelbart handlende dobbeltgænger. Først da, finder jeg mig selv.

Mennesket er således først og fremmest et *historisk væsen*, som Dilthey (1958 VIII, p. 224) har udtrykt det, fordi det ikke primært forstår sig selv gennem introspektion eller umiddelbar oplevelse; men netop gennem dets frembringelser. Den menneskelige selvforståelse er derfor overvejende indirekte, da mennesket må en hermeneutisk omvej over dets gennem tiden frembragte objektiveringer, for at forstå hvem det er. Og denne forståelse er som dette væsen også *historisk* derved, at mennesket ikke er fikseret - én gang for alle given essens; men netop kontinuert igennem livsløbet gradvist overtager, forstår og skaber sig selv igennem netop disse objektiveringer.<sup>2</sup>

I alt hvad mennesket spontant eller som gensvar gør, finder vi således en indgang til forståelse af det menneskelige væsen, og den verden det lever i og forholder sig til. Og derfor er det empiriske afsæt for en videnskabelig psykologi, da heller ikke kun den afgrænsede og kontrollerede adfærdsovervågning eller det psykometriske spørgeskema, men netop allehånde menneskelige livsytringer lige fra disse, til de vidnesbyrd som hverdagsiagttagelser, introspektioner, drømme, selvbiografiske udsagn eller kunst- og kulturprodukter leverer os.

Her er det imidlertid kunst - og kulturproduktet som materialiseret menneskelig livserfaring, som vi primært vil forsøge at forstå og etablere som objekt for den psykologiske undersøgelse. Og dette ikke mindst fordi det kunstneriske livsudtryk som sådan netop objektiverer de narrative anden-verdens processer, som vi alle spontant tyr til, for at forstå og ordne de utallige første-verdens indtryk som vi modtager. Vi *bor* i fortællinger, simpelthen. Og kunstens særegenhed er her blot at den tænker disse højt.

**Psykologien og kunsten.** Hidtil har psykologiens forhold til kunsten været både sporadisk og tilfældigt.

Indenfor den psyko-fysiske tradition har man primært interesseret sig for hvilke former, farver eller kompositoriske forhold (f.eks. "det gyldne snit" eller graden af kompleksitet og flertydighed i et kunstværk) der fortrækkes (se f.eks. Fechner, 1876, Lehmann, 1884, Berlyne, 1974).

Fra gestaltpsykologisk hold (se f.eks. Arnheim, 1992) har det været elementernes dynamiske samvirken, der har været i fokus; mens man indenfor den psykometriske træk-psykologi har koncentreret sig om hvorvidt æstetisk præference og sensitivitet korrelerer med bestemte personlighedstræk eller ej (f.eks. Eysenck, 1940, Barron & Welsh, 1952, Child, 1965). Endelig har en mere kognitiv kunstpsykologi udgående fra bl.a. E. H. Gombrich (1961) tematiseret hvordan kunstoplevelsens forudsætning må findes i det indre rum af viden og forventninger, som individet gennem kulturen og ontogenesen har tilegnet sig.

Fælles for disse undersøgelser er imidlertid, at det er enkelte træk ved *kunstoplevelsens-* og den *æstetiske lystfølelses* psykologi, som man interesserer sig for, snarere end de mere grundlæggende spørgsmål vedrørende kunstens antropologiske *hvorfor* og kunstværkets *væsen* som vi her skal videre med.

Selvfølgelig er der talrige eksempler på, at verdenslitteraturens hovedværker er blevet analyseret og brugt til dokumentation af en psykologisk eller teoretisk pointe indenfor et givet teorisystem. Ikke mindst de forskellige psykoanalytiske og humanistiske retninger indenfor psykologien har været leveringsdygtige i sådanne "kasuistiske" analyser, ligesom vi herfra er blevet oplyst om de psykodynamikker, der kan indgå i den kreative proces.

Men *for det første* er disse analyser næsten altid fordybede i deres egen konkrete partikularitet (dette bestemte værk eller litterære udsagns dokumentation og belysning af dette bestemte psykologiske forhold). *For det andet* tjener denne fordybelse som oftest til eksemplificering af en viden, som den psykologiske teori allerede har etableret andetsteds fra snarere end som et middel til nye indsigter. Og *for det tredje* så forsømmer

<sup>2</sup> Dette gælder for individet såvel som for artens udviklingshistorie.

man nærmest uden undtagelse, at forholde sig til hvad kunstværket i det hele taget er for et fænomen, og dermed får man aldrig ekspliciteret, hvordan det er muligt på baggrund af et sådan partikulært og subjektivt produkt at udsige noget alment om mennesket og tilværelsen.

En delvis undtagelse for dette finder man dog i G. W. Allports humanistiske *personalisme* (se f.eks. Allport, 1964, kap. 1). Allport, der er inspireret af Diltheys *Verstehende Psychologie*, nærmer sig kunstværket som et erkendelsesmiddel i egen ret. I stedet for at tage udgangspunkt i et bestemt litterært arbejde, spørger han mere generelt, hvad litteraturen som helhed kan lære psykologien om den menneskelige personlighed. Og han hæfter sig her ved det slående faktum, at al litteratur (bortset fra enkelte eksperimenterende og moderne undtagelser) overalt opererer ud fra den psykologiske antagelse, at ethvert menneske har en *karakter* og dermed nogle bestemte karakteristiske og stabile træk, der manifesterer sig på genkendelig vis over tid og sted og i en bred variation af situationer.

Samtidig er der ingen af os læsere, der oponerer mod dette. Sådan skal en person åbenbart tegnes, hvis vi skal kunne leve os ind i fortællingen og identificere os med figuren. Denne form genspejler med andre ord et alment virkelighedsforhold, som vi genkender i os selv og hos andre, og oplever som så selvfølgelig, at vi slet ikke stiller spørgsmål derved.

Her åbenbarer det litterære værk, alene ved den form det udtrykker sig i, et forhold der er af afgørende betydning for psykologiens forståelse af den menneskelige personlighed - et forhold som Allport i øvrigt fører som vidne mod den *situationisme*, der dominerer megen amerikansk psykologi.

Samtidig er det enkelte litterære værk - i modsætning til megen atomistisk psykologi der ophober usammenhængende adfærdsdata og studier over isolerede enkelttræk - i stand til at *vis* os, hvordan en levende personlighed er konstitueret og hænger sammen som en konsistent og dynamisk helhed.

Hos Dostoevsky kan vi f.eks. ikke bare lære, at stolthed kan føre til ondskab; men også *hvordan* dette kan ske under bestemte betingelser. Og den indsigt der er fastholdt her, er samtidig psykologisk operationel på en utrolig livsnær måde, der ofte vil overgå enhver empirisk eller teoretisk udledt og faktisk præsenteret essens af dette forhold.

Men frem for alt synes Allports overordnede iagttagelser at antyde noget essentielt om kunstværkets væsen som sådan: nemlig at kunstværket må betragtes som en *livs-form!*

Og det er dette perspektiv, der i det følgende skal forfølges.

**Livsytringer og livsudtryk.** Indenfor det brede spekter af menneskelige objektiveringer som psykologien har til sin rådighed, sonder Dilthey (1958, VII) mellem to hovedkategorier. Der er "*Lebensäusserungen*" eller *livsytringer* som omfatter: a. *ideer*, begreber og større tankekonstruktioner, og b. *aktiviteter*, der løber fra personlig handlinger til de mere omfattende menneskelige virksomheder som en kulturs sociale praksiser og forskellige institutioner bærer vidnesbyrd om. Og så er der de for Dilthey mere centrale "*Erlebnisausdrücke*", som er en kategori af *oplevelses-* eller *livsudtryk*, der spænder fra de flygtige og spontane manifestationer af liv som udbrud

og gester udtrykker, til den intenderede livs- og oplevelsesfastholdelse som kunstværket materialiserer.<sup>3</sup>

Fælles for objektiveringerne er, at de netop som objektiveringer giver forståelsen en fastholdt ydre konkretisering af den indre oplevelse at arbejde med. Vi er altså ikke nødsaget til introspektivt at fange oplevelsen i flugten, mens den pågår, hvilket er en klar fordel, fordi den direkte refleksion på en pågående oplevelse selvfølgelig vil virke forstyrrende ind på samme og dermed ændre oplevelsen på uigennemskuelig vis. Og derudover vil det produkt, der fremkommer som følge af denne procedure, enten være en svært kommunikerbar intuition eller en konceptualisering, der i sig selv er et udtryk for det indre liv og den sammenblanding af umiddelbar anskuen og refleksion, som introspektionen er. Derfor foretrækker Dilthey objektiveringer, og blandt disse indtager kunst- og kulturproduktet igen en særstatus.

*Livsytringer* kan være abstraktioner, der er i betydelig afstand til den oplevelsesverden, som de udgår fra (ikke mindst de ideer og sociale institutioner som en kultur objektiverer), og derudover kan de være bedrageriske og hyklede, hvilket også gælder *livsudtryk* som gester og udbrud, der derudover er flygtige og dermed svære at fastholde for forståelsen.

I kunstværket finder vi derimod ifølge Dilthey (1958, VII p. 207), den rene og mest direkte kilde til viden om livet og os selv, for her er en "*levet oplevelse*" (Erlebnis) blevet fastholdt og materialiseret som form. Og netop den levede oplevelse, hvor vi i ét nu er i livsnær enhed med det værende i og omkring os, er for Dilthey og hermeneutikken i øvrigt erkendelsens ultimative rekursbasis.

Derfor dette knæfald for kunstværket. Her kommer vi ikke bare i tættest mulig forbindelse med en levet oplevelse, som vi kan undersøge; men det store kunstværk er ligeledes i stand til at fastholde og formidle oplevelsen for den betragende, så denne i en vis udstrækning drages deltagende ind i en værenskontakt, lig den der foranledigede værket. Den viden om det værende som dette livsudtryk åbenbarer, er således både dybere og renere (dvs. mindre forurenede af bedrageriske eller personlige hensigter) end den viden, som de forskellige livsytringer bibringer os, fordi den udgår fra et oplevelsesdyb, som bevidsthedens lys aldrig til fulde når, og som enhver introspektion derfor også kommer til kort overfor (ibid.). Kunstværket gror således, ifølge Dilthey, ud af en fuldstændig livsnærhed, der i subjektet fortættes til en form eller et udtryk som siden bearbejdes og objektiveres, og som vi dernæst betragende såvel som deltagende kan forsøge at forstå.

**Kunstværket som livs-form.** Den levede oplevelse som kunstværket materialiserer, er som nævnt den dybeste grund, som erkendelsen kan sætte af fra, og dette forhold er af central

<sup>3</sup> Til præcisering af denne kategori af udtryk kunne Dilthey have brugt det mere almindelige *Erfahrungs*-begreb, der referer til erfaringen eller oplevelsen som generelt eller abstraheret fænomen. I stedet benytter han det mere specifikke og på den tid også sjældnere *Erlebnis*-begreb, der refererer til det *oplevede* liv og den *personlige* erfaring. Og da roden i verbet *erleben* samtidig er *leben* (liv) forekommer den danske konstruktion: *livsudtryk*, derfor bedst at kunne dække Diltheys begreb. Se også den følgende analyse.

betydning for bestemmelsen af kunstværket som fænomen. Kunstværkets oplevelsesmaterialisering må som "Erlebnisausdruck" opfattes som en "objektivering af livet selv" (Dilthey, 1958, VII p. 148). Kunstværket er dermed et slags "livsaftryk" prentet i og udtrykt af et oplevende subjekt. Og gennem dette udtrykte aftryk bliver det os muligt forstående at møde det værende.

Eller som Dilthey (op.cit.p. 207-8) andetsteds udtrykker det:

*"Ud af dette forhold mellem viden og skaben - indtryk og udtryk - etablerer kunstværket et oplevelsesrum, hvori livet åbenbarer sig selv, og dette på et niveau dybere end nogen observation, refleksion eller teori er i stand til at nå".*

Der er med andre ord noget ganske særligt på spil her. Den kunstneriske erkendelseform er tilsyneladende i stand til at bibringe os et oplevelsesrum, der er både rigere, renere og dybere, end det bevidsthedsrum vi almindeligvis bebod, og i dette rum har vi ideelt set mulighed for at møde det værende, ubesmittet af personlige forhold, i dets hele og fulde egentlighed. Livet fanget og fastholdt som form kort sagt, og kunstværket som objektivering af denne *livs-form*.

Dilthey er imidlertid ikke naturalist, så den *sandhed* eller *mening* som kunstværket former sig omkring er ikke i naturen, da den fysiske natur ingen mening har; men derimod i det menneskelige møde med det værende. Det er således den menneskelige tilværelse, eller verden som *oplevet realitet* og *livsrum*, der genspejles. Kunsten er her et bindeled mellem mennesket og verden. Vi kan nærme os den fra den menneskelige side og opfatte den som en genspejling af verden, eller vi kan nærme os den fra verdens side og opfatte den som et udtryk for mennesket; men ingen af disse tilnærmelser er rigtigt dækkende. For kunsten er først og fremmest *mødet mellem menneske og verden!*

Dette forekommer måske umiddelbart at være en relativisering af den kunstneriske erkendelse; men det er det ingenlunde. Først og fremmest kan denne oplevelse jo udmærket korrespondere med den faktiske realitet i mere natural forstand. Den er som menneskelige erkendelse (sådan er vort vilkår nu en gang) blot fastholdt i nogle anden-verdens narrativer, som giver mening for os som arts- og kulturvæsener. Og selv om vi med realismen fastholder, at der eksisterer en virkelighed uafhængig af om den erfares eller ej, så vil vort møde med denne virkelighed (hvadenten dette så finder sted under videnskabelige eller kunstneriske former) altid være afhængig af den bevidsthed, hvorigennem det værende erfares, og samtidig vil dette møde efter alt at dømme påvirke det værende, som også den moderne fysik har vist. Den endelige realitet vil således altid, uanset hvordan den undersøges, fremtræde i et *bevidstheds-verdens-felt*. For kunstens vedkommende er der derudover tale om, at dette felt ofte fænomenologisk fremstår som stærkt udvidet og med intensiveret klarhed.

Det kunstneriske livsudtryk er et særkende for vor art, og som sådant universelt udbredt. Og selv om endevnen til at påskønne kunst tydeligvis varierer os mennesker imellem, bl.a. som følge af bestemte personlighedsfaktorer vedrørende individets flertydighedstolerance (Høgh-Olesen 1993A), som vi ikke skal berøre nærmere her, så er det vel stadig en alment

udbredt erfaring, som Dilthey formulerer, når han fastslår, at kunstværket nogle gange er i stand til på enestående vis at fastholde og skildre et værens-aspekt i dets fulde kompleksitet, på en måde så opleveren føler, at noget essentielt - en væsenskerne af sjælden dybde og intensitet - er blevet ham åbenbart.

Eller mere profant: I kunsten er der simpelthen et "*mere*" på spil. En sandhed, som er mere end de ord, billeder, toner, former eller farver den er udtrykt i, har åbenbart sig, og vi genkender, forstår og bekræfter uden videre - "*ja, sådan er det*".

**Kunstværket som epifani.** Denne almene erfaring som Dilthey formulerer, og som vi her har beskrevet, finder man fortættet i ideen om kunstværket som *epifani* eller *åbenbaring*, der ligeledes har universel udbredelse.

Set fra kunstnerens perspektiv opleves epifanien oftest som en "besættelse", hvor værket så at sige bemægtiger sig skabelsesprocessen. Fra at være den alvidende demiurg, der svæver over skabelsens vande, bliver kunstneren nu en forbløffet iagttagere til, hvordan værket så at sige realiserer "dets egen vilje".

Er det f.eks. en tekst der arbejdes med, vokser karakterne - der fra starten måske kun var født som løse skitser - sig for hver side der skrives en stadig mere kompleks personlighed til, og får efterhånden herved helt deres eget liv, som forfatteren følger snarere end skaber. På dette stadium siger, ønsker og gør personerne ting, som forfatteren ikke havde planlagt, og dermed trækkes handlingen helt andre steder hen, end det oprindeligt var tanken.

Denne værkets "bemægtigelse" af processen opleves af den skabende, som om en fremmed kraft eller inspiration trænger sig på.

I oldtiden opfattedes denne kraft indenfor apoteosens rammer. Platon er en af de første til at formulere erfaringen i vesten, og fænomenet udlægges af ham som en *Muse* eller *mania*, der besætter den skabende, hvorved denne bliver i stand til at skue de evige grundformer, som det værende er emaneret fra (Platon, 1987, 533e-534e). Og kun den kunst der er fremkommet på denne måde, er i virkeligheden Kunst.

Den almindelige, "uinspirerede" kunst er der imidlertid ikke meget at skrive hjem om. Den verden vi ser er som bekendt kun vage emanationer af de evige grundformer, og i den udstrækning at kunsten kun forsøger at gengive os verden som den fremtræder, fjerner vi os nu et trin yderligere fra den egentlige essens, og opnår herved kun at tilvejebringe noget, der nærmest må betegnes som en "imitation af en imitation" og hvorfor dog det?

Den almindelige kunst er *Eikasia* - fantasi og forestilling - og dermed en yderst mangelfuld erkendelseform, fastslås det i "Republikken". Er kunstneren derimod i en *mania*, kan han få indsigter, der når langt udover den almindelige *episteme*<sup>4</sup>.

4

Hos Aristotles værdsættes den platoniske inspiration ikke i samme grad. Kunsten er i al væsentligt en fornuftsform, og maniens irrationelle element ophøjer ikke kunsten. Tværtimod: jo nærmere kunsten kommer matematikken og den symmetriske orden des højere kunst. Opgaven er dog heller ikke her blot den simple efterligning af naturen; men en skabende gengivelse af samme. Og som sådan minder kunstnerens virke mere om digterens end historikerens.

Ser vi nærmere på epifani-erfaringens psykologiske afsæt, så har den efter alt at dømmes sin rod i en erkendelsesproces, hvis operante modus snarere er intuitiv end logisk rationel.

I modsætning til den almindelige rationelle tænkning, der bygger på logiske slutninger fra led til led, og derfor over et tidsrum bevæger sig mod konklusion, så dækker den intuitive erkendelseform netop evnen til umiddelbart og direkte, at gestalte en helhed eller sammenhæng uden forudgående logisk tænkning. Intuitionen præsenterer uden videre sit indhold for os helt og komplet, uden at vi kan forklare hvordan denne helhed fremkom. Indsigten har således *åbenbaringskarakter*, og kan som sådan hverken kontrolleres eller begrundes rationelt, hvilket netop fremmer oplevelsen af "besættelse" eller "guddommelig inspiration"; men dette forhindrer ikke, at den for den oplevende altid præsenterer sig med ubestridelig sandhedsværdi, og ligeledes fra en realistisk betragtning meget vel kan have dette (Høgh-Olesen, 1997).

På oplevelsesplanet berettes der ligeledes om, at der til den intuitive indsigt ofte knytter sig et særegent "nærvær", hvori afstanden mellem den erkendende og det erkendte er ophævet, så man så at sige bliver ét med genstanden for sin betragtning og forstår dennes væsen indefra.

I sjældne tilfælde kan denne konkret enhed igen blive indgangen til en genuin *Unio Mystica*, hvor alle den almindelige bevidstheds duale modsætninger transcenderes og individet bliver ét med det værendes inderste væsen (Høgh-Olesen, 1995).

At den store kunst kan foranledige sådanne transcendentale oplevelser hos skaber såvel som modtager, er blevet iagttaget af mange også indenfor psykologiens verden. R. Panzarella (1980) taler i denne forbindelse om den "æstetiske højdepunktsoplevelse", May (1985) om den "kunstneriske ekstase" der foranlediger en "følelse af selvtranscendens" og Neumann (1989) om en "helhedsoplevelse der transcenderer egobevidstheden" (se også Funch (1996) for en oversigt).

Ideen om den inspirerede kunsts særstatus er ligeledes almindelig udbredt i vore dage. I romantikken vinder denne opfattelse dog forøget anseelse, og "besættelsen" er vel her nærmest vandmærket for, at vi har med ægte Kunst at gøre.

Alfred de Vigny beskriver f.eks. hvorledes digteren -

*"Overvære, som var han en fremmed, det, som udspiller sig i ham, i den grad er dette uventet og himmelsk!"*

- og han fortsætter:

*"...digterens mission er at frembringe værker, men kun når han hører den hemmelige stemme. Han skal afvente den. Lad ingen uvedkommende indflydelse digtere ham ordene: de ville da være forgængelige!" (Lyhne, 1990, p. 198).*

---

rens, for hvor den sidste blot fortæller "hvad der skete, så må den første søge ind i det sketes væsen og fortælle, hvordan det skete måtte være for at ske". Og hvor historikeren blot redegør for det konkrete, så er det kunstnerens opgave at gengive os det *almene*, lyder det i Poetiken (1993).

Antagelsen er, at digteren i disse øjeblikke af guddommelig inspiration, fanger et glimt af Platons evige idé, og derfor hilser denne "afmagt" da også velkommen af de fleste.

Goethe (1957) anser på sin side disse non-voluntære eller ubevidste processer som selve kilden til sin kreativitet og inspiration. George Sand ser mere nøgternt på fænomenet. Hun skriver simpelthen:

*"Det er den anden som synger, som den nu vil, godt eller skidt" (ibid.).*

Selv en nøgtern naturalist som Georg Brandes dokumenterer -

*"Den Tilbagetrængten af Personligheden og den bevidste Vilje der betegner al kunstnerisk Frembringelse" (og som) gør det umuligt for den virkelige Kunstner at forfølge et bestemt Formål eller rette sig efter et Løsen, og det endog når dette Løsen er blevet givet af ham selv". (Brandes 1882, P.113).*

Og dette perspektiv bekræftes til fulde af en moderne forfatter som Borges, der mener, at størsteparten af hans arbejder udgår fra sådanne ubevidste kræfter:

*Når jeg spadserer ned ad gaden eller langs National Bibliotekets gallerier, føler jeg, at noget er ved at tage over i mig. Dette kan enten være en historie eller et digt. Jeg griber ikke ind; men lader det få sin vilje. På afstand føler jeg, hvordan det tager form. Svagt aner jeg dets slutning og begyndelse, men ikke det mørke mellemrum. Dette mellemrum bliver gradvist givet til mig. Hvis denne åbenbaring bliver holdt tilbage af guderne, må min selvbevidsthed trænge sig på, og disse uundgåelige surrogater, formoder jeg, er mine svageste sider. (Borges, 1972, p. 101).*

De ovenstående eksempler, af hvilke der kunne gives mange flere, er alle hentet fra litteraturens verden; men fænomenet kendes indenfor alle kunstens udtryk - ja, indenfor al kreativ virksomhed overhovedet. Og på samme måde som man om digterens rolle kan sige, at den er, "at skrive ned som efter diktat fra det, der *tænker sig i ham*", så kan man om malerens rolle sige, at "den er at omslutte og projicere det frem på verdens lærred, som ser sig selv i ham", som Max Ernst har udtrykt det (Merleau-Ponty 1970, p.25).

Det er vanskeligt til fulde at forklare, hvordan den intuitive tanks inspirerede glimt af indsigt fremkommer; men C. G. Jung (1994) har givetvis fat i noget, når han foreslår, at denne erkendelsesform væsen og virke er, at den samler og bearbejder alle de indtryk og sansninger af subliminal og instinktiv art, som vi opfanger uden bevidst at registrere det. Dette afsæt i ubevidste processer er samtidig årsagen til, at intuitionens indhold altid præsenterer sig som en åbenbaring, uden at vi kan forklare hvordan denne indsigt fremkom.

Ofte synes sindet dog ligeledes at være beredt ved, at vi i længere tid uden held har arbejdet med en problemstilling på mere rationel vis, hvorpå intuitionen efter en given inkubationsperiode kaster den modne appelsin i den søgendes turban. Den endelige gestaltning af stoffet til en meningsfuld helhed er her ubevidst; men i den indledende fase har individet mål-

rettet søgt og indsamlet det materiale, hvoraf indsigten springer.

**Mødet med det Absolutte.** Forestillingen om at kunsten på intuitiv vis kan åbenbare det egentlige i dets uendelighed, finder måske sit klareste udtryk i Shellings tænkning.

I den kunstneriske intuition er selvet både bevidst og ubevidst - der er både overvejelser og hensigt ("Kunst") og inspiration ("Poesie"), fastslår Shelling. Men det der især fylder den ægte kunst, er det inspirative moment. Denne ingrediens forlener det endelige kunstværk med en "ubevidst uendelighed", der er større end både værk og skaber, og som åbner op til det værendes allerinderste væsen - til "det Absolutte", som det hedder i Shellings terminologi. Og hvis vi nærmere skal forstå, hvad dette indebærer, må vi kort inddrage den Shellingske metafysik.

For Shelling, der praktiserer en monisme-tænkning af idealistisk tilsnit, er bevidstheden og naturen, idealiteten og realiteten to aspekter af den samme højere enhed, der hverken er det ene eller det andet, og denne enhed er "det Absolutte".

I "det Absolutte" er de forskelle, som vi normalt - i den almindelige dualistiske bevidsthed - excellerer i og opfatter som kategoriske, fuldstændigt ophævede. I stedet er der gradvise overgange mellem det ene og det andet, og på ethvert punkt af dette kontinuum vil det ene have momenter af det andet i sig. Naturen er således den synlige men ubevidste fornuft eller Ånd, og ånden den usynlige men bevidste Natur (1927, Werke I, p. 706). Samtidig har den ubevidste fornuft, der gennemstrømme naturen det som sin finale bestemmelse at blive sig selv bevidst. Der er således nedlagt en udviklings-spænding i retning af Ånd eller bevidsthed i alt værende.

Men "det Absoluttes" bestemmelse gør ikke bare, at det naturlige stræber mod Ånd, men også at det åndelige på en eller anden måde bliver til Natur, fastslår Shelling. Der siges dog ikke hermed, at der er fuldstændig reciprocitet mellem Ånd og Natur. Ånden er en højere potens af "det Absolutte" end naturen, for mens naturen stræber efter at opløses i Ånd, stræber ånden ikke på samme måde efter at forsvinde i naturen; men måske nok efter at blive *realiseret* - at tage form - og dette sker bl.a. i kunsten!

Normalt er "det Absolutte" - som al værens og erkendelses urgrund - ikke selv tilgængelig for den almindelige bevidsthed al den stund at de duale kategorier, som denne bevidsthed nu en gang er nødsaget til at benytte sig af, alle er ophævede, på det niveau der skal beskrives! Men i kunstens symbolske universer har vi i inspirerede øjeblikke mulighed for, at transcendere dualismen og etablere et værens-møde, der er hinsides bevidsthedens traditionelle spaltninger.

I disse øjeblikke er kunstneren, ifølge Shelling, blot instrument for "det Absolutte", der bruger ham til at åbenbare det evige og almene i det endelige og partikulære (Werke II, p. 615, 628). Kunstværket er således ikke blot en imitation af naturen; men "det Absolutte" symbolsk repræsenteret og dermed en syntese af det endelige og det uendelige.

Som naturen og ånden er også kunsten en potens af "det Absolutte", ja mere end dette: Den store Kunst er nemlig, ifølge Shelling, "det Absoluttes" højeste potens. For hvor naturen, videnskaben eller moralen f.eks. blot er ensidige og spaltede tilnærmelser til det evige, så finder man i de store

kunstværker det uendeliges komplette tilstedeværelse og syntetiserende bestræbelser fastholdt i endelig form (Werke V).

Men hvordan er kunsten, som højeste potens af "det Absolutte", så relateret til "det Absolutte" *an sich*, kunne man spørge?

Kunsten er eksplicit, hvad "det Absolutte" er implicit, lyder svaret. Hvor "det Absolutte" er den oprindelige uberørte enhed, i hvilken Ånd og Natur og alle andre modsætninger er ophævede, så er kunsten syntesen af disse tilsyneladende modsætninger efter spaltningen. Forholdet mellem "det Absolutte" *an sich* og "det Absolutte" som kunstnerisk gestaltning er derfor som forholdet mellem "Urbild" og "Gegenbild".

Urbilledet kommer logisk og metafysisk før Gegenbilledet; men sidstnævnte er ikke inferiørt til førstnævnte men en sideordnet pendant, der fremkommer i det intense værensmøde<sup>5</sup>.

Hegel overtager (som så meget andet) også disse tanker fra Shelling og fastslår i sin kunstteori fra 1835, at kunsten er den sanselige inkarnation af den spirituelle essens - *ideen* - og dermed er åbenbaringen af det egentlige igen stillet os som mulighed.

Schopenhauer (1969) når fra sit eget grundlag frem til det samme. Normalt er den menneskelige bevidsthed fuldt optaget af at tilfredsstille den "blinde livsviljes" konstante behov, og dette gør det vanskeligt for os at hæve os over de vedvarende begærs subjektive og af viljen farvede horisonter, og se verden som den egentlig er.

Vi har imidlertid under ganske særlige omstændigheder en mulighed for at slippe ud af *Viljens* greb og omend kortvarigt suspendere dennes tvang. Ikke som følge af et bevidst valg. Ikke som intention. Men i den store lidelse og i den æstetiske kontemplation sættes vi fri, fordi vi i disse tilstande fortaber os fuldstændigt i nuet og det værende. Der er ikke noget vi skal, al stræben er ophævet, og det samme er enhver individualitet. I den smerte der er så stor, at den ikke engang kender ord; men blot hensætter mennesker som dyr, i en jamren der er universel, er al individualitet og dermed al *Vilje* ophævet. Denne smerte er ikke noget "jeg har", den er noget "jeg er ét med".

En tilsvarende og langt mere erkendelsesbefordrende frisættelse kan kunstoplevelsen bibringe os. I denne tilstand af viljesfri hengivelse (af "desinteresseret behag" ville Kant sige) er det nemlig muligt at trænge ind i væsens-virkeligheden og dermed i det essentielle og evige ved en ting, hvor vi under almindelige omstændigheder blot får fat i det partikulære. Der er i hengivelsen fusion mellem subjekt og objekt, og i denne enhedstilstand bliver et hvilket som helst objekt en mulig indgang til det hele. Det er derfor også i denne tilstand, at vi kommer tættest på at forstå *Viljen* som helhed. Den musiske form er her enestående, fordi den, ifølge Schopenhauer, i særlig grad formår at gå bag om ideerne og bringe os i direkte kontakt med denne forfærdelige livskraft selv i alle dens stræbende og krævende former.

<sup>5</sup> Det Shellingske Gegenbillede er således mere end det Platoniske aftryk.



For Heidegger (1975) er kunsten tilsvarende den store *afslører*, der på ny lægger blot, hvad vane, hverdag og den kategoriserende erkendelse har tilsløret.

Normalt tænker vi på den almindelige skik- og brugsverden som den sande og kunstens verden som fiktion; men det forholder sig på mange måder omvendt. Den almindelige bevidstløse dagligdag er tradition og overenskomst. Den er *tilsløring* med andre ord og nærmest ikke til at komme til for sædvane. Kunsten derimod, afslører den værens-grund - "*Jorden*", kalder Heidegger det, som det hele hviler på. Kunsten åbner et vindue til tingenes evige og inderste væsen, og set igennem dette genvækkes det værende til nærvær og mening på ny og den betragtede til autenticitet. I en verden hvor mennesket endog har glemt, at det har glemt det værendes sande natur, er det kunstens opgave at få os til at se på ny<sup>6</sup>.

Man kunne fristes til at betragte forestillingen om kunsten som epifani, som en primært romantisk tanke al den stund at romantikken jo som få har dyrket "den guddommelige inspiration" og ideen om kunstneren som heroisk visionær. Men sådan forholder det sig ikke. For det første er denne tanke som vist en almen udbredt oplevelse, og for det andet er den romantiske æstetik langt snarere hildet i en slags excentrisk ekspressionisme, der dyrker kunsten som udtryk for et indre. Det centrale er klart dette udtryk, der bærer det skabende genis adelsmærke, ikke indtrykket. Sådan forholder det sig ikke med den grundtanke, som vi i det foregående har skildret. Her er kunsten ikke et *udtryk* for et "*Innen*", men derimod et *indbrud* fra et "*Aussen*", som Løgstrup (1960) har udtrykt det.

Kunstens ideelle mulighed er således et *værens-møde* slet og ret, og det er denne erfaring, der møder os bag de forskellige formuleringer. Så hvis man ikke lader sig skræmme af den højspændte og noget florumvundne sprogbrug, der benyttes, eller af de bagvedliggende metafysiker hvorudfra fænomenet søges udlagt, så er den grunderfaring der skildres, og som de fleste af os vil kunne dele, at kunstværkets mulighed er, at materialisere et fascinerende oplevet "mere", og det fælles projekt består dernæst i at forstå og formulere, hvori dette hverdagsoverskridende "mere" består.

Fælles er ligeledes afvisningen af en mimetisk-realistisk kunstopfattelse. Den store kunst afbilleder ikke bare "verden som den fremtræder"; men bryder i stedet igennem skorpen af skik og brug og åbenbarer det evige og egentlige, der gemmer sig bag hverdagens partikulære former. Man er samtidig enige om, at dette klarsyn, i al overvejende grad fremkommer som en inspireret og delvist ubevidst og symbolsk båret erkendelsesproces - en åbenbaringssandhed udgående fra "et oplevelsesdyb som bevidsthedens lys aldrig til fulde når", som Dilthey udtrykte det - i hvilken den menneskelige vilje og den kategorielle tænkning stort set er suspenderet.

**Den æstetiske oplevelse - epifani og transcendens på modtagersiden.** Dette møde med "det Absolutte" som kunstneren under skabelsen kan berette om, genfinder vi som nævnt ligeledes på modtagersiden. Det er langt fra hver gang det sker; men i sjældne øjeblikke af dyb fascination bliver kunstoplevelsen indgangen til en ændret bevidsthedstilstand, i hvilken

beskueren så at sige smelter sammen med det beskuede: værk og betragter bliver ét. Tid, sted og andre dualiteter ophæves, og i en tilstand af forøget årvågenhed sendes subjektet ind i et oplevelsesrum, fra hvilket det vender lutret og forklaret tilbage, klogere på sig selv og verden og med forøget personlig velvære og integritet (James, 1902, Maslow, 1964, Hay og Morrissy, 1978, Laski, 1990, Funch, 1996).

Fænomenologien er tydelig nok. Utallige kilder beretter om den samme oplevelse; men kan denne fænomenale realitet overhovedet forstås psykologisk?

Funch (1996) har et bud, som et langt stykke ad vejen følger de samme stier, som vi her har betrådt. De første formuleringer er tentative: Selv-transcendensen og den efterfølgende eksistentielle fylde der opleves, udgår fra et særegent samspil mellem grundlæggende aspekter i beskuerens eksistens og psyke og det beskuede kunstværk (op.cit. p. 272). Nærmere bestemt er der tale om, at et "fond af livserfaringer aktualiseres eksistentielt" via kontakten med kunstværket, og derved bringes til bevidsthed (op.cit. p. 273).

Så langt kan vi følges; men da Funch kort efter i et sympatisk forsøg på dog at præcisere disse åbne formuleringer yderligere forsøger sig med en emotionsteori, begynder vejene at skilles. Lad os se nærmere på det.

En række emotioner lader sig, som Funch (ibid.) påpeger, ikke entydigt relaterer til noget sanseligt. Frygten for en bidsk hund har f.eks. et klart sanseindtryk at relatere sig til; men det har emotioner som angst, melankoli, kærlighed, sorg og fortvivlelse ikke i samme grad fortsætter han, og vel endnu mindre sentimentaler som ærefrygt, religiøs hjemlængsel, næstekærlighed og ontologisk tryghed/utryghed kunne vi tilføje for blot at nævne nogle.

Disse tilstande optræder ikke i veldefinerede situationer, og lader sig derfor ikke så let konstituere eller forsyne med en "distinkt form" under almindelige forhold, og her kommer kunsten så ind. For det der sker under den transcendent oplevelse er simpelthen, at en tidligere ukonstitueret emotion via kunstværket forsynes med en adækvat og distinkt form (op.cit. p. 267-273).

Det er korrekt, at den store kunst i dens kompleksitet og symbolske fortæthed ofte kan levere form til det kategorielt uformulerbare; men det værens-indhold der herved konstitueres er noget langt mere *totalt* end en emotion. Det ligger simpelthen i den transcendent oplevelses væsen.

Det karakteristiske ved det transcendent bevidsthedsrum er jo netop, at alle den almindelige bevidstheds cartesianiske orienteringsramme er transcenderet og dermed også polariteten: Tanke-følelse!

Det vi træder ud af dette rum med, er således meget mere end en konstitueret emotion. Ja, denne formulering er alene udtryk for, at bevidstheden nu atter er underlagt den logiske dualismes strenge tugt. Den almindelige bevidsthed må jo spalte helheder, for at kunne forstå og for at formulere sig. Dens begreber er alle tvungent polare; noget er kun lyst, fordi noget andet er mørkt osv. Men der findes som vist et oplevelsesrum, hvor verden præsenterer sig uden disse modsætninger, og til disse øjeblikke af forskelsløs enhed slår ordene slet ikke til. Ikke bare fordi ordene i disse situationer opleves som unødvendige, det gør de også; men først og fremmest fordi de

<sup>6</sup> Herhjemme har Løgstrup (1960, 1995), inspireret af Heidegger, formuleret sig i overensstemmende baner.

tilrådgighedsværende begreber jo netop løber på de dimensioner, som oplevelsen lige har transcenderet!

Hvad dette "mere" er, som vi kommer ud med, er derfor vanskeligt at beskrive. Beskrivelsen bliver ikke bare fattig, den bliver også paradoksal, og vi kan med lige så stor ret sige, at vi i transcendenzen møder vort *inderste væsen*, som at vi via billedet smelter sammen med *altet*, for også indre - ydre dikotomien er selvfølgelig ophævet.

Det er korrekt, at der til den transcendenten enhedsoplevelse knytter sig noget, der af mangel på bedre ofte betegnes som en "overvældende følelse af numinositet". Den oplevende oplever sig i kontakt med noget overmåde og absolut, og føler sig både slagen med ydmyg ærefrygt og dragende længsel. Man er i kontakt med den egentlige væsens-virkelighed, og dette er på mange måder som at "komme hjem" i platonisk forstand. Men som den omfattende fænomenologi ligeledes viser (se Høgh-Olesen, 1995 for en oversigt eller James, 1902), så fremstår det, der for en udenforstående kan minde om en følelsesstilstand (f.eks. p.g.a. oplevelsens numinositet og efterfølgende ubeskrivelighed) for den oplevende som værende "a state of knowledge" eller en erkendelsestilstand. Og selv om den oplevende måske selv hensættes i en stemning af lykkelig taknemmelighed, så fremstår det åbenbarede, med det som James kalder klare "noetiske kvaliteter" og dermed som noget i særegen grad *objektivt*, *realt* eller *Absolut*, der er hinsides godt og ondt, fornuft og følelse osv.

Eller med Mester Eckerhardts ord: Det er det værende som "*Istigkeit*", der erfares, og i denne rene "*Erhed*" er alle den almindelige bevidstheds traditionelle dikotomier transcenderede.

*Det vi kommer ud af den transcendenten 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 sansindtryk eller formuleret i den almindelige bevidstheds lineære og dualistiske kategorier.* Og sådanne komplekse værens-forhold er den menneskelige eksistens netop rig på.

**Kunstens og eksistensens evige temaer.** De temaer som den store kunst kredser om og materialiserer, er derfor på ingen måde tilfældige. De genspejler tværtimod, hvem vi er, ikke bare som individer men også som artsvæsener, samt hvilke værens-vilkår vi er underlagt. Hvis man vil forstå hvem vi er, kan man derfor med fordel rette projektørerne mod de fascinationsformer, som vi dyrker, for i fascinationens prisme spaltes og spejles det menneskelige væsen og den menneskelige eksistens.

Kunsten er en symbolsk og narrativ genspejling af de former for liv, som ikke så godt lader sig opdage, fastholde og udtrykke på andre måder. Når psykologien undersøger de spontane og dog evigt tilbagevendende fortællinger, som kunsten tematiserer verden over, så får den derfor et livsnært indblik i den menneskelige værens grundformer, og ser vi nærmere på de værenserfaringer som kunsten tematiserer, så har flertallet tydeligvis afsæt, idet man kunne betegne som menneskets mere *arketypiske* erfaringslag.

Arketyperne refererer til det fælles menneskelige, og det er derfor der, hvor vi møder mennesket i dets evighed, at vi

finder disse såvel som den store kunst, kunne vi tilføje. Lad os prøve at eksemplificere dette.

Nogle af de almindelige livssituationer som vi indgår i, hæver sig så at sige over det blot og bart specifikke i det givne her og nu, og bringer os i kontakt med en mere arts - og dermed arketypisk og evig erfaringsverden. Den brystgivende kvinde kunne være et eksempel på dette. På den ene side er det selvfølgelig denne konkrete kvinde og dette bestemte barn på dette givne tidspunkt; men samtidig befinder kvinden sig i dette *nu* i et evighedspunkt, hvor hun gennemlever en erfaring, som forener hende med det kvindelige og maternale til alle tider.

Fra den anden ende af kontinuet kunne døden være et eksempel. Det er nok denne konkrete person, der mister; men samtidig bringes han via tabets erfaring i kontakt med alle sørgende til alle tider, og det samme gælder den *forelskede*, den *håbefulde*, den *afmægtige*, den *hævnerrige*, den *ventende* samt alle de øvrige tid- og stedsoverskridende grundpositioner, som tilværelsen hensætter os i.

På det mere overordnede plan synes tilværelsen ligeledes at præsentere os for nogle kollektive temaer eller livsopgaver af uafsluttelig karakter, som vi igen og på ny må forholde os til, alene fordi vi er mennesker, og i dette "*må*" ligger der - som T. I. Nielsen (1986), der har inspireret det følgende, bemærker - både *lyst* og *nødvendighed*: Fordi vi er mennesker, kan vi ikke lade være at drages mod de problemkredse som temaet rummer, og fordi vi fødes ind i en natur- og menneskeskabt verden, er vi nødt til at forholde os til de livsopgaver, der naturligt følger af denne naturale og sociale realitet!

Eller mere konkret:

*Fordi vi er mennesker* givet selvbevidsthedens mulighed, må vi f.eks. forholde os til livet og dødens realitet og forsone os med alle de øvrige *endeligheder*, som menneskelivet implikerer. Herunder vove os i det ukendte og indgå i den uendelige kæde af separationer som tilværelsen indebærer, og samtidig forsøge at skabe mening og sammenhæng ud af dette kaos, og dermed også besinde os på hvad der er *godt* og *ondt* og forholde os til dette.

Og *fordi vi er sociale væsener*, må vi ligeså uafvendeligt underordne os helhedens interesser. Finde vor plads i det menneskelige fællesskab, og ikke mindst forholde os til de betydningsfulde andre såsom *faderen*, *moderen*, *autoriteten*, *den fremmede* og *det modsatte køn*, som vi omgives af for blot at nævne nogle.

Men samtidig må vi, *fordi vi som art har fået individuati- onens mulighed*, ligeledes selvstændiggøre os og træde i figur på fællesskabets baggrund, hvor antinomt dette så end stiller sig til socialitetens fordringer. Vi må kunne fordele den personlige lyst i forhold til den fælles pligt - hengivelsen i forhold til kontrollen. Forholde os til seksualitetens og kønnets faktum og gøre disse kræfter til vore samt mere generelt vove os i det indre ukendte, og dykke ned i "smudsigt vand, når det er sandhedens vand", som Nietzsche (1972) udtrykker det, og her favne "kolde frøer og lunkne tudser". For nok må vi fraspalte, fortrænge, og som Agamemnon ofre vort kæreste øje af hensyn til helheden; men også Skyggens indhold må finde en plads indenfor den personale enhed, hvis den individuatoriske fordring skal indfries. (Tabel 1 samler fordringerne).

<b>Eksistentielle fordringer</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. At skulle forholde sig til det at være født, og til det at skulle dø, og herunder at skulle forsones sig med endeligheden og det naturlt/eksistentielt nødvendige.</li> <li>2. At skulle vove sig i det ukendte og mestre separationen og forandringens evige vilkår.</li> <li>3. At skulle skabe mening og sammenhæng ud af kaos og forvirring, og herunder at finde ud af hvad der er godt og ondt, og forholde sig til dette</li> </ol>
<b>Socialitetens fordringer</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>4. At skulle indordne sig helhedens interesser og forholde sig til det at være en del af det menneskelige fællesskab og dets institutioner</li> <li>5. At skulle forholde sig til betydningsfulde andre: f.eks. faderen, moderen, autoriteten, den fremmede, det modsatte køn, og til det mandlige og kvindelige som sådan.</li> </ol>
<b>Individuationens fordringer</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>6. At skulle selvstændiggøre sig og træde i figur på fællesskabets baggrund.</li> <li>7. At skulle fordele lyst i forhold til pligt og hengivelse i forhold til kontrol.</li> <li>8. At skulle forholde sig til sig selv som kønsvæsen og til sin seksualitet.</li> <li>9. At skulle forholde sig til <i>skyggen</i> - vove sig i det indre ukendte</li> </ol>

Tabel 1: Kollektive livsopgaver og temaer

I disse kollektive temaer og livsopgaver finder vi arketyperne, og selvom vi ikke kan illustrere alle, da der principielt er lige så mange arketyper, som der er alment menneskelige livssituationer, så kan ovenstående strukturelle systematik i det mindste give os indtryk af de grundvilkår, hvoraf de springer.

Af disse former springer samtidig de fortællinger, der fascinerer os, og som kunsten vedblivende skaber variationer over. For når kunsten er tæt på arketyperne, er den samtidig tæt på verden og den menneskelige tilværelse.

Når vi her taler om "arketypiske temaer", siger vi derfor i første omgang blot, at der til menneskelivet nødvendigvis knytter sig nogle fælles og evigt tilbagevendende oplevelser og opgaver. Og samtidig, at det er disse ofte antinome og derfor svært konstituerbare værens-vilkår, som den store kunst former sig omkring og stedfortrædende sætter i scene.

Med disse analyser har vi således et bud på, hvilke kilder den store kunst springer af, hvorfor den fascinerer os, og hvilke funktioner den kan have i det menneskelige tilværelsesprojekt, og vi kunne derfor standse her.

Men da tilbagevendende artsmæssige vilkår og udfordringer - og det er om sådanne vi taler - over udviklingshistoriens forløb har det med at blive en del af det organismiske beredskab, som artens medlemmer møder verden med, så er spørgsmålet, om ikke der til disse uomgængelige vilkår, allerede i menneskesindet findes nogle korresponderende mentale erfaringsstrukturer, som vor art møder, forstår og ordner det værende udefra?

Og er det tilfældet, så er disse strukturer samtidig anledning til, at vi som før nævnt i livet såvel som i kunsten, må

opsøge de problemkredse som temaerne dækker, samt at vi når dette sker, da tilvejebringer de påfaldende ensartede struktureringer som bl.a. Jung (1979), Campbell (1986, 1991) og Eliade (1995) har dokumenteret i deres sammenlignende studier af den menneskelige symbolverden.

Går vi ud over den deskriptive konstatering af disse tematiske grundformer, så havner vi således i den menneskelige biopsyke.

Arketyperne står nemlig, jungiansk betragtet, i et genspejlingsforhold til verden. De er et resultat af de livserfaringer, som arten har gjort sig under evolutionens løb, og som sådan en del af den *a priori* menneskelighed hvormed vi træder ind i verden. Centrale dele af den verden som mennesket fødes ind i, er derfor allerede medfødt i det som bestemte spejlende strukturer og anlæg. Således forudsætter hele mandens natur kvinden, både fysisk og mentalt. Hans system er indstillet på kvinden fra starten af, ligesom det er forberedt på en hel bestemt verden, hvor der er vand, lys, luft, salt og kulhydrater eller forældre, mager og børn - eller kamp og død for dens sags skyld. I arketyperne er der kort sagt nedlejret et lille stykke menneskelig livs-verden - en rest af de glæder, sorger og erfaringer som arten har gentaget utallige gange i forhistorien.

På den ene side er arketyperne således af væsen et *humaninstinkt*, og dermed en medfødt non-perceptibel, energetisk grundstruktur, der som en genspejling af artens eksistensbetingelser og gentagende livserfaringer er blevet nedfældet i den menneskelige DNA under evolutionens løb, og på den anden side manifesterer denne energetiske struktur sig i den menneskelige bevidsthed ligeledes som de perceptible arketyperiske handlinger, symboler og mentale forestillinger, som

menneskeheden i dens myter, riter og kunstneriske livsudtryk universelt har frembragt.

Arketyper er således i sig selv en "transcendent totalitet": både instinkt og ånd, både emotion og mentalt billede, både non-perceptibel energetisk struktur og symbolsk forestilling og både bevidst og ubevidst etc. Af samme grund er der ligeledes mulighed for en transcendent oplevelse, hver gang en sådan arketype aktiveres, og det er måske det der sker i den æstetiske oplevelse, når vi selv er stedt i en af de ovennævnte alment menneskelige livssituationer, og samtidig via kunstværket får dette svært konstituerbare værens-forhold fastholdt som distinkt form?

Kunstværket virker muligvis her som den *sign-stimuli*, der både udløser og fortætter det genkendende værens-møde, der kommer i stand, og gør det muligt for den oplevende for en stund at finde ind til tilværelsens dybeste kildevæld.

Eller som Jung udtrykker det:

*"En arketypes indvirken, hvad enten den har form af en umiddelbar oplevelse eller bliver udtrykt gennem det talte ord, påvirker os, fordi den hidkalder en stemme, som er stærkere end vores egen. Hvem der end taler i de oprindelige billeder, taler med tusinde stemmer; han tryllebinder og overvælder, mens hans samtidig løfter den idé som han søger at udtrykke op over det trivielle og flygtige ind i de eviges rige. Han opdanner vores personlige skæbne til menneskehedens skæbne, og fremmaner i os alle disse godgørende kræfter, som igen og på ny har gjort det muligt for menneskeheden at finde et fristed fra enhver fare og overleve den længste nat".* (C. G. Jung, V.15, p. 82-83).

Denne forståelse sætter samtidig fænomenet omkring den kunstnerisk "besættelse" i relief. For i den udstrækning at arketyper er instinktets billede, knytter der sig som nævnt et dynamisk moment til disse strukturer: de *må* simpelthen udfolde de prækodede programmer for menneskeligheden, som de er.

For kunstneren opleves dette f.eks. som en dyb trang til atter og atter at beskæftige sig med disse bestemte temaer eller ved, at den skabende kraft under processen med ét manifesterer sig som et "automomt kompleks", der pludselig går sine egne veje.

På dette stadium er det nu ikke længere Goethe, der skaber Faust; men Faust der skaber Goethe (hvilket i øvrigt er i overensstemmelse med Goethes egen oplevelse). De prometiske Faust-kræfter besætter ham simpelthen, og tvinger ham ned til "Mødrene".

Det symbolske element i kunsten udgår i særdeleshed fra dette kollektive psykelag. Ikke mindst den mere visionære kunst, som vi kender det fra blandt andre Jacob Böehme, Hieronymus Bosch, William Blake, Nietzsche eller anden del af Goethes "Faust" for den sags skyld, trækker på et urgammelt symbolsprog, og de billeder der benyttes her, tilhører da også snarere mytens og drømmens betydningsmættede verden end den almindelige bevidstheds virkelighed.

Overordnet betragtet er kunstens sociale betydning her, at den er med til at udforme og opdrage tidsånden ved at frembringe de former, som tiden savner mest, og dette gælder ikke mindst den visionære kunst, der ifølge Jung er særegen der-

ved, at den på mange måder er *kompensatorisk* til den fremherskende indstilling:

*"Kunstnerens utilfredsstillende længsel går tilbage til det urbillede i det ubevidste, som er bedst egnet til at kompensere utilstrækkeligheden i det nuværendes ensidighed. Kunstneren griber dette billede, og idet han hæver det op fra det dybeste ubevidste, bringer han det i forbindelse med bevidste værdier, og transformerer det herved, så det kan accepteres af hans samtidiges begrebsverden i overensstemmelse med deres forståelsesevne".* (C. G. Jung, 1966, V. 15, p. 83).

Den dominerende bevidsthed i 1800-tallet tematiserer f.eks. ikke hybris i den rationalistiske fremskridtstros grænseløse drøm om kontrol og naturbeherskelse; men med Faustmyten finder dette komplement adgang til kulturen. På denne måde er kunsten Jungiansk betragtet, en del af det stofskifte, der udfolder og videreudvikler menneskeånden.<sup>7</sup>

Det vil nok være en forsimpning at fastslå, at alle kunstens temaer vil være af arketyrisk karakter; men en stor del vil givetvis, og frem for alt forekommer disse dybdepsykens kollektive grundformer, at være en brugbar indgangsvinkel til belysning af den fascinationskraft, der udgår fra den store kunst, såvel som til forståelse af denne kunsts særlige evne til at transcendere det partikulære og opløfte sin genstand til det fælles menneskeligt evige.

Den store kunst er således oftest allegorisk i dens tematik, og dens transcendent muligheder beror bl.a. på, at den ved at anslå disse arketyriske strenge formår, at levere os dragende og komplekse billeder af det værende i dets ofte antinome og svært fastholdelige totalitet.

I Iliaden kan vi f.eks. lære, at livet er en kamp, og at målet ofte fortaber sig i støvet fra de kæmpende. I Odysseen at livet er en rejse, og at vejen hjem sjældent er den lige, og i Jobs bog at livet er en lidelsesfuld gåde, og dog skal vi stifte bo på tilfældets mark og som april - "drive syrener op af død jord".

Men ikke blot det individuelle og partikulære ophæves. I den udstrækning at den store kunst formår at åbenbare et tilværelsesplan, hvor den almindelige bevidstheds sædvanlige modsætningspar er ophævet, og i den udstrækning at den ikke bliver til ved viljens styring - ja, så unddrager kunsten sig ligeledes enhver moralsk vurdering.

Den store kunst er således hverken moralsk eller amoralsk. Den er bare. At bedømme Dantes Franchesca som umoralsk eller Shakespeares Cordelia som moralsk, er nogenlunde ligeså meningsfuldt som at bedømme kvadratet som moralsk og trekanten som umoralsk. Franchesca og Cordelia er blot toner i det værendes musik, som Croce (1960, p. 21) har udtrykt det. Kunsten åbenbarer tonerne og opfører musikken, og så må vi, som medlemmer af det menneskelige fællesskab, dernæst tage stilling til det værens-aspekt, der er blevet tematiseret.

Med forståelsen af kunstværket som *åbenbare værensmøde* er vi således langt fra den kunstopfattelse, der blot henfører kunstværket til den subjektive fiktion, det uforpligtende

7

Til yderligere dokumentation af denne dynamik se også E. Neumann's (1959) overbevisende analyser af Henry Moores arbejder.

tankespinds- og den rene æstetiks florlette verden af pirrende sansestimuleringer. Men til gengæld er vi tæt på kunstens oprindelige rolle før spaltningen mellem kunst og videnskab for alvor slår igennem, og reducerer kunsten til blot endnu en adspredelsesform.

Og hvad er så kunstens oprindelige rolle?

### 3. Den forhistoriske kunst

I millioner af år har vore forfædre levet et liv uden kunstgenstande og udsmykninger; men med *Homo Erectus'* fremkomst finder vi så pludselig, i lag der er omkring 1,4 millioner år gamle, de første farvekridt fremstillet af okker i forskellige nuancer (Marshack 1990, p. 461).

Hvad denne forfader - som ligeledes er den første til at lave stenredskaber efter en fast indre skabelon, der bevidst fastholdes over tid og sted - har brugt disse farver til, ved vi ikke; men vi må formode, at han har udsmykket sig selv og sine omgivelser, og at disse udsmykninger har tjent et både symbolsk og dekorativt formål for ham, som hæver sig over den almindelige overlevelses idé.

I årtusinderne op til de nutidige former af *Homo Sapiens* fremkommer, er disse farvekridt de eneste vidnesbyrd om en kunstnerisk symbolsk virksomhed, som vi kender. Men med

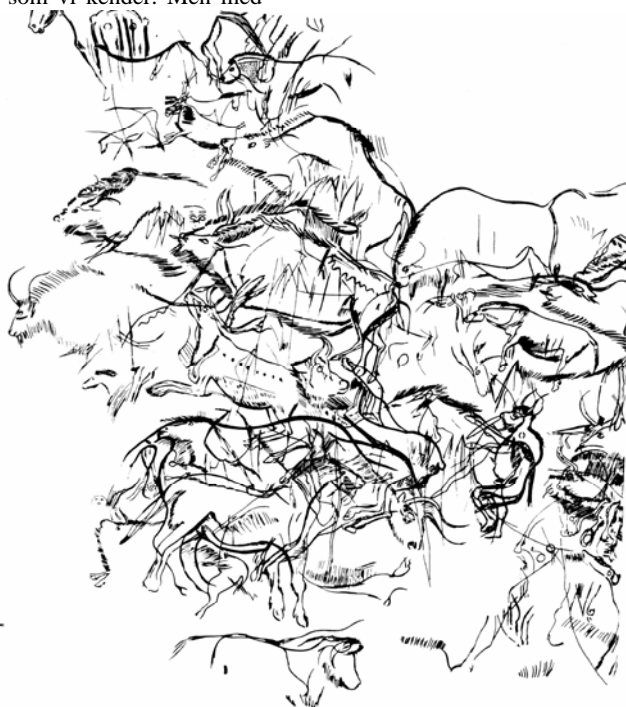
det moderne menneskes fremkomst ændrer dette sig markant. Fra første færd af er dette væsen beskæftiget med at objektivere sig symbolsk.

Vi ved, at mennesket helt tilbage i Aurignac-perioden (35-30.000 fvt.) har udsmykket klædedragter og redskaber, og at dette husflidsarbejde både har haft forskønnende og magiske funktioner, som når spydkasteren dekoreres med et hurtigt dyr. Samtidig er disse arbejder så sofistikerede, at de snarere fremtræder som slutprodukter af en gammel tradition end som de primitive begyndelser til en ny.

Men det der især fascinerer os, ved denne palæolitiske forfader er, at han dybt inde i mørke huler, afsondret fra det almindelige bopladsliv, har udfoldet en kunst, der helt fritaget dekorative formål udelukkende helliger sig *mysteriet* og dermed erkendelsen af tilværelsens dybeste hemmeligheder.

Alene disse hulers utilgængelighed vidner om deres karakter af *helligdomme*, og dette indtryk bekræftes yderligere, når vi ser nærmere på den komposition og de motiver, man har benyttet.

Betragter man den forhistoriske kunst ud fra de forventningshorisonter omkring perspektiv og komposition, som har været gældende i vesten siden renæssancen, så forekommer den umiddelbart kaotisk (se f.eks. figur 1).



Figur 1: "Trolldanden fra Trois Frères, Ariège Frankrig. Paleolitikum, Madeleine-perioden.

Ser vi på de enkelte figurer, så er det tydeligt, at denne forfader udmærket er i stand til at udtrykke perspektiv og "moderne" rummelige betragtningsmåder. Et dyrs ben er således naturligt proportionerede og placeret på kroppen, og man ser

tydeligt hvilke der er længst væk fra iagttageren, og hvilke der er lige for. Men i den maleriske helhed benyttes disse principper ikke.

De skildrede figurer er her ikke underlagt et ensartet relationsystem. Midt imellem en hests ben finder man f.eks. en miniature mammut, der størrelsesmæssigt er helt uden for proportioner. Og den rum- og fladeforestilling der opereres med, er heller ikke som vor opbygget af koordinationsakser, der ud fra et centralt øjepunkt forløber horisontalt og vertikalt, men så at sige ud fra forskellige øjepunkter i tilfældige retninger (se f.eks. Jelinek (1974) for yderligere dokumentation).

Det er kort sagt som om, at det maleriske rum ikke udgør en kompositorisk enhed, som vi kender det, og det gøre det måske heller ikke! Måske er denne samling af dyr slet ikke tænkt som en scene, fordi at disse malere på disse afsondrede steder netop ikke har haft en naturalistiske repræsentation i form af et landskabsmaleri i sinde; men snarere en *kultisk* og *sakral* idé som udgangspunkt for deres skaben. Måske er det dyrets væsen som "kraft-objekt", og dermed dyret som symbol, der gengives. Og derfor vender man gennem årtusinder regelmæssigt tilbage til disse hellige rum for at genskabe og forny denne kraft via nye symboliseringer.

Ser vi nærmere på de valgte motiver, så tegner der sig ligeledes et mønster. Frekvensen af menneskelige figurer er således mindre end 3% (Pfeiffer 1985, p. 148), og disse er samtidig meget forsimplet gengivet, selv om enkelte undtagelser viser, at man udmærket var i stand til at gengive menneskekroppen med samme finesse, som man gengav andre motiver. Forklaringen er muligvis, at der ingen grund var til at gengive mennesker, da sådanne rent faktisk var repræsenteret som levende deltagere i de handlinger, der efter alt at dømmes har udspillet sig i hulerne.

Andre sjældne motiver er fisk, slanger, fugle, insekter og planter, mens det til gengæld vrimler med bisoner, okser, heste og mammuter.

Denne selektion tyder igen på, at noget særligt er på færde. For at dømmes efter køkkenmøddingerne på disse menneskers bopladser, så er disse foretrukne motiver ikke simple afspejlinger af deres byttedyr. Disse malere havde heste og bisoner på hjernen; men rensdyr og fjelddryper i maven, som Leakey (1995) har udtrykt det, og de maledede dyr har derfor snarere haft en særlig sakral eller *totemistisk* betydning for dem som kraftsvæsener, må vi formode.

Strukturalistiske analyser af motiverne i hulerne tyder endvidere på en hierarkisk opbygning. I de yderste indgangsrum finder man en dominans af hjortemotiver. Længere inde i de store hovedrum møder man heste, bisoner, okse og mammuter, og dybest inde finder man foruden de store rovdyr som bjørn og huleløve, en række dybt fascinerende *teriantrope væsener*, der som halvt dyr og halvt menneske slet ikke er af denne verden (Leakey 1995, p. 145, Sandars 1995, p. 119-120).

"Troldmanden" fra Troi Frères grotten er et sådan væsen. Midt i et felt af kraftdyr står han bisonhovedet med forlemmerne manende strakt frem (se figur 1), og han er blot én af mange.

Disse skabninger er ikke simple repræsentationer; men komplicerede åndsprodukter skabt af sindet med det formål at fastholde en idé, en relation eller et værens-møde så komplekst, at naturens egne former ikke har kunnet indfange dette forhold.

Længere inde i Troi Frères grotten finder vi en endnu mere kompleks teriantrop. Fra hulens loft stirrer et væsen med gevir, ugleagtigt ansigt, bjørneagtige forpoter, bagudrettet penis (som ved kattedyrene), hestehale og menneskelig underkrop, ned på os (se figur 2).



Figur 2: Graveret teriantrop. Trois Frères. Frankrig.

Det særegne ved denne figur, som kun kan anes fra grottens bund, er endvidere, at hvis man kravler ind i en tunnel og klatrer op af en skjult og svært fremkommelig passage, der i en spiral fører til et "vindue", hvorfra man kan overvåge kammeret, så placeres man med ét direkte overfor dette væsen!

Er denne skabning en Shaman, eller er den urbilledet på den "Dyrenes Herre", som også kontemporære jægersamfund dyrker i deres mytologier (jf. "Havets moder" hos eskimoerne) og som styrer årstidernes skiften, forekomsten af vildt og dermed ordenen i Kosmos?

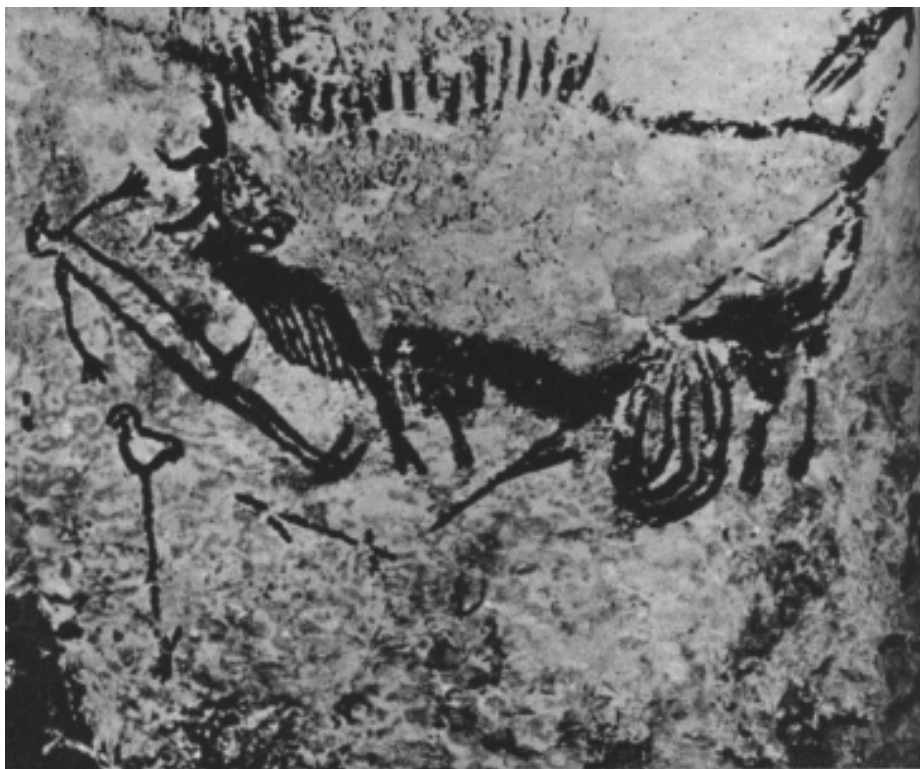
Vi ved det ikke. Men figurens numinøse karakter er uomgængelig, og den "rite de passage" som man må gennemgå, for at komme tæt på dette mysterium, indikerer ligeledes, at forskellige initieringsriter kan have været knyttet til dette væsen.

Det vi med en vis sikkerhed kan fastslå er, at Troi Frères grotten er en helligdom. Og er det "Dyrenes Herre", der betragter os fra hulens loft, så er det den mest guddommelige figur i den forhistoriske kunst- og tankeverden overhovedet,

som vi her møder, og samtidig foreløberen for alle senere forekommende guddomme som menneskeheden har dyrket!

Det kultiske moment genfinder vi ligeledes i Lascaux-grotten, hvor man i det sværest tilgængelig galleri - som man

kun kan komme til ved at kravle ned igennem en 6,30 m dyb skakt - finder én af hulekunstens få egentlige scener (se figur 3).



Figur 3: "Fuglemanden". Lascaux, Frankrig.

I et lille rum hvor der kun er plads til én eller to personer, er en mand med et fugleagtigt næb blevet gengivet. Han ligger som død overfor en formodentlig såret bison. Ved siden af ham er en fugl på en stav anbragt, og denne relaterer sig ligeledes til den skildrede scene.

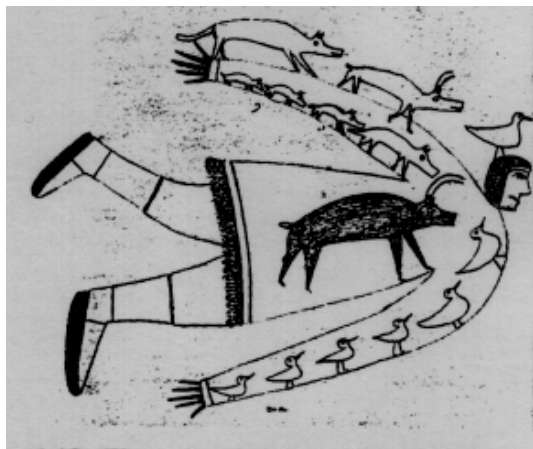
Traditionelt er denne scene blevet fortolket som en jagtulykke; men noget mere esoterisk er formodentlig på spil. For hvorfor anbringe en relativ profan jagtulykke i hulens sværest tilgængelig rum, hvor kun få kan se den? Hvorfor har den liggende mand "næb", og hvad laver fuglen på staven i denne forbindelse?

Fra de ældste mytologier ved vi jo, at vingede væsener som fugle - grundet deres forbindelser med det celestiske - altid associeres med det åndelige aspekt af menneskevæsenet (også Helligånden i den kristne treenighed skildres som be-

kendt som en due) i modsætning til chtoniske væsener som f.eks. slanger, der verden over forbindes med menneskets naturale og driftsmæssige sider.

Er det dobbelte fuglemotiv, som vi finder i denne scene, derfor relateret til mysteriet om menneskevæsenets åndelige aspekter overfor den forgængelige krop, kunne man spørge?

Horst Kirchner (i Eliade 1995, bd. I, p. 30) har fortolket scenen shamanistisk. Den liggende mand er en Shaman i trance, og fuglen på staven et billede på den skytsånd han i trancen forenes med, for at kunne rejse til åndens verden og der bede guderne om jagtlykke. En forestillingskreds som vi også i dag kender fra f.eks. sibirsk og arktisk shamanisme, hvor shamanen netop som fugl rejser til "Dyrenes Herre" (se figur 4). Under alle omstændigheder synes et mere esoterisk værens-forhold også her at blive tematiseret.



Figur 4: Flyvende eskimoshaman, 1971.

**Den teriantrope form.** Den ældste teriantrop vi kender, daterer sig til Aurignac-perioden, hvor et stykke mammutelæfenben er blevet udskåret som en mand med løvehoved (Marshack 1990, p. 478). Dette motiv finder vi endnu mere subtilt repræsenteret i et 14.000 år gammelt fund fra den spanske El Juyo hule.

I ét meget komplekst iscenesat rum med flere "altre", hvor gentagne ofringer er blevet foretaget, fandt man et udhugget stenansigt, der fra hulens indgang betragtet, blot lignede et antropomorft ansigt, men som på tæt hold viste sig at have dual natur: Den halvdel der vendte mod udgangen, var et menneskeansigt, mens den anden halvdel der kun var synlig fra hulens indre, bar et rovdyrs træk. Vilddyr og menneske sammenføjet til én enhed!

Som Eliade bemærker, så er foreningen af modsatrettede principper det ældste og mest udbredte symbol på totalitetens numinøse helhed, som vi kender, og det er derfor sandsynligt, at en meget kompleks idé eller værens-erfaring her har fundet sit udtryk.

Freeman & Echegaray (1981) der har foretaget udgravning af hulen foreslår selv, at det vi her finder udtrykt, er den urgamle erfaring af det menneskelige dobbeltvæsen: Mennesket som både Ånd og Natur, "Jord iblæst ånde", halvt dyr og halvt noget andet. Hvor hulesiden af ansigtet står for den vilde, ubevidste og instinktive side og indgangssiden for den kontrollerede, bevidst mand (op. cit. 18).

Hvis dette står til troende, har vi her urformen til den tankefigur, som Stevenson parrer os med i "The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde", og samtidig mener Freeman & Echegaray at mødet med denne komplekse gestalt, har været en del af de mandlige initieringsceremonier, som efter alt at dømmes har været praktiseret i hulen.

Studier af kontemporære stenalderkulturer (se f.eks. Rank 1979, 1989) viser os, at åndens idé og mysteriet om det menneskelige dobbeltvæsen på ingen måde er dem fremmed, så at teriantropens form skulle være relateret til dette mysterium er derfor ikke utænkeligt.

Heller ikke de tilfælde hvor det teriantrope væsen eventuelt repræsenterer en shaman ugyldiggør denne tese, for shamanen er netop den person af alle, der igennem sine særlige

evner til at rejse i ånden - og den kropslige afmagt som tranen samtidig hensætter ham i - på mest ekstrem vis inkarnerer dette dobbeltvæsens essens!

Er teriantropen evt. et billede på selve "Dyrenes Herre", er der selvfølgelig tale om en totalitet af endnu større kompleksitet end den menneskelige men ikke en væsensforskellig sådan. Også her er et skabende livsprincip jo i tættest mulig forbindelse med den naturale verdens forskellige former.

Men givet denne forbindelse mellem form og indhold, hvordan skal man da forstå denne enheds fremkomst?

Dyrene er givetvis de første spejle, som vi mennesker har brugt til at reflektere og forstå centrale sider af os selv i. Deres adfærd har givet os anledning til genkendelse såvel som til beundring, og igennem totemdyret har vi udtrykt såvel identitet som håbet om at få del i den kraft, som dyret besidder.

Teriantropen er jo en universel grundform, som vor art også i dag kredser om, og én mulighed er, at denne form er drevet *refleksivt* frem, som en kombineret følge af de erfaringer med tilværelsen som vi har gjort os, og de spejlinger af os selv som f.eks. dyrene igennem tiden har bibragt os. En empirisk forklaring kort sagt, hvor teriantropen så at sige er et erkendelsesprodukt: På baggrund af disse almene erfaringer med os selv og det værende, har vi anet.... osv., og denne komplekse erfaring eller fornemmelse om man vil, har vi på tværs af tid og sted søgt fastholdt i det symbol, der nu er bedst egnet til dette: Teriantropens komplekse helhed.

Umiddelbart forekommer det måske utroligt, at en så kompleks indsigt som ideen om det menneskelige dobbeltvæsen skulle kunne tematiseres af det palæolitiske menneske men hvorfor egentlig?

Det har givetvis ikke tilnærmelsesvis haft den samme refleksive bevidsthed om disse konstituenters nærmere væsen, som vi i dag kan mestre efter at græciteten, kristendommen og ikke mindst den moderne psykologi, i mere end 2000 år har haft disse forhold på dagsordenen. Men hvorfor skulle disse menneskers erfaringer med fænomener som drømme, fantasier, indre mentale forestillinger, febevildelser og traner sat i forhold til deres fysiske begærs rytmiske rejsninger og kroppens begrænsninger på rejsen fra fødsel til død, ikke kunne samle sig til en fortættet anelse af den iboende dobbelthed, som er menneskevæsens vilkår? Hvorfor skulle de ikke fornemme, at noget endeligt, afgrænset og rytmisk, af samme beskaffenhed som den omgivende natur, i dem var sat i stævne af noget uendeligt let og grænseløst, som var helt anderledes, og hvorfor skulle denne anelse ikke kunne fastholdes med et symbol?

Teriantropens "empirisk refleksive" afsæt kan derfor ikke afvises; men hvis vi nu igen tager arketypebegrebet alvorligt i dets genspejlingsmæssige forankring, så er det ligeledes muligt, at dette symbol er *naturalt* snarere end refleksivt drevet frem! At teriantropen med andre ord er selve *konstitutionens urbillede*. Den mentale form der naturligt følger - gror ud af - korresponderer med det særegne antropologiske vilkår, som vor art er underlagt - både at være endelig Natur og uendelig Ånd med selvbevidsthedens mulighed.

Til denne organismiske realitet er det ikke utænkeligt, at der svarer en genspejlende mental form, et billede om man vil, og at dette billede er teriantropen. At dette billede så sidenhen kan bevidstgøres refleksivt, er en anden sag; men i første



omgang er det der måske som et ubevidst *imago*, der spontant gror ud af vor antropologiske konstitution, som en genspejling af samme!

**Kunst, kult og mytos.** Vi kan ikke forfølge dette spørgsmål længere her; men uanset hvordan fænomenet fremkommer, så ser vi også med disse eksempler, hvordan det kunstneriske livsudtryk i dets oprindelse slet ikke kan skilles fra *mysteriet* og *kulten*, og dermed fra den basale undren, der retter sig mod det værendes inderste væsen.

Hulernes kultiske funktion understøttes ligeledes af fund fra Ariege-regionen. Arkæologerne Reznikoff og Dauvois undersøgte her hulerne fra en ny vinkel. Mens de bevægede sig igennem rummene, afprøvede de resonansen i hvert afsnit, ved at benytte en toneskala der spændte over tre oktaver. Da de senere tegnede et resonanskort over hver hule, viste det sig, at forekomsten af malerier og indgravninger tendentielt var størst, der hvor resonansen var mest overvældende (Leakey 1995). Huleresonansen var på disse steder af imponerende virkning, og dette understøtter antagelsen om, at billederne har været en del af en shamanistisk ledet mysteriekult, hvori der også indgik sang, musik (trommer, fløjter) og formodentlig trancedans.

Hulerne, med deres markante ændringer af lys, lyd og temperatur og deres svært tilgængelige kamre, har i det hele taget været som skabt til at fremprovokere ændrede bevidsthedstilstande. Det er en anden verden man træder ind i, og individet har på denne baggrund været ekstra suggestibelt.

Stammens mere esoteriske viden, der igennem generationerne er blevet akkumuleret (fastholdt i f.eks. riter og symboler) og samlet til et mere overordnet verdensudkast, har med fordel kunne overføres i sådanne omgivelser (se også Sandars 1995, p. 66-67, 78 for yderligere dokumentation af kultiske fund).

Ofte finder man i forbindelse med dyrebillederne abstrakte geometriske former såsom prikker, pile-former, zigzag streger, afrundede kurver, halvmåner, rektangler, vinkler, slange/bølgelinier, tektiforme, klaviforme- og klokkeformede mønstre samt spiraler (ibid.).

Marschack's (1972, 1990) imponerende analyser af disse menneskers noteringssystemer sandsynliggør, at man med tegn og symboler har registreret månefaser og fulgt årstidernes skiften. At denne registrering også kan have haft kultiske formål er én ting; men da Marschack's analyser helt overvejende baserer sig på bærbare objekter (f.eks. indgravede knogler) fundet udenfor hulerne, så kan vi ikke uden videre slutte fra disse simple tegn, til de abstrakte mønstre vi finder malede og indgravede i selve hulerummene, og Marschack afstår da også selv fra at reducere disse komplekse symboler til blot noteringssystemer over tidens gang.

Leroi-Gourhan (1982) har forsøgt sig med en inddeling af symbolerne i *mandlige* og *kvindelige* former, således at de tektiforme, klaviforme og klokkeformede symboler skulle repræsentere det kvindelige, mens det mandlige f.eks. skulle repræsenteres af pileformerne, som efter alt at dømmes ikke bare er pile, da sådanne så vidt vi ved, først fremkommer omkring Madeleine-tidens begyndelse for 17-18.000 år siden, og tegningerne i hulerne er klart ældre! Men denne teori har

fundet meget lidt støtte, og derudover er det kun en beskedent del af figurerne, der kan indpasses efter denne skematik.

De fleste kan enes om, at vi givetvis har med magiske symboler at gøre, og i en nyere teori fremfører Lewis-Williams det synspunkt, at disse abstrakte geometriske former er de shamanistiske vidnesbyrd fra et sind i hallucineret tilstand (Leakey, 1995, p. 149-151).

Umiddelbart fremstår denne påstand måske som grebet ud af luften; men vi ved jo fra en række psykologiske eksperimenter omkring sensorisk deprivation (f.eks. Bexton et al. 1954) og fra studier af trancetilstande, at hallucinationen og trancen har flere stadier.

I det første stadie er geometriske former netop fremherskende, og mennesker der går ind i en ændret bevidsthedstilstand, er tilsyneladende uafhængigt af kulturen tilbøjelige til at opleve den samme slags former. I andet stadie udvikler disse basale former sig til mere komplekse forestillinger. Kurver opfattes måske som bakker, og vinkler som våben. I tredje stadie er hallucinationen fuldt udfoldet, og mere allegorisk komplekse scenarier opleves. En ofte forekommende vision på dette niveau er netop det fortættede symbol, f.eks. kimæren, kentauren eller andre af den universelle mytologiske teriantrope væsener, så disse fund giver faktisk det Williamske synspunkt en vis vægt.

Mysteriet, symbolsk fortættet, kender vi også fra Laussel Venus'en. I dette berømte relief fra Dordogne ser vi en korpu-lent, muligvis gravid, kvinde (à la Venus fra Willendorf) men nu gengivet med et horn, som hun med højre hånd løfter op mod sit hoved. Hornet er et arkaisk frugtbarhedssymbol (jf. vort eget overflødheds-horn), som vi ligeledes kender fra en række grave, hvor den døde har fået okkerfarvede horn (blodet og livets farve) med i graven. Hornets association til og placering på hovedet, der forbindes med den skabende livs-substans eller "ånden" om man vil, understreger sammen med den frodige kvindeskikkelse denne betydning. I Laussel Venus'en forbindes en række stærke frugtbarhedssymboler således, og også denne association vidner om en mysterieidé. Her er der heller ikke blot tale om imitation eller begreb for den sags skyld, men om et komplekst symbol.

Fra Madeleine-perioden (18.000-11.000 f.v.t.) begynder symbolske, abstrakte og geometriske former for alvor at vinde indpas. Og i den Mesolitiske-(8.000-5.000 f.v.t.) og Neolitiske (5.000-2.000 f.v.t.) kunst har en abstrakt og stiliseret ikonografi næsten afløst de mere naturale former, som vi kender fra palæolitikum.

Det er vanskeligt at sige, hvorfor dette skift sker. Måske er stiliseringen en naturlig følge af symbolets rejse gennem tid. Jelinek (1974, p. 374-97) har f.eks. dokumenteret, hvordan de frodige venus-statuetter efterhånden udvikler sig til rent klavi-forme abstraktioner af det feminine som idé.

Måske er disse stiliserede former abstraheret fra de net, flet- og kurvearbejder der udvikles i mesolitikum, og derefter brugt som symboler for bestemte tilværelsesforhold og værens-erfaringer. Måske udvikler vore forfædre på dette tidspunkt simpelthen en højere abstraktionsformåen, og måske er de tilværelsesforhold, der nu skal repræsenteres af en sådan kompleksitet, at kun det abstrakte symbol kan gøre fyldest?

Som det er forsøgt godtgjort her, så er den forhistoriske kunsts ærinde jo netop ikke en imitation af den omgivne natur;

men derimod et forsøg på at repræsentere et meget mere abstrakt tilværelsesforhold som f.eks. det værendes inderste væsen, menneskets plads i kosmos og dets forsøg på at finde ind i - og få kontrol over tilværelsen, eller sjælens og den skabende livskrafts idé simpelthen. Og til sådanne komplekse formål er symbolet ofte det bedst egnede.

Et af det ældste og mest udbredte symboler er f.eks. det arketyperiske labyrint - eller spiralmotiv, som vi kender det fra Madeleine-periodens huler og de tidlige helleristninger, fra bronzealderens ornamenter og sagaernes Trøjeborge og fra den ægyptiske symbolverden over den Minoiske labyrint til de hellenske meandermønstre. Såvel som fra Orientens og Ocea-niens folk til de australske aboriginals (se figur 5).



**Figur 5a:** Indgraverede knogler, Isturitz og Lespugue, Frankrig, Paleolitikum, Madeleine pe-rioden.



**Figur 5b.** Indgraveret sten, nordøst Scotland, Neo-litikum.



**Figur 5c:** Mønt fra Knossos. Minoisk kultur, yngre Neolitikum



**Figur 5d:** Stenlabyrint (Trøjeborg) Gotland, Bron-zealder

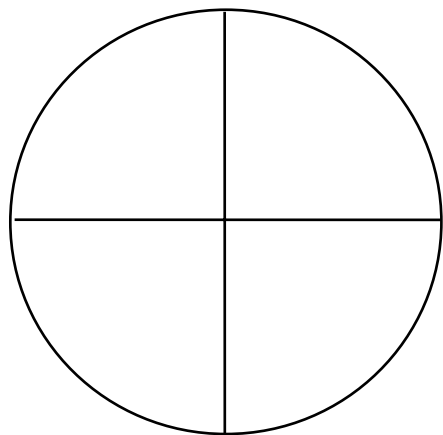


**Figur 5e:** Gulvmosaik, Katedralen i Chartres. Middelalder. Labyrinten har en diameter på 12 meter; men når den troende gennemvandler den i bøn og på knæ, er den 200 m lang! Symboliserer vejen til det Hellige Land.

Udgangspunktet for dette symbol er efter alt at dømme cirklen, der igen er det arketyperiske helhedssymbol, og dermed den hjemkomne sjæls symbol, hvor spiralen eller labyrinten synes at afspejle den menneskelige søgen mod dette center.

Symbolet kommer således til at repræsentere den menneskelige *udkastethed*, og den hjemlængsel der følger deraf. Det er formodentlig eksistensens utallige veje og vildveje der gengives, såvel som den udvikling eller opstigen som menneskelivet forbindes med. Dette udviklingstema bliver hos nogle kulturer (ikke mindst den minoisk-hellenske og flere asiatiske) til et spørgsmål om at frigøre sjælen fra dens tilfangetagelse i den dyriske krop og den naturlige materie. Og labyrinten bliver her (ikke mindst når der er uhyre, der skal bekæmpes i den) et billede på spændingen mellem Ånd og Natur i menneskevæsenet, og dermed et udtryk for åndens trang til at frigøre sig menneskets *chtonisk-animalske* basis og finde tilbage til dens *celestiske* hjem.

Et andet universelt motiv som vi kender fra hulekunsten, og i øvrigt finder den dag i dag i kristne kirker og tibetanske klostre (eller i brolægningen af den indre by i Århus), er "solhulets" kvadrerede cirkel.



Figur 6: Solhjul

Men da dette symbol daterer sig tilbage til en tid, hvor hjulet endnu ikke er opfundet, er det ikke en oplevelse fra den sekulære hverdag, man har fastholdt<sup>8</sup>. Det er i stedet en dyb indre erfaring omkring helhed og numinositet, som man her, med cirkel og kors, forsøger at udtrykke.

Det der genspejles, med disse symbolske motiver, er således en værens-erfaring så kompleks, at den kun kan rummes i et symbol, og her har vi som nævnt netop essensen af det kunstneriske livsudtryk, og samtidig billedet på det genspejlingsforhold som det repræsenterer mellem menneske og verden: *Det kunstneriske livsudtryk retter sig i særdeleshed*

<sup>8</sup> Det 4-egrede hjul fremkommer omkring 2000 Fvt. og den ældste kendte gengivelse af et sådant stammer fra et ægyptisk begravelsesfund fra det 16. århundrede Fvt. "Solhulet" går mindst 3000 år længere tilbage.

*mod de tilværelsesforhold, der er så komplekse, at de kun vanskelig kan fastholdes og fremstilles udenfor kunstens flere-dimensionelle og mangetydige oplevelsesrum.* Venus fra Willendorf er således ikke en naturalistisk reproduktion af en fed kvinde; men det komplekse og betydningsmættede urbillede på det feminine og maternale frugtbarhedsprincip som sådan.

Det samme gør sig gældende i det *mytiske* livsudtryk, også her søges et abstrakt værensforhold repræsenteret. I det lyriske billedsprog og det suggestive symbol har mennesket gjort sig sine første forsøg på at udtrykke og fastholde de store tilværelsessammenhænge, som det har oplevet og fornemmet disse. Og i dansen og mysteriet spillet har man forsøgt at sige det usigelige ikke mindst om selve skabelsen, som man ligeledes har forsøgt at opretholde gennem disse tilbagevendende udtryksformer ud fra den forestilling, at Kosmos kun kan bestå gennem fornyede gentagelser af den oprindelige skabelsesscene (Eliade, 1989). I disse skabelsesmyters lyriske fortællinger belæres vi f.eks. om, hvad videnskaben også i dag holder for sandt: At alt i starten var forskelsløs og udifferentieret enhed. At livet efter spaltningen af verdensægget udviklede sig i vand, og at mennesket, skabt af jord iblæst ånde, som noget enestående er konstitueret som en syntese af både Ånd og Natur!

Vi har således oprindeligt haft vor viden om os selv og verden i lyriske billeder, og disse "vingede ord", som Grundtvig udtrykker det i "Brage-Snak", er det billedsprog, som ånden har løftet sig over materien igennem, og herved skuende er kommet til forståelse af sig selv og sine omgivelser. Disse "vingede ord" og symboler er selv- og omverdenserkendelsens billeder kort sagt, og den menneskelige bevidsthed er øjet, ved hjælp af hvilket naturen betragter sig selv.

**Kunst og mening - det kunstneriske livsudtryk antropologisk-psykologiske afsæt.** Hvis vi kort skal opsummerer de hidtil fremførte synspunkter, så fortætter det kunstneriske livsudtryk egenart, væsen og afsæt sig omkring følgende fem essenser:

1. Kunsten objektiverer den spontane narrativitet, som vor art praktiserer for simpelthen at forstå og meningsfylde de myriader af første-verdens sansninger, som umiddelbart tilflyder os. Eller sagt med andre ord: Kunsten tænker de billeder og fortællinger højt, som vi som spontane hermeneutikere ikke kan lade være med at udtrykke vore værens-møder i.
2. Ofte vil den kunstneriske gestaltning af disse første verdens-indtryk have sin rod i en erkendelsesproces, hvis operante modus snarere er intuitiv end logisk rationel (Epifani-erfaringen).

Det er vanskeligt til fulde at forklare, hvordan denne erkendelsesform inspirerede glimt af indsigt fremkommer; men psykologisk betragtet synes i det mindste tre muligheder at byde sig til:

Ved at indtryk og sansninger af subliminal og instinktiv art, prærefleksivt fortættes til en bevidst meningsgestalt.

Ved at bevidst indsamle materiale, som vi i en periode uden held har bearbejdet på mere rational vis, efter en in-

kubationsperiode spontant samler sig til en fuldt færdig gestalt.

Eller ved at et værens-møde aktiverer en arketype, hvorefter denne genspejlende erfaringsstruktur besætter den oplevedes mentale rum med en indsigt i et værens-forhold, der derefter opleves som nærmest numiniøst åbenbart.

3. Til det kunstneriske værens-møde knytter der sig endvidere, for skaber såvel som modtager, visse transcendent muligheder. Det kunstneriske livsudtryk "ubevidste uendelighed" åbner i sjældne tilfælde - f.eks. som følge af de benyttede symbolers kompleksitet eller arketypiske sign-værdi - til et non-dualt oplevelsesrum, hvor den almindelige bevidstheds kartesianske polariteter alle er ophævet.
4. Disse oplevelser er som nævnt sjældne; men det som det kunstneriske livsudtryk mere alment formår er, at fastholde og konstituere de svært komplekse og ofte antinome tilværelses-forhold som den menneskelige eksistens er så rig på, og som kun vanskeligt lader sig behandle udenfor kunstens fleredimensionelle oplevelsesrum, da de ikke bare lader sig fastholde i et simpelt sansindtryk eller formulere i den kategoriale fornufts lineære kategorier. Af samme grund finder vi derfor, at dette livsudtryk tidligste former står i tættest mulig forbindelse med *mysteriet* og *kulten*, ja slet ikke kan adskilles fra disse! Og at kunsten således er én af den religiøse tankes første manifestationer.
5. Overordnet må kunsten derfor, sammen med religionen og videnskaben, betragtes som en manifestation af den antropologiske *menings-søgen*, der karakteriserer vor art, og i den store kunst forenes momenter for begge de to øvrige meningsskabere.

Den store kunst er således både *søgen* og *undersøgen*, både hjemlængsel og dissektion. Samtidig ser vi, at videnskaben er kunstens yngre broder, og at det kunstneriske livsudtryk er den oprindelige bærer af den basale forundring, som vor art retter sig mod det værende med.

Med denne meningslængsel finder det kunstneriske livsudtryk således en grund, som ikke kan begrundes yderligere: Vi skaber kunst, fordi vi søger mening, og vi søger mening, fordi den menneskelige psyke er stedet, hvor mødet mellem Ånd og Natur bliver til *begivenhed!*

Det kunstneriske livsudtryk er således i sit væsen en erkendelsesform, der både udspringer af og materialiserer et værens-møde.

Hos de udøvende kunstnere er sidstnævnte pointe vel ofte en underforstået selvfølge, og de der eksplicit formulerer sig derom, udtaler sig ligeledes i analoge vendinger.

Hos Højholt (1967, p. 8) defineres kunsten f.eks. som "naturens forlængelse ind i en bevidsthed". Og for billedhuggeren Ørskov (1987) åbenbarer kunstværket på lignende vis hidtil skjulte indsigter i naturen og menneskelivet for os. Den væsentligste forskel mellem den kunstneriske erkendelse og den videnskabelige knytter sig iflg. Ørskov snarere til fremstillingsformen, da kunstværkets tale ikke er argumentationen og

den gode viljes overtalelse, og ej heller tallenes lineære dans som i det statistisk orkestrerede "bevis": Det "penetrerer i stedet de mentale forsvarsværker" mere direkte ved sin "sanselige appel", fastlås det (op.cit. p. 61).

Selv om det kunstneriske udsagn således ikke i første omgang adresserer den logiske fornuft, så er det ikke des mindre et udsagn, der både kan opfattes og udlægges.

Et spørgsmål af central betydning for det psykologiske videns-projekt er imidlertid, om der kan udvikles kriterier for denne udlægning! For hvis det værens-møde som kunstværket har formet sig omkring, kun kan afdækkes gennem øjeblikke af intuitiv indsigt eller i sjældne transcendent bevidsthedstilstande, så er disse veje, deres øvrige kvaliteter uførtalt, trods alt nok for eksklusive og for vanskeligt farbare til, at et systematisk psykologisk erkendelsesfremstød overhovedet kan etableres. Derfor vender vi os nu mod udlægningens problem.

## 4. Fortolkning - forståelsens vilkår

Til Diltheys ideale forestillinger om kunstværket som kilde til ren viden om verden og os selv, knytter der sig nogle ligeså ideale forestillinger om bevidsthedens mulighed for igennem den levede oplevelse at møde det værende ubesmittet af personlige forhold.

Disse forestillinger nuanceres i dette århundrede af hermeneutiske fænomenologer som Heidegger (1972, 1975) og Gadamer (1960).

Med Dilthey deler de den opfattelse, at bevidstheden ikke er transparent og meningsfuld i sig selv, og at den direkte oplevelse (første-verdens indtrykkene) derfor må udlægges og ordnes af subjektet for overhovedet at give mening.

Derudover påpeger de, at det at have en metode allerede er at lægge et fortolkende filter nedover verdenen, der vil udlægges og betone visse forhold på bekostning af andre. Hermed tager de samtidig udgangspunkt i en af hermeneutikkens aller mest grundlæggende erkendelser: nemlig ideen om al verdens *kontekstuelle* natur, som denne f.eks. kommer til udtryk i Schleiermachers begreb om den "*hermeneutiske cirkel*".

Hvis vi f.eks. betragter en sætning, så dannes denne jo af de enkelte ord, der indgår i den; men disse får igen først deres egentlige betydning, ud fra den helhed som sætningen udgør! Ordet '*får*', i ovennævnte sætning, opfattes således ikke som refererende til et firbenet pattedyr med uld, men til en præsensform af udsagnsordet "*få*". Det fastslår konteksten simpelthen. På den ene side definerer helheden altså de enkelte dele, og på den anden side dannes den af disse. Vi synes derfor umiddelbart at være havnet i et paradoks, for hvis vi først skal forstå helheden, før vi kan forstå de enkelte dele, hvordan kommer vi da til at forstå den helhed, som vi forstår delene ud fra?

Men dette paradoks er netop forståelsens væsen, og logikken kan aldrig fyldestgørende redegøre for, hvordan vi forstår. Forståelsen udspiller sig i stedet i en hermeneutisk cirkel, hvor den dialektiske interaktion mellem del og helhed leverer me-

ning til begge. Cirklen udtrykker princippet om det gensidige konstitutionsforhold mellem del og helhed, og i det at forstå indgår der således et umiddelbart intuitivt moment hvor del og helhed i et vekselvirkende nu, krydsrefererende åbenbarer hinanden. I disse magiske øjeblikke, hvor forståelsen springer af den hermeneutiske cirkels dialektik, møder ordene imidlertid deres grænse. Vi kan til nød som her tale os hen til "springet" men ikke ind i dette. På et mere jordnært plan, er det dog muligt at specificere forholdet mellem kontekst og viden yderligere.

Det at forstå er basalt en *refererende* operation, og referencen er både den ydre baggrund eller kontekst som et fænomen udspiller sig på og i - og den indre grund af *forviden*, som ethvert fænomen ligeledes fremtræder på baggrund af, og nødvendigvis må associeres til for i det hele taget at give mening.

Denne forviden eller forforståelse er de empiriske, socialiserede og givetvis også arketyrisk givne erfarings- og videnshorisonter, som er basis for enhver forståelse. Det karakteristiske for mennesket er jo netop, at det har en "*verden*" og ikke kun en omgivelse. Og denne *verden* er i sig selv en gigantisk forviden om de givne tilhørsforhold og meningssammenhænge, der eksisterer mellem ting og mennesker og mellem mennesker indbyrdes.

Når vi ser en film, så bygger denne oplevelse således på vor implicite og oftest ureflekterede forforståelse af hvad en film og en biograf i det hele taget er for noget, og derfor flygter vi heller ikke, når vi på lærredet ser et overdimensioneret lokomotiv komme brusende direkte imod os; men det gjorde Lumières publikum, da dette fænomen første gang blev set i 1895. Og når vi bruger en kop eller et andet redskab, så former en "tavs viden", som er nedlagt i tingenes formgivning vor oplevelse, og tvinger vort adfærdsskema ind i nogle bestemte rammer. På denne måde er den værensstruktur, som begrebet *verden* refererer til, selv et sæt af forudgivne overenskomster om de brugs, funktions- og relationssammenhænge, der eksisterer mellem os og tingene og mellem mennesker indbyrdes. Og det er på baggrund af disse *menings-* eller *videnshorisonter*, at den konkrete sansning træder frem, bliver til oplevelse og får sin betydning!

Denne forviden som forståelsen har sit afsæt i kan vi derfor, med et billede af Merleau-Ponty, sammenligne med belysningen i et rum. Det er belysningen, der tillader os at se objekterne, men selv er den ikke et objekt, som øjet kan rettes mod!

Det er ligeledes som en epistemologisk konsekvens af disse indsigter, at Gadamer (1960) formulerer det "*virkningshistoriske princip*". Gadamer polemiserer her mod enhver teori der enten ved sin metode eller ved den direkte intuition, holder det for muligt, at frembringe en viden der er kontekstuaafhængig.

I forståelsen af ethvert fænomen er historien, og dermed den horisont af forviden som denne er, f.eks. allerede operativ, hvad angår selektionen af de genstande, vi vælger at interessere os for, og de spørgsmål vi vælger at stille. Men ikke nok med det. Den bevidsthed der oplever, er som vist selv en historisk bevidsthed, der deltager i historiens virkninger. Og ikke bare en historisk - men også en udviklings-historisk bevidsthed kunne vi tilføje. Så før end historien bliver genstand for vor

forståelse, er den allerede virkende tilstede i selv samme forståelse, og dette gør det umuligt metodisk at etablere en kontekstfri erkendelse. Og om dette så var muligt, ville det at frigøre sig den historiske og subjektive forviden heller ikke give nogen objektive forståelse, for det ville overhovedet ikke give nogen forståelse, al den stund at den direkte oplevelse i alt væsentligt må udlægges og ordnes af det oplevende subjekt på baggrund af dets videnshorisonter for i det hele taget at give mening!

**Forståelse som re-aktivering snarere end re-konstruktion.** Spørgsmålet er nu, hvordan forståelsens kontekstuelle afsæt blander sig i det værens-møde, som kunstværket repræsenterer?

Når vi oplever et stort kunstværk og trækkes ind i dets verden, så er det ikke som at træde ud af vor egen verden men som "at komme hjem", fremhæver Gadamer (1960 p. 92,106). Vor *anerkendelse* er således en *genkendelse* kunne man sige, og forståelsen ligevel en selvforståelse. Kunstneren har set og forstået det der er, og gennem sin metode transformeret væren til form, og via denne form medieres nu vort genkendende værens-møde. Men da dette møde finder sted i tiden, kan der ikke være tale om en direkte re-konstruktion af den værenserfaring, som kunstneren har fastholdt. På den ene side giver værket os et vindue til en dyb indsigt i det værende, og på den anden side fylder hver tid denne ramme med forskellige typer glas, som farver oplevelsen og fremmer visse perspektiver frem for andre.

Det værens-forhold der er fastholdt, er ikke nødvendigvis selv i tiden. Det *er* muligvis bare. Men vor oplevelse og forståelse af dette forhold er altid i tiden og historien, og derfor henter en moderne Århuisianer givetvis noget andet ud af Shakespeares dramaer end en kontemporær Elisabethaner udover det delte møde med noget evigt eksistentielt. Det eksistentielle aktiveres og accentueres altid temporært og historisk. Den oplevelse som kunstværket formidler, må således når den er bedst, snarere bestemmes som en *re-aktivering*: en genoplivning, en gøren aktiv igen på en nutidig og personlig baggrund af et alment værens-forhold - end som en re-konstruktion af kunstnerens oprindelige værens-møde.

Når vi i dag læser "Anna Karenina", så er vi således tilbøjelig til, at opfatte den som en roman om hvordan den ægte kærlighed må forlise på grund af det borgerlige samfunds snærende bånd og moralske konventioner. I utallige Hollywood film har vi nemlig lært, at intet er mere ophøjet, rent og purt end kærligheden mellem to mennesker, og derfor må alt andet vige.

Men Tolstoy var oprindelig ude i et helt andet ærinde, og som vi kan læse i hans datters, Tatjana Tolstajas biografi om faderen, så talte han netop dunder mod de "hundyr", som lod hånt om familie og moderrolle og kastede sig i lidenskabernes vold!

Tilbage står dog, at uanset hvilken morale man ønsker at drage af denne tekst, så har vi her foreviget en fascinerende analyse af lidenskabens kraft, og af hvor svagt et bolværk den menneskelige fornuft og socialitet i virkeligheden er imod denne naturlige impuls!

I det nye møde genopliver tidens subjekt således det evige, som kunstværket fastholder, men på sin baggrund. Er kunst-

værkets livsgenspejling korrekt og prægnant, vil denne baggrund dog ikke stille sig væsens-forstyrrende imellem det værende og det oplevende subjekt men blot fremhæve bestemte forhold og facetter ved dette. Derfor fascineres vi også i dag af Jobs prøvelser eller af Dr. Fausts ubændige himmelstorm. Disse skikkelser inkarnerer, deres historiske og personlige partikularitet til trods, nogle almene og evige tilværelsesforhold som i deres grundessens er uden for tid og rum, og som derfor også berører os i dag. Af samme grund vil den døde konges tale til sønnen Hamlet også altid have et publikum, hvadenten denne tale så fremstilles traditionelt, ved et genfærdstilsynkomst, eller som i en nutidige iscenesættelse; ved indre stemmer der taler i Hamlet. Men tidens accentueringer af eksistensens evige temaer vender vi uddybende tilbage til senere.

**Forståelseskriterier.** De kontekstuelle menings- og videnshorisonter af personlig og historisk forviden som det værende nødvendigvis må fremtræde på baggrund af, bringer selvfølgelig et relativt moment ind i forståelsen. Men hvis vi som før forudsætter, at det kunstneriske livsudtryk står i et reelt genspejlingsforhold til et værens-aspekt, så må dette ligeledes indebære, at ikke en hvilken som helst forståelseskonstruktion vil kunne opstilles endsige anerkendes! Tilbage bliver så at præcisere hvilke forståelseskriterier der skal opereres ud fra; men her bliver det til gengæld svært at vælge. Og hidtil har den metodologiske hermeneutik da også overvejende etableret en programmatisk videnskabelighed snarere end en operationel!

Fælles for retningens repræsentanter er selvfølgelig kritikken af den naturvidenskabelige metode anvendt indenfor human- og socialvidenskabene, og herunder i særdeleshed kritikken af det naturvidenskabelige forklaringsideal: "*Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir*", som Dilthey (1958, V p.144) udtrykker det i 1894. Man tager med andre ord forskningens genstand alvorligt, og fastholder at det *må* gøre en forskel, at det er mennesker og deres frembringelser der undersøges, og ikke non-intentionelle objekter eller processer.

Forklaringsbegrebet hører primært hjemme indenfor en mekanistisk og kausalt orienteret videnskabelighed, hvor et fænomen fremstår som en nødvendig følge af bestemte årsager, og derfor kan det kun med alvorlige forbehold anvendes på det spontane, intentionelle og selvinitierende væsen som human- og socialvidenskabene undersøger. Dette væsen kan ikke bare overtage det fysiske objekts plads i et mekanisk ordnet univers, fordi det hele tiden, som følge af dets selvbevidsthed, har muligheden for at forholde sig til de forhold der påvirker det, og derved bryde årsagsvirkningskæderne på uforudsigelig vis, og fordi det hele tiden skaber dets egne årsager, gennem de mål det intenderer og de spontane indfald det får!

Dermed ikke sagt, at mennesket og dets handlinger ikke er underlagt lovmæssigheder, eller at den hermeneutiske metode helt må afstå fra at formulere sådanne, blot vil disse lovmæssigheder være probabilistiske snarere end kausale! Det er således nok muligt over en periode at byde på om en person P, vil udvise mere eller mindre angst eller mod, eller hvad man nu interesserer sig for, ligesom det vil være muligt at opstille sandsynlige skøn over hvordan P, i lige netop denne situation

vil reagere. Men det vil aldrig være muligt fuldstændigt sikkert at forudsige den konkrete adfærd. For selvom frekvensen af tidligere valg og erfaringer efterhånden lægger sig som en historisk tyngde over personligheden, der gør at ikke alle muligheder er lige mulige, så er individet stadig i stand til på en indskydelse at vende 180°, og derved bryde selv de længst banede mønstre, hvis det vil! (Se også Høgh-Olesen 1993a, p. 41-42, 1993b, p. 138-139, 1997).

Det metodologiske skift fra *forklaring* til *forståelse* er således en både konsekvent og logisk ekstrapolation fra de humanistiske a prioris omkring intentionalitet og indeterminisme som hermeneutikken hviler på. Men vi har efter mine begreber stadig kun med disse præciseringer, etableret en programmatisk platform snarere end en operationel, for hvordan forstå?

Det kunstnerisk livsudtryk er i sit væsen et betydningsmættet og flertydigt fænomen, der på det individuelle plan kan foranledige en flerhed af oplevelser. Nogle gange spejler denne oplevelshorisont givetvis, at det er en kompleks sandhed der skildres, andre gange er denne variation snarere et spejl af det oplevende individ.

På det personlige plan er denne sondring mellem værk og person imidlertid ikke særlig væsentlig. Det der tæller er, hvilke oplevelser og indsigter vi hver især er i stand til at hente ud af mødet med kunstværket, og hvilke glæder og fornøjelser disse bereder os. Her er den ene persons oplevelser og udlægninger således ikke nødvendigvis mere *rigtige* end den andens. Det afgørende er, hvad der er *rigtigt* for den enkelte.

En sådan "subjektiv pragmatisme", hvor sandheden er det der virker for mig, kan vi imidlertid ikke benytte, hvis vi forskningsmæssigt vil etablere kunstværket som objekt for det psykologiske vidensprojekt. Her må vi ind og differentiere mellem "*Sinngebung*" (fortolkerens overføring af mening til objektet), og "*Auslegung*" (udlægningen af objektets egen tale) og forsøge at opstille kriterier for sidstnævnte.

**Intentio operis versus intentio lectoris - substans og post-modernitet.** I det hermeneutiske rum som fortolkningen etablerer, vil der altid eksistere en kreativ dialektik mellem *intentio operis* (værkets intention og retigheder) og *intentio lectoris* (fortolkerens samme). På det seneste er fortolkerens retigheder imidlertid blevet stærkt overbetonede, som om værket ikke repræsenterer en realitet i egen ret, og det gør det vel næppe heller indenfor flere af de postmoderne, pragmatisk og de-konstruktive hermeneutikker, som vesten de sidste årtier har fostret.

Rorty (1995) bestrider f.eks., at kunstværket har en indre mening, som vi kan blotlægge gennem den korrekte fortolkning, og fremfører heroverfor, at der kan fremlægges lige så mange fortolkninger, som vi har brug for til de forskellige formål, som vi måtte have for vor læsning eller betragtning. Det essentialistiske spørgsmål om den rette fortolkning må således opgives til fordel for den rent pragmatisk afklaring af denne og hin fortolknings anvendbarhed i forhold til dette og hint formål, som vi måtte have. Og kan fortolkningen på meningsfuld vis bruges, til det vi ønsker, så er den en betydningsfuld fortolkning, lyder det.

Det er ligeledes illusorisk at tale om et værks indre sammenhæng, fastslår Rorty (ibid.), et værk har nemlig ingen sammenhæng, før det beskrives. Det har kun den sammenhæng, det tilfældigvis fik ved den sidste omdrejning af det hermeneutiske hjul!

For Culler (1995) er der heller ingen grænser for et værks fortolkning. Som dekonstruktivist fremhæver han kontekstens *alt* afgørende betydning for tydningen, og da konteksten er ubegrænset, vil de betydninger der kan tillægges et værk ligeledes være ubegrænsede. Indenfor en anden historisk og social kontekst vil der altid være andre perspektiver - "så det vi *ikke* kan gøre, er at sætte grænser", lyder det (op.cit. p. 131).

For Melville & Reading (1995) er tanken om en *Auslegung* af værkets egen tale som alt andet blot en ideologisk konstruktion, der forsøger at camouflere det forhold, at vi kun ser os selv, vor tid og vor historie, når vi betragter et kunstværk.

Det er således et substanssammenbrud af nærmest apokalyptiske dimensioner, vi her bivåner. Verden er angivelig uden fast grund, og alt kan derfor siges. Men inden vi imødegår denne privilegerede relativismes fejlagtige følgeslutninger, er det måske på sin plads, når man som her forholder sig til et tankesystem, i hvilket konteksten er alt, kort at reflektere de betingelser, på baggrund af hvilke det post-moderne synspunkt selv er fremkommet. For synspunktet at *alt* er konstruktion - og kun *det*, vel at bemærke - er i sig selv den yderste konsekvens af nogle relativistiske og generelt problematiserende strømninger, der har været længe undervejs i den vestlige kulturhistorie.

**Den generaliserede problematisering.** I den vestlige kultur forener to modsatrettede hovedstrømme sig til en synkretisk totalitet.

Fra vore græsk-latinske rødder har vi arvet det *dialoge princip*. Græcitetens menneske er placeret i en verden, der er rationelt ordnet, og hvor tilværelsens iboende sammenhænge og principper lader sig udgrunde gennem kontemplation og meningernes frie brydning. Dialogen mellem forskellige perspektiver er således ikke bare tilladt, den er selve vejen, ad hvilken erkendelsen må gå, hvis den vil til indsigt i det værende.

Fra vores jødisk-kristne rødder har vi imidlertid arvet "*Ordet*": Guds ultimative udtale af verden - og overfor "*Ordet*" stopper enhver diskussion. Israelitten giver sig ikke af med at erkende verden. Det er ikke ham, der har opfundet den empiriske forskning og filosofien. Overfor Guds uudgrundelig skaberværk står han i stedet tilbedende og undrende, som Sløk (1959, p. 14) har udtrykt det. Der eksisterer således en spænding mellem dialog og absolut, mellem flertydig mulighed og entydig endelighed i den vestlige kultur.

Morin (1988) har betegnet dette forhold som "*dialogistisk*" for at fastholde, at denne flerhed af "logikker" netop forener sig i en enhed, uden at dualiteten af denne grund ophæves. Begrebet "dialektik" er for svagt til at rumme den dualistiske modsætnings standhaftighed i enheden. Her sker der ingen ophævelse. Modsætningerne ko-eksisterer i den vestlige kultur og leverer samtidig dynamik til dennes udvikling.

Da kristendommen får overtaget i Romerriget aftager dialogen, og et næsten tusindårigt teologisk, absolutistisk herredømme begynder på filosofiens og tænkningens område, indtil renæssancens jordskælv igen bringer de græske rødder frem i lyset.

Men da ideen om Gud, som altings uproblematiserede grundlag, under renæssancen begynder at smuldre, er der ingen af de nye ideer, der overtager denne idées absolutte autoritet. I stedet starter det, som Morin (ibid.) har kaldt "*den generaliserede problematisering*". Efter absoluttets fald ligger verden åben for fortolkning. Intet får lov at stå uimodsagt, alt kan problematiseres, og i århundrederne efter blomstrer en flerhed af perspektiver, og den uendelige og relative verden der er så karakteristisk for moderniteten, begynder så småt at tage form.

I starten er problematiseringen således en skabende kulturfaktor; men efterhånden som denne form generaliseres og udarter til automatisme og mani, bliver den stadig mere ukonstruktiv.

Det naturlige slutmål for den generaliserede problematiserings evige negation er således en gold nihilisme. Og postmodernismens luftige insisteren på at alt kun er konstruktion, er for mig at se et indicium for, at dette slutmål snart er nået. I denne tankeform finder den generaliserede problematisering sin seneste og mest rabiate konsekvens. Den reaktion der startede i renæssancen, når her sit ultimative ydre punkt, og enhver videre fremfærd af denne relativismes vej synes både omsonst og umulig.

Det værende har jo ikke kun *udkastets* mulighed, det har ligeledes *kastethedens* fakticitet, for at bruge en Heideggersk formulering, og en mere balanceret og grundlagssøgende bestræbelse, hvor *intentio operis* også respekteres, må således tilvejebringes.

Det er givetvis et humant signifikum, at vi udkaster virkeligheder. Mennesket er som nævnt en spontan hermeneutiker, derom skal vi ikke strides. Men i den udstrækning at disse konstruktioner afspejler værens-møder, er det selvsagt ikke tilfældigt, hvad vi konstruerer. Hvis disse konstruktioner var helt uden korrespondance med en underliggende realitet, havde arten eller individet ikke overlevet, og derfor er ideen om konstruktionens fuldstændige relativitet uholdbar både som almen præmis, og når der mere specifikt tænkes på de kunstneriske livsudtryk og vores udlægning af disse.

Der er som vist noget "uendeligt" ved et stort kunstværk, og i denne uendelighed har det subjektive følgeligen et betydeligt spillerum; men dermed ikke sagt at hvad som helst kan siges. Eller med et eksempel af Eco (1995):

Hvis Jack the Ripper erklærede, at han flånsede sine kvindelige ofre ud fra sin fortolkning af Lucas evangeliets tanker om kvindens plads i offentlige forsamlinger, så ville vel selv den mest læserorienterede de-konstruktivist nok mene, at Lucas var blevet læst på en temmelig urimelig måde, og at fortolkeren snarere end respekt havde fortjent psykiatrisk forvaring.

Vi må selvfølgelig acceptere, at et kunstværk eller et tilværelsesforhold kan have mange meningsindhold; men vi må samtidig afvise, at det kan have et hvilket som helst meningsindhold! Og nok er Ripper eksemplet radikalt; men det er dog stadig tilstrækkelig til, på Poppers'sk maner at falsificere den

hypotese, at fortolkningen slet ikke har noget offentligt eller reelt kriterium. Selvfølgelig har den det.

At ting er åbne for fortolkning betyder ikke, at alle tolkninger er lige-gyldige, og opgaven er derfor at opstille kriterier for fortolkningen ikke blot at lade 2 og 5 være lige. Åbenhed er heller ikke bare at lade enhver fortolkning passe sig selv; men at konfrontere forskellige fortolkninger i håb om at vi herved bliver klogere. Og selv om vi ikke kan sige, at Keplers model af solsystemet er den eneste sande, så kan vi med evidens fastslå, at den er bedre end den Ptolemæiske, der både var selvmodsigende og i strid med fakta, og fra denne grund af realitet må vore konstruktioner rejse sig.

**Udlægningens validering.** Når vi møder et kunstværk fylder en strøm af elementære sanseindtryk, diffuse stemninger og basale lyst- ulystfølelser det fænomenele felt. Ved mødet med de personlige menings- og videnshorisonter træder disse råindtryk dernæst i figur og antager betydninger, som kan forarbejdes og indordnes. Disse forståelses-elementer aktiverer på sin side nye associationer, der beriger oplevelsen med andre perspektiver, og det er igennem denne vekselvirkning mellem sansning, oplevelse, association og ny-oplevelse, at forståelsen gradvist vokser frem. Det vandmærke, der for hermeneutikken bevidner forståelsens gyldighed er dernæst, at det lykkedes individet systematisk at indordne denne flerhed af indtryk og oplevelser, så en meningsfuld og prægnant gestalt fremkommer.

Men her må vi igen spørge: Hvornår er en gestalt meningsfuld, og hvordan sikrer vi, at en given udlægning er et plausibelt bud på værkets "egen tale" og ikke blot fortolkerens helt private "*Sinngebung*"?

Indenfor psykologien møder vi ligeledes dette problem under analysen af det symbolske drømmemateriale og symptomet. Også her har analytikeren med en flerhed af indtryk at gøre, og igen kan disse oversættes og indordnes på forskellige måder, så forskellige meningsgestalter fremkommer. Spence (1982) påpeger da også, i sin afhandling om narrativ- versus historisk sandhed, at det psykoanalytiske projekt ikke så meget er en arkæologisk blotlæggelse af objektive hændelser i individets historie, som en kunstnerisk skaben form og kohærens af de fragmenter af hukommelse, fantasi og associativt materiale som analysanden producerer! Det er samtidig denne menings- og ordensskabende funktion, der er terapeutisk, fremhæves det.

Alligevel har vi i det analytiske arbejde et absolut valideringskriterium, som vi kan måle vore fortolknings gyldighed udfra, og dette er analysandens reaktion på fortolkningen. Enhver der har arbejdet analytisk ved, at det for enhver drøm er muligt at præsentere flere plausible udlægninger og også at få analysandens billigelse, eller i det mindste intellektuelle accept, af flere af disse.

Men ved én og kun én udlægning sker der mere end dette. Her springer der af den kreative indordning af de forskellige data en fuldstændig alt omfattende "aha-oplevelse", hvor individet med hele sin væren validerer den frembragte udlægning i et indsigtens *nu*, hvor både følelser og intellekt samstemmende bekræfter: "Ja, sådan er det!"

Slutter vi fra disse erfaringer, kan det således som en begyndelse fastslås, at der til den valide udlægning knytter sig

nogle bestemte oplevelseskvaliteter. Indenfor den analytiske sammenhæng har disse bl. a. at gøre med at individet som organismisk totalitet, så at sige bringes i eksistentiel resonans, og herfra konfirmerer udlægningen med et fuldtone "ja".

Men kan disse erfaringer overhovedet overføres til kunstværkets verden? Her har vi jo ikke et absolut valideringskriterium, medmindre vi er interesseret i at udlægge lige netop dette kunstværks betydning for lige netop dette individ, og det vil vi jo som oftest ikke være.

Kunstneren selv er heller ikke noget sikkert sandhedsvidne. For det første er han ikke altid til at få i tale. Enten fordi han er død, eller fordi han med sit værk allerede har sagt alt, hvad der er at sige og nu fastholder, at værket må tale for sig, hvilket ofte er tilfældet, hvis det værens-møde som kunstværket fastholder bygger på en så dybt personlig og intuitivt båret livsoplevelse - eller fanger en så kompleks og modsætningsfyldt livssammenhæng - at kun det symbolske udtryk kan skildre denne fyldestgørende.

For det andet er kunstværket selv kun en delvis bevidst realisering. Kunstneren er som nævnt ofte blot medium for den kreative proces, og dermed en ubevidst formidler af tidsånden og de eksistensvilkår der ligger til grund for denne.

Det tyvende århundredes kunst har f. eks. været styret af det, som Eco (1996) har kaldt "Det åbne værks poetik". Man undgår så at sige, i såvel form som indhold, at én og kun én mening trænger sig på. Kandinsky er muligvis den første, der maler abstrakt; men andre finder hurtigt på det samme, og abstraktion og flertydighed breder sig snart til alle kunstarter.

I Karlheinz Stockhausens *Klavierstück XI*, i Henri Pousseurs *Scambi* og i Pierre Boulez' *Tredje Klaversonate* møder man således, foruden et abstrakt og sine steder dissonant tonesprog, en særegen kompositorisk åbenhed: De kompositoriske elementer udgør ikke en fastlagt rækkefølge, men kan kombineres som man ønsker. Værket er således et mulighedsfelt snarere end et endeligt kompositorisk hele, og fremfor et autoritativt partitur præsenteres man for et sæt Meccano-stykker som fortolkeren selv kan samle.

Indenfor poesi, litteratur og dramatik er Verlaines, Mallarmés, Kafkas, Joyces, Becketts og Calvins værker ligeledes eksempler på "åbne værker" *par excellence*. Disse værkers betydninger garanteres ikke af en given verdensorden, de har snarere opløsningen af en sådan som forudsætning!

Men når forskellige kunstnere, uafhængigt af hinanden og indenfor forskellige genrer, pludselig i dette århundrede begynder at opløse formen for til sidst at ende i den åbne abstraktion, så er dette ikke i første omgang en bevidst bevægelse! Abstraktion og flertydighed tvinger sig snarere adgang til værket som en delvist uartikuleret nødvendighed. En mulighed der bydende melder sig og fortættes til form i et følsomt sind, som et spejl af dette sinds møde med den moderne virkeligheds stadig mere omfattende betydningsopløsninger.

Kandinsky forbinder selv sit maleri med det moderne værdisammenbrud, og i det kunstteoretiske værk "Om det åndelige i kunsten" fra 1910 fastslår han:

"Vor sjæl, som efter den lange materialistiske tidsalder endnu kun befinder sig i begyndelsen af sin opvågning, bærer inden i sig en tærende fortvivelse over troens død, over manglen på mål og mening" (Kandinsky, 1984).



I en verden uden faste orienteringspunkter hvor alle kendte strukturer opløses og flertydigheden vokser, er "det åbne værk" et naturligt gensvar; men først i anden omgang artikuleres dette svar bevidst som "modernisme".

Af disse grunde kan vi ikke bruge kunstneren selv som absolut valideringskriterium for vore fortolkninger. Mere uafhængige kriterier der har direkte afsæt i objektet selv, og som samtidig sætter standarder for den tolkende proces, må tilvejebringes. Visse dele af hermeneutikken fastholder her, at der findes faste oplevelseskriterier, som tolkningen kan støtte sig til!

Hos folk som Dilthey (1958), Heidegger (1975) og Eisner (1990) fremhæves det f.eks., at *skønhed* er den form, hvori sandheden afslører sig, og derfor vil den valide meningsgestalt præsentere sig for iagttageren som en særlig prægnant og æstetisk vellykket form. Og netop denne oplevelsesmæssige harmoni er for disse hermeneutikere et validerende indicium for forståelsens evidens, på samme måde som man indenfor matematik og fysik betragter ligningernes "skønhed" som et udtryk for deres genspejlingstroværdighed.

Vi var imidlertid endnu bedre hjulpet, hvis der som supplement til dette æstetiske oplevelseskriterium kunne formuleres nogle mere operationelle bestemmelser for, hvordan den valide gestalt internt er konstitueret, samt for hvordan denne konstrueres på baggrund af de forskellige indtryk, som kunstværket foranlediger.

For det første må vi i henhold til Collingwoods (1969) videnskabeligheds kriterier forlange, at den udlægning der konstrueres bygger på en *systematisk* indordning af de multiple indtryk og forståelselementer, der er oplevelsens rekursbasis, og med systematisk menes der, at forskeren både må kunne redegøre for de forskellige indtryk og elementer, som den konstruerede helhed har afsæt i, såvel som for disse indtryk og elementers indbyrdes sammenhæng.

Selvfølger er helheden mere end summen af de enkelte dele, og selvfølger lader det sig gøre at forstå et kunstværk intuitivt og prærefleksivt; men så har vi med en beåndet indlevelse og ikke en videnskabelig udlægning at gøre. For sidstnævnte gælder det, at den må forpligte sig på at lade den umiddelbare eller intuitive anskuen efterfølges af den reflekterede eftertanke, så langt som dette lader sig gøre, selv om der selvfølger altid vil være ting, som kun vanskeligt lader sig udsige i den hermeneutiske cirkel, hvoraf forståelsen springer. Det intuitive moment skal således på ingen måde negligeres; men systematisk integreres, reflekteres og efterbearbejdes i det videnskabelige vidensprojekt. Og hvad angår det forhold, at enhver helhed, og dermed også den valide udlægnings gestalt, ofte vil udsige en sandhed, der er mere end summen af de enkeltindtryk, der rekrutteres fra, så må den videnskabelige udlægning ligeledes forsøge at specificere disse *helhedskvaliteter*, samt redegøre for hvordan disse fremkommer, som en begrundet konsekvens af de enkeltdele der opereres med (som et konkret eksempel på dette, henvises der til Høgh-Olesen, 1993a, kap. 5).

For det andet (og som naturlig forlængelse af ovenstående) må det ligeledes forlanges, at de multiple indtryk og forståelselementer, som udlægningen konstrueres på baggrund af, også indbyrdes er *kohærente* og gensidigt bekræfter hinan-

den, og dermed "i sig selv" synes at etablere en fælles form af mening og sammenhæng, som forskeren så må præcisere og navngive.

Kohærenskriteriet kender vi helt tilbage fra Augustins: "*De Doctrina Christiana*", hvor det fastslås, at enhver fortolkning af en given del af et værk kan accepteres, hvis den bekræftes af andre dele fra samme værk. På denne måde sætter værkets indre struktur grænser for *intentio lectoris*.

Eisner (1990, p. 110) kalder denne "*Kohærensvalidering*" for en "strukturel bekræftelse, og hos Eco (1995) finder vi samme tanke udtrykt i princippet om "Tekstuel økonomi", der udsiger, at den tolkning er bedst, som formår at bringe flest mulige iagttagelser ind under samme ide.

Som det ses, nærmer det hermeneutiske projekt sig her, i det mindste formelt, det arbejde som den faktoranalytiske psykometriker gennemfører, når han på baggrund af forskellige enkeltvariables indbyrdes korrelation bliver opmærksom på mønstre af mere overordnet sammenhæng, som han nu må bestemme, i det materiale der undersøges. Blot kommer denne registrering for hermeneutikerens vedkommende, ikke i stand på baggrund af et statistisk program der automatisk, ved bestemte værdier, samler variabler til bundter (enten disse så er meningsfuldt forbundne eller ej); men som følge af et indfølelse og systematisk subjekt, der ofte har specialviden indenfor det område, der undersøges.

Det siger sig selv, at disse kohærente forståelselementer kun kan betragtes som gyldige udlægninger af *intentio operis*, når de ligeledes medtænker den sociale og historiske kontekst, som værket er undfanget i.

I Wordsworth's digt: "*I wander lonely as a cloud*" forekommer f.eks. linien: "*A poet could not but be gay*". Havde denne linie stået i et nutidigt magasin som f.eks. "Playboy", havde den været flertydig; men på Wordsworth's tid har "gay" ingen seksuelle konnotationer, og her må man naturligvis, som Eco (op.cit. p. 74) påpeger, tage udgangspunkt i det leksikalske system, der gør sig gældende på værkets tid. Og finder man digtet i en flaske uden referencer til tid og sted, da må fortolkeren, i henhold til kriteriet om intern kohærens, ved ordet "gay" holde sig for øje, om tekstens videre forløb understøtter en seksuel fortolkning.

For det tredje må denne kohærens de forskellige iagttagelser imellem være så evident, at den nøgternt lader sig registrere og bekræfte af andre specialister indenfor området. Kohærensvalideringen må således suppleres af en ekstern "*konsensusvalidering*", og dette krav må selvfølger også rejse overfor den udlagte fortolkning som helhed. Hvis min meningskonstruktion skal være andet end blot en privat "*Simgebung*", må den ligeledes kunne bekræftes og finde genklang hos flertallet af de sagkyndige andre, som den præsenteres for. Her kommer det moment af intuition, der indgår i enhver udlægning ligeledes til at stå sin prøve!

Når vi divergerer i opfattelsen af et kunstværk, er det som oftest en lyst-ulyst dimension, der skiller vandene. Vi "synes om" eller "synes ikke om" dette og hint. Men der er samtidig utallige eksempler på, at en systematisk gennemført og videnskabelig funderet udlægning af et kunstværks *indhold* formår at være både personlig og dog alment accepteret på samme tid.

Paters (1924) analyse af Mona Lisa del Gioconda's gådefulde smil er et eksempel herpå. Udlægningen er et poetisk

mesterværk i sig selv; men alligevel lykkedes det Pater at formidle og fastholde den mystiske *cuniunctio* mellem Ånd og Natur, tid og evighed, figur og grund som Leonardos billede udtrykker, og det så autoritativt at såvel sam- som eftertid lytter og samtykker. Med dette billede afsløres det, at en moderne sjæl har set dagens lys, og i denne er det jordnære forenet med det guddommelige, Madonnaens spiritualitet med Hetærens sanselige livslyst. Pater udlægger gåden, og vi genkender og bekræfter: "Ja, sådan er det".

**Den tematiske udlægning: Renæssancemennesket - et eksempel.** For den psykologi der interesserer sig for det menneskelige væsen og vilkår - enten som sådan eller indenfor en bestemt historisk eller kulturel epoke - vil analysen imidlertid ofte centrere sig omkring udlægningen af bredere kunstneriske temaer og tendenser. Men uanset om analysen beskæftiger sig med et enkelt kunstværk eller med generelle tendenser, må de ovenstående udlægningsskemaer omkring a: *Systematisk indordning*, b: *Kohaerensvalidering*, og c: *Ekstern konsensusvalidering* fastholdes som mindstekrav for den videnskabelige fortolkning. Hvad dette så indebærer konkret, skal jeg i det følgende forsøge at antyde.

Mange analyser har igennem tiden fremført det synspunkt, at der under renæssancen fremkommer en ny mennesketype besjælet af en hel anden selvfølelse og individualitet end middelaldermenneskets (se f.eks. Kinck, 1916, Pater, 1924, Buckhardt, 1955, Spengler, 1962, Hale, 1967, Morin, 1988 og Sløk, 1989).

Ud af Middelalderens lukkede og fastlagte univers, hvor alt har sin gudsgivne plads, træder pludseligt et verdensåbent og grænseoverskridende menneske, der i sig bærer en ny livsstemning!

Det er selvbevidst, sine steder grænsende til det megalomane. Alt er muligt, og idealet er den vældige anstrengelse, det storslåede projekt, den uendelige stræben i skarp kontrast til såvel antikkens afklarede ro og *Sofrosyne* dyd (mådehold, besindighed), som middelalderens *essentiattænkning*.

Ifølge Spengler (1962) lægges de første kim til dette menneske allerede i det tiende århundrede. Her fødes hvad Spengler kalder en "*Faustisk sjæl*". I renæssancen kulminerer denne sjæl, og mennesket træder stormægtigt frem for verden.

Det er angiveligt det moderne individs fødsel, vi her bivåner. For dette væsen kan ikke kun vælge mellem dette og hint. Det kan i radikal forstand vælge sig selv! Denne radikale bevidsthedsændring må vi på en eller anden måde kunne spore i de kunstneriske livsudtryk, som perioden frembringer. Mennesket møder angiveligt tilværelsen på et nyt grundlag, og dette møde vil vi i det følgende undersøge, om renæssancekunsten formår at indfange og dokumentere.

Renæssancemenneskets ændrede selvfølelse lader sig faktisk dokumentere i utallige eksempler. I Pico de la Mirandolas "*Tale om menneskets værdighed*" fra 1426 får renæssanceånden luft, og i hans parafrase over skabelsesberetningen finder man den grundtekst, som det moderne Europa i 500 år har bygget på. Jeg citerer:

"Vi har hverken givet dig en bestemt plads, en speciel skikkelse eller en særlig funktion, Adam, for at du efter dit eget ønske og din egen beslutning kan opnå og besidde den plads,

den skikkelse og den funktion du selv måtte ønske. De øvrige skabningers natur begrænses og defineres af love der er foreskrevet af os. Du holdes ikke tilbage af nogen uovervindelige skrænker, men kan selv bestemme din natur i overensstemmelse med din egen fri vilje i hvis varetægt jeg har overgivet dig. Jeg har sat dig midt i verden for at du derfra lettere kan se, hvad der findes i verden omkring dig. Vi har hverken skabt dig som et himmelsk eller et jordisk, hverken som et dødeligt eller som et udødeligt væsen, for at du som din egen skulptør og kunstner med frihed og ære kan skabe dig den form du sætter højest. Det skal stå i din magt at udarte til lavere former der er dyriske, det skal stå i din magt efter din egen viljes beslutning at hæve dig til højere former som er guddommelige". (Mirandola, 1990).

Også billedkunsten viser, at mennesket nu er i verden på en måde, der er radikalt anderledes end Middelaldermenneskets. Og det ser vi ikke blot i de temaer og indhold der behandles; men også i de former hvori dette indhold finder udtryk.

I det 13. århundrede er de menneskelige skikkelser, som billedkunsten skildrer, stadigvæk flade, almene og anonyme figurer, som man har svært ved at forestille sig tale.

Ghirlandaios og Giotto's billeder fra 1400-tallet skildrer derimod virkelige personer eller *individer*. Man begynder at kunne forestille sig, hvad de tænker og siger, og med højrenæssancens *manierister* (f.eks. Tintoretto, Jacopo de Pontormos og Raphael) er vi allerede trængt langt ind i den menneskelige psykologi gennem skildringen af subjektets følelses- og sindstilstande.

Men renæssancens bevidsthedsskift spejles også på andre måder i den billedende kunst. Hvor den antikke portrætkunst f.eks. overvejende er realistisk i sin gengivelse af menneskelegemet (er den portrætteret plump og hans næse stor, skildres han som sådan, jf. Socrates' buste), antager renæssancens skikkelser ofte grandiose former, som om de ydre proportioner skal spejle den indre selvfølelse. Dette ser vi også på andre måder.

Middelalder- og renæssancekunsten deler f.eks. visse religiøse temaer, men den kunstneriske udformning af disse er helt forskellige.

Indenfor den kristne symbolverden finder vi således et institutionaliseret persongalleri, som vi har ikonografisk repræsenteret fra de første århundreder og op til i dag. Skt. Georg og Dragen, David og Goliat og Frelseren selv er eksempler på sådanne hyppigt repræsenterede skikkelser.

I århundrederne før renæssancen skildres Skt. Georg imidlertid oftest som en spinkel, ydmyg og i alt overvejende grad anonym skikkelse, desuagtet at han dog både er ridder og dragedræber. Men pointen er jo også, at vi her ikke har med et individ i moderne forstand at gøre, der sejrer i kraft af egne kvaliteter. Skt. Georg er et redskab for Gud, og kun derfor sejrer han. Der er således al mulig grund til at være ydmyg.

Helt anderledes forholder det sig med renæssancens Skt. Georg'er eller David'er for den sags skyld (se figur 7 og 8).

Donnatellos Skt. Georg, og hans Davids skulptur, viser os to selvbevidste aristokrater uden skygge af religiøs ydmyghed. Det er dem som personer, der har besejret kæmperne, og i deres træk står denne selvfølelse mejslet.

Michelangelos Davids-figur (se figur 9) er en lignende hero, og her er den pointe, at David netop er lille, endvidere helt gået tabt til fordel for skildringen af den voluminøse ener, der hverken synes at vente eller behøve hjælp fra højere magter.



**Figur 7: Skt. Georg. Donatello 1417. Skulpturen stirrer frem for sig med en sådan bydende autoritet, at da Michelangelo første gang så den, udbød han: "March".**



**Figur 8: David. Donatello 1443**

Det er givetvis heller ikke tilfældigt, at netop David-figuren bliver ét af periodens yndlingsmotiver, da denne figur levendegør det arketyperiske tema om individet overfor - og i kamp mod det større, som renæssancen netop accentuerer.

Selv Jesus-skikkelsen, der traditionelt skildres som en skrøbelig, forpint og lettere tuberkuløs skikkelse, antager i renæssancens billeder til tider titaniske dimensioner. Michelangelos *Dommedagsbillede* fra det Sixtinske Kapel er ét eksempel på dette (se figur 10).



Figur 9. David. Michelangelo 1504

Med en biceps som selv Schwarzenegger må misunde ham, skiller han de salige fra de fordømte, og sådan må han skildres, hvis renæssancemennesket skal kunne identificere sig

med ham. De ydre proportioner spejler den indre selvfølelse, der karakteriserer tiden<sup>9</sup>.

Fordi at disse skikkelser netop er traditionelt fastlagte ikoner, kan vi se at noget særligt er på spil.

**Dramaets form.** De dramatiske udtryk ændrer sig ligeledes markant i denne periode.

I det klassiske græske drama stilles "hovedkarakteren" f.eks. overfor et kommenterende kor, som repræsenterer "de andre", "moralen" og "den gældende orden". Settingen er således: hovedkarakter overfor helhed.

Det klassiske og præ-elisabethanske drama er endvidere allegorisk i dets persontegning, og de kræfter der sættes op på helhedens baggrund, er derfor snarere personificeringen af nogle evige antinome grundformer, så som dyden overfor lasten, godheden overfor det onde, modet overfor fejheden osv., en egentlig karakterer i moderne forstand.

Dette ændrer sig fuldstændig i renæssancen. I stedet for den personificerede dyd skaber dramatikere nu dydige og lastefulde personer, der har *motiver* og dermed grunde til deres adfærd. Den personificerede last behøver jo ikke grunde, den er i sig selv et grundforhold: Jeg er lasten ergo hader jeg dyden!

Det moderne elisabethanske drama befolkes i modsætninger hertil i stadig stigende grad af virkelige personer, som publikum kan forstå og genkende sig selv i, og hovedkarakteren er sat i spil overfor en række ligeså individuelle karakterer som ham selv. Settingen er nu: *individet* overfor andre individer i den moderne eksistenskamp. De menneskelige livsbetingelser har ændret sig, og kunsten spejler disse ændringer ikke bare i det indhold den tematiserer; men ligeledes i de former som den udtrykker sig igennem. På ny må vi således sande, at kunstværket er *livs-form*.

Skiftet fra allegori til psykologi i persontegningen kan ikke mindst iagttages i Shakespeares dramaer, som Doctor (1994) har vist. En række stadig mere komplekse og moderne karakterer træder her frem for publikums undrende øjne; men enkelte af hans figurer er endnu hybrider.

Iago er et eksempel på dette. På den ene side udviser han en fuldstændig overvældende og moderne indsigt i Othellos psyke specielt og det menneskelige som sådan. Og på den anden side har han ikke selv nogen rimelig begrundelse for sin egen ondskab! Iago er tilsyneladende uden afslutning nedad til. Han åbner til den arkaiske ondskabs bundløse dyb, uden egentligt at kunne begrunde hvorfor, og heri kan vi ane hans allegoriske rødder.

Retter vi blikket mod det publikum, der er mødt op i teatret, vil vi samtidig bemærke et andet moderne kendetegn: Publikum har, så vel som det nu formår, klædt sig efter sidste mode!

9

Andre eksempler på Titaniske Jesus-skikkelser kan man finde hos Maarten van Heemskerck: *The Holy Trinity*, G. G. Savoldo: *The Lamentation of Christ* (1510/20), Tizian: *Eche Homo* (1543), Tintoretto: *The Flagellation of Christ* (1585/90), El Greco: *Burial of the count of Orgaz* (1586-88).

Den forøgede selvbevidsthed som vi ser afspejlet i kunsten, manifesterer sig nemlig også derved, at vi i det 1400-århundrede blandt samfundets velstående, begynder at finde en egentlig modekultur (Buckhardt 1955, Wilson 1987).

Man kasserer nu tøj, blot fordi det er umoderne og ikke som før, fordi det var slidt op. For efterhånden som de middelalderlige fødselsrettigheder ophører med at give den enkelte særlige privilegier, bliver individet tvunget til at gøre noget mere ud af dets personlige kvaliteter, og moden er ét af de medier, hvorigennem individet kan træde frem.

Et fænomen som mode kræver selvfølgelig et vist materielt stadium. Folk skal have mulighed for at følge lunerne, og moden er derfor primært et byfænomen, der udvikles med handelskapitalens og byernes vækst. Men mode kræver også en psykologisk forudsætning i form af et individ, der mentalt og personlighedsmæssigt er parat til at træde frem, gøre opmærksom på sig selv og udtrykke denne selvfølelse gennem det ydre. Og denne forudsætning finder vi ligeledes i renaissance.

Når disse samstemmende fund så ligeledes bekræftes af kohærente data fra litteraturen og filosofien, og derudover på det faktiske handlingsplan understøttes af opdagelsesrejsernes erobringer og perspektivudvidelser, så begynder påstanden om en nyfødt *Faustisk sjæl*, der på mange måder er et individ i moderne forstand, at få karakter af en systematisk, kohærent og videnskabelig udlægning, der kan undersøges, afprøves og konsensuelt valideres indenfor det videnskabelige fællesskab.

**Den videnskabelige bestræbelse - afsluttende betragtninger.** Som vi allerede har set, er dette fællesskab imidlertid ikke en kontekstuafhængig instans. Dette fællesskab er, som historisk fremtrædelsesform, underlagt den horisont af forviden, som historien er, og derfor kan den konsensuelle validering aldrig være en endelig validering. For selv om denne horisont af historisk forviden på den ene side er forudsætningen for overhovedet at forstå noget, så er den samtidig forståelsens begrænsning.

Begrebet *horisont* udsiger i sig selv, at synsfeltet er af- og begrænset. Til gengæld ligger disse grænser ikke fast; men bevæger og udvider sig alt som man flytter sig fra sit iagttagelsespunkt! Der etableres således hele tiden nye vinkler at betragte det værende fra, og gennem disse perspektivudvidelser kommer vi til indsigt på stadig mere omfattende og komplekse niveauer. Derfor kan kun tiden og historien validerer om vore aktuelle udlægninger af verden, konsensus eller ej, også fremover vil være dækkende og holdbare.

*Sub specie aeternitatis* kan det således udmærket vise sig, at vore nuværende udlægninger er *for-domme*. Dette tilsyneladende desillusionerende vilkår bør imidlertid ikke få os til at slække på de udlægningsskriterier og videnskabelighedskrav, som der i det foregående er blevet opstillet.

Tværtimod - det der adskiller den videnskabelige udlægning fra det tilfældige eller uforpligtende synspunkt er netop, at førstnævnte, takket være disse specifikationer, kan afprøves. Vi kan sætte vore "fordomme på spil", som Gadamer (1960) udtrykker det, og det er netop denne konstante og bevidste "på-spil-sætten", der er den videnskabelige bestræbelses væsenskende.

Den menneskelige trang til kunstnerisk udfoldelse gennemstrømmer alle kulturer, historiske som kontemporære, og er som sådan et centralt aspekt ved det menneskelige artsvesen, såvel som en uendelig kilde til viden om dette væsens selv- og omverdens forståelse. Denne udfoldelse tjener givetvis flere formål, men som noget fundamentalt har vi her belyst kunstens afsæt i den menneskelige menings-søgen, og dermed dens funktion som erkendelsesfaktor og formidler.

Det er kunstens åbenbarende genspejlingsforhold - og dermed det kunstneriske livsudtryk som levet og fastholdt værens-møde eller *livs-form* - der her er blevet udlagt. Med denne udlægning er der samtidig etableret en forståelsesramme, som psykologien burde kunne knytte an til og videreudvikle.



*Figur 10: Detalje fra Dommedagsbilledet. Det Sixtinske Kapel. Micehelangelo 1536-41*

## Referencer

- Allport, G. W. (1964): *Personality and Social Encounter*. Boston, 1964.
- Aristoteles (1993): *Poetik*. Hans Reitzel. København.
- Arnheim, R. (1992): *To the Rescue of Art: Twenty six essays*. University of California Press, Berkeley.
- Barron, F. L., Welsh, G. S. (1952): Artistic Perception as a Possible Factor in Personality Style. *Journal of Psychology*, 33, 199-203.
- Berlyne, D. E. (ed). (1974): *Studies in the New Experimental Aesthetics*. Hemisphere Publ. Corp. Washington, D.C.
- Bexton, C. W. et al. (1954). Effects of Decreased Variation in the Sensory Environment. *Canadian Journal of Psychology*, 8(2), 70-76.
- Borges, J. L. (1972): *Dr. Brodie's Report*. Penguin Books.
- Brandes, G. (1882): Edmond og Jules de Goncourt. I *Samlede Skrifter B7*. Gyldendal, København 1901.
- Buckhardt, J. (1955): *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Phaidon, London.
- Campbell, J. (1986): *Det indre verdensbillede og det ydre rum*. Gyldendal, København.
- Campbell, J. (1991): *Mytens magt*. Politikens Forlag, København.
- Child, I. L. (1965). Personality Correlates of Aesthaethic Judgement in College Students. *Journal of Personality*, 33, 476-511.
- Collingwood, R. G. (1969): *An Essay on Metaphysics*. Clarendon Press, Oxford.
- Croce, B. (1960): *Æstetisk breviarium*. Gyldendal, København.
- Culler, J. (1995): Til forsvar for overfortolkningen i *Eco: Fortolkning overfortolkning*. Systime Denmark.
- Dilthey, W. (1958): *Gesammelte Schriften* V, VII, VIII, Stuttgart.
- Doctor, J. A. (1994). *Shakespeares Karneval*. Århus Universitetsforlag.
- Eco, U. (1995): *Fortolkning og overfortolkning*. Systime Denmark.
- Eco, U. (1996): Det åbne værks politik i *J. Dehs: Æstetiske teorier - en antologi*. Odense Universitetsforlag.
- Eisner E. W. (1980): On the Difference Between Scientific and Artistic App. to Qualitative Research. *Educational Researcher* v10, N4, 5-10.
- Eisner, E. W. (1990): *The Enlightened Eye*. Macmillan Pub. New York.
- Eliade, M. (1989): *The Myth of the Eternal Return*. Arkana. Great Britain.
- Eliade, M. C. (1996): *De religiøse ideers historie*, Bind I-IV. Gyldendal, København.
- Eysenck, H. J. (1940): The General Factor in Aesthetic Judgements. *British Journal of Psychology*, 31, 94-102.
- Fechner, G. T. (1876): *Vorschule der Aesthetik*. Breitkopf und Hartel. Leipzig.
- Fischer, J. L. (1961): Art Styles As Cultural Cognitive Maps. *American Anthropologist* 63, 79-93.
- Freeman, L. G. & Echegraray, J. G. (1981). El Juyo: A 14.000 Years Old Sanctuary from Northern Spain. *History of Religion, August 1981*.
- Freud, S. (1959): *Collected Works*, V9. London.
- Funch, B. S. (1996): Den æstetiske oplevelse som transcendent fænomen. *Nordisk Psykologi*, 48(4), 266-78.
- Gadamer, H. G. (1960): *Wahrheit und Methode: Grundzüge Einer Philosophischen Hermeneutik*. Tübingen.
- Goethe, J. W. (1957): *Letters*. Hertzfeld Sym. London.
- Goethe, J. W. (1967): *Faust*. Gyldendal. København.
- Gombrich, E. H. (1961). *Art and Illusion*. Bollingen Foundation, New York.
- Granofsky, B. C. (1978): *Symboltækning*. Akademisk Forlag.
- Grundtvig, N. F. S. (1844): *Bragesnak - om græske og nordiske myter*. Gyldendal, Reitzel.
- Hale, J. (1967): *Renæssancen*. Lademan.
- Hay, D. L. & Morrisry, A. (1978): Reports of Ecstatic, Paranormal or Religious Experiences in Great Britain and USA. *Journal of Scientific Study of Religion*, 17, 255-68.
- Hegel, G. W. (1967): *Åndens fenomenologi*. Oslo.
- Heidegger, M. (1972): *Sein und Zeit*. Tübingen.
- Heidegger, M. (1975): *Poety, Language, Thought*. Harper & Row, New York.
- Heider, F. & Simmel M. (1944): An Experimental Study of Apparent Behaviour. *American Journal of Psychology*, 1944, 57, 243-54.
- Høgh-Olesen, H. (1993A): *Mennesket og det ukendte - Inertien og det menneskelige dobbeltvæsen*. Dansk psykologisk Forlag.
- Høgh-Olesen, H. (1993B): Fortrængning, selvbedrag og livsløgn. *Agrippa*, nr. 3-4, 125-152.
- Høgh-Olesen, H. (1995). Unio Mystica - og den ændrede bevidstheds tilstande. *Psyke & Logos*, 16, 315-45.
- Høgh-Olesen, H. (1997): Intuition. *Den Danske Encyclopædi*, Gyldendal, København.
- Højholdt, P. (1967): *Cezannes metode*. Schønberg. København.
- James, W. (1902): *The Varieties of Religious Experiences - A Study in Human Nature*. The Fontana Library, London.
- Jelinek, J. (1974): *De første mennesker*. Fremad, København.
- Jung, C. G. (1966): *Collected Works*, V7, 9, 15. London.
- Jung, C. G. (1994): *Psykologiske typer*. Gyldendal. København.
- Jung, C. G. (ed.) (1979): *Man and His Symbols*. Aldus Books, London.
- Kandinsky, W. (1984): *Om det åndelige i kunsten*. Vinga Press, Stockholm.
- Katzenelson, B. (1971). *Psykologi og litteratur*. Akademisk Forlag.
- Kierkegaard, S. (1962): *Samlede værker* B4, 6. Gyldendal. København.
- Kinck, H. E. (1916): *Renæssance Mennesker*. Aschehaug & Co. Kristiania.
- Koestler, A. (1975): *The Act of Creation*. Picador. London.
- Koffka, K. (1955): *Principles of Gestalt Psychology*. Routledge & Kegan Paul. London.
- Laski, M. (1990): *Ecstasy in Secular and Religious Experiences*. J. P. Tarcher, Los Angeles.

- Leakey, R. (1995): *Menneskeslægtens oprindelse*. Munksgaard.
- Lehmann, A. (1884): *Farvernes elementære æstetik. en objektiv psykologisk undersøgelse*. Rudolf Klein, København.
- Leroi-Gouhan, A. (1982). *The Dawn of European Art*. Cambridge.
- Lyhne, V. (1990): *Savnets vellyst - Charles Baudelaire*. Klim. Århus.
- Løgstrup, K. E. (1960): Ethik und Ontologie. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*.
- Løgstrup, K. E. (1995): *Kunst og erkendelse*. Gyldendal. København.
- Marschack, 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.
- Maslow, A. H. (1964): *Religions, Values and Peak-experiences*. Columbus, Ohio.
- May, R. (1985): *My Quest for Beauty*. Saybrook, Dallas.
- Melville, S. & Reading, B. (1995): *Vision and Textuality*. MacMillan Press. London.
- Merleau-Ponty, M. (1970): *Maleren og filosofien*. Vinten, København.
- Mirandola, P. D. (1990): *Om menneskets værdighed*. Museum Tusulanum, København.
- Mischotte, A. E. (1963). *The Perception of Causality*. Methuen, London.
- Morin, E. (1988): *Europæisk kultur*. Gyldendal, København.
- Murphy, A. E. (1965): *The Theory of Practical Reason*. Open Court, Illinois.
- Neumann, E. (1959): *The Archetypal World of Henry Moore*. Pantheon Books, USA.
- Neumann, E. (1989). *The Place of Creation: Six Essays*. Princeton University Press, Princeton.
- Nielsen, T. I. (1986): *Bevidstheden og det som er helt anderledes*. Psykologisk Skriftserie, Københavns Universitet.
- Nietzsche, F. (1972): *Således talte Zarathustra*. Jespersen & Pio. København.
- Panzarell, R. (1980): The Phenomenology of Aesthetic Peak Experiences. *Journal of Humanistic Psychology*, 20, 69-85.
- Pater, W. (1924): *The Renaissance -Studies in Art and Poetry*. London.
- Pfeiffer, J. E. (1985): *The Creative Explosion*. Cornell University Press, New York.
- Platon (1987): *Ion*. Penguin Books.
- Platon, (1957): *The Republic*. E. P. Dutton. New York.
- Rank, O. (1929): *The trauma of Birth*. Kegan Paul. London.
- Rank, O. (1979): *The Double*. New American Library, New York.
- Rank, O. (1989): *Art and the Artist*. W. W. Norton. New York.
- Ricoeur, P. (1972). *Freud and Philosophy. An Essay on Interpretation*. Yale University Press. New Haven.
- Rorty, R. (1995): Pragmatikerens udvikling. I *Eco: Fortolkning og overfortolkning*. Systime Denmark.
- Sandars, N. K. (1995): *Prehistoric Art in Europe*. Yale University Press. London.
- Schopenhauer, A. (1969): *The World as Will and Representation*. Dover Publ. New York.
- Segal, H. (1986): *The Work of Hanna Segal - Delusion and Artistic Creativity and other Psychoanalytic Essays*. Free Associations Books. London.
- Shelling, F. W. J. (1927): *Sämtliche Werke I, II, V*. Manfred Schröter. München.
- Sløk, J. (1959): *Kristen moral - før og nu*. Hans Reitzel. København.
- Sløk, J. (1989): *Da mennesket tog magten*. Centrum.
- Spence, D. P. (1982). *Narrative Truth and Historical Truth*. W. W: Norton. New York.
- Spengler, O. (1962): *Vesterlandets undergang*. Aschehaug.
- Suzuki, D. T. (1985): *Zen*. Hans Reitzel. København.
- Wilson, E. (1987): *Klædt i drømme*. Gyldendal, København.
- Ørskov, W. (1987): *Den åbne skulptur og udvendighedens æstetik*. Borgen. København.