

Idealisert passivitet

Anslag til en kritikk av idéen om kunstens magiske kraft

Magnar Fjørtoft Engen

Mastergradsoppgave i musikkvitenskap

Våren 2011 – Høgskolen i Nesna

Takk...

... til min eminente veileder Svein Halvard Jørgensen, for å ha stilt opp sene kvelds- og helgetimer, og for å ha vært en særs inspirerende samtalepartner og foreleser.

... til alle andre på musikkvitenskap på Nesna – lærere, professorer og medstudenter. Fantastisk gjeng og fantastisk givende studium.

... likevel aller mest til Marte, som ble min kone i løpet av prosjektet. Mekan til tålmodighet og mekan til medspiller. Akkurat passe tøff sparringspartner og den beste korrekturleser jeg kan tenke meg.

Innledning	5
Kunstens estetiske regime.....	5
Estetikk vs. sosiologi.....	6
Kunstens magiske kraft	10
Resymé av Så som i himmelen	15
Kapittel 1-2	15
Kapittel 3-6.....	16
Kapittel 6-7	17
Kapittel 8-15	17
kapittel 15-21	20
kapittel 22-24.....	21
På jakt etter kunstverkets «noe»	23
Skjønnhetens mysterium.....	23
Heidegger: Kunsten og sannheten	26
Tingenes tinglighet	27
Anti-vitenskapens vitenskapelige begreper.....	28
Så som i himmelens kunstsyn	35
Klisjéen om den klassiske musikeren og det klassiske geniet.....	35
Klisjéen om bygda.....	40
Klisjéen om kirkens dobbeltmoral.....	42
Musikk er kjærlighet – kjærlighet er musikk.....	43
Gabiellas sang – revolusjonen som forsvant.....	46
En immanent kritikk av Så som i himmelen.....	51
Idealisert passivitet	54
Pedagogikkens idealisering av passiviteten.....	54
Kantiansk renhet og nihilisme	57

To sosiologiske kritikker av det klassiske kunstidealet	59
Bourdieu's «vulgære» Kant-kritikk	59
Kritikk av Bourdieu	64
McClarys møte med mytologien	66
Kritikk av McClary	68
Heideggers idealisering av passiviteten	71
Den opprinnelige urkraften	74
«Opprinnelsen» – tingenes kjerne.....	74
Den opprinnelige urkraften.....	75
Kants forhold til egentligheten og urkraften.....	77
Kropp og kunst som symboler i kampen mot rasjonaliteten	80
Ekstasen og den sekteriske autentisitetetskulten	83
Konklusjon	90
Så som i himmelens estetiske regime	90
Dannelsens estetiske regime	91
Epilog	95
Kunsten å skape illusjoner	95
Kunsten å la seg manipulere	96
Hvem sitter ved spakene	97
... og hu hei hvor det går!	99
Kildeoversikt	101
Trykte kilder	101
Film og lyd	103
Kilder på nett	103

Innledning

Kunstens estetiske regime

Den fransk-algeriske filosofen Jacques Rancière navngir en mystisk makt han mener identifiserer kunsten (Rancière 2008). Han kaller den *kunstens estetiske regime*. Regimet definerer hva som er kunst og ikke-kunst, og hvem som anses i stand til å betegne objekter som kunst og ikke-kunst.

Denne fordelingen av status, definisjonsmakt og mangel på sådane, er ifølge Rancière essensen av politikk:

«Politikken er egentlig ikke maktutøvelse og maktkamp. Det er konfigurasjonen av et spesifikt rom, inndelingen av en bestemt erfaringssfære, av objekter som defineres som felles og som er gjenstand for felles beslutninger, av subjekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene og å diskutere dem.» (ibid:536)

Rancière viser videre til Aristoteles' beskrivelse av hvordan «mennesket er politisk fordi det er i besittelse av ordet og slik kan gjøre rettferdighet og urettferdighet til felles anliggender, mens dyret bare har stemme og ikke kan gi uttrykk for annet enn nytelse og smerte. [...] Til alle tider har visse kategorier mennesker blitt nektet status som politiske aktører fordi man har nektet å oppfatte lydene som har kommet ut av strupen deres som tale», skriver Rancière, og tilføyer: «spørsmålet består altså i å avgjøre hvem som er i besittelse av ordet, og hvem som bare har stemme». (Ibid.:537)

Rancière tidfester etableringen av *kunstens estetiske regime* til opplysningstiden og den franske revolusjon i 1789. Han viser til hvordan den revolusjonerende idéen om den frie kunsten kommer til uttrykk i mange av tidens tekster, ikke minst i Immanuel Kants *Kritikk av dømmekraften* fra 1790¹. I følge Rancière ligger det nye, det politiske og det revolusjonære i Kants teori i at «Lekens frihet står i motsetning til arbeidets slaveri» (ibid.:541) Å bedrive kunst er med andre ord ensbetydende med å være fri. For å tydeliggjøre poenget viser Rancière til et utdrag fra *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* av den tyske dikteren Friedrich Schiller utgitt i 1795. Rancière betegner

¹ Kants ideal om ren kunst og ren kunstsepsjon idealiserer det upolitiske. Rancière hevder imidlertid at idealet er like politisk som kunst med et klart uttrykt politisk budskap. Han skriver: Det finnes ikke kunst «uten at det også finnes en bestemt form for synlighet eller språkbruk som identifiserer det som kunst. Ingen kunst uten en viss *deling av det sansbare* som knytter det til en bestemt form for politikk». (Rancière 2008:550, min utheving). Regimets politikk tilsvarer den såkalte «delingen av det sansbare». Ordet deling betyr i denne sammenhengen både å dele opp (gruppere/konfigurere/ordne etc.) og å være sammen om. Rancière avviser f.eks. at «den oppløste alliansen mellom politisk radikalitet og kunstnerisk radikalitet» som postmodernismen representerer er en oppløsning av regimets politikk. Både den politiske og den «upolitiske» kunsten deler den samme politikken.

utdraget som «en av de første formuleringene av den iboende politikken i kunstens estetiske regime» (ibid.:538). Rancièr kaller Schillers utsagn «et utstillingsscenario som en allegori over en bestemt kunstnerisk tilstand og dens politikk»: (ibid.)

Det den greske statuens «frie fremtredelse» viser oss, er guddommens typiske kjennetegn, dens «uvirksomhet» eller «likegyldighet». Det som kjennetegner guddommen, er ikke å ville noe, å være fritatt fra å måtte sette seg mål og nå dem. Og statuen henter sitt kunstneriske særpreget fra denne uvirksomheten, dette fraværet av vilje. Stilt overfor den uvirksomme gudinnen henettes tilskueren selv i en tilstand Schiller definerer som «fri lek». (Rancièr 2008:539)

«Både de intellektuelle og de sanselige evnenes ‘frie lek’ er ikke bare en formålsløs aktivitet, det er en aktivitet som er likeverdig passivitet», skriver Rancièr (ibid.:541). Uttrykkene *uvirksomhet*, *likegyldighet*, *passivitet* og *viljen har trukket seg tilbake* går igjen i hans beskrivelse av kunstens estetiske regime; og vi kan således tydelig lese, ut av Rancièrs tekst, den samme påstanden som er den mest sentrale av mine påstander i denne masteroppgaven – at *kunstens estetiske regime idealiserer den passive væremåten*.

Estetikk vs. sosiologi

Etter mitt syn tok den filosofiske estetikken en underlig vending allerede før den var etablert som disiplin, altså omkring den franske revolusjonen og, i følge Rancièr, etableringen av *kunstens estetiske regime*. Fra Baumgartens intensjon om at estetikken skulle være «vitenskapen om den sanselige erkjennelse» (1750) begrenset denne seg raskt til å dreie seg om hvordan mennesket oppfatter kunst – og da utelukkende datidens elitistiske kunst, i ettertid betegnet som klassisk. I vår tid favner den filosofiske estetikken om mulig enda snevrere ettersom den til dels også har beveget seg bort fra å behandle hvordan vi oppfatter de klassiske verkene og til å dreie seg om hvordan vi oppfatter avantgardistisk kunst. Rancièrs tekst er ikke noe unntak i så måte². Den filosofiske estetikken handler i liten grad om hvordan vi oppfatter verden rundt oss. I stedet er estetikken stort sett en snever diskurs om et snevert felt som feiler i å forstå sansningens mysterier fordi den nekter å behandle alminnelige felter som populærkultur og reklame på andre måter enn som perversiteter. Reklame og avantgardistisk kunst må behandles med den samme respekt og betraktes med det

² ... på den måten at *feltet* er avantgardistisk kunst inkl.«nye» måter å presentere de klassiske verkene på. Han holder seg med andre ord til sjangeren. Rancièrs estetiske filosofi har imidlertid stor overføringsverdi. Hans estetiske filosofi kan sees på som en original fremstilling av hans politiske filosofi.

samme kritiske blikk av den filosofiske estetikken så vel som av kunstfagene, for at disse skal kunne ha relevans utover den snevre kretsens interne diskurs.

I forrige århundre ble sosiologiske innfallsvinkler rettet mot kunstfeltet gradvis mer populære. Denne utviklingen kan forstås som en kritikk av den filosofiske estetikken, uten at den har bidratt til å endre den filosofiske estetikken elitistiske grunnkarakter. Satt på spissen: I stedet for at den filosofiske estetikken og de tradisjonelle kunstfagene har tatt de sosiologiske perspektivene opp i seg og slik endret sin grunnkarakter, har de sosiologiske perspektivene utviklet seg til egne disipliner som eksisterer parallelt og i harmoni med de tradisjonelle kunstfagfeltene og den filosofiske estetikken. Det vil si: uten at det oppstår en virkelig konfrontasjon mellom sosiologiinspirert kunstvitenskap og tradisjonalismen. Den akademiske husfreden opprettholdes ved hjelp av arbeidsdeling: Forskerne som anvender sosiologiske innfallsvinkler, som f.eks. etnomusikologer, holder seg for det meste til de mer folkelige kunstuttrykkene, mens estetikken fremdeles dreier seg om den stadig snevrere klassiske tradisjonen. Arbeidsdelingen følger Walter Benjamins (1892-1940) populære ideal om en immanent verkkritikk. Idealet bygger på en idé om at verket selv angir en metode for kritikk av verket³. Konsekvensen av idealet er at forskerne anvender forskjellige metoder på forskjellige verk, eller som her: man anvender forskjellige metoder på forskjellige sjangere. Populærmusikk, jazz og folkemusikk studeres i stor grad ut fra sosiologiske perspektiver. Musikk fra den klassiske musikktradisjonen og avantgarden studeres som absolutt musikk. Susan McClarys *Talking politics during Bach Year* (1987) vitner om hvor betent det er å studere Bach med et sosiologisk perspektiv, altså det å anvende en metode på Bach som vanligvis anvendes på lavere kunstarter eller komponister med lavere status. Jeg ser ingen grunn til at vi skal la være å studere populærmusikk som «ren» kunst, som «musikk i seg selv» isolert fra sosiologiske perspektiver. Likeledes ser jeg ingen grunn til, så lenge man ikke ønsker å styrke skillet mellom høy- og lavkultur, å «skåne» verken Bach eller avantgardistisk kunst for sosiologiske metoder⁴.

Sett fra mitt ståsted er det ingen overraskelse at den kanskje mest betydningsfulle og treffende kritikken av denne hovedtradisjonen innen estetisk filosofi er levert av en sosiolog, den franske

³ «The immanent tendency of the work and, accordingly, the standard for its immanent criticism is the reflexion which lies at its basis and is imprinted in its form. Yet this is, in truth, not so much a standard of judgement as, first and foremost, the foundation of a completely different kind of criticism which is not concerned with judging, and whose centre of gravity lies not in the estimation of the single work but in demonstrating its relations to all other works and, ultimately, to the idea of art.» (Benjamin sitert i Caygill 1998:46)

⁴ Fremstillingen er spissformulert. Det finnes selvsagt forskere som ikke passer inn i en slik dikotomi. som f.eks. McClary, DeNora og Blacking, Taruskin.

sosiologen Pierre Bourdieu i *Distinksjonen* (1977). I sin argumentasjon gjør Bourdieu det til et hovedpoeng at det høye må studeres på samme måte som det lave, at det antatt betydelige må studeres på samme måte som det antatt ubetydelige. Spørreundersøkelsene og dybdeintervjuene som ligger til grunn for *Distinksjonen* tar for seg forbruk av kultur som de tar for seg annet forbruk. Bourdieu tilbyr altså ikke høykulturen særbehandling. Dette, som Bourdieu holder som en forutsetning for at en vitenskap om kunstsepsjon skal kunne være en virkelig vitenskap, karakteriserer han som en barbarisk handling:

Vitenskapen om smaken og om forbruk av kultur innledes med en grenseoverskridelse som slett ikke har noe estetisk over seg: skal en oppdage de påvisbare forbindelsene mellom «valg» som tilsynelatende ikke har noe med hverandre å gjøre, som preferanser innen musikk eller matlaging, innen maleri eller sport, innen litteratur eller frisyre, må denne vitenskapen trampe over den hellige grensen som gjør legitim kultur til en verden for seg. Denne barbariske handling, som på ny innlemmer estetisk forbruk i en verden av ordinært forbruk, opphever den motsetningen som ligger til grunn for den lærde estetikk helt siden Kants tid [...] (Bourdieu 1995:52-53)

Det kan synes paradoksalt at en vitenskap om kunst, dersom den skal være rasjonell, *må* foreta den barbariske handlingen det er å innlemme i vitenskapen også det som normalt defineres som ikke-kunst slik Bourdieu gjør; men en særbehandling som ukritisk aksepterer definisjonene gitt av *kunstens estetiske regime* bryter nødvendigvis med grunnleggende rasjonalitetskrav til vitenskapelig aktivitet. Med et slikt utgangspunkt kommer det fram, slik Bourdieu konkluderer, at Kants estetiske filosofi, som er et forsøk å stille opp allmenngyldige prinsipper, slettes ikke er allmenngyldig men en subjektiv smakspreferanse som ikke er vitenskapelig fundert og som er typisk for visse sosiale lag. Jeg deler Bourdieus oppfatning både når det gjelder hans utgangspunkt om at høykulturen ikke må tilbys særbehandling, og konklusjonen om at den filosofiske estetikken bygger på sviktende premisser.

Siden *Distinksjonen* ble gitt ut i 1977 har definisjonene av kunst hatt en tendens til å «flyte ut», populærkulturelle fenomen har fått høyere status, tradisjonell «finkultur» er blitt enda mer gammeldags og de tradisjonelle skillene mellom «høy» og «lav» er blitt mer utydelige. Bourdieus teori tar høyde for slike variasjoner i smak, for at moter endrer seg og at trender kommer og går; men til tross for at Bourdieu er blant de få som til nå har tilbudt fornuftige forklaringer på slike endringer som fenomen, er teorien under sterkt press. «Nå er det vitenskapelig bevist: Nordmenn liker ikke finkultur», skrev f.eks. Dagbladet i 2008 (Gundersen:URL) Avisartikkelen omhandlet en

prisbelønnet⁵ og svært kontroversiell sosiologisk artikkel (Skarpenes 2007)⁶ som mente å bevise at Bourdieus konklusjoner var ugyldige i det moderne Norge. Dagbladet og Dagens Næringsliv kastet seg over artikkelens konklusjoner, hvorpå sosiolog Kjetil Rolness fulgte opp med en kronikk i Dagbladet:

HVA ER NYTT? Også i England og Frankrike er sjiktet som bare liker finkultur og forrakter all popkultur, redusert til en kuriøs klikk. Men gjør det estetisk og sosial hierarkisering til historie? Nå er det kombinasjonen av kresenhet og altetenhet som viser ens klasse, ikke minst ens evne til å rangere internt i lave kunstarter (rock vs. country, eller Johnny Cash vs. Bjørø Håland) og nyte det samme som hopen på en mer avansert måte (Christopher Schau er performance-kunster). Og fortsatt skyr lavtutdannede folk kunstgallerier og konserthaller der de risikerer å føle seg dumme og fremmede. Så hvordan får Bergens-forskerne disse skillene til å forsvinne, på tvers av alle andre sosiologiske studier og hverdags erfaringene til ni av ti leger? (Rolness:URL)⁷

Det har utvilsomt skjedd en betydelig utvikling siden *Distinksjonen* når det gjelder hva som defineres som kunst og ikke. Ut fra Rolness' beskrivelse kan det se ut som det har skjedd en forskyvning hva gjelder forholdet mellom Rancières to størrelser innenfor *kunstens estetiske regime*: Objektene, det som blir definert, og subjektene, de som definerer. Idag er kunsten i mindre grad definert ut fra kunstobjektene selv, og i større grad ut fra hvem det er som definerer dem. Populærkulturelle fenomen har fått langt høyere status enn tidligere, uten at begrepet kunst, og dermed også identifikasjonsregimet som definerer hva som er kunst og ikke, har sluttet å virke. Det vi har fått er et bilde som er langt mer komplisert. De kulturelle skillene er langt fra så iøynefallende som tidligere, og det er idag langt fra selvsagt hva som ligger i begrepet kunst, hvilket gjør det stadig mer aktuelt å forske på grensegangene for og innholdet i kunstbegrepet.

⁵ Universitetsforlagets tidsskriftspris for årets tidsskriftsartikkel i 2008.

⁶ Artikkelen utløste en temperamentsfull debatt i *Tidsskrift for samfunnsforskning*. Motsvar og replikker er ført opp i litteraturlisten (som Skogen 2008 og Skarpenes 2008).

⁷ Karl Ove Knausgårds romanserie *Min kamp* (2009-2011) er et typisk eksempel på et av vår tids kunstuttrykk. Bøkene bærer ikke-kunstens kjennetegn – de er private. De er likefullt romaner. Dermed er det på forhånd gitt at de er kunst. Lik Rolness beskriver i sitatet ovenfor er det her publikums oppgave å identifisere «kunsten i ikke-kunsten», nærmest som en eksamen i dannelsen. (Den filosofiske estetikken kan for noen fremstå som en mengde slike eksamensbesvarelser i dannelsen). Knausgård er imidlertid langt fra den første kunstneren som presenterer sin kunst i en form som ligner eksamensoppgaver i dannelsen. Marcel Duchamps *readymade*, f.eks. en snøskuffe hengt opp i en streng fra taket i et kunstmuseum, og Andy Warholes pop-art er i samme «sjanger» som *Min kamp*.

Kunstens magiske kraft

På linje med alle akademiske disipliner knyttet til kunstuttrykkene, og kunstbegrepet som sådan, er musikkvitenskapen påvirket av filosofien. Denne påvirkningen har gitt ulike utslag gjennom tidene, men det symbiotiske forholdet har alltid eksistert. Med Baumgarten og etableringen av en distinkt filosofisk estetikk knyttet til kunst som er seg selv nok, løsrevet fra formål ut over en higen etter «det skjønne», kan vi si at de enkelte kunstdisiplinene for alvor ble rotfestet i en teoretisk overbygning; kunstverkenes autonomi, kunstens særstilling som formålsløs «dannelseskunnskap», etableringen av den kunstneriske ultrasensitiviteten og unnfangelen av kunst-geniet. Til tross for angrep av ulik art på de forestillingene om kunst og kunstnere som fant sin grobunn i den tidlige estetikken, synes enkelte nærmest mytiske forhold knyttet til kunstfeltet å være svært virksomme den dag i dag. Dette gjelder både innefor musikkvitenskapen som akademisk disiplin⁸ og i det som mer upresist kalles «folkelig oppfatning». En av de mest toneangivende premissleverandører i en slik mytologisk eksegese knyttet til kunstforståelse i det forrige århundre er Heidegger. Direkte, og ikke minst indirekte, har hans forestillinger sivet inn i de ulike estetiske fagdisiplinene; ikke minst fordi de passer inn i og forsterker det som nærmest har vært liturgien i den tradisjonstunge mytiske kunstforståelsen.

Jeg har valgt å gå nærmere inn i den for musikkvitenskapens del kanskje viktigste tekst i denne sammenheng, nemlig *Kunstverkets opprinnelse* (Heidegger 1935/36) for å se nærmere på hva denne kunstforståelsen egentlig dreier seg om. Jeg tar for meg Heidegger fordi jeg mener hans filosofiske posisjon både representerer og har påvirket et kunstsyn som fortsatt er sterkt tilstedeværende i deler av musikkvitenskapen slik den forstås og utøves idag. Jeg mener det er legitimt og nødvendig å forsøke å gi et innblikk i et grunnleggende perspektiv som farger en musikkvitenskapelig tilnærming jeg ønsker å kritisere.

På grunn av den tilsynelatende sterke posisjonen et slikt kunstsyn har også utenfor academia, er det interessant å se nærmere på et eksempel som til fulle kan illustrere dette, samt drøfte budskapet som presenteres. Det finnes en rekke fortellinger om kunstens kraft blant annet eksemplifisert i tre internasjonale filmsuksesser⁹ som bygger på følgende «rammefortelling»: En kunstner og pedagog

⁸ F.eks. Scruton, Budd, Tanner, Varkøy, Ellingsen, Samson, Davies. Listen er lang.

⁹ *Dead Poets Society* [Dagen er din] (am. 1989), *Les Choristes* [Mathieu og korguttene] (fr. 2004), *Så som i himmelen* (sv. 2004)

med stor kjærlighet til sitt kunstfag møter mennesker som er fanget i et autoritært system. Han starter et kunstnerisk pedagogisk arbeid med de forknytte menneskene i et forsøk på å vekke liv i deres kropper og sinn. Menneskenes frosne hjerter tines i løpet av den uortodokse pedagogiske prosessen, som fordrer kroppslig deltakelse og følelsesmessig engasjement. Innestengte følelser kommer til overflaten i dionysiske former: Menneskene forelsker seg, gråter, fester og ler. Kort sagt: De begynner å leve. Forandringene virker truende på omverden. De konservative autoritetene, som forsøker å opprettholde sin egen og institusjonens makt over sinnene, straffer kunstneren og hans elever. De vinner fram på kort sikt. Kunstneren tvinges til å forlate sin stilling. Autoritetenes kamp mot den frie kunsten og dens kraft er imidlertid fånyttet, for når kunstens frø først er sådd, er det livskraften som til syvende og sist vinner.

Jeg så *Dead Poets Society* [Dagen er din] (am 1989) første gang med skoleklassen min som femtenåring. Filmen traff rett i hjertet på den unge «kulturspiren», den nysgjerrige rockereren som hadde spilt fiolin siden han var smågutt. Jeg var dypt beveget og skjulte tårene for mine tøffere venner i ly av mørket i kinosalen. Da jeg kom ut i dagslyset følte jeg meg som et nytt og opplyst menneske, fylt av troen på kjærligheten og på livet. Jeg var langt fra alene om opplevelsen. Hovedkarakteren, John Keating, sitt ordspråk «carpe diem» (på norsk: *grip dagen* eller *dagen er din* som er den norske tittelen på filmen) forble et folkelig munnhell i flere år etter at filmen hadde gått på norske kinoer. 15 år senere jobbet jeg og Marte, min nåværende kone, med musikkterapi. Elevene var ungdommer som hadde falt ut av ordinær skole og som trengte å styrkes sosialt og gjøres klare for jobb eller videre skolegang, og vi brukte musikk og teater som metode. Denne sommeren, i 2004, tilbrakte vi i Frankrike. Vi besøkte Michèle, Martes gamle filosofilærer. «Dere må se *Les Choristes* [Mathieu og korguttene]», sa hun og beskrev hvordan «alle» i Frankrike snakket om filmen. Den hadde beveget henne sterkt, gikk for fulle hus over hele landet, men ikke minst måtte vi se filmen fordi den handlet om nettopp det jeg og Marte arbeidet med. Dermed lempet hun oss inn i sin lille Citroën og dumpet oss av ved den lokale kinoen. Rammefortellingen var identisk med *Dead Poet Society*. Den fasionable «Welton prep School» for amerikansk aristokratisk ungdom var erstattet med den forfalne franske «I bunnen av tjernet», en kostskole for fattige eller foreldreløse etterkrigsbarn. Den karismatiske engelsklæreren Keating (spilt av Robin Williams) var byttet ut med en litt mindre karismatisk musikk lærer, og som i likhet med Keating fikk sparken etter å ha oppnådd fantastiske resultater med sin «menneskevennlige» metode som skilte seg fra skolens tradisjonelle pedagogikk preget av straff og disiplin. Samme høst hjemme i Norge så vi filmen som utgjør empirien i denne mastergradsoppgaven *Så som i himmelen*, filmen

«alle» på det tidspunktet snakket om her hjemme. Den etterhvert så velkjente historien om kunstens frigjørende kraft var om mulig malt med enda bredere pensel i denne filmen. Det var ikke spart på blod, svette og tårer. Dyrkingen av stereotypiene var enda sterkere og mer ekstreme. Den identiske rammefortellingen var i tillegg dynket med religiøs symbolikk. Kunstnerens disippel hadde fått englevinger, og kunstneren selv var ikke lenger bare en særdeles dyktig pedagog som utførte pedagogiske mirakler: Han var Messias.

Historiene om kunstens frigjørende kraft synes å ha hatt en formidabel virkning på sitt publikum. Nærmere 1,5 millioner så *Så som i himmelen* på svenske kinoer. Internettets publikumsanmeldelser er preget av store ord. Voksne menn skriver om hvordan de har grått, og terningkast seks dominerer. Regissør Kay Pollak forteller i intervju at kveld etter kveld, på hver eneste kino over hele Sverige, satt hele publikum igjen i kinosalen til siste rulletekst forlot lerretet. Ingen reiste seg (Resan: DVD). Publikumsanmeldelser vitner om det samme fenomenet i norske kinosaler. Filmen er imidlertid ingen kritikerfavoritt. Avskritikkene var lunkne med innslag av slakt, men likevel ble den funnet god nok til å bli spillt i teatersjov på erværdige Dramaten i Stockholm der *Så som i himmelen*, slik den også gjorde det ved Svenska Teatern i Helsinki, gikk for fulle hus.

Mitt primære anliggende har vært å se nærmere på en kunstforståelse som fortsatt finnes i rikt monn i academia, samt å se hvordan dette kan gjenfinnes i et «folkelig» uttrykk. Her må det legges til at film, i like stor grad som andre uttrykksformer, selvsagt kan tilkjennes plass innenfor kunstens rammer¹⁰. Imidlertid kan filmen som «produkt», i motsetning til filmvitenskapen, regnes som empiri. Jeg mener dessuten den er en svært velegnet empiri. Det er et viktig poeng i denne sammenheng å også vise noe av utbredelsen til det omtalte perspektivet blant «folk flest». Når jeg har valgt empiri som ikke er musikk men som handler om musikk, og teori som ikke er musikkvitenskap men som handler om musikk, er dette et bevisst valg gjort ut fra ønsket om å fange opp nettopp strømningene *utenfor* «musikkfeltet». Disse ville jeg ikke fått tak i på samme måte ved å velge tradisjonell musikkvitenskapelig empiri.

Jeg ble møtt med måpende ansikter da jeg fortalte at jeg hadde forlatt kinosalen halvveis ut i *Så som i himmelen*. Særlig gjaldt dette min mors venninner, som var svært ivrige etter å snakke med meg

¹⁰ Det hersker en diskusjon om filmens plass blant andre kunstuttrykk. Roger Scruton argumenter f.eks. for at film ikke er kunst, bare avbildninger. (Scruton: 1983).

om filmene¹¹. De hadde alle som utgangspunkt at jeg *måtte* elske den siden den i følge dem handlet om akkurat det jeg arbeidet med. Så hvorfor gjorde jeg ikke det? Hvorfor svulmet jeg ikke over av stolthet og takknemlighet, som hadde et så viktig yrke, og som endelig fikk anerkjennelse for valgene jeg hadde gjort i livet, både av filmene og av de som snakket så varmt om dem?

Grunnen til at jeg ikke lot meg smigre av *Så som i himmelen* er at filmen verken anerkjenner mitt og andre musikkpedagogers arbeid, eller våre elevers arbeid. Den anerkjenner «magien». På spesialskolen jeg arbeidet ved i 2004 ble jeg jevnlig slått i bakken av det elevene ut fra sine fattige forutsetninger presterte. Jeg ble stadig overrasket over hvordan den «ufordragelige» gutten ble forvandlet til en «prins» i løpet av prosessen fram mot en forestilling. Noen år senere sto jeg, en prosjektleder, en teaterinstuktør, flere innleide fagfolk, assistenter, studenter og pleiere, etter flere års målrettet arbeid, midt oppi «det fantastiske» – da en liten gjeng psykiatriske pasienter på randen av sammenbrudd, sang og spilte ut sine liv foran en fullsatt sal og til stormende jubel¹². Som fagmann erfarte jeg disse «fantastiske» hendelsene som fullt ut forklarlige. De hadde lite med magiske krefter å gjøre, og det var heller ikke mangelen på «magisk touch» som var årsaken til mine elevers problemer. De pedagogiske resultatene kom ikke fordi «kunstens frø» ble sådd i dem. «Miraklene» var resultat av grunnleggende pedagogikk: mestring og motivasjon, tillit, å se og bli sett, å bli tatt på alvor og trodd på. De var resultatet av langsiktig, resultatorientert undervisning og progresjon, og kortsiktige oppnåelige mål som harmonerte med det tilsynelatende uoverstigelige langsiktige målet. Det handlet om metode, kunnskap og erfaring; tid, mot, og empati; og ikke minst om politisk vilje til å sørge for at slik undervisning faktisk skjedde. Skolen jeg arbeidet ved sto konstant i fare for å bli nedlagt. Manglende anerkjennelse av det nitidige pedagogiske arbeidet var en trussel både mot mitt fag og min arbeidsplass.

Troen på kunstens magiske kraft handler om hvordan man tror et kunstverk blir til og om hva slags virkning man mener kunstverket har på publikum. Den tilhører *kunstens estetiske regime*, altså regimet som identifiserer kunsten, fordi den gjør nettopp det: bestemmer hva som er kunst og ikke-kunst. For at en «troende» skal finne et kunstverk autentisk er han avhengig av å gjenfinne magien i

¹¹ Flesteparten lektorer ansatt i offentlig sektor, typiske representanter for den høyt utdannede middelklassen, eller småborgerskapet som Bourdieu kaller det, slik de er beskrevet i *Distinksjonen* under overskriften *God vilje*. Smaken til denne gruppen er hos Bourdieu karakterisert ved en gjennomgående positivitet og velvilje overfor legitim kultur (Bourdieu 1995:131-186). I norsk-/svenske kulturdebatter i media er slike kvinner den siste tiden nokså foraktfullt blitt kalt «kulturantener». De er storforbrukere av kultur, velklede kulturinteresserte damer som flittig besøker jazzkonserter, gallerier og teatre så vel som marka på søndager. (Se nærmere beskrivelse på s. 87-88)

¹² «Teater gir mestring». Forskningsprosjekt ved Høgskolen i Sør-Trøndelag ledet av Wigdis Sæther 2006-2008.

verket på en eller annen måte, enten ved å sanse kunstverkets «magiske» utstråling selv eller ved å spore «magien» i tilvirkningsprosessen eller i publikums reaksjoner. Magien tilsvarer det jeg har kalt «kunsverkets noe». Det vil si det som ikke er håndverksmessig eller teknologisk ved kunsten. Det mystiske «noe» er definert ved at det er udefinert. Det er «det andre», «det kunstneriske», det som Hegel og til en viss grad også Adorno kaller «ånd»¹³. Ettersom troen på kunstens magiske kraft skatter høyest det som ikke er håndverksmessig eller teknisk, innebærer den nødvendigvis en devaluering av praktisk arbeid. Idealiseringsen av passivitet og logikk-fri teori er i neste omgang konsekvenser av denne devalueringen.

Disse sammenhengene finner vi igjen i praksis¹⁴. Grunnskoleelever som presses til å opptre for et stort publikum uten å ha tilstrekkelig øving bak seg kan ses på som ofre for skolens markering av *kunstens estetiske regime*. Skoleledelsene vil gjerne vise fram imponerende trygge, frie, syngende og dansende barn på skoleavslutningene, mens de kan ha vanskelig for å forstå hva som kreves av forberedelser for å få dette til. De er kritiske til en «skoleaktig» musikkpedagogikk, og langsiktig og grundig opplæring i kunstfag, fordi de ser det som en motsetning til idealet om kreativ utfoldelse som de vil vise fram i skoleforestillingene. Grunnopplæring i anvendelig teori så vel som praktisk musikkhåndverk blir en trussel mot den magiske «kunstneriske» kraften som forventes å komme ingenstedfra.

Mitt primære mål med denne oppgaven er å gå inn i en grunnlagsdiskusjon som etter min mening står sentralt i faget. Jeg har funnet en tilnærming, både teoretisk og empirisk, som ligger på siden av tradisjonen innen musikkvitenskapelig forskning. Jeg har valgt filmen *Så som i himmelen* fordi jeg mener den er velegnet empiri; den handler direkte om musikk, og indirekte om musikk via kunstsynet som styrer filmens handling; og den samsvarer med og illustrerer en teoretisk posisjon utbredt i musikkvitenskapen. Dette leder an til følgende forskningsspørsmål: **På hvilken måte er *Så som i himmelen* (2004) et uttrykk for kunstens estetiske regime?** Jeg mener fremstillingen kan være et innlegg i en viktig debatt, og for å lene meg til den tradisjonen jeg kritiserer kan jeg forsvare meg med at hensikten helliger midlet.

¹³ Her innrømmes det at Heidegger har rett: Dersom det kunstneriske er definert som det som er udefinert, altså det ved verket vi ikke vet noen ting om, så fordamper «det kunstneriske» ved kunsten i det øyeblikket man finner ut hvordan «det kunstneriske» i kunstverket er «manet» fram av f.eks. komponisten. Magien opphører når mekanikken bak lerretet er avdekket. Spørsmålet er om det er saklig å hevde at «kunstverket» blir et dårligere kunstverk når man gjennom forskning har funnet ut hvordan det er blitt til.

¹⁴ Se f.eks. avsnittet Mye aktivitet, lite læring i Kunnskapsløftet 2008 s. 7.

Resymé av *Så som i himmelen*

Kapittel 1-2¹⁵

Filmens første minutter forteller om den verdensberømte dirigenten Daniel Daréus' liv før han kolliderer på scenen i en alder av omkring 40 år. Daniel står som 7-åring alene og spiller fiolin i en kornåker under skyfri himmel akkompagnert av suset fra vinden som stryker kornaksene. Tre jevnaldrende gutter finner ham, jager ham gjennom kornåkeren og banker ham opp. Scenen er kryssklippet med bilder av Daniel som på slutten av sin internasjonale karriere bokstavelig talt dirigerer for livet. Det renner blod fra nesen hans. Blodet renner ned over ansiktet hans, drypper på partituret og farger den hvite skjorta hans rød. Svetten siler, blikket hans er forrykt og musikken, Wagners *Reihngold*, er ekstatiske og desperat.

I det neste øyeblikket ser vi Daniels vakre mor sittende ved sengekanten til lille Daniel. «Du ska aldrig mer behöva vara rädd för de där pojkarna» sier hun. «Vi ska inte stanna här. Jag ska hitta en annan skola till dig. Pappa hade stöttat mig i det här om han hade levt.» Videre ser vi lille Daniel holde en salongkonsert for en håndfull mennesker. «Redan som liten pojke hade jag en dröm om att skapa musik som kunde öppna människors hjärtan.» sier fortellerstemmen (som tilhører Daniel som voksen). Det lille konsertlokalet, innredet som et privat hjem, har søyler med utskjæringer og portretter i forgylte rammer på veggene. Mors klesdrakt og rommet, der vi i det neste klippet ser Daniel som 14-åring mens han øver på sine imponerende virtuose fiolinpartier, har det samme aristokratiske preget. Det er samme dag som han skal konkurrere i verdensmesterskapet for unge fiolinister. Med fiolinen i hånden vinker han til sin mor gjennom vinduet og blir vitne til påkjørselen som dreper henne momentant og gjør ham foreldreløs.

Disse hendelsene i Daniels unge liv presenteres side om side med opptakten til Daniels kollaps på scenen mange år senere. På vei fra et konsertlokalet til limousinen går Daniel omringet av journalister mens han skriver autografer. I limousinen, mens menneskene utenfor peker og glaner, sier impresarioen som sitter ved hans side: «We're on top now, Daniel». Impresarioen kan fortelle Daniel at hans timeplan er fullbooket åtte år fremover i tid. Daniel sukker tungt og hoster. På en orkesterprøve lar han aggresjonen gå ut over musikerne. Etter å ha dirigert de siste tonene av Bruchners 2. symfoni i Milano kolliderer han på scenen.

¹⁵ Henvisningen henspiller på DVD'ens inndeling i kapitler.

Kapittel 3-6

Daniel sitter i en drosje. Stille kjører den over en snødekt landevei. «Läkaren sa det var hjärteinfarkt» sier fortellerstemmen. «Ja, den var inte dödlig, men han gav mig inte mycket hopp. Ditt hjärta är helt utslitet, sa han» Med antydning til et smil om munnen ser Daniel utover det øde vinterlandskapet. Idet drosjen passerer et stupetårn ved et isbelagt vann, minnes han seg selv som barn: «Hoppa Daniel! Hoppa!» roper en guttestemme. Det er en varm sommerdag. Daniel hopper fra toppen av det fem meter høye stupetårnet – med fiolinkassen i hånden. Tre jevngamle gutter står og ser. Smilet omkring den verdensberømte dirigentens munn går over i et sørgmodig uttrykk der han sitter i drosjen. «Jag vät inte varför jag återvände til min barndoms by», sier fortellerstemmen. «Ibland gör man saker man inte själv förstår.»

Daniel ankommer den gamle skolen i Ljusåker iført dress og frakk. Det forlatte trehuset er skolen han selv gikk på da han var barn. Denne har han kjøpt, og det er her han skal bo. Ganske snart kommer den pertentlige presten Stig Berggren inn døren. Han inviterer Daniel på middag og ønsker ham velkommen til å opptre i kirka. Daniel møter også Conny på bilverkstedet, den unge vakre ekspeditrisen Lena, som gir ham en kassett hun selv synger på; og selgeren, altmuligmannen og ildsjelen Arne, som vil ha ham til å dirigere det lokale kirkekoret som han er formann i. Ingen av dem vet at den verdensberømte dirigenten har bodd i deres bygd da han var liten. På spørsmål om hva han vil ta seg til og om hvorfor han er der, svarer han: «Jag ska lyssna». Bygdemenneskene forstår ikke. Det blir vanskelig for Daniel, som helst vil være alene, å si nei til alle forespørlene. Til slutt gir han etter for presset og lover Arne å stikke innom en korøvelse i menighetshuset «bara för at lyssna». Han tropper forskremt opp på øvelsen med det ti mann sterke koret, hører dem synge Glade jul, sier et par velmente ord og haster tungpustet ut igjen.

Når Daniel er ute og spaserer på luciadagen, får han øye på husbråk. Conny fra bilverkstedet slår sin kone Gabriella, som også, i likhet med Arne og Lena, synger i kirkekoret. Daniel forsøker å stoppe husbråket, men Conny går i stedet løs på Daniel og jager ham ut. Han slår, sparker og skyter to skremmeskudd med hagle. «Kunstnærjævel!», skriker han. Hjemme i skolestua sitter Daniel forslått og studerer et gammelt klassebilde. Nå drar han kjensel på Conny. Conny var en av de tre guttene som mishandlet og plaget Daniel som gutt. Han legger fra seg klassebildet, finner fram kassetten han fikk av Lena, jenta i butikken. Mens han lytter til den naive sangen drar han på smilebåndene. Neste dag oppsøker han presten Stig Berggren som motvillig ansetter ham i den ubesatte stillingen som kantor, som innebærer at han blir dirigent for Ljusåker kyrkokör.

Kapittel 6-7

Det er åpenbart første gang Daniel arbeider med amatører. «Nei, nei. Det är bara mänskliga röster» sier han på italiensk til en venn i telefonen. «Jag tar vilka råd som helst. Jag vet inte hur jag skal göra». Det er en fomlende start på en ny metodikk som er fremmed både for Daniel og for koret. Daniel forsøker en rekke «kreative» øvelser som innebærer intimitet og berøring. Språket hans er fremmed for bygdemenneskene. Han snakker om å gå til kilden, om å lytte og om å finne balansen. Det brer seg en frustrasjonen i koret over at man gjør alt annet enn å synge. Presten, som hele tiden har sittet på en stol ved utgangsdøren og fulgt strengt med, er den mest utålmodige av dem alle. Han blir ytterligere fornærmet når Daniel viser ham ut og forteller ham at hans passive tilstedeværelse forstyrrer konsentrasjonen.

Daniel er på sin side frustrert over at kormedlemmene, som kommer for sent, snakker i mobiltelefoner og lett lar seg distrahere, at de ikke forstår alvoret. Når kaffepausen avbryter hans engasjerte foredrag skriker han ut i sinne:

Fattar ni ingenting?
Det handlar om oss, oss själva!
Våra liv!
All musik hämtar vi inom oss själva!
Utan koncentration blir det ingenting.
Det blir skit!

Daniel sitter på en stol med hodet i hendene. Han er oppgitt og overspent. Lena setter seg på huk, stryker Daniel og gir ham et glass vann. Hun ser ham smilende inn i øynene og forteller vennlig og rolig at alt er nytt og ukjent for dem, at kaffe og bolle også er viktig.

Kapittel 8-15

I det påfølgende klippet ser vi for første gang koret synge under Daniels ledelse. Stemningen er snudd på hodet og de synger en tradisjonelle oppvarmingsøvelsen med en enorm begeistring. Smilene løsner, og Arne, den mest utålmodige blant kormedlemmene, utbryter entusiastisk under en av Daniels eksperimentelle vokale øvelser: «Jag visste det. Fan, jag visste det! Nu börjar vi!»

Tore, som er psykisk utviklingshemmet, arbeider i kirken og i menighetshuset. På en av korøvelsene stiller Tore seg i midten av sirkelen av sangere. «Jag vill vara med» sier han med sitt begrensede språk. Arne og Siv forsøker å få ham til å være stille. De tilbyr ham en bolle. Daniel og Lena er derimot positive til å la ham synge med koret. Arne eksploderer i sinne: «Nån måtta får det väl ändå vara? [...] Jag har planer för den här kören!», skriker han før han går ut og tenner seg en sigarett. Det viser seg imidlertid at Tore har en flott bass-stemme, og Tore blir med i koret på lik linje med de andre.

Når øvelsen er over spør Lena Daniel om ikke hun kan komme og møte ham en time tidligere til øvelsen neste gang «så att jag kan hitta *min* ton». De møtes til sangtime, og Daniel ber Lena om å ta av seg skoene og genseren. Den den gudfryktige, mann- og barnløse Siv, som dirigerte koret midlertidig inntil Daniel ble kantor, åpner døren og blir stående i døråpningen. Daniel og Lena merker ingenting. Dermed blir Siv vitne til at Daniel legger hendene på brystet til Lena mens han sier: «Öpna brystet. Släpp fram tonerna». Gråtende rapporterer Siv om denne hendelsen til presten: «Det är nåt som händer med människorna där» sier hun «Vi har främ til nu inte repeterat en enda gång. [...] Det känns som han utnttjar oss för egna syften». Presten, som er tydelig interessert i opplysninger han kan bruke mot Daniel, sier til Siv at han ønsker at hun skal fortsette å være med i kirkekolet en stund til.

Den ellers så uredde Lena blir nokså forknytt av Daniels forsiktige berøring. Hun synger et par toner og stopper. «Är det nåt som hindrar dig?» spør Daniel. «Jag blir rädd», sier Lena. «Det är så stort så jag vät inte om jag vågar». De setter seg ned, og Daniel forteller en historie fra sin egen tid som dirigent:

Mitt under konserten går ljuset. Det blir helt svart, men musikerna fortsätter spela. De kan inte se noterna. De kan inte se mig. Jag lämnar över alt til orkestern. Alla lyssnar på varandra. Ingen ser mig. Det var så jag upplevde det för första gången. 58 sekunder. Alla sinnen var förenade.

«Daniel har sagt sitt ja!» sier formann Arne entusiastisk. Om seks uker skal de holde en vårkonsert på Hämbygdsgården. Mens koret øver på *Deilig er jorden* kommer Conny kommer sjanglende inn i menighetshuset og sleper Gabriella med seg hjem. Daniel, som så gjerne vil hjelpe Gabriella, forsøker å løpe etter men blir holdt igjen av Arne. Lena gråter: «Han slår henne ju. Det vet alla!». Andre gråter også. Om kvelden hjemme i skolestua har Daniel endelig funnet ut hvordan han kan

hjelpe Gabriella. Han sitter ved pianoet og komponerer. Øverst på notarket har han skrevet «Gabriellas Sång».

Perioden fram mot konserten preges av dramatiske hendelser og store følelsesutbrudd. Kjærligheten mellom den foplende Daniel og den selvsikre Lena spirer mens korøvelsene er blitt til en arena der årelange frustrasjoner hos kormedlemmene kommer til overflaten, der bygdemiljøets trykkende taushet brytes. «Det är ingen samklang», sier Daniel. Han avbryter åpningstakten på *Amazing grace* «Sätt er ned. Är det nån her som behöver få ur sig nåt, eller?» sier han i stort alvor, hvorpå Siv retter sin anklage mot Lena: «Jag har alltid tyckt», sier hun, «at Lena har ett sätt som inte er bra for kören. [...] Det är inet förenligt med god kristen tanke att på lördagen festa och [...] och springa ut och in i alla dessa olika bilar». Etter øvelsen er det fest i menighetshuset. Siv ringer presten fra festen som hun beskriver som Sodoma og Gomorra. Hun forteller presten at prestefruen blottet brystene sine. Når prestefruen så kommer hjem på morgenkysten i lettere beruset tilstand, møter hun sin rasende mann som har ventet på henne. Hun slår imidlertid kraftig tilbake. Hun erklærer at skyld ikke finnes, at det bare eksisterer i prestens hjerne, at det er kirken som har funnet på synden for å få makt og for å holde folk nede. Hun sier at presten har delt ut synder med den ene hånden og tilbudt syndenes forlatelse med den andre. Gud tilgir ikke, hevder hun, for Gud har aldri fordømt. Deretter henter hun fram en bunke pornografiske magasiner som presten har holdt gjemt bak bøkene i bokhylla. Hun anklager ham imidlertid ikke. Hun sier det er kirken som har skyldbelagt seksualiteten og ikke Gud, at hun elsker sin mann. Hun knepper opp mannens skjorte og forfører ham. «Du ska veta att jag har hållit mig tilbaka, sier hun, «Det är slut med det nu». Deretter elsker de. Neste morgen erklærer presten, til sin kones store fortvilelse: «Det som hände i natt mellan oss har aldrig händt»

Koret får etterhvert nye medlemmer og billettene til vårkonserten er snart utsolgt. På øvelsen i kirka foran høymessen presenterer Daniel *Gabriellas sång* for koret. Men Gabriella vil ikke syngesolostemmen som er skrevet for henne. «Jag kan inte», sier hun. Når Daniel forsøker å overtale Gabriella, de sitter alene på galleriet, overhører presten Stig Berggren samtalen gjennom høytaleren i sakristiet. Etter å ha fortalt Daniel at alle kvinnene i koret er forelsket i ham, at hun tar opp alt han sier på kassett og lytter til den når hun er alene i garasjen, går Gabriella motvillig med på å synges *Gabriellas sång* på vårkonserten.

På en øvelse eksploderer den nokså tykkfalne Holmfrid i gråt og sinne. Han foretar et generaloppgjør med Arnes årelange mobbing av ham og de andres tause aksept av mobbingen. Denne svært sterke scenen glir over i fremføringen av *Gabriellas sång*, presentert i sin helhet på vårkonserten.

kapittel 15-21

Vårkonserten blir en kunstnerisk suksess. Til tross for en rekordhøy billettpris fylles konsertsalen til randen med et begeistret publikum. Gabriella synger *Gabriellas sång* til stormende jubel.

Medlemstallet i koret mer enn fordobles etter konserten, og på festen etterpå erklærer gamle Erik åpent foran hele koret at han siden skoledagene har alltid har elsket Florence. Florence besvarer hans kjærlighet.

Etter suksessen med vårkonserten meddeler Arne korets medlemmer at han har meldt koret på korkonkurransen «Let the People Sing» i Østerrike. Daniel reagerer med forferdelse:

Man kan inte tävla i musik! [...] Det är emot allt jag tror på!
Ni vet inte vad det innebär, när ni står där, pressen ökar!
Jag vet, jag har varit där!
Det är inte bra för er!

Men når gamle Olga, som aldri har vært utenlands, parerer: «Hur kan Daniel veta att det inte är bra för oss att åka till Österrike?» forandrer Daniel mening. Han trekker pusten, reiser seg sakte, knuger hånden til Lena og sier: «Okej. Om det är meningen att vi ska göra det, så ska vi göra nåt som inte liknar nåt annat, att dom ska få höra musik som ingen människa hittils har varit med om!» Siv henter jakken sin og meddeler at hun slutter i koret. Daniel følger henne ut på gangen. «Vad är det som har hänt?» sier han. Hun svarer: «Jag ser at du har gjort ditt val. En slampa. En sak skal du ha klart för dig. Här kommer du inte bli kvar länge.»

Daniel er imidlertid tilbakeholden overfor Lena. Det er Lena som har gjort alle framstøtene overfor Daniel. Nå er de på sykkeltur og stopper ved et vann. Lena kler seg naken for å bade. Men før hun hopper i vannet forteller hun at hun har vært glad i en mann, en distrikslege fra Stockholm som hun gjerne ville dele livet sitt med. I to år holdt de sammen. Han var gift og hadde kone og barn i Stockholm uten at Lena visste om det. Når Daniel hører historien setter han seg på sykkelen sin og sykler fra Lena som står med håndduken omkring livet og roper etter han.

I mellomtiden har presten sørget for at Daniel er avskjediget som kantor av kirkerådet med. «Det har kommet in anmeldelser mot dig få flere håll», sier han. «Grova anmeldelser». Når presten informerer koret om at Daniel er avskjediget for å ha misbrukt stillingen til egen fordel, forlater koret kirken kollektivt. De går til Daniel i skolestuen for å fortsette forberedelsene til turen til Østerrike der. Bare Lena er usikker. Hun konfronterer Daniel foran de andre kormedlemmene. «På vilket sätt har du missbrukat din ställning?» spør hun. «Har du legat med nogon här?». Daniel svarer ikke. «Är du inte ferdig med den der distriktsläkaren änn?» sier Arne, hvorpå Lena griper Arne i skjortekragen: «Jag er ferdig med min distriktsläkare!», skriker hun. «Men det är en sak jag inte ferdig med! Varför sa ni inget? [...] Ni visste om det! [...] Ni var med på det! [...] Ni får åka till Österrike utan mig». Hun løper ut. Daniel løper etter. «Lena, jag vil fråga en sak!» roper han etter henne. «Hur vet man att man er säker?» De snakker en stund, om hvordan man kan vite at man er glad i noen. De nærmer seg hverandre og Daniel legger hendene om halsen til Lena. «Jag har inte legat med nån här och jag lurar ingen här. Inte dig, och ingen annan», sier han. De går inn igjen.

Både prestefruen og Gabriella forlater nå sine menn. Daniel rer opp en gjesteseng til prestefruen i skolestua, og denne gangen, når Conny kommer for å hente Gabriella, slår koret ring om henne denne gangen. «Det her ska du få angra» sier Conny til Daniel i det han forlater skolestua. Presten sender i sin fortvilelse bud på Daniel. Daniel møter ham i prestegården. Der sitter presten omringet av tomme hermetikkbokser og halvfulle spritflasker mens han retter ei hagle mot Daniel og truer med å drepe både ham og seg selv. Prestens voldsomme aggresjon går over i gråt, så åndenød. Daniel går bort til presten og holder omkring han. «Så, så» sier han og presten roer seg. Etterpå sykler Daniel til elven for å ta et bad. Conny får øye på ham, følger etter ham og slår ham bevisstløs. Inger, Gabriella og Lena redder ham. Conny havner i fengsel.

kapittel 22-24

Før avreise, stotrende og forslått, bekjenner Daniel for koret at han at han bodde i Ljusåker inntil hans mor tok ham derifra da han var sju. Og han har mer på hjertet: «jag vil också säga at jag har aldrig känt så här förut. Men ni...» Han brister i gråt. Koret responderer spontant anført av Gabriella med å synge *Amazing Grace* for Daniel.

Når Daniel ankommer arrangørstedet løper journalistene mot ham og omringer ham. Gamle bekjente, vakre italiensktalende kvinner, omfavner ham og tar på ham. Lena betrakter det hele på

avstand og går alene til hotellet. Daniel møter dessuten sin tidligere impresario. «Why with these people?» sier impresarioen med tårer i øynene. «They love me, and I love them», svarer Daniel og ler. «I love them!» Med ett får han et tenksomt uttrykk i ansiktet. «Please excuse me», sier han. «There's something I have to say.» Han løper til hotellet, til Lena som har låst seg inn på hotellrommet. «Lena, jag kan säga det nu», sier Daniel. «Jag älskar dig». Deretter elsker de for første gang.

Ljusåker kyrkokör finner sine plasser på scenen. I salen sitter et tusentalls tilhørere. Arrangøren forlanger at de skal begynne. Daniel er ikke der. Han er på vei opp trappen, kortpustet, svett og ustø. Han tar seg til brystet og sjangler inn på et toalett der han faller om. Hodet treffer en radiator i fallet. Han blør. Fra en høyttaler i taket kan han høre det som skjer i konsertsalen. Midt i kaoset på scenen begynner den psykisk utviklingshemmede Tore å stampe i gulvet mens han knuger hånden til Lena og synger «Aaa...» med dyp røst. Dommerne og publikum ser spørrende ut, men Tore stopper ikke. Gabriella begynner også å synge på «aaa...». Én etter én blir de andre også med i klangen. De synger den eksperimentelle improvisasjonen de har sunget før, den gangen på øvelsen da Tore sprang inn i sirkelen av sangere og sa han ville være med. Daniel sitter lent intil radiatoren på toalettet. Han tørker blod fra pannen mens han hører sangen gjennom høyttaleren i taket. Sangerne begynner å smile. De holder hverandre i hendene, ser på hverandre og utover publikum og synger med en selvsikkerhet de aldri før har hatt. En av publikummerne reiser seg og deltar i sangen. Én etter én reiser alle i salen seg. Det oppstår en fantastisk kakafoni. Alle står de og holder hverandre i hendene og synger. Mange ler og mange gråter. Daniel stirrer mot taket på toalettet. Blodet renner nedover halsen og skjorten. Han lukker øynene og smiler. Smilet ebber ut. Vi ser Daniel i en gylden kornåker. Han leter etter lille Daniel som ligger der et sted gjemt mellom aksene. Daniel finner ham løfter han opp. Lille Daniel strekker hendene med fiolinen og fiolinbuen i været. Daniel omfavner ham. Musikken slutter. Filmen går i svart.

På jakt etter kunstverkets «noe»

Kunstverkets «noe» er betegnelsen jeg har gitt det unike og udelt positive ved kunstverket, som gjør kunstverket til Kunst, som hever Kunsten over hverdagslige fenomen og som filosofer og kunstkritikere har forsøkt å forklare siden den filosofiske estetikken og det moderne kunstbegrepets barndom på 1700-tallet – det Rancièr betegner som etableringen av *kunstens estetiske regime*. Begrepet kunst anvendes på to måter. På den ene siden anvendes kunstbegrepet til evaluering, til å markere at noe utmerker seg positivt. «Dette er kunst» sies det om en ualminnelig god matrett eller en dribleserie. På den andre siden angir kunstbegrepet aktiviteter og produkter i en spesifikk sjanger (musikk, litteratur etc.) uavhengig av kvaliteten på produktet eller produsenten. Kunstverkets «noe» angir en egenskap eller en komponent ved et *produkt i kunstsjangeren* analogt med den siste definisjonen, men en egenskap eller komponent ved *produktene som opphøyes til kunst* analogt med den første definisjonen. Kunstverkets «noe» er «kunsten i kunsten». Det følgende kapittelet tar for seg noen utvalgte teoretikers forhold til kunstverkets «noe».

Skjønnhetens mysterium

1700-tallsfilosofer som David Hume (1711-76) og Immanuel Kant (1724-1804) var opptatt av skjønnheten og spørsmålet om det finnes en standard for smak, om man rent objektivt kan hevde at et kunstverk eller noe i naturen er skjønnere enn noe annet. I sitt berømte essay *Om standarden for smak* (1757) argumenterer Hume seg fram til at en slik standard finnes. «Han peker på hvor divergerende menneskers smak er, men kommer likevel frem til at det finnes smaksdommere som i kraft av egenskaper og erfaring har en dømmekraft som kan sette standard» (Bø-Rygg/Bale 2008:17). Alt fra smaksdommerens dårlige humør under domsavsigelsen til avsky mot det hedenske, eller andre fordommer man har tillagt seg gjennom oppvekst og utdanning, virker i følge Hume forstyrrende på avsigelsen av smaksdommen. Dersom man har godt utviklede, trente og skadefrie smaksløker, kan man, i følge Hume, felle en tilnærmet ren smaksdom fri fra uvedkommende forstyrrelser (Hume 2008:17-31).

Det finnes altså, i følge Hume, «noe» ved enkelte kunstverk som gjør dem til objektivt bedre enn andre, uten at han gjør noe forsøk på å skulle definere dette «noe». Immanuel Kant kaster seg imidlertid ut i denne øvelsen 43 år senere i sin *Kritikk av dømmekraften* (1790). Han går dessuten langt lenger enn Hume i å konstatere at det finnes en smaksstandard, uten at han betegner denne standarden som objektiv. Kant er som Hume klar over problemene knyttet til å bevise eksistensen av en objektiv smaksstandard. Som svar på denne utfordringen konstruerer Kant begrepet om «det subjektive allmenngyldige» som karakteristikk av de rene smaksdommene. Både Hume og Kant inntar en mellomposisjon der de delvis anerkjenner smakens subjektive karakter samtidig som de hevder at det er «noe» almenngyldig (les: objektivt).

«Det finnes ikke noe objektivt prinsipp for smaken», skriver Kant (1995:163) og mener med det at man ikke kan resonnerer seg logisk fram til om en gjenstand er skjønn eller ikke. Det finnes i stedet, i følge Kant, en a priori (før erfaringen) smaksstandard¹⁶, som gjør at vi, dersom vi renser oss for alle fordommer, kan felle en ren og *interesseløs* smaksdom i tråd med standarden.¹⁷ «I likhet med en logisk dom kan man nemlig forutsette at den [estetiske dommen] har gyldighet for enhver», skriver Kant. (ibid.:80) Selv om Kant mener en smaksdom er subjektiv, mener han også at en skjønn gjenstand rett og slett bare er skjønn, og at den hestlige bare er hestlig.

Med begrepet «det subjektive allmenngyldige», som Kant selv innrømmer er en kontradiksjon, synes problemet omkring standardens objektivitet løst. Derfra tar han spranget ut i spekulasjoner omkring hva det er ved et kunstverk eller et stykke natur som gjør det skjønt. Han starter en konkret jakt på kunstverkets «noe» og kommer innimellom med overraskende konkrete påstander sett i forhold til den brutale avvisningen av enhver diskusjon omkring skjønnet til en gjenstand. Han skriver for eksempel om forholdet mellom form og farge i maleriet. Her gir han *formen* forrang, og han gjør det videre til en kunst å oppfatte skjønnet i formen gjennom all støyen et rikt fargespill kan være¹⁸. Det samme gjelder i musikken der fiolinens tone regnes som uvesentlig for en ren smaksdom. (ibid.:93-96) Kant er imidlertid ikke konsekvent når det gjelder formens forrang fremfor

¹⁶ «§ 12 Smaksdommen beror på grunner a priori (Kant 1995:91)

¹⁷ «Smak er evnen til å bedømme en gjenstand eller en forestillingsmåte gjennom et *fullstendig interesseløst* velbehag eller mishag. Gjenstanden for et slikt velbehag kalles *skjønn*.» (Kant 1995:79)

¹⁸ Antagelig fordi Kant oppfatter formen oppfattes som renere. Det er snakk om maleriets struktur, selve beinbygningen. Kants formbegrep kan sammenlignes med grunnmuren og reisverket til et hus. Dersom grunnmuren og reisverket er dårlig kan som kjent huset vanskelig kalles godt uavhengig av hvor skjønt det er. Det er videre en kunst å få øye på reisverkets kvalitet. Det krever en håndverkens trenete blikk. Det er et godt tips, dersom man som huskjøper ikke vil kjøpe «katta i sekken», å trene seg opp til å kunne måle kvaliteten til husets reisverk og til å se bakenfor fasaden.

fargen og tonen. Om geniet skriver Kant: «Geniet kan bare komme med rikt *stoff* til den skjønne kunstens produkter, bearbeidelsen og formen krever et skolert talent som anvender stoffet på en slik måte at det kan aksepteres av dømmekraften» (ibid.:190, min utheveing). Kants teori om geniet går ikke overens med Kants teori om smaken. Opphøyelsen av geniets ikke-skolemessige originalitet som bringer *stoff* til formen, rimer dårlig med renhetsidealet i Kants smak som setter *formen* høyest. Denne inkonsekvensen er symptomatisk for Kants filosofi.

Kants preferanse i forholdet mellom form og farge i maleriet kan se ut som et uttrykk for en innsikt i det håndverksmessige i malerkunsten (jamfør min sammenligning mellom formen i et maleri og reisverket til et hus i fotnote 18). Han tar imidlertid ikke konsekvensen av denne innsikten og opphøyer håndverket til kunst. Et vesentlig trekk ved Kants spekulasjoner omkring kunstverkets «noe» er nemlig avvisningen av godt håndverk som et positivt svar på spørsmålet. Verken kunsten eller genialiteten lokaliseres der. For Kant er det ikke godt håndverk som gjør en gjenstand til Kunst, men idéen. Håndverk er, som fornuften og logikken, kunstens motsetning.

Kant skriver sitt verk i en brytningstid der kunstneren går over fra å være håndverker til å være autonom kunstner. Holdningen hans til kunstverket som «idé» blir videreført i romantikken, og er fremdeles en dominerende holdning både i kunst og estetisk filosofi. Kants begrep om kunstverkets «idé» som frigjort fra håndverket er av mystisk karakter. Dette viser seg i hans tanker omkring geniet:

(..) skaperen av et genialt produkt [er] selv uvitende om hvordan han har kommet på sine ideer, og det er ikke i hans makt å konsipere det utfra behag eller planlegging, eller å informere andre på en slik måte at de settes i stand til å frembringe lignende produkter. (Kant 1995:188)

Slik holdes både det håndverksmessige, skolemessige, logiske og fornuftsmessige utenfor kunstens domene. Kunsten er «noe» annet. Den skjer på uforklarlig vis. Kunsten kommer til geniet, som er gitt sin gave fra naturen (ibid.:187-188), i form av en mystisk idé som det gjelder for geniet å sette ut i livet. I denne fasen av frembringelsen spiller riktignok det håndverksmessige og skolemessige en rolle, men i den kantianske filosofien er det kunstneriske i kunstverket, det mystiske «noe», allerede skapt når idéen er unnfanget.

Heidegger: Kunsten og sannheten

I *Kunstverkets opprinnelse* spør den tyske filosofen Martin Heidegger hva kunstverkets vesen er og videre etter opprinnelsen til denne spesifikke formen for væren. Alle kunstverk har en tinglighet, hevder han. Maleriet henger på veggen og «Beethovens kvartetter ligger i forlaghusenes lagerrom liksom poteter i kjelleren» (Heidegger 2000:10-11). Men kunstverkene har også noe utover denne tingligheten. «Dette andre i verket utgjør nettopp det kunstneriske [...] kunstverket er en ting, men en ting ved hvilken det hefter noe annet» (ibid.). Dette «noe annet» tilsvarer kunstverkets «noe» som jeg har innledet en jakt på i dette kapitlet. Heidegger går med radikalitet og stort mot, rett til kjernen av spørsmålet som Hume og Kant bare antydningvis har svart på.

Heideggererelevan Hans-Georg Gadamer skriver i en innføring til *Kunstverkets opprinnelse*, som følger 1960-utgaven, at det vakte «stor overraskelse» da Heidegger holdt foredrag om kunstverkets opprinnelse i 1936. Selv om *Kunstverkets opprinnelse* ble utgitt i bokform først i 1950 hadde foredraget ifølge Gadamer begynt å få innvirkning langt tidligere. Heidegger var en filosofisk gigant da som nå. Hans forelesninger og foredrag hadde lenge vært møtt med stor forventning. De fikk utbredelse gjennom avskrifter og muntlige overleveringer. Dette foredraget ble imidlertid en «filosofisk sensasjon». Sensasjonen skyldtes, ifølge Gadamer, at «man nå fant plass til kunsten innenfor den hermenautiske grunntanke om den menneskelige selvforståelses historisitet», men vel så mye at Heidegger innførte det nye begrepet *jorden* som en motsetning til det allerede velkjente heideggerianske begrepet om *verden* fra hans hovedverk *Væren og tiden* (*Sein und Zeit* fra 1927) (Gadamer 2000:116). Jeg vil komme tilbake til begrepene *verden* og *jorden* etter hvert.

Heidegger forsøkte gjennom sitt 97 år lange liv i sitt 80 binds store «samlede verker» å besvare det største spørsmålet av alle: Hva er værens mening? Han kalte sitt eget filosofiske prosjekt for *fundamentalontologi*, ifølge ham selv en filosofi som, fordi den ikke bare undersøker en bestemt væren men væren i seg selv, og fordi den er en forutsetning for i det hele tatt å kunne bedrive ontologi, er mer grunnleggende enn all annen filosofi. (DSD:URL)¹⁹ Hovedverket hans utforsker menneskets væren, hva det vil si å være menneske. Heidegger bruker begrepet *Dasein* i stedet for mennesket (vanligvis oversatt til tilværen eller derværen). *Dasein* er ment å være en mer *opprinnelig* måte å betegne den menneskelige eksistens på. Termen eksistens, som har en særegen betydning hos Heidegger, betegner den spesielle formen for væren som er spesifikk for *Dasein*/

¹⁹ Den store danske (leksikon på nett).

mennesket. Daseins eksistens kommer til syne gjennom at Dasein forholder seg til andre værenere. Den er alltid rettet mot verden som består av de andre værenene. Gjennom denne *rettetheten* forholder Dasein seg også til sin egen væren. Dasein forholder seg *alltid allerede* til verden og sin egen væren på denne måten. Dasein er ikke et noe i seg selv, ikke en ting som foreligger. Den er alltid en uavsluttet væren. (Øverenget/Mathisen 2000:145-147) Heidegger betegnet denne teorien om menneskets eksistens og den menneskelige forståelsen av seg selv og verden som hermeneutikk. Filosofer som Gadamer og Paul Ricœur (1913–2005) sluttet seg etter hvert til denne filosofiske retningen.

Væren og tiden er et ufullført verk som var ment å utgjøre grunnlaget for en videre undersøkelse av værens mening. Heidegger fortsatte å søke etter værens mening med å ta utgangspunkt i Daseins væren i enda noen år etter utgivelsen av *Væren og tiden*, men ganske snart skjedde en forskyvning av Heideggers tenkning bort fra Dasein og i retning av *værens egen avsløring av seg selv*. I kunsten finner han at dette skjer, hvilket gjør kunsten til et interessant objekt for Heidegger å studere. *Kunstverkets opprinnelse* er skrevet i tiden etter denne forskyvningen. Den er altså et ledd i Heideggers forsøk på å vise hvordan væren avslører seg selv (Øverenget/Mathisen 2000:145-148).

Tingenes tinglighet

Heidegger begynner sin undersøkelse av kunstverkets vesen med å presenterer tre ulike forståelser av det tinglige ved tingen: (1) Tingen som bærer av sine kjennetegn, (2) tingen som en enhet av inntrykk som kan fornemmes av sansene, og (3) tingen som formet stoff. Alle disse tre forståelsene gjør ifølge Heidegger vold på tingen. De har en «grenseløs anmasende opptreden» og «et skinn av selvfølgelighet over seg». (Heidegger 2000:28)

Denne tenkemåten som forlengst har blitt vanlig, foregriper enhver umiddelbar erfaring av det værende, og denne foregripelsen blokkerer for det værendes væren. Derfor sperrer det herskende tingbegrepet veien både for tingens tinglighet og brukstingens brukstinglighet, og ikke minst for det verksmessige ved verket (ibid.:27).

Heidegger er med andre ord sterkt kritisk til hvordan «du og jeg» vanligvis forstår tingene. Det er her kunstverket kommer inn og gir oss en dypere og mer autentisk forståelse av tingene enn det de tre nevnte allminnelige forståelsene makter å gi oss. Ifølge Heidegger er det å uttrykke tingens tinglighet noe som er svært vanskelig og som sjeldent lar seg gjøre, men gjennom kunsten er det mulig.

Heidegger opererer med tre ulike kategorier av ting: (A) *Blotte og bare ting* eksemplifisert med en jordklump, et trestykke eller en granittblokk. Disse tingene er blottet for tjenlighet og tilvirkning, de er «i-seg-selv-hvilende». (B) *Bruksting*, et par sko eller en kanne, har både tjenlighet og er tilvirket. Og til sist: (C) *Kunstverket*. Det er tilvirket liksom brukstingen men mangler brukstingens tjenlighet. Som den blotte og bare tingen er det i-seg-selv-hvilende. Det besitter en selvtilstrekkelighet.

Videre vil Heidegger vise hvordan man gjennom kunsten kan forstå brukstingens brukstinglighet. Til det har han valgt et kjent maleri av Vincent van Gogh fra 1886 med navn *Et par sko*. Heidegger beskriver inngående den dypere innsikten han får i den spesifikke brukstingen når han studerer dette portrettet av det han betegner som et par bondesko:



VINCENT VAN GOGH
Et par sko
1886

Arbeidsskrittene besvær stirrer ut av den mørke åpningen i skoens utgatte indre. I skoene er den langsomme gange oppsamlet, der den vandrer gjennom de vidstrakte og ensartede furer på en åker hvor vinden blåser kaldt. På læret ligger jordens fuktighet og mørke. Under sålene glir markveiens ensomhet forbi mens kvelden faller på. Jordens tause tilrop lyder i skoene, den stillferdige gavmildhet i det modne korn og den uforklarte selvfornektelse i den øde vintermarken. Gjennom denne brukstingen, fottøyet, lyder den klageløse engstelse for brødets sikkerhet, den ordløse gleden over at nøden er overstått, en beven overfor den forestående fødsel og en skjelving for døden som truer fra alle kanter. (Heidegger 2000:32)

Anti-vitenskapens vitenskapelige begreper

Samtidig som Heidegger har tolket van Goghs maleri for oss, har vi, ifølge Heidegger, vært vitne til en sannhetens hendelse; eller som han også uttrykker det: at sannheten skjer i verket. «Vi lot et verk fortelle oss hva en bruksting er. Dermed kom det, så og si underhånden, frem i dagen hva som er på ferde i verket: åpenbaringen av det værende i sin væren: sannhetens hendelse.» (Ibid.:38). På bakgrunn av denne «hendelsen» slutter Heidegger at kunstens vesen er «Det værendes sannhet i-verk-settelse av seg selv.» (Ibid.:34-35). «Van Goghs maleri åpenbarer hva brukstingen, dvs. dette paret med bondesko, i sannhet *er*. Dette værende trer frem og avdekker sin væren.» (Ibid.:34).

Åpenbaringen av «skoparets værende i sin væren» skjer ikke i en hvilken som helst avbildning. En slik åpenbaring av sannhetens hendelse skjer utelukkende i den store kunsten (Øverenget/Mathisen

2000: 135). Van Goghs maleri er, ifølge Heidegger, et kunstverk nettopp fordi denne sannhetens hendelse skjer i det, at tingens allmenne vesen kommer til syne. Det er med andre ord sannhetens hendelse, at «sannheten er på ferde i verket», som definerer kunstverket som kunstverk, og som definerer kunsten som kunst.

Den filosofiske hermeneutikken posisjonerer seg som en skarp motstander av det Heidegger kaller den teknisk-naturvitenskapelige måten å forstå verden og tingene på. «Heideggers ontology aspire to exclude every kind of facticity», skriver Adorno²⁰ (2003:115). For hermeneutikerne står kunsten i motsetning til vitenskapen. For dem er vitenskapen overflattisk og kunsten et ideelt eksempel på autentisk erkjennelse, en erkjennelse av tingene slik de i virkeligheten *er*. Sannheten er for hermeneutikerne ikke noe som kan presses frem slik vi presser saften ut av en sitron. I følge Heidegger kan ikke mennesket avdekke sannheten, det er sannheten som avdekker seg selv. Det er derfor vel så viktig for Heidegger å vise *hvordan* sannheten skjer, og gjennom det vise *at sannheten ikke skjer i vitenskapen*, som å vise at sannheten skjer i verket og hvordan kunsten er definert ut fra denne hendelsen.

«Hvilket vesen hos hvilken ting skal i så fall et gresk tempel stemme over ens med?» spør Heidegger (Heidegger 2000:36). Det greske tempelet er Heideggers eksempel på kunst som ikke forestiller noe. Spørsmålet er altså: Hvordan skjer sannheten i det som tilsynelatende er ikke-representasjonell kunst? I den forbindelsen introduserer han begrepene *verden og jorden* og skriver at sannheten skjer i verket ved at verket oppstiller en verden og fremstiller jorden (ibid.:48). Begrepene *verden og jorden* har særegne betydninger hos Heidegger. Heideggers beskrivelse av hva verden og jorden *ikke* er, den *negative* definisjonen, er svært tydelig, presis og forståelig. Begrepet *verden* er som eksempel beskrevet på følgende måte:

Verden er ikke en naken samling av forhåndenværende kvantifiserbare eller ikke-kvantifiserbare, kjente eller ukjente ting. (Ibid.:47)

²⁰ Essensen i kritikken av Heidegger, som jeg presenterer i denne masteravhandlingen, faller i stor grad sammen med essensen i Adornos bok *The Jargon of Authenticity* (Jargon der Eigentlichkeit). Den er i sin helhet er viet en altomgripende kritikk av den eksistensialistiske språkbruken generelt, Heideggers *Sein und Zeit* spesielt, bonderomantikken og det som gjennom Adornos beskrivelse fremstår som en etnosentrisk sektersk bevegelse bestående av «anti-intellektuelle intellektuelle» med Heidegger i spissen. Adorno kritiserer autentisitetssjargongen for å bryte ned språket og gjøre det umulig å kommunisere objektive sannheter, hvilket han også mener er en av sjargongens skjulte hensikter. Sjargongen fremmer, ifølge Adorno, kapitalismen og bevarer de rådende maktforhold som de «språkkyndige» krever at vi passivt aksepterer.

Den *positive* definisjonen av begrepene derimot, beskrivelsen av det faktiske innholdet, av hva *jorden* og *verden* faktisk er, er langt vagere og mer mystisk. «*Verden verdner* [Welt weltet], og er mer værende enn det som kan gripes og sanses, og som vi er fortrolig med. Verden er ikke en gjenstand som står foran oss og kan beskues», skriver Heidegger (ibid.:47). Dette sitatet er, i tillegg til at det er et eksempel på en vag positiv beskrivelse av begrepet, også et eksempel på at Heideggers distinksjon mellom å være og å *være* er en distinksjon mellom noe med høy verdi og noe med lav verdi²¹. Beskrivelsen av *verden*, ikke bare som like værende, men *mer* værende enn det som kan gripes og sanses, er en opphøyelse av det mystiske «noe» som Heideggers verdensbegrep rommer. Denne opphøyelsen skjer på bekostning av det teknisk-naturvitenskapelige verdensbegrepet. I tillegg er det en opphøyelse av begrepet i seg selv, hans eget «rike» verdensbegrep, mens det er en nedgradering av den gjengse «fattige» teknisk-naturvitenskapelige forståelsen. Det er en opphøyelse av hans egen språkbruk²².

Denne måten å bygge ut et vanlig begrep til å romme «noe» mer, som begrepet *verden* er et eksempel på her, er karakteristisk for Heidegger. Det finnes flere eksempler i *Kunstverkets opprinnelse* hvor alle de sentrale begrepene, *verden*, *jorden* og *sannheten*, er utbygginger som gjør begrepene «rikere» og tingene «mer værende». Vi kan si at han tillegger dem en metafysisk komponent som består av «noe» på grensen til eller hinsides det fattbare og som ikke kan gripes eller sanses. Kunstverkets «noe» er bare ett av flere eksempler på denne, av Heidegger, høyt verdsatte, metafysiske komponenten. Det er med andre ord ikke bare kunsten som i Heideggers filosofi rommer det mystiske «noe». Alle omdefineringene av de enkle hverdagsdaglige begrepene²³ som til sammen utgjør hele Heideggers komplekse begrepsapparat tillegger begrepene og tingenes «virkelige» væren den mystiske metafysiske komponenten «noe». Kunsten fyller for Heidegger funksjonen som bevis på at dette «noe» på grensen til og hinsides det fattbare faktisk eksisterer, og at distinksjonen mellom å være og å *være* er en realitet.

21 Med heideggeriansk språkbruk kan noe vurderes som mer værende en noe annet, og et menneske som mer værende enn et annet menneske. Verdsettingen av det mindre værende, som kan gripes og sanses, som mindre verdt enn det som er «noe» mer, er for Heidegger imidlertid ikke en objektiv vurdering. Heidegger opererer ikke med begrepene subjektiv og objektiv som han anser for å tilhøre en filosofisk realisme han mener er en misforståelse (Tollefsen URL 2009:7, Øverenget/Mathisen 2000:138-139).

22 «The authority of the absolute is overthrown by absolutized authority.» (Adorno 2003:3)

23 Den samme bonderomantikken som vi så i Heideggers skildring av den innsikten han får av Van Goghs maleri *Et par sko* (på s. 28) finner vi gjennomgående i hele Heideggers filosofiske terminologi.

Begrepet *verden* er et sentralt begrep også i *Væren og tiden*. Dasein er væren-i-verden. Våre omgivelser blir åpnet opp av oss selv, etter at vi ved fødselen er blitt kastet inn i verden. Den blir åpnet opp som til anvendelse, som til forhånden. Tingene i omgivelsene blir til som forhånden bruksting (Tollefsen URL 2009:7).

Verden er det ikke gjenstandsmessige som vi er underordnet så lenge fødselen og dødens, velsignelsens og forbannelsens baner holder oss rykket hen i væren. Der vår histories vesentlige avgjørelser faller, hvor vi overtar og oppgir dem, hvor vi stiller spørsmål ved dem og igjen oppgir dem, der verdner verden (Heidegger 2000:47).

Hvis vi ser bort fra de høystemte men vage beskrivelsene av begrepene jeg til nå har trukket fram (og som oftest utelates i støttelitteraturen), finnes det hos Heidegger en beskrivelse av det han kaller verkets *romlighet* som er noe mer håndgripelig. Den kan bidra til en viss oppklaring når det gjelder Heideggers verdensbegrep: «Idet en verden åpner seg, får ting sin ro og hast, sin fjernhet og nærhet, sin vidde og sneverhet» (ibid.:47-48), skriver han i forbindelse med bondekonens verden, en beskrivelse som minner om hermeneutikkens begrep *horisont*. Begrepet horisont har vært et sentralt begrep i erkjennelsesfilosofien siden Kant og Leibniz. For dem betegnet horisonten grensen for hva det for oss er mulig å erkjenne. Det erkjennbare befinner seg innenfor vår horisont. I hermeneutikernes beskrivelser har hvert enkelt subjekt sin horisont som består av mengden «implisitte oppfatninger jeg har, og som preger min forståelse av verden» (SNL:URL)²⁴. Bondekonen har sin verden slik hun har sin horisont. Verkets verden skiller seg imidlertid fra bondekonen og andre subjekters verdener på et vesentlig punkt: for verket fremstiller sannhetens hendelse.

Når det gjelder begrepet *sannhet*, er Heidegger nådeløs i sin karakteristikk av gjengs oppfatning: «Den skjødesløshet som karakteriserer vår bruk av ordet sannhet, viser hvor lite vi vet om sannhetens vesen» (Heidegger 2000:55), skriver han. Den, ifølge Heidegger, skjødesløse omgangen med sannhetsbegrepet er dessuten ikke noe som ifølge Heidegger kun lokaliseres i dagligtale eller hos hans fiende, positivistene. Den dominerer hele den filosofiske tradisjonen. De gamle grekerne benyttet riktignok en ordlyd som hadde det, ifølge Heidegger, riktige elementet i seg. Direkte oversatt betyr det greske ordet for sannhet (*alétheia*) avdekkethet. Men selv grekerne hadde, ifølge Heidegger, den samme skjødesløse omgangen med sannhetsbegrepet som alle andre har hatt; eller

²⁴ Store norske leksikon

som han selv formulerer det: «Avdekketheten er for tenkningen det mest tildekkede for det greske Dasein» (ibid.:55-56).

Selv om de heideggerianske begrepene som regel er ord hentet fra alminnelig hverdagspråk eller bondekulturen, er de verken tuftet på respekt for hverdagspråk eller enkle å forstå, tvert imot. Språkets tilsynelatende alminnelighet gjør at man som leser lett forveksler den hverdagslige betydningen av begrepet med den heideggerianske, noe Heidegger ikke så rent sjeldent gjør selv. Gjengs forståelse rommer ikke Heideggers mystiske «noe» annet. Heidegger legger stor vekt på at hans definisjon er radikalt forskjellig fra den «fattige» gjengse forståelsen av ordet. Gjengs forståelse blir simpel i Heideggers øyne akkurat som de positivistiske teknisk-naturvitenskapelige definisjonene av verdens fenomener som han nokså åpenlyst forakter. Sett fra et leserperspektiv omdefinerer Heidegger begrepet *sannhet* og gir det en komplett ny og selvstendig mening, men sett fra Heideggers perspektiv er det ikke snakk om en omdefinering. Ifølge Heidegger er det han selv som kjenner den *opprinnelige* (autentiske, ekte, korrekte, virkelige, egentlige) betydningen av ordet, mens det er vi andre som har omdefinert begrepet. Slik er det også med resten av Heideggers begrepsapparat, som tar sikte på å fange tingene og fenomenenes opprinnelige væren på en bedre måte enn de «fattigere» gjengse eller teknisk-naturvitenskapelige forståelsene av begrepene er i stand til.

Ifølge Heidegger skjer sannheten i verket ved at det stiller opp en verden og fremstiller jorden. Når verket stiller opp en verden, så frigir det «et åpent og fritt rom og innretter dette i verkets struktur [...]. Verket holder verdens åpenhet åpen» (Heidegger 2000:48). I dette rommet som kunstverket åpner trer, i følge Heidegger, *jorden* frem. *Jorden* skiller seg fra «enhver forestilling om en avleiret materiemasse så vel som en astronomisk forestilling om en planet» (Ibid.:44). Det er et vesentlig trekk ved det Heidegger betegner som jorden, at det ikke lar seg forstå med vitenskapelige metoder. Heidegger beskriver en teknisk-vitenskapelig vandalisme, en vold mot jorden:

Men hvorfor må denne fremstillingen av jorden skje på den måten at verket stiller seg bak og går opp i den? Hva er jorden for at den nettopp på en slik måte skal bli avdekket? Steinen tynger og gir til kjenne sin tyngde. Men samtidig som steinen tynger oss, nekter den også å la noe trenge inn i den. Hvis vi forsøker å trenge inn i steinen ved å slå den i stykker, viser det seg ikke noe indre i dets bruddstykker. Steinen trekker seg umiddelbart tilbake i den samme tyngende og massive sløvhet som også finnes i dens stykker. Hvis vi forsøker å gripe dette på en annen måte ved å legge steinen på en vekt, overfører vi bare tyngden til noe som beregnes av en vekt. Denne kanskje meget nøyaktige bestemmelse av steinen blir et tall, men selve tyngden unndrar seg oss. Fargen lyser opp og vil intet annet enn å lyse. Hvis vi på en forstandig måte måler og oppløser den i svingningstall, forsvinner den. Den viser seg bare så lenge den forblir uoppdaget og uforklart (Ibid.:50-51).

Jorden er selvtilukkende (Ibid.:51). Den er ikke bare skjult for vitenskapen. I motsetning til det Heidegger betegner som *verden*, som er karakterisert ved at det er åpent for Dasein, er det Heidegger betegner som *jorden* i sin grunnforfatning skjult for Dasein. Det synes som at den eneste reelle muligheten for Dasein til å persipere eller erkjenne *jorden* er gjennom kunsten: «Jorden fremtrer åpenlyst som seg selv bare når den vernes og bevares som noe som ifølge sitt vesen ikke kan åpnes og gjøres tilgjengelig, og som viker tilbake for ethvert slikt [teknologisk-naturvitenskapelig] forsøk og det vi si til stadighet holder seg tillukket [...]. Det er verket som fremstiller jorden på denne måten» (ibid.). Kunsten, i motsetning til vitenskapen, rommer altså en mulighet for å fremstille jorden slik den er uten at den forsvinner eller ødelegges i løpet av forsøket på begripe den. «Verket rykker til seg jorden og holder den inn i verdens åpenhet. *Verket lar jorden være en jord*», heter det i Heideggers tekst (Ibid.:49-50).

Begrepet *jorden* rommer, som verden og sannheten, det mystiske «noe». Slik det er tilfelle også med *verden* og *sannheten*, er det uåpbarheten, det ubegripelige «noe» annet, som gjør dem til det de faktisk *er*. Begrepet *jorden* er dessuten gjort ekstra uåpbar i og med at jorden selv, i følge Heidegger, har den underlige egenskapen at hvis man forsøker å forstå den på gal måte (les: positivistisk/teknisk-vitenskapelig), så forvitrer den eller forsvinner.

[...] jorden [lar] ethvert forsøk på å trenge inn i den ødelegge seg selv. Den lar enhver utelukkende beregnende påtrengning slå over i ødeleggelse. Selv om denne ødeleggelsen bærer med seg et skinn av herredømme og fremskritt i form av en teknologisk-vitenskapelig objektivisering av naturen, forblir dette herredømmet allikevel kun en viljens avmakt (Ibid.: 50-51).

Av og til er den mer «opprinnelige» heideggerianske betydningen av det hverdagslige begrepet mottatt av alminnelig oppfatning. I disse tilfellene er det heideggerianske språket naturlig nok en krevende gymnastisk hjerneøvelse, men den intellektuelle utfordringen er ikke mindre for leseren når den «opprinnelige» betydningen av begrepet *ikke* skiller seg fra vanlig betydning slik det er tilfelle når det gjelder begrepet *jorden*²⁵. «The Jargon makes it seem that without this surplus of the speaker the speech would already be inauthentic, that the pure attention of the expression to the

²⁵ «The fact that the words of the jargon sound as if they said something higher than what they mean suggests the term 'aura'» (Adorno 2003:6)

subject matter would be a fall into sin», skriver Adorno (2003:5-6). Siden Heidegger stadig minner leseren på at hans begrep er vesentlig forskjellig fra gjengs teknisk-naturvitenskapelig oppfatning, ender leseren fort opp med spørre etter den «vesentlige» forskjellen mellom det heideggerianske begrepet og gjengs oppfatning. Kanskje tror man et øyeblikk at man ser den, men når man leser videre finner man snart ut at det mystiske «noe», som man selv hadde klart å fange med tankene, umulig kan være det samme mystiske «noe» som Heidegger opprinnelig tenkte på. Dermed er det bare å bla tilbake og prøve på nytt, eventuelt å oppgi rasjonaliteten og lese videre uten å forstå, hvilket i grunnen er det eneste riktige om man skal følge Heideggers bud; for en rasjonell «teknisk-naturvitenskapelig» undersøkelse av begrepene er for Heidegger likestilt med vandalisme. Adorno skriver:

Elements of empirical language are manipulated in their rigidity, as if they were elements of a true and revealed language. The empirical usability of the sacred ceremonial words makes both the speaker and listener believe in their corporeal presence. [...] The jargon – objectively speaking, a system – uses disorganization as its principle of organization, the breakdown of language into words in themselves. (Adorno 2003:4) The jargon of authenticity is ideology as language, without any consideration of specific content (Ibid.:132).

I følge *Kunstverkets opprinnelse* kan vi, som en oppsummering, si at sannheten, ifølge Heidegger, skjer i kunstverket ved at verket stiller opp en *verden* og fremstiller *jorden*. *Verden* kan forstås som det hermeneutiske begrepet horisont med den forskjellen at det ikke er snakk om vår personlige *horisont*, men en allmenn horisont som enhver kunstbetrakter med riktig mental innstilling har muligheten til å skue gjennom kunstverket. I kunstverkets allmenne horisont, det rommet som kunstverket har reist, trer *jorden* frem. Jorden er det som vi alle forstår med jorden (steiner, dyr, planter), bare med den forskjellen at vi mennesker, i følge Heidegger, ikke forstår den på ordentlig. Men gjennom kunsten trer jorden frem med sine vanlige ting, ikke slik vi vanligvis feilaktig ser disse tingene i vår begrensede horisont (der tingene, slik Heidegger ser det, har en lei tendens til å bli oppfattet på gjengs teknisk-naturvitenskapelig måte), men slik de i virkeligheten *er*:

Et byggverk, f.eks. et gresk tempel, avbilder ingenting [...]. Det er først tempelverket som samler de sammenhenger rundt seg til en enhet, innenfor hvilke fødsel og død, ulykke og velsignelse, seier og forsmedelse, utholdenhet og forfall fremtrer for mennesket som dets tilskikkelse. [...] Og det er først ut fra og i denne at et folk kommer tilbake til seg selv og til fullendelsen av sin bestemmelse. [...] Som det står, holder byggverket stand mot stormen som raser, og viser dermed først sin makt. [...] Tempelet rager frem i sin sikkerhet og gjør luftens usynlige rom synlig [...]. Det er først med dette at treet og gresset, ørnen og tyren, slangen og gresshopperen trer inn i sine gestalter og kommer til syne som det de er. (Ibid.:43-44)

Så som i himmelens kunstsyn

Klisjéen om den klassiske musikeren og det klassiske geniet

Klisjéen om den klassiske²⁶ musikeren er motsetningsfylt. På den ene siden er den klassiske musikeren snobbete og hjelpesløs, fastlåst til notestativet, pisket av sine foreldre og blottet for kreativitet og selvstendig tenkeevne. Den klassiske musikeren er en uniformert robot i kjole og hvitt. Klisjéen passer perfekt til Kants ideal om renhet, der alt essensielt menneskelig anses som «interesse» og derfor ikke skal synes eller høres. Det klassiske idealet om absolutt musikk opphøyer musikken «i seg selv» på bekostning av individualiteten. På den andre siden representerer den klassiske musikeren «den andre verdenen», der alle er vellykkede. Han tilhører den verdenen som vi skylder vår egen velstandsutvikling; den borgerlige høykulturelle sfæren som har fostret geniene vi tilber med ærefrykt. Langhårete, hasjrøykende og hjemmebrentdrikkende gitarister spiller Bach når de skal imponere. Det norske death-metal-bandet *Satyricon* blir, som *The Beatles*, legitimt først når et symfonisk uttrykk er etablert og den klassiske kulturen vises tilstrekkelig ærbødighet. Slik det kreves av *Satyricon* og *The Beatles*, kreves det av alle moderne mennesker at vi på samme tid både respekterer og disrespekterer den klassiske kulturen.

«Det moderne menneskets» ambivalente forhold til «den klassiske kulturen» er med andre ord ødipalt. Den er på samme tid gjenstand for vår beundring og vår forakt. Vi både elsker den og ønsker livet av den. Vi besøker, tar vare på og restaurerer de storslåtte byggverkene som disse høykulturene lot reise. Samtidig kjenner vi på, og tar avstand fra, hvordan tidligere tiders herskere bygget sin rikdom på folkets lidelser. Vi beundrer møblementet i de fine salongene samtidig som vi minnes ufriheten til borgerskaps kvinner, og vi beundrer den vitenskapelige og teknologiske utviklingen samtidig som vi tar avstand fra spanskrøret og strengheten i den borgerlige barneoppdragelsen og dens institusjoner.

Så som i himmelen presenterer i løpet av filmens intense innledning Daniel Daréus som klisjéen av den klassiske musikeren. Filmens innledning får tilskueren til å legge alle tenkelige klisjéer om en suksessfull klassisk fiolinvirtuos, en dirigent i verdensklasse, en *klassisk* klassisk musiker, inn i karakteren Daniel Daréus. Disse klisjéene inneholder en endeløs rekke negative assosiasjoner som vi

²⁶ Ordet klassisk har for ordens skyld i denne sammenhengen ingen ting med betydningen fra oldtiden å gjøre. Bergrepet klassisk musikk blir her brukt slik vi kjenner det fra dagligtalen. Det kan defineres som vestlig musikk knyttet til hoffene og den borgerlige eller den kirkerlige sfæren i perioden omkring 1600-1950. Da utelater vi all folkemusikk og jazz, avantgarde, og såkalt tidligmusikk. Adjektivet klassisk betegner her alt som har med klassisk musikk å gjøre, og når jeg bruker begrepene den klassiske kulturen eller den klassiske høykulturen viser det til kulturen den klassiske musikken er skapt i og til samfunnet den er skapt for.

følgelig automatisk tillegger Daniel: Strenghet, stivhet, regelbundethet, disiplin, hovmod, arroganse og snobberi. Men klisjéen er som sagt motsetningsfylt. Daniel er noe mer. Han er riktignok et barn av den verdenen som er preget av autoritære undervisningsmetoder, hierarkiske institusjoner og mangel på kreativitet, men han er også et *geni*.

«Det moderne mennesket» har det samme ambivalente motsetningsfylte forholdet til «det klassiske geniet» som det har til «den klassiske musikeren». Ironien i vårt syn på det klassiske geniet, som er preget av en form for skrekkblandet fryd, viser seg i følgende paradoks: Diktaturet står alltid i skarp kontrast til kreativiteten, skapergleden og originaliteten. Det undertrykker, kveler og dreper menneskets kreative evner og omdanner menneskene til roboter. Men straks vi tillegger diktaturets piskede og underkuede barn egenskapen kreativitet, så har vi født et *geni*. Daniel Daréus er nettopp et slikt barn av diktaturet, disiplinert gjennom en streng og systematisk skolegang, og på samme tid et kreativt geni, men som ikke kan overleve i den autoritære verden som har skapt ham.

Kant beskriver i *Kritikk av dømmekraften* geniet som et talent eller en naturbegavelse som er øvet og kultivert. Talentet er «forstått som kunstnerens medfødte produktive evne» (Kant 1995:187). Geniet skiller seg fra dyktige vitenskapsmenn ved sin *originalitet*. Kant mener for eksempel at vitenskapsmannen Newton ikke var noe geni, for der vitenskapsmannen følger fornuften, logikken og arbeider systematisk, har en genial kunstner i tillegg blitt tildelt en originalitet av naturen som gjør ham i stand til å skape. Genialitet er i følge Kant et talent for kunst, ikke for vitenskap. Originalitet og skaperevne står i motsetning til kunsten å *etterligne*, som i følge Kant kan læres. Originaliteten er medfødt. Men Kant påpeker at originalitet alene ikke er nok. Det finnes original nonsens, og for å unngå dét må naturbegavelsen øves og kultiveres gjennom en streng oppdragelse og en målrettet utdanning. I tillegg kreves det av et geni at det har smak og ånd. Smaken er det skapende geniets målestokk, mens ånden er kraften som gir kunstverket liv (Ibid.:187-201).

Oppfattelsen av hva et geni er har gjennomgått flere endringer siden Kant skrev om genialiteten på slutten av 1700-tallet. Hans samtids oppfatning var heller ikke entydig. Enkelte vitenskapsmenn har blitt tilkjent genialitet, kvinner så og si aldri. Også i disse tilfellene henger genialitet sammen med originalitet. Det er i så fall, jamfør Kants definisjon av geniet, alltid snakk om *originale* vitenskapsmenn med *kreative* evner. «Genialitet er et talent som gir kunsten regelen», skriver Kant (ibid.:187). Med det mener han reglene som gjør at andre kan lage etterligninger, teknikkene som gjør at de uoriginale «kunstnerne» kan reprodusere geniernes geniale verker og benytte seg av

genienes geniale teknikker. Genialitet i vitenskapen knyttes da også vanligvis til grensesprengende oppdagelser som for eksempel relativitetsteorien. Einstein fremstilles ofte som prototypen på et vitenskapens geni. Men hvorfor omtales ikke en vitenskapsmann som Darwin like ofte som et geni som Einstein? Darwins teori var da både original og revolusjonerende? Den mest iøyenfallende forskjellen mellom disse to vitenskapsmennene er *hårsveisen*. Svaret kan synes latterlig, men det penser oss inn på noe vesentlig. Hvis vi sammenligner avbildninger av vitenskapsgeniet Einstein med avbildninger av komponistgeniet Beethoven er hårsveisen påfallende lik. På 1800-tallet etableres psykologi som fag, og på slutten av århundret og i første halvdel av 1900-tallet er den «psykologiske tenkemåten» nokså altomgripende både i kunsten og vitenskapen. I denne perioden psykologiseres også geniet, og bildet av den gale vitenskapsmannen med håret til værs dannes. Dette karikerte bildet er vel kjent fra «Frankenstein» (1818), «Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde» (1886), Donald Duck og Hollywood. Bildet av Daniel som dirigerer for livet med sitt halvlange hår dyvått av svette, hans blodige ansikt, forrykte blick og ekstatiske kroppsbevegelser ligner disse avbildningene av de bejublete og latterliggjorte geniene. Men hårsveisen er ikke noe poeng i seg selv. Poenget er at geniet med sin kreativitet, intelligens, væremåte, sitt språk, sin kroppsholdning, klesdrakt og hårsveis er *annerledes* enn deg og meg. Vi kan forstå Darwin og hans teorier, men de færreste forstår Einstein. Darwin blir traust og kjedelig i forhold. Vi ser ingen lyn på himmelen. Der er ingen hokus pokus. Ingen magi. Ingen galskap og mystikk. Selv om vi ikke på noen måte kan avskrive Darwins originalitet og hans tankers revolusjonære sprengkraft, så gjør det faktum at vi forstår hans teori at vi avskriver ham som geni. Han fremstår for menneskelig.

Klassisk musikk er overklassens og den kulturelle elitens musikk, og klasseforskjellene mellom Daniel og bygdefolket i Ljusåker er svært stor, ikke minst forskjellen mellom Daniel og hun som blir hans store kjærlighet, Lena. Hun er butikkdame og jobber på Ica, mens Daniel er en verdensberømt dirigent som kjører limousin til jobb. Men til tross for at klasseforskjellene i *Så som i himmelen* til og med er overdrevent fremhevet (kap. 1-2)²⁷, er klasseforskjeller et ikke-tema. Klasseforskjellen problematiseres ikke, og de er aldri en del av en replikkveksling. De er ikke til hinder for verken kommunikasjonen mellom karakterene eller utviklingen av nære relasjoner mellom dem. Klasseforskjellen mellom Daniel og bygdefolket tjener en annen funksjon i filmen. Den fremhever Daniels *annerledeshet* og understreker dermed hans genialitet. Det er i grunnen ikke klasseforskjellene som er karikerte, men *annerledesheten*.

²⁷ Henvisningene til filmen *Så som i himmelen* er i den videre teksten ført på samme måte, som henvisninger til DVD'ens inndeling av filmen i kapitler.

I siste halvdel av 1900-tallet kjennetegnes geniet fortsatt ved sin originalitet og annerledeshet. Enten vi finner ham (for det er forstøtt snakk om en mann) i avantgarden eller på pop/rockscenen, blir han utover 50- og 60-tallet stadig mer rebelsk, opprørsk og etter hvert også en revolusjonær fadermorder. Elvis Presley, Jimi Hendrix, Jim Morrison etc. Det er tett mellom de rebelske og genierklærte rockemusikerne på 60-tallet.

Avantgarden ble fremmet av klassisk utdannede kunstnere hvis kunst gjorde opprør mot den opphøyde tradisjonen de hadde fått sin utdanning i. Fadermordet ble den nye kunstens viktigste kjennetegn og etter hvert en tradisjon. Postmodernistene, generasjonen etter, havnet dermed i en underlig apatisk tilstand som virket kvelende på geniet. Tilstanden kan godt karakteriseres som postmodernistisk i motsetning til den moderne hegelienske tilstanden som var karakterisert ved at framskritt og grensesprengning ikke bare var ønskelig men også mulig. Kunstnerens kunstlærere i postmodernismen var de aldrende fadermyrdende modernistiske avantgardistene, som nå hadde begynt å undervise i «faget» fadermord på de sublim klassiske institusjonene. Fadermordet, som skulle gi rom til den nye generasjonens skapelser, var nå det som eleven, ifølge tradisjonen, måtte ta livet av. Dette var selvsagt en umulighet og tilstanden av apati måtte oppstå. Postmodernistenes opprør kunne aldri bli et autentiske opprør, kun et tilsynelatende opprør eller konstruksjoner av tenkte opprør som på grunn av den postmodernistiske tilstanden ikke kunne fungere som virkelige opprør i verkets samtid.

Peter Sloterdijk beskriver det samme fenomenet i den samtidige museumstradisjonen:

We all are still impressed by the history of the audience of the 20th century which was, in the beginning, basically a huge revolt against the museumalisation of art. The result of all this revolt is highly ironical, because every artist today is struggling for the possibility to be collected in the museum, the contemporary museum is a collection of successful revolts against the museum, and the only entrance-ticket to the museum is a kind of collectible negation which will be incorporated in the permanent collection. (Rancière 2008:iTunes U)

Når kunsteleven befant seg i den apatiske postmodernistiske tilstanden var det med andre ord umulig for ham å gjøre opprør og å gjennomføre sitt eget fadermord, for når fadermordet var blitt Tradisjonen selv, kunne aldri et nytt fadermord bli et virkelig fadermord. Når elevene stolt presenterte sine brutale opprørske arbeider, sto læreren ved siden av og applauderte.

Den gryende Pop/rockscenens fadermord bestod i å gjøre opprør mot foreldregenerasjonens kultur og verdier, og i å skape en egen ungdomskultur. Generasjonen etter befant seg snart i den samme postmodernistiske tilstanden av apati som barna av avantgardistene. Når de voksne foreldrene og lærerne fremdeles var «rockere», hvordan skulle de unge da gjøre opprør? En rocker kunne umulig greie å drikke mer, ta mer dop eller ha mer sex enn de kanoniserte heltene fra 60/70-tallet, og dersom de greide det ble de neppe bli karakterisert som genier av den grunn. I stedet gjenoppstod geniet på denne tiden i en kommersialisert form. Ungdomsopprøret ble mot 80-tallet en storindustri med enorme økonomiske midler som kunne produsere, selge og markedsføre geniet på en helt ny måte²⁸. Vanskelighetene med å være en autentisk nyskapende fadermorder ble kompensert med salgsstrategier, og popgeniet ble synonymt med forretningsgeniet .

Det var ikke bare i populærkulturen at kunsten fikk et mer industrielt-økonomisk preg på slutten av forrige århundre. Poprockscenen har siden 60-tallet hatt sterke bånd til kunstmiljøene. Avantgardistisk kunst etter Yoko Ono og John Lennons konseptuelle *Bed-in* og Andy Warholes *pop-art* ble parallelt med pop-/rockmusikken stadig mer preget av økonomisk tenkning. Kunstmaleren Bjarne Melgård har som mange andre av dagens mest respekterte kunstnere investert sine økonomiske midler i å organisere en produksjonskjede som gjør det mulig for ham å produsere store originale malerier på store lerreter i et høyt tempo. Maleriene produseres ved at Bjarne Melgårds assistenter maler nøyaktige kopier av fotografier fra blant annet pornografiske magasiner over på store lerreter. Til slutt maler Bjarne Melgård selv over assistentenes arbeider med sin *originale* strek. Assistentene gjør ingen ting av det kreative arbeidet og bildene bærer Bjarne Melgårds signatur alene. En stor del av etterspørselen skapes gjennom veksten i produksjonen i seg selv, at han på grunn av produksjonsmåten kan produsere en stor mengde «original» kunst på kort tid, men også ved at hans prosjekter virker provoserende på mange og at de inneholder store mengder erigert penis. Dette pirrer medias interesse for sex og konflikt, og Melgårds arbeider skaper store overskrifter i avisene som igjen skaper opphetede debatter omkring bildene hans i aviser, på seriøse blogger med intellektuelt preg og i academia. Ved å overdrive Kants distinksjon mellom geniet og dem som lager etterligninger, ved å la assistentene etterligne mens han selv maler noen svært få tagging-/grafittilignende penselstrøk på hvert enkelt maleri, har Melgård lyktes i å industrialisere og økonomisere produksjonen av sin egen genialitet. Hans verk er masseproduserte

²⁸ «Når auraen er i ferd med å forsvinne [i følge Benjamin: som et resultat av revolusjonen innen reproduksjonsteknologiene], svarer filmen med å bygge opp en kunstig *personality* utenfor atelieret. Stjernekulturn, som understøttes av filmkapitalen, konserverer den personlighetens magi som ikke består i noe annet enn den råte magien i dens varekarakter» (Benjamin 2008:228)

samtidig som de er unike. Den amerikanske komponisten John Cage (1912-1992) er et annet eksempel. På slutten av sitt liv lyktes også han med å masseprodusere sin egen genialitet på en lignende måte. Han utviklet, som Melgård, teknikker for å spre et stort antall verker som alle inneholdt hans egen unike signatur, og som på grunn av hans store kommersielle suksess, hadde stor markedsverdi²⁹.

Fortellingen om geniet har støtt på problemer gjennom historien, men *Så som i himmelen* og andre populære historier viser at fortellingen fremdeles er levende. *Så som i himmelen* er en populær og elsket fremstilling av «den store fortellingen» om geniet. *Så som i himmelens* fremstilling av geniet anno 2004 rommer både det klassiske, det moderne og det postmoderne geniet. Et geni som har vokst opp i og fått sin utdanning i en autoritær form, og som blir syk og gal av å være i den autoritære atmosfæren. Daniel Daréus bryter lenkene, gjør opprør og begår det uungåelige fadermordet som er så nødvendig for ham om han skal kunne overleve, og om han skal kunne virkeliggjøre det potensialet som ligger i hans naturgitte talent. Det kan med filmen som referanse se ut som om vanskelighetene geniet har møtt gjennom historien ikke har drept geniet men gjort det sterkere, at dagens geni ikke har kvittet seg med de gamle karaktertrekkene fra verken Kant, Freud eller postmodernismen, men at alle disse karaktertrekkene idag sammen bor i den høyst levende klisjéen om det klassiske geniet.

Klisjéen om bygda

Daniel Daréus sitter i drosjen på vei til Ljusåker. Det første han får se av bygdefolket er en bygdetulling som tar brekksving med en diger truck-tractor (forparten av en trailer) på den glatte vinterveien (kap. 3). Den samme bygdetulling skyter en hare med prestens hagle rett utenfor skolestua mens presten er innom Daniel og ønsker ham velkommen til bygda; den samme snøhvite haren som Daniel nettopp fotograferte, smilte og vinket til før han gikk barfot ut i snøen, strakk hendene ut til siden, åpnet lungene og trakk inn den friske landlige vinterluften og hylte av glede. «Det är en hona. Skottet tog där det skulle – i röven», sier bygdetulling til presten og slenger harens hode i gelenderet utenfor skolestua for å forsikre seg om at haren er død. Daniel står i vinduet og ser på, men må snu seg bort når harens hode treffer gelenderet. Bygdetulling

²⁹ «Helt mot slutten av sitt liv, fra 1987 til 1992, gikk Cage inn i en fjerde fase med en lang serie verker kalt «numberpieces. Her utviklet han standardformular for komponering. Standardformularet var grunnlaget for en komposisjonsteknikk som gjorde det mulig å levere en rekke verker, og det var fleksibelt nok til å forholde seg til mange forskjellige oppdragsgivere. Samtidig tilfredsstilte dette standardformularet Cages egne krav til musikkverkets åpenhet og uendelige iboende variasjonsmuligheter.» (Göran 2010:137-138)

overrekker haren til presten: «Det får bli årets julehare till församlingen» sier han (ibid.). Ikke lenge etter treffer Daniel den samme bygdetullingen i en langt mer alvorlig situasjon. Det er luciadagen. Mens Daniel er ute og rusler blir han vitne til at Conny, som bygdetullingen heter, mishandler sin kone på det groveste (kap. 6).

De første bildene filmen presenterer av Ljusåker er dominert av volden og vulgariteten til Conny. «Bygdevolden» er et sentralt element gjennom hele filmen. Daniel var et offer for den i barndommen og blir det igjen mot slutten når Conny slår ham helseløs (kap. 21). Det er med andre ord ikke et idealisert bilde av bygda filmen tegner, snarere en skrekkversjon av ufriheten i små bygdesamfunn som det ofte fortelles om. Foruten volden er tausheten fremhevet i en rekke scener. Alle aktørene er preget av den på en eller annen måte. Lena var kjæreste med en distriktslege i to år. Alle i bygda unntatt Lena visste at denne distriktslegen hadde kone og barn hjemme i Stockholm – men ingen fortalte henne om det. Den aldrende Erik har siden barneskolen båret på hemmeligheten at han hele tiden har elsket Florence, og den tykkfalne Holmfrid har helt siden barneskolen blitt mobbet av Arne og blitt kalt «Tjokk-Holmfrid», og bygdemenneskene i Ljusåker har stilltiende akseptert mobbingen. Det alvorligste utslaget av tausheten er likevel aksepten av Connys stadige mishandling av Gabriella.

Alle bygdemenneskene vi møter i filmen, kormedlemmene, Conny og presten, kan, med unntak av Lena og prestefuen, karakteriseres som karikaturer av bygdemennesker; og selve fremstillingen av bygda Ljusåker med sin vekt på taushet og vold er videre en karikatur av den svenske landsbygda. Det er en humoristisk skildring der de fleste karakterene er gjort latterlige, og da særlig de karakterene som begår onde handlinger som Conny, presten og varsleren Siv. Deres ondskap ufarliggjøres ved at de latterliggjøres på samme måte som skrekkbildet av bygda ufarliggjøres med humor. Humoren gjør at filmens skildring av bygdesamfunnet fremstår som varmere enn den i virkeligheten er, den fungerer som en kamuflasje på samme måte som en mobber forkler sine overgrep mot mobbeofferet med humor: «Det er da bare en spøk», sier mobberen. «Forstår du ikke en vits?».

Daniel Daréus blir ikke latterliggjort på samme måte som bygdemenneskene. I filmens første scener, der karakterene etableres, er presentasjonen av bygdemenneskene komisk mens presentasjonen av Daniel er preget av det største alvor. Bygdemenneskene er ofte komiske i seg selv. Daniel er aldri komisk i seg selv. Det er situasjonen som oppstår ved at Daréus plasseres i et fremmed miljø som er

komisk. Daréus er som en marsboer som nettopp har landet på jorden. Han opptrer klønete i møte med bygdemenneskene fordi han ikke kjenner de sosiale kodene. Dette er svært forståelig for alle som ser filmen, og publikum er følgelig overbærende med ham. De pinlige situasjonene til tross: Han tegnes uten ironi som et geni. Hans visjon er filmens visjon. Etter kun et par klønete og komiske forsøk fra Daréus' side begynner miraklene å skje, – frigjøringen av bondesjelen. Daniel Daréus' karakter er en klisjé, men ingen parodi. Når Daniel befinner seg i sitt eget miljø, i limousinen, når han dirigerer eller spiller fiolin, er han alt annet enn komisk. Arne og de andre bygdemenneskene er komiske *på hjemmebane*. Daréus har, i motsetning til bygdemenneskene, levd et respektabelt liv. Han tegnes med respekt, bygdemenneskene ikke.

Klisjéen om kirkens dobbeltmoral

Så som i himmelens kirkekritikk er sentral i oppbyggingen av det vi kan kalle filmens moralske regime. Den fremføres kraftfullt gjennom karakteren Inger, prestefruen, i to opphetede scener i prestegården der hun krangler med sin mann, presten (Kap. 12 og Kap. 17). Presten Stig Berggren, er en personifisering av klisjéen om kirkens dobbeltmoral, en karikatur av en prest med psykopatiske trekk. Han er ortodoks, mistenksom, full av mistillit, hissig, fordømmende og manipulerende, og på den andre siden smilende og kjærlig. Prestens galskap avsløres gradvis både for prestefruen, Daniel Daréus, kormedlemmene, menigheten, bygda forøvrig og filmpublikummet. Den når sitt klimaks like etter at Inger forlater ham, når han i desperasjon sender bud etter Daréus. Her er galskapen fullt ut synlig. Daniel finner ham fortvilet utstyrt med hagle bak skrivebordet i prestegården som er fullt av halvfulle sprit- og ølflasker. Presten retter hagla mot Daniel og truer med å drepe han. Presten roer seg når Daniel mot slutten av scenen omfavner han (kap. 20).

Inger er karakteren i filmen som gjennom sine replikker fremfører filmens kirkekritikk direkte. Inger hevder synden ikke eksisterer, at skyld «er noe kirken har funnet på for å holde folk nede» (kap. 12). Det er fasaden som er avgjørende for presten. Hos prestefruen er det motsatt. Der presten er falsk, dekker over og pynter på fasaden, er prestefruen autentisk, avdekker sannheten og river fasaden ned. Hun kritiserer både kirken og mannen sin som representerer den. Allerede tidlig i filmen får vi beskjed om at Inger ønsker seg en gladere kirke – en kirke som ser på seksualitet og annen tradisjonelt syndig aktivitet med blidere øyne. Vi står overfor to ulike tilnærminger til kristendommen, en alvorlig og en glad. Den alvorlige tilnærmingen, representert ved presten Stig Berggren, er lukket, autoritær, falsk og dobbeltmoralisk. Den glade, representert ved prestefruen

Inger, er åpen, fri, ærlig og autentisk. Prestefruen representerer et nytt evangelium, mens presten desperat holder fast ved det gamle.

Musikk er kjærlighet – kjærlighet er musikk

Daniel Daréus har en sangtime med Lena alene:

Daniel: Jag ska berätta en sak för dig, om en konsert en gång. Mitt under konserten går ljuset. Det blir helt svart, men musikerne fortsätter spela. De kan inte se noterna, de kan inte se mig. Jag lämnar över allt åt orkestern. Alla lyssnar på varandra. Ingen ser mig. Det var så jag upplevde det för första gången, 58 sekunder, att alla sinnen var förenade.

Lena: 58 sekunder. Det är ändå ganske mycket.

Daniel: Prag '82. Jag var 19 år.

Lena: Så du menar...

Daniel: ... att allting finns. Det är den stora hemligheten. När alla vet det, då kan vi ta ner musiken.

(kap. 9)

Daniel forteller tidlig i filmen: «Redan da jag var liten pojke hade jag en dröm om att skapa musikk som kunde öppne människors hjärtan» (kap. 1). På spørsmål om musikk åpner hjertet, i et intervju som er bonusmateriale til DVD-versjonen av filmen, svarer regissør Kay Pollak: «Ja, det gör den. Musik helar alla människor. Den är ett universellt språk som går över alla gränser. Det är en fantastisk kraft» (Resan: DVD). «Det är nåt som händer med människorna där», sier Siv til presten (kap. 10). Dette «noe» som skjer, er musikk-kraften som begynner å virke. I *Så som i himmelen* uttales det aldri at musikk er en kraft, men det er tydelig at denne forståelsen ligger til grunn for filmen. Det er musikk-kraften som forårsaker alle de store hendelsene som skjer i gruppen, i sinnene til deltakerne, i forholdene dem i mellom, og i publikum som får høre dem synge. Forståelsen av musikk som en kraft gir også mening til Daniels «foredrag» på den første øvelsen:

Daniel: Allting börjar med att lyssna. [...] Pröva tanken att all musik redan finns. (holder hendene opp og framfor seg) Här uppe nånstans vibrerar den, färdig att tas ned, och allt handlar bara om att kunna lyssna, att kunna göra sig beredd på att ta ned den. [...] Alle människor har sin grundton. Sin alldeles unika ton, och den ska vi hitta.
(kap. 6)

Daniel sier at denne musikk-kraften både eksisterer *i* hver enkelt («Alle människor har sin grundton. Sin alldeles unika ton») og *utenfor* («vibrerende här uppe nånstans»). Denne kraften gjelder det å være åpen og lyttende ovenfor: «Allt handlar bara om att kunna lyssna».

Kay Pollak tillegger musikken en evne til å hele menneskene, og det er, selv om det ikke uttrykkes ordrett i filmen, musikkens kraft som på en eller annen måte har virket helende på medlemmene i Ljusåker kyrkokör. *Så som i himmelen* beskriver en musikkterapeutisk prosess der en rekke mennesker tar oppgjør med seg selv og sine medmennesker. De våger endelig å si fra om hva de mener, hva de ønsker og hva de synes er rettferdig. På denne måten vinner de sin selvrespekt. Kjærligheten er hos bygdemenneskene kuet av bygdementalitet og kirken, hos Daréus er den kuet av den klassiske tradisjonen og stjernelivet. Denne undertrykte kjærligheten får en forløsning i løpet av den musikkterapeutiske prosessen. Menneskene bringes sammen. Flere kjærlighetsforhold etableres, og det oppstår et sterkt samhold i koret der kormedlemmene støtter hverandre gjennom krisene som oppstår.

Daniels liv før hjerteinfarkt var et liv fullt av musikk, men det var også et liv som tok livet av ham. Ljusåker kyrkokör var dessuten aktivt også før Daniel ble engasjert som kantor, uten at det hadde ført til at undertrykt kjærlighet blomstret. Selv om regissør Kay Pollak, i det utvalgte sitatet, uttaler seg om musikk generelt, er det ifølge kunstsynet som *Så som i himmelen* formidler ikke all musikk som har denne kraften boende i seg. All musikk virker ikke helende, i hvert fall ikke like effektivt. Hva skal så til for at musikk skal kunne være en slik kraft som skildret i *Så som i himmelen*?

Når Daniel sier ja til å være med på korkonkurransen i Østerrike sier han: «Okej. Om det är meningen att vi ska göra det, då ska vi göra nåt som inte liknar nåt annat. Att de ska få höra musik som ingen människa hittills har varit med om». Daniel har eksperimentert med tanken om en ny form for musikk etter idéen om «de forente sinnene». Den nye musikken er i filmen fremstilt som resultatet av en forening eller en sammensmelting av individuelle uskolerte stemmer, som ikke har mistet sitt særpreg gjennom en klassisk utdanning som har «skadet» individualiteten i stemmene og formet dem etter et stereotypert universelt ideal. Den nye samklangens skal være et resultat av individenes unike stemmer i motsetning til et «klassisk» uniformert samklangsideal som går ut på at de forskjellige sangerne skal synge mest mulig likt. Denne idéen resulterer i et konkret «musikkstykke» der sangerne i koret synger på vokalen «a» og danner et klangteppe av lange toner.

Hver sanger synger hver sin tone som de har funnet fram til selv. Noen av sangerne, de som føler for det der og da, improviserer over dette klangteppet og lager ulike melodier. Det er dette musikkstykket som fremføres på korkonkurransen i Østerrike, og som får publikum i salen der til å reise seg og delta (kap. 23).

Det andre kunstneriske grepet Daniel gjør er å skrive en sang spesielt til Gabriella, som befinner seg i en fortvilet livssituasjon og blir mishandlet av sin mann. Denne ekstreme varianten av individuelt tilpasset undervisning er i tråd med Daniels visjon om samklangen bestående av de forente sinnene. Daniels handling er et direkte resultat av hans progressive tanke. Denne handlingen viser i praksis forskjellen mellom *Så som i himmelens* ideal og den uniformeringen som eksisterer i klassisk musikktradisjon. Den viser samtidig til et annet vesentlig trekk ved *Så som i himmelens* kunstsyn. Filmen legger stor vekt på sammenhengen mellom livet og kunsten og på kunstens instrumentelle effekter (de utenommusikalske effektene musikk har på mennesker og samfunn). Ved å ta utgangspunkt i menneskene og deres liv og følelser, skapes god kunst. «Det handler om oss! Oss själva! Våra liv! All musik henter vi inom oss själva!» skriker Daniel i sinne når han er frustrert over kormedlemmenes likegyldighet (kap. 7). Når Daniel skriver *Gabriellas sång* har han et polaroidfotografi av henne foran seg. Et annet bilde som går igjen i filmen, som også understreker den individuelle tilpasningen Daniel gjør, men i en langt mindre ekstrem grad enn tilfellet er med *Gabriellas sång*, er bildet av Daniel sittende foran sitt piano i skolestua med polaroidfotografier av de enkelte kormedlemmene plassert oppe på pianoet sitt. Han setter dem i forskjellige rekkefølger, sier navnene høyt og klimprer litt på pianoet som om han eksperimenterer med hvor i koret det enkelte medlemmet skal stå ut fra sin individuelle karakter. Ved en annen anledning, når koret ikke låter helt godt, avbryter han sangen: «Det är ingen samklang. Sett er ned. Är det nån her som behöver få ur sig nåt, eller?» hvorpå Siv lufter sin frustrasjon over at Lena til stadighet bytter partnere (kap. 11). Hele filmen er full av lignende episoder som understreker denne tette sammenhengen mellom kunsten og levd liv, vekselvirkningen mellom hvordan god kunst er resultatet av en frigjøringsprosess og hvordan arbeid med kunst og kunstopplevelser i seg selv fremmer slike frigjøringsprosesser.

«Får jag fråga dig en sak?» spør Gabriella når Daniel forsøker å overbevise Gabriella om å synge *Gabriellas sång* på vårkonserten. «Varför är du här, när du kunde...?» (kap. 13). Daniel forteller henne om om drømmen han hadde som gutt, om å skape musikk som kan åpne menneskenes hjerter og at han enda håper på det. «Ingen liten dröm du har» svarer Gabriella. «Det som hindrade mig var

at jag hadde svært att elska andre människor» svarer Daniel og uttrykker samtidig «kjernen» i *Så som i himmelens* kunstsyn – hvorvidt et kunstverk er skapt i kjærlighet avgjør om kunstverket er kunst eller ikke-kunst. *Så som i himmelen* forteller historier som fungerer som «bevis» for at musikken vi får høre er skapt i autentisk kjærlighet. Kjærlighetens funksjon ligner kjærligheten slik den er beskrevet hos Paulus – ingen kjærlighet, ingen kunst³⁰.

Gabriellas sång – revolusjonen som forsvant

Det er korøvelse i bedehuset. Midt under sangen kommer Conny inn døren. Koret slutter å synge. «Jaså. Du gick hit i alla fall. Du ska vara hemma, har jag sagt! Du ska fan inte tro att jag är dum. Kom nu!» skriker han. Conny griper tak i Gabriella som hurtig finner klærne sine og løper ut. Conny følger etter. Daniel løper også etter men blir forhindret i å gripe inn av Arne.

Arne: Akta dig, för helvete!
Amanda: Han är full nå. Det är därför han kommer.
Arne: Ja, det har väl hänt et par gonger att han kommer hit och drar hem henne.
Lena: (gråtende) Jamen han slår henne, ju! Det vet alla! Jeg har försökt prata med henne hur många gonger som helst. Det är ju som att prata med en vägg.
Amanda: Varför lämnar hon honom inte?
Lena: Jamen han kan göra vad som helst. Hon vågar inte! Hon är livrädd!

Den psykisk utviklingshemmede Tore som også er med i koret står nå med hodet til veggen og slår seg på ørene som om han ikke vil se eller høre. Buksa hans er våt.

Arne: Ha ha. Kolla Tore, då. Nå står vi rätt i skiten. Fy fan, vad det luktar. Vad var det jag sa?
Lena: Nu holder du käft, Arne!
Siv: Men snälla Lena, det ligger väl ändå nånting i det Arne säger.
Lena: Det var som fan, Siv! Ska du också börja. Har du aldrig skitit på dig? Man börjar faktisk undra. Kom Tore. Kom.

Lena tar med Tore inn på toalettet og vasker ham.

Tore: Säg mitt namn, Lena.
Lena: Tore.
Tore: Säg det andra också.

³⁰ «Om jeg taler med menneskers og englers tunger, men ikke har kjærlighet, da er jeg bare drønnende malm eller en klingende bjelle. Om jeg har profetisk gave, kjenner alle hemmeligheter og har all kunnskap, om jeg har all tro så jeg kan flytte fjell, men ikke har kjærlighet, da er jeg intet. Om jeg gir alt jeg eier til brød for de fattige, ja om jeg gir meg selv til å brennes, men ikke har kjærlighet, da gagnar det meg intet» (Kor. I kap. 13,1-3).

Lena: Vad vill du jag ska säga?
Tore: De tre orden.
Lena: De tre orden?
Tore: Ja. Säg de tre orden, du vet.
Lena: Jag älskar dig, Tore.

De omfavner hverandre (kap. 10).

Daniel blir vitne til denne siste samtalen mellom Tore og Lena. Inspirert av dagens hendelser, Lenas mot og sin egen tilkortkommenhet, setter han seg ned alene foran pianoet sitt hjemme i skolestua og komponerer. På pianoet står polaroidfotografiet av Gabriella, og på et notepapiret ved siden av har han allerede skrevet inn tittelen på sangen: *Gabriellas sång*. Til å begynne med vil ikke Gabriella synge sangen. Hun sitter skjelvende på en stol etter å ha fått bank av Conny nok en gang. Daniel forsøker, foran hele koret, å overtale Gabriella til å synge. Arne, som i grunnen er mest engstelig for kvaliteten på vårkonserten, forsøker også å overtale henne. Holmfrid finner fram en stol, tar tak i Gabriella, fører henne mot stolen og lar henne sette seg. «Kolla Holmfrid. Flasket rör sig. Försöker ställa sig in» sier Arne og ler. Holmfrid blir rasende. «Förbannades jävlar! Din jävla förbannade jävla... Din jävel!» brøler han. Holmfrid løfter en stol i været og kaster den i bakken. Han går løs på Arne, dytter ham, slenger han over et bord som klapper sammen mens kaffekoppene klirrer. Han kaster seg over Arne og holder ham fast. «Vad du har hållit på! Jeg har fått nog! Flasket rör sig, Arne! Din jävel! Fan i helvete! Nej! Nej! Jävlar helvete!» Kormedlemmene kommer til unnsetning. Arne unnslipper Holmfrids grep mens Holmfrid, som sparker og slår vilt omkring seg, blir holdt fast inntil han roer seg. Arne setter seg rolig ned på pianokrakken med et skrekkslagent uttrykk i ansiktet. Holmfrid gråter. «Era fega jävlar. Ni andra har bara skrattat. I 35 år har han hållit på. Varje dag i skolan höll det på. Hela jävla skolan var en plåga. Du höll på, Arne. «Tjocka, tjocka korven.» Du gav dig aldrig, du, Arne. Hela skolan igenom. Tjocka, tjocka Holmfrid!» Holmfrid hikster og gråter, og inger trøster ham. Nå har Gabriella fått nytt mot. Hun plukker opp notene til *Gabriellas sång* fra gulvet og ser på dem. (Vi hører introen av *Gabriellas sång*). Gabriella og Holmfrid gråter, men når Holmfrid ser at Gabriella studerer notene, så smiler han til henne gjennom tårene. Gabriella smiler tilbake. Første vers begynner.

Det är nu som livet är mitt
Jag har fått en stund här på jorden
Och min längtan har fört mig hit
Det jag saknat och det jag fått

Holmfrids generaloppgjør med Arne har satt sinn og følelser i bevegelse hos flere. Nå smiler alle gjennom tårer. Arne smiler forsiktig og usikkert. Gabriella og Holmfrid ler. Når andre vers begynner, er vi i Hembygdsgården; og det som har hendt med den vevre, kuede Gabriella er intet mindre enn revolusjon. Kort tid tidligere skalv hun som et aspeløv og lot seg ikke overtale. Nå fremfører hun stolt, profesjonelt, med bestemthet i blikket og rak kroppsholdning *Gabriellas sang* foran et lamslått publikum.

Det är ändå vägen jag valt
Min förtröstan långt bort om orden
Som har visat en liten bit
Av den himmel jag aldrig nått

Jag vill känna att jag lever
All den tid jag har ska jag leva som jag vill
Jag vill känna att jag lever
Veta att jag räcker till

Jag har aldrig glömt vem jag var
Jag har bara låtit det sova
Kanske hade jag inget val
Bara viljan att finnas kvar

Jag vill leva lycklig
För att jag är jag
Kunna vara stark och fri
Se hur natten går mot dag

Jag är här
Och mitt liv är bara mitt
Och den himmel jag trodde fanns
Ska jag hitta där nånstans
Jag vill känna att jag levt mitt liv

(kap. 14)

Gabriellas Sång er et emosjonelt høydepunktet litt over midtveis i filmen. Vi får høre Ljusåker kyrkokørs versjon av den i sin helhet slik den ble fremført med Gabriella som solist på vårkonserten. Gabriellas sang er filmens «soundtrack», den følger rulleteksten og blir brukt som musikalsk underlag til menyene på DVD-versjonen. Den lå 68 uker på Svensktoppen på Sveriges Radio, det er utgitt notemateriale av sangen for blandet kor, damekor, brassband, korps, strykeorkester og andre besetninger. Den er populær og blir i Norge og Sverige mye fremført av profesjonelle som av amatører og i pedagogisk sammenheng.

Gabriella spilles av den meriterte musikalstjernen Helen Sjöholm som også synger på «soundtracket». Musikken er skrevet av Stefan Nilsson, utdannet klassisk pianist ved Kungliga musikkhögskolan i Stockholm og en mye anvendt filmkomponist i Sverige. Han har samarbeidet om en rekke plateinnspillinger med den populære artisten Tommy Körberg som hans arrangør og pianist. Teksten er skrevet av den tidligere visesangeren, rockeartisten og idag mye anvendte tekstforfatteren Py Bäckman, som blant annet har skrevet balladen *Stad i Ljus*, sunget av nettopp Tommy Körberg under Eurovision Song Contest (Melodi grand prix) i 1988. Den kom på tolvteplass i den internasjonale finalen og inngår som nummer 830 i salmeboktillegget *Psalmer i*

2000-tallet utgitt av den svenske kirken i 2006 som et uformelt tillegg til den offisielle svenske salmeboken fra 1986. Bäckman ble i 2001 spurt av den svenske kirken om å skrive flere salmer til dette salmeboktillegget og hun skrev blant andre den populære dåpssalmen nummer 901 *Lilla liv*.

Det musikalske uttrykket i *Gabriellas sång* skiller seg lite fra musikk vi hører mye av i skandinaviske kirker idag. Det er heller ikke uvanlig at *Gabriellas sång* er en del av reportoaret under kirkelige tilstelninger. Den har preg av å være en form for «skandinavisk gospel» eller «svensk gospel» som minner om enkelte sanger med den svenske artisten Carola eller med norske artister som Sigvart Dagsland, Sissel Kyrkjebø og Karoline Krüger, artister som har en tett tilknytning til kirken, bruker kirkerommet flittig som konsertarena, og som har sin uformelle musikkutdannelse fra kristne miljøer. *Gabriellas sång* kan også minne om enkelte skandinaviske musicallåter eller musicalinspirerte sanger som *Anthem* fra musicalen *Chess* eller årets norske bidrag til Eurovision Song Contest *My Heart is Yours* eller det omtalte svenske bidraget fra 1988 sunget av Tommy Körberg, *Stad i Ljus*. Likhetene handler både om sangstil, form, dynamikk og harmonikk, men like mye om den generelt svært følelsesladde fremføringen som spenner fra svak og nærmest hikstende sang til en kraftig, stolt brystklang.

Gabriellas sång er en slik kraftfull ballade med et stort dynamisk spenn, der uttrykket hele sangen gjennom er følelsesladet. Den fremføres med piano, med Gabriella som sangsolist og koret som synger et akkompagnement på «o» gjennom hele sangen. Dette o-koret får en melodisk rolle i mellomspillene uten at det bryter med karakteren på resten av sangen. Sangen begynner svært svakt med mørke oktaver, orgelpunkt i pianoet. Herrestemmene synger på «o». Damestemmene kommer inn på andre verset. Sangen bygger seg opp til et dobbelt refreng mot slutten av sangen som synges svært sterkt før selve avslutningsstrofen igjen synges meget svakt. De svake solist-partiene synges med luftig klang på stemmen, mens de sterke solist-partiene gjøres med kraftfull brystklang.

Harmonikken er en krysning mellom klassisk «korrekt» firstemmig vokal satsteknikk i bachstil og populærmusikk. Det er ingen innslag av blues eller beat, og den strenge stemmeføringen fra tradisjonell satslære er kun å spore i selve korakkompagnementet. Akkordprogresjonen holder seg likevel i stor grad til «lovverket» selv om den harmoniske pulsen er langt roligere enn i tradisjonell sats og mer mot taktvise akkorder som er vanlig i popmusikk. Akkordene er i all hovedsak treklanger, med innslag av høye og lave septimer enkelte steder. Akkordprogresjonen har noen gospelaktige parallellføringer. Ikke mange (slike parallellføringer er langt mer vanlig i amerikansk

gospel enn skandinavisk), men de få som vi finner er med på å gi sangen en friere og mer populærmusikkaktig karakter enn f.eks. salmer spilt med moderne «band-akkompagnement». Formen er popmusikalsk med vers, refreng, intro, outro og mellomspill, men den er noe mer gjennomkomponert og dermed mer klassisk eller musicalaktig i preget enn en vanlig poplåt.

Slektskapet med salmetradisjonen er fremdeles hørbart i *Gabriellas sång*, slik det etter min mening i langt større grad også er hørbart i det jeg har kalt skandinavisk gospel enn i amerikansk gospel. Amerikansk gospel har dessuten et fjernere slektskap med europeisk salmetradisjon og et nærmere slektskap med blues, jazz, og beatmusikk enn den skandinaviske, som på den andre siden kanskje har et nærmere slektskap med europeisk visetradisjon og moderne fremføringspraksis av europeisk folkemusikk.

Det som er mest interessant i vår sammenheng er *likheten* mellom *Gabriellas sång* og moderne kirkemusikk. Sett bort ifra teksten i *Gabriellas sång* (som er verdslig, men med klare hint til salmetradisjonen), er der ingen kontrast mellom *Gabriellas sång* og nyere kirkemusikk. Tvert imot. Ut ifra filmens svært kritiske fremstilling av den svenske kirkens dobbeltmoral, og ut fra vektleggingen av Daniel Daréus' annerledeshet, skulle man kanskje forvente at musikken «i seg selv» skilte seg mer fra den musikken vi vanligvis hører i kirken idag enn det den gjør. I følge Daniel Daréus er det ikke snakk om små justeringer av musikalske og musikkpedagogiske idealer når han overtar ledelsen av kirkekoret, men en revolusjon. Dette får vi en klar indikasjon på når Daniel, etter å ha gått med på å delta på korkonkurransen i Østerrike i største alvor og med stigende røst utbryter: «Okej. Om det är meningen att vi ska göra det [reise til Østerrike], så ska vi göra nåt som inte liknar nåt annat, at de ska få höra musik som ingen människa hittills har varit med om!» (kap. 16)

Så som i himmelen lykkes, ved hjelp av fortellingene om Daniels mirakler å fremstille sitt eget kunstsyn som progressivt med en revolusjonær kraft mens motsatsen blir fremstilt som reaksjonær og middelaldersk. Dette til tross for at det meste av musikken Daniel instruerer koret til å synge må sies å være tradisjonell selv i kirkesammenheng. Foruten Daniels klangflateeksperiment og *Gabriellas sång* er sangene som Daniel instuderer med koret (*Deilig er jorden* og *Amazing grace*) arrangert i tradisjonell firstemmig sats. Når Daniel ikke vet hva han skal foreta seg med koret i begynnelsen (han har tidligere antagelig bare arbeidet med profesjonelle sangere) ringer han en venn i Italia og spør hvordan han skal begynne. Vi hører ham si på italiensk: «Finn balansen ... Ja,

nettopp. Overkroppen ... magen)» (kap. 6.) Han får med andre ord en skolering av sin italienske venn i *tradisjonell* «klassisk» koroppvarming, og snart ser vi koret massere magene sine, rulle med hoftene og synge «voi voi, voi, voi voi».

Ljusåker kyrkokör synger salmer til gudstjensten og mer «frikirkelig» musikk, en form for kirkelig populærmusikk, i andre sammenhenger akkurat som andre kirkekor. Likheten mellom *Gabriellas sång* og moderne kirkemusikk er dessuten understreket av filmregissøren selv gjennom hans valg av «salmekomponisten» Py Bäckman og Stefan Nilsson som samarbeidspartnerne. Det er i praksis ingen forskjell mellom musikken i *Så som i himmelen* og vanlig kirkemusikk slik musikk i kirken praktiseres idag. Selv ikke Daniel Daréus' klangflateeksperiment, som tross alt er tonalt og ikke akkurat provoserende for moderne ører, ligger utenfor de eksperimenter som man kan se for seg i et kirkekor ledet av en engasjert kantor, som et supplement til det tradisjonelle korarbeidet. Selv om Arne og Stig Berggren er utålmodige i begynnelsen av filmen, så synger altså Ljusåker kyrkokör tradisjonelle salmer på gudstjenestene under Daniel Daréus' ledelse allerede tidlig i filmen.

På bakgrunn av dette kan vi hevde at den store forandringen, det radikalt forskjellige eller det revolusjonære i filmen *ikke er hørbart* i musikken. Det er ingen forskjell i det klingende mellom det filmen fremstiller som autentisk musikk og det som fremstilles som inautentisk. Det autentiske lokaliseres et annet sted enn i musikken. Forskjellen ligger i frembringelsen. Musikken må være skapt (komponert, innøvd etc.) på «riktig» måte (les: i autentisk kjærlighet) for å kunne ha en positiv og frigjørende effekt. Filmens appell avhenger av denne påstandens troverdighet. Det er i den forbindelsen at *Så som i himmelens* klisjéer om den klassiske musikeren, bygdemenneskene og kirken spiller en viktig rolle. Filmens avstandstagen fra bygdedyret og janteloven, kirkens dobbeltmoral og den uniformerte klassiske musikeren, bidrar til å skape troverdighet til den ikke hørbare distinksjonen mellom den «autentiske og inautentiske musikken.

En immanent kritikk av *Så som i himmelen*

En immanent kritikk vil i denne sammenhengen si en undersøkelse av verket med henblikk på de regler og idealer verket selv foreskriver. Spørsmålet er om *Så som i himmelen*, og i særdeleshet musikken i *Så som i himmelen*, overholder de krav filmen selv stiller opp i forhold til autenticitet. Sagt på en annen måte, om det vi kan kalle filmens *praksis*, altså produksjonsmåten, er i overenstemmelse med det vi kan kalle filmens *teori*, altså kunstsynet.

I følge *Så som i himmelen* er et verk autentisk bare dersom det er skapt i autentisk kjærlighet. Filmen beskriver en revolusjonerende autenticitet, både med hensyn til hvordan musikken skapes og frambringes, og hvilken virkning den har på menneskene. Men film er fiksjon, og *Så som i himmelen* er ikke noe unntak i så måte. Menneskene bak *Gabriellas sång* er i virkeligheten Stig Nilsson og Py Bäckman og ikke den fiktive karakteren Daniel Daréus. Det er ingenting ved musikken som skiller den fra «mainstream» kirke- eller populærmusikk, og heller ingenting ved produksjonsmåten som er annerledes enn slik musikere og komponister vanligvis arbeider. Tar vi filmens ideal om autenticitet på alvor vil en slik manipulasjon av mottakerens kunstopplevelse gjøre verket inautentisk. *Så som i himmelens* produksjonsmåte er sånn sett ikke i tråd med filmens eget kunstsyn.

Hva gjelder selve produksjonen av *Så som i himmelen* er det ikke noe som skiller den vesentlig fra produksjon av de fleste større kulturproduksjoner. Produksjonsapparatet har en streng organisering: En regissør/instruktør/produsent med tilnærmet suveren beslutningsrett på toppen av et strengt hierarki, bare truet av sponsorene. Der er få eller ingen spor etter improvisasjon hos skuespillerne eller annen form for eksperimentering i ensemblet. Eksperimentering er regissørens privilegium, men også denne er begrenset av det store produksjonsapparatet som gjør at det meste planlegges i minste detalj før man kommer til settet.

Stivheten i organisasjonen omkring frembringelsen av større samproduserte kunstverk er ofte til hinder for eksperimentering. Den klart avgrensede oppgavefordelingen, disiplinen og respekten for kommandokjeden er nødvendig for at regissøren skal kunne lede ensemblet effektivt, og for at han skal beholde et begrenset kreativt rom. Særlig gjelder dette filmproduksjon som krever et stort og kostbart produksjonsapparat. Eksperimentell film har til sammenligning et langt mindre apparat omkring produksjonen. De danske dogmefilmene er et eksempel på hvordan det å redusere produksjonsapparatet åpner for en friere form for produksjon der skuespillere, fotografer og andre medvirkende får en friere rolle. Den reduserte kostnadsrammen gir i seg selv rom for eksperimentering ved at den reduserer risikoen for et større økonomisk tap. *Så som i himmelen* gjør ikke på noen måte opprør mot den strengt hierarkiske organiseringen, og vi kan derfor si at filmen ikke følger opp det kunstsynet den selv formidler.

Hvis jeg tillater meg å spekulere i hva en eventuell endring av organiseringen av produksjonsapparatet, blant annet en betydelig reduksjon av budsjettet, ville ført til når det gjelder det kunstneriske uttrykket, antar jeg at det ville ha endret filmens uttrykk vesentlig. Særlig ville det ha vært vanskeligere å gi filmen dens grandiose karakter. Slik den er, fremstår filmen som massiv og overveldende, hvilket gjør at den har en sterkere manipulerende effekt på publikum enn den ville ha hatt i en småskalaproduksjon. Filmen profiterer på dette i form av publikumsappell, men den taper samtidig det vesentligste i følge det kunstsynet som filmen formidler – nemlig autentisiteten.

Idealisert passivitet

Både Kant, Heidegger og filmen *Så som i himmelen* idealiserer en spesifikk tilnærming til kunsten. Hos Kant dreier det seg først og fremst om hvordan publikum bør forholde seg til kunsten. Hos Heidegger og *Så som i himmelen* dreier det seg også om hvordan kunstneren bør gå frem for å frembringe et kunstverk og ikke minst hvordan mennesket bør forholde seg til livet som sådan. I Denne spesifikke tilnærmingen, som snarere er en holdning eller en tilstand som det, i følge Kant, Heidegger og *Så som i himmelen* gjelder å sette seg selv i, har jeg gitt betegnelsen *idealisert passivitet*. Dette idealet, som er rent negativt i sin natur, lar seg best beskrive negativt, altså gjennom hva det *ikke* er, eller hva man *ikke* skal gjøre. Idealet er vel så mye et sett med regler som forteller hva man *ikke* skal gjøre som det er en oppskrift på hvordan man positivt skal gå frem; det til tross for at idealet blir sett på som en positiv teologi som krever en absolutt åpenhet. Idealet bejubler åpenhet, men ikke åpenhet overfor hva som helst. Det krever en absolutt åpenhet overfor det *vesentlige*, men krever samtidig absolutt ignoranse av det uvesentlige.

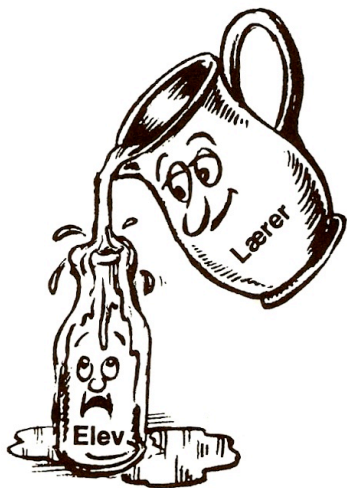
Pedagogikkens idealisering av passiviteten

Vi finner igjen den den idealiserte passiviteten på en rekke områder i samfunnet. Foruten kunsten vil jeg trekke frem ett eksempel som antyder noe av rekkevidden til *kunstens estetiske regime*, og som jeg har erfaring med både gjennom min utdanning og min yrkespraksis. I innledningen til oppgaven har jeg beskrevet noen av de erfaringene jeg har hatt med skolesystemet, for det var nemlig i pedagogikken jeg først la merke til den idealiserte passivitetens dobbeltmoraliske karakter. Den pedagogikken det her er snakk om er den samme som Daniel Daréus anvender på Ljusåker kyrkokör. Filmen illustrerer således godt den den tette forbindelsen melleom kunstsynet som er tema for mastergradsoppgaven og det vi kan kalle *vekstpedagogikken*. Vekstpedagogikken er en avart av reformpedagogikken som Hilde Hiim og Else Hippe har gjort seg til talskvinner for gjennom en betydelig produksjon av lærebøker i pedagogikk som hyppig



Illustrasjon av «vekstmodellen» i Hiim 1998.

anvendes i utdanningen av norske pedagoger.³¹ I *The crisis in education* fra 1954 skriver Hannah Arendt om en apatisk tilstand i amerikansk pedagogikk som er påfallende lik den vi ser i Norge i dag. Den amerikanske pedagogikken var på denne tiden, som vekstmodellen, sterkt influert av roussauske idealer. Arendt skriver om en debatt i kjølvannet av sviktende pedagogiske resultater. Elevenes svake prestasjoner i lesing og skriving ble avdekket etter en lengre periode med sterk økonomisk vekst og optimisme (Arendt 2007).



Illustrasjon av «formidlingsmodellen» i Hiim 1998

Vekstpedagogikken går ut på å lære opp fremtidige pedagoger ved å fortelle dem hva de *ikke* skal gjøre. I følge denne pedagogikken er elementer som tavleundervisning, pekestokk, kateter, notelære, og pugging uønsket. De kobles til et pessimistisk menneskesyn (Hiim og Hippe 2001:15. Se illustrasjonen til venstre). Vekstpedagogikken handler om å la ting skje av seg selv, eventuelt at læreren setter ting i gang, som starteren med sin startpistol, for deretter å ikke gripe inn i elevenes læreprosess over hodet³².

Fravær av metode, i tillegg til vekstpedagogikkens iboende skepsis til tradisjonelle fag (naturvitenskapene spesielt) – inklusive de enkelte fagenes innarbeidede og tradisjonelle metoder som utgjør selve fagligheten i fagene – gjør at pedagogikken i praksis går ut på å si *nei* og *ikke* til både lærerstudenter, lærere, elever og til kolleger. Karikaturen av pedagogikkforeleseren som er tilhenger av vekstpedagogikk viser ham stående foran tavlen med pekefingeren i været mens han prediker at tavleundervisning og pekefingre ikke har noe i pedagogikken å gjøre. Karikaturen visualiserer vekstpedagogikkens dobbeltmoraliske karakter. Pedagogikken er antiautoritær og frihetselskende i sitt bilde, men er i praksis det motsatte; destruktiv, nihilistisk og autoritær. Den

³¹ «I formidlingsmodellen blir undervisning sett på som en prosess der læreren må være styrende og aktiv. [...] Dette innebærer et pessimistisk menneskesyn. [se illustrasjon på denne siden] Vekstmodellen kan regnes som en protest mot den sterke betoningen av styrt læring. Tilhengere av modellen ser på god undervisning som en forsiktig tilrettelegging for elevens kunnskapsutvikling. [...] Modellen innebærer et optimistisk menneskesyn [...] Forholdet mellom eleven og lærestoffet er i sentrum, mens lærerens rolle er avventende og passiv [Illustrasjon på s. 55]» (Hiim 1998:17-19)

³² Jfr. sannhetens i-verk-settelse som Heidegger beskriver i *Kunstverkets opprinnelse*. Kunstneren setter det hele i gang. Deretter skjer resten av seg selv.

utvikler ikke alternative måter å gjøre tingene på. Den opphøyer i stedet tilstanden av idealisert passivitet til etisk overlegen, og eliminerer alle positivt aktive elementer fra undervisningen.

Vekstpedagogikken har en rekke likhetstrekk med den hermeneutiske filosofien og støtter seg ofte på denne³³. Lik Heideggers hermeneutikk er en antivitenskapelig vitenskap, er vekstpedagogikken en antipedagogisk pedagogikk i den forstand at den tar avstand fra det man tradisjonelt forstår med pedagogikk. Den omdefinierer begrepet pedagogikk og gjør pedagogikkens innhold til en mystisk størrelse. Pedagogikken er definert ut ifra hva den *ikke* er, altså tradisjonell pedagogikk og tradisjonelle pedagogiske metoder. På den andre siden uteblir den positive definisjonen av innholdet i pedagogikken. Innholdet er definert ved at det er udefinert. vekstpedagogikkens antipati mot metode tilsvarer Heideggers antipati mot det teknisk-naturvitenskapelige. Metode ansees som destruktivt i seg selv.

Daniel Daréus' ringer sin italienske kollega for å få råd om hvordan man instruerer et amatørkor. «Jag tar vilka råd som helst. Jag vet inte hur man skal göra», sier han i telefonen (kap. 7). Ett er at denne scenen forteller at Daniel ikke har jobbet med amatører tidligere. Men er denne forklaringen tisluttrekkelig? Hvorfor er det viktig for regissøren å understreke at den verdensberømte dirigenten ikke har tilstrekkelig med pedagogisk erfaring til å kunne lede et kor bestående av et titalls amatører? Som verdensberømt dirigent skulle vi tvert imot tro han var gjennomskolert og hadde et repertoar av anvendbare metoder og teknikker, at han ikke «flippet ut» av en slik utfordring, men snarere kunne utføre oppdraget med venstre hånd. I sitt arbeide med Ljusåker kyrkokör prøver Daniel Daréus å gjøre noe han ikke har lært, verken gjennom sin utdanning eller i sin imponerende praksis. «Jag holder på att göra nonting just här som är alldeles nytt för mig», sier han til presten Stig Berggren etter å ha bedt ham forlate en øvelse (kap. 7). Han følger med andre ord ingen spesifikk metode. Han forkaster de metodene han har lært og som han antagelig har mestret til fingerspissene. Han følger stier han ikke vet hvor fører hen, og han trækker opp nye. Veien blir til mens han går. Det er med andre ord *fraværet* av kunnskap, teknikk og metode som er fremhevet i filmen. Scenene som viser hvordan Daréus går frem vektlegger de «kreative» eksperimentelle øvelsene, og det er disse det gis inntrykk av fører fram til de fantastiske resultatene. Disse metodene

³³ Vekstpedagogikkens slektskap med den hermeneutiske filosofien (Heidegger, Gadamer, Ricoeur) viser seg kanskje tydeligst i deres felles motstand mot metode generelt og alt annet som minner om teknikk eller naturvitenskapelige forståelsesmåter. Den franske hermeneutikeren Paul Ricoeur (1913-2005) påpeker som eksempel at en mer passende tittel på Hans-Georg Gadammers hovedverk *Sannhet og metode* ville være *Sannhet eller metode* (Knutsen 2009:130-131). Vi finner også igjen parallellen til vekstpedagogikkens idé om at det er galt å gripe inn i barnas læreprosess i Heideggers hermeneutiske idé om at jorden ikke lar seg erkjenne gjennom teknisk-naturvitenskapelige metoder (s. 28-35).

(som er fremstilt som uvanlige men ironisk nok ligner tradisjonelle trygghetsøvelser som brukes i arbeidet med å samkjøre teatertrupper) er fjernt fra de tradisjonelle metodene som vekstpedagogikken tar avstand fra (tavle, noter etc.). De er innenfor det som vekstpedagogikken ser på som legitime «metoder». Fortellingen om Daniel Daréus' arbeid med Ljusåker kyrkokör er en fortelling om vekstpedagogikkens muligheter. Potensiale fremstilles i *Så som i himmelen* som grenseløst.

Kantiansk renhet og nihilisme

I Kants *Kritikk av dømmekraften* (1790) finner vi igjen den idealiserte passiviteten som et opphøyet ideal for kunstsepsjon – den rene smak. Idealet er hos Kant utformet som et imperativ³⁴. Å ha smak er for Kant er en forutsetning for å være et dannet menneske. Liksom *Så som i himmelens* kunstsyn lar Kants variant av idealet seg best begripe gjennom hans egne eksempler på smak som *ikke* er i tråd med hans ideal:

Hvis noen spør om jeg synes palasset jeg ser foran meg er skjønt, så kan jeg svare: Jeg liker ikke slike ting som bare er laget for å bli glodd på. Eller jeg kan svare som den irokesiske *sachem*, som i Paris likte spisekvarterene bedre enn alt annet. Nok en gang kan jeg, på riktig *rousseausk* vis, rakke ned på de stores forfengelighet, som sløser bort folkets svette på så overflødige ting (1995:72-73).

Dette er ett av Kants eksempler på bedømmelser som er forbundet med *interesse*. For å avgjøre om noe er skjønt eller ikke kreves det ifølge Kant smak. Han skriver: «*Smak* er evnen til å bedømme en gjenstand eller en forestilling gjennom et *fullstendig interesseløst* velbehag eller mishag.

Gjenstanden for et slikt velbehag kalles skjønn» (Kant 1995:79). I praksis betyr det at dersom man ønsker å felle en ren smaksdom må man sette seg selv i tilstanden av idealisert passivitet i forkant av kunstsepsjonen. Tilstanden er kjennetegnet ved at den krever en absolutt ignoranse overfor det uvesentlige, med andre ord en absolutt ignoranse overfor alt det som er forbundet med subjektiv interesse. På den andre siden krever den rene smaksdommen en absolutt åpenhet overfor det vesentlige, men det vesentlige er, som jeg har vært inne på både når det gjelder *Så som i himmelen*

³⁴ «Den enkle grammatikalske analysen gir Hegel rett, som kritiserte den tredje *Kritikken* å forbli i samme register som *Sollen*, som plikten: utsigelsene om bedømmelsen av smaken ble skrevet i imperativ [...] Noen typiske eksempler [fra *Kritikk av dømmekraften*]: 'Vi sier om den som forblir ufølsom i nærvær av det vi bedømmer som sublimt, at han ikke har noen følsomhet; vi krever av enhver disse to tingene og vi forutsetter dem også hos alle de som har et minstemål av dannelse' (*op. cit.*, s.97); 'En ba forretsen om at i all kunnskap som skal bevise subjektets smak, at denne bedømmer for seg selv' (*op. cit.*, s. 11); 'Siden det *bør* være en bedømmelse av smaken og ikke av forståelsen eller av fornuften» (*op. cit.*, s.114); 'kunsten *må* være fri i to forskjellige betydninger...' (*op. cit.*, s.146).» (Bourdieu 1995:272)

og vekstpedagogikken, langt vanskeligere å lokalisere enn det uvesentlige. Begrepet *interesse* er problematisk fordi det er vanskelig å avgjøre hva i en estetisk bedømmelse som *ikke* er interesse og dermed også hva vi positivt sitter igjen med etter å ha skrellet bort alt som er forbundet med interesse.

Kant definerer interesse slik: «Velbehaget vi forbinder med forestillingen om en gjenstands eksistens, kalles interesse» (Ibid.:72). Han skiller videre mellom objektiv og subjektiv fornemmelse – objektiv fornemmelse er «sansenes objektive forestilling» mens subjektiv fornemmelse er «følelse» (Ibid.:75) – samtidig er det *følelsen* av lyst eller ulyst man får når man forestiller seg en gjenstand Kant mener avgjør om gjenstanden er skjønn eller ikke. Ergo er vi like langt, for er det ikke nettopp følelsen vi, i følge Kant, er nødt til å avvise for å kunne felle en ren smaksdom? Hvis vi ignorerer følelsene våre, hvordan kan vi da *føle* lyst eller ulyst slik at vi kan felle en dom? Hva er det vi *positivt* sitter igjen med etter at vi har foretatt en «kantiansk renselse av sinnet»? Spørsmålet er om Kants ideal, den rene smaksdommen fri for all slags interesse, er en utopi – om det er like nihilistisk som vekstpedagogikken. Jeg finner en åpenbar selvmotsigelse hos Kant når han selv positivt forsøker å karakterisere det som kan aksepteres som interesseløst. I *Kritikk av dømmekraften* trekker Kant som nevnt frem *formen* ved et musikkstykke og tegningen i et maleri, kunstverkets «skjelett», mens han ignorerer fiolinens tone og maleriets farger når han gir leseren sin oppskrift på å felle rene smaksdommer (ibid.93-96). Det «kunstneriske i kunstverket» er her altså identifisert som kunstverkets *form*. Når Kant lenger ut i boken beskriver geniet sier han det motsatte. I motsetning til de uoriginale mekaniske «arbeidsmaurene» som kun er i stand til å produsere kopier, karakteriserer han geniet som den som gir *stoff* til kunstverket (ibid.:190). Ut fra denne forståelsen av geniet må «arbeidsmaurene» anses som de som beskjeftiger seg med *formen* uten at det gjør dem til kunstnere av den grunn. I det første tilfellet identifiserer Kant altså «kunsten i kunsten» som *formen*, mens stoffet (fiolinens tone/fargene) betegnes som interesse. I det andre tilfellet avvises kunstverkets form som interesse mens «kunsten i kunsten» identifiseres som *stoff*³⁵. Selve kunstverket synes uvedkommende bedømmelsen av det, og utfallet synes forutbestemt. Den *egentlige* kantianske bedømmelsen handler ikke om kunstneriske kvaliteter. Den er en vurdering av om kunstneren allerede er betegnet som et geni eller ikke.

³⁵ Historien viser at Kants renhetsideal viser seg i kunsten og litteraturen på forskjellige, og til tider motstridende, måter. Det som imidlertid er felles for disse måtene renhetsidealet viser seg på, er at de alle aksepterer enkelte former for interesse, hvilket er tvingende nødvendig ettersom idéen om absolutt ren kunst er en utopi.

To sosiologiske kritikker av det klassiske kunstidealet

Bourdieu's «vulgære» Kant-kritikk

Hele den filosofiske estetikken bygger i stor grad på Kants estetikk i hans *Kritikk av dømmekraften*. Bourdieus hovedverk *Distinksjonen*, med undertittel *En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, er en krass kritikk av Kant og hele denne tradisjonen. Bourdieu mener den filosofiske tradisjonen er ute av stand til å avsløre det sosiale skillet som ligger til grunn for Kants *Kritikk av dømmekraften* fordi filosofien i seg selv, og den estetiske filosofien i særdeleshet, er en form for «dannelse» som har sin bakgrunn i dette skillet. Den filosofiske tradisjonen, som selv er distingvert, tar, ifølge Bourdieu, sikte på å oppøve evnen til å skjelne mellom det «rene» og det «urene», mellom det distingverte og det vulgære. Den filosofiske estetikken er derfor, ifølge Bourdieu, på ingen måte interessert i å forminske distansen mellom det distingverte og det vulgære, fordi dette måtte innebære at den filosofiske tradisjonen avslørte seg selv.

Bourdieu beskriver smak som *subjektive* preferanser og viser, gjennom svært omfattende statistiske undersøkelser og tallrike dybdeintervjuer av mennesker fra alle samfunnslag, hvordan smaken avhenger av de enkeltes aktørenes sosiale posisjon og hvordan smaken spiller en vesentlig rolle i samfunnets sosiale strukturer. I etterordet av *Distinksjonen* retter Bourdieu sin kritikk direkte mot Kant og den filosofiske tradisjonen. Han avviser hele Kants estetikk som en subjektiv smakspreferanse som er vanlig i det øvre sosiale sjiktet blant de som er rike på kulturell kapital. Dobbelbetydningen i tittelen på boken viser til det Bourdieu mener er det bærende prinsippet for smaken. *La Distinction* betyr på den ene siden *adskillelsen* og viser til prinsippet for å frembringe forskjeller. Den andre betydningen, «distingvertheten» (den aristokratiske væremåten) viser til evalueringen av det ene som distingvert og det andre som vulgært, simpelt etc. Kant konstruerer, som jeg har vist, en ikke-påviselig forskjell, mellom den «rene» og den «urene» smaken, og tillegger det såkalt rene høy verdi og det såkalt urene lav verdi. Det er denne delingen av smaken Bourdieu først og fremst angriper hos Kant. Bourdieu hevder at smaken er udelelig:

Det er hevet over tvil at den lærde estetikken – uansett hvilken variant; både den som rent praktisk åpenbares i legitime kunstneriske uttrykk og den som uttrykkes skriftlig i verk som sikter på å utforme den – konstituerer seg grunnleggende *mot* de innsikter vi har ervervet oss gjennom forskningsarbeidet som denne boken [*Distinksjonen*] bygger på, dvs. at *smaken er udelelig*; at det er en enhet mellom på den ene siden den reneste og rensede; den mest sublime og sublimerte smaken, og på den andre siden den mest «urene» og «simpleste», den alminneligste og mest primitive smaken (Bourdieu 1995:248).

«Den ‘rene smak’», hevder Bourdieu, «er rent negativ i sitt vesen», som jeg har påpekt som et vesentlig kjennetegn ved *den idealiserte passiviteten*. Den rene smaken, som den idealiserte passiviteten, «har *avsmaken* som sitt bærende prinsipp, en mavereaksjon som en sier (en blir ‘syk’ og ‘kvalm’ av det), mot alt som er ‘lettvint’, og for eksempel bruker det om et musikkstykke eller et stilistisk virkemiddel, men også om enkelte kvinner og deres manéerer» (Ibid.:250). Avsmaken retter seg mot den folkelige «urene» smaken som Bourdieu karakteriserer som en *smak av nødvendighet*. Eksempel: En gjenstand som skal pynte opp i hjemmet må gjøre mye utav seg. Det spiller liten rolle om gjenstanden er en reproduisert etterligning så lenge den har stor effekt (ibid.:186). Den folkelige «urene» *smaken av nødvendighet* retter seg mot det vulgære, det forføreriske, den primitive gleden som begrenser seg til *sansenes behag*, det lettvinde som gir etter for *umiddelbart tilgjengelige* gleder, effektmakeri, smiger, det prangende og det såkalt overflatiske. Bourdieu hevder at avsmaken mot den folkelige smaken følger av *fremmedgjøringen* som følger «av at subjektet fortaper seg i objektet, av den umiddelbare hengivelsen til nuet som kjennetegner avhengigheten av det ‘bekvemme’» (ibid.:253). Den er en avsmak mot underkastelsen (Ibid.:252). «Den rene smaken avkrever respekt», hevder han, «denne distansen som tillater en å holde avstanden» (ibid.).

Den «rene smaken» har, ifølge Bourdieu, avsmak for alt som handler om sanselig nytelse, kroppslig og kjødelig. Den faller ikke for forføreriske elementer og pirring. Den er asketisk. Bourdieu bruker uttrykket *asketisk velbehag* om den gleden det gir å overvinne kroppen og kjødets lyster. Det betyr ikke at den *legitime* kunsten, som den «rene smaken» retter seg mot, er fri for sensualitet og pirring av sansene, men at den legitime kunsten er presentert i en form som tillater publikum å betrakte den med alle dens «vulgære», «folkelige» elementer (naivistiske, prangende, voldelige, sensuelle, seksualiserte) på behørig avstand og i rolig kontemplasjon. Råheten i den store kunsten opphøyes med andre ord fordi den er presentert i en kultivert sammenheng og dermed er overvunnet. Bourdieu beskriver for eksempel hvordan en komponist som Mahler «mer enn noen annen har drevet det farlige spillet med lettvintheten [...] og leken med det ‘svulstige’. Eller Beethoven, hvis anerkjente storhet måles ved voldsomhetens helt negative størrelsesorden, overskridelsene og eksessene, som feires av hagiografien, som den kunstneriske askese – ved en slags sorgbearbeidelse – har måttet overkomme» (Ibid.:256)

Askese er selvbeherskelse. Den rene smaken er en behersket smak. I følge Bourdieu er det selvbeherskelsen som gjør at den rene smaken for de kondisjonerte også fungerer som en

bekreftelse på deres påstått høye moral. Smak og moral blir med andre ord to sider av samme sak.

Har man god smak, så har man høy moral; har man dårlig smak, har man ditto moral:

Det asketiske behag, en fåfengt glede som tar opp i seg forsakelsen av gleden, er en glede rensket for glede. Den rene gleden, er forutbestemt til å symbolisere den moralske fortrefelighet, og kunstverket til å være den moralske overlegenhetens prøve, et udiskutabelt kriterium for evnen til å sublimere [det] som definerer det *virkelig menneskelige* mennesket (Ibid.:256).

Bourdieu ser på den kulturelle asketiske «distansertheten» som en sosial markør som i de lærdes kretser definerer menneskene som forskjellig fra dyrene. Askesen gjør menneskene moralske og dermed virkelig menneskelige, mens «de vulgære» menneskene av den rene smak stemples som dyriske og umoralske. «Det som står på spill i den estetiske diskurs, og budet *om å definere det sant menneskelige* som den [rene gleden] sikter på å overholde, er til syvende og sist intet annet enn et *menneskelighetens monopol*» skriver han (ibid.).

De siste avsnittene i *Distinksjonen* er viet kritikk av «den rene lesningen» av Kants estetikk, hvor særlig den franske filosofen Jacques Derrida (1930-2004) får gjennomgå for å underkaste seg «den rene lesningens sensur» (Ibid.:262-263). Den «rene» lesningen, som blant annet kjennetegnes ved at den forneker både historisitet og sosiale forhold, forbyr en reell dekonstruksjon av verket, en virkelig analytisk analyse. Det følgende eksempelet er et eksempel på hva Bourdieu mener Derridas «rene lesning» gjør:

[...] å sammenfatte en diskurs som er et produkt av en formgiver-intensjon, slik oppmerksomheten om skriften og side-oppsettet [i *Kritikk av dømmekraften*] vitner om, og som på forhånd tilbakeviser som «summarisk» og «reduksjonistisk» alt det summariske som tilsikter å skille innholdet fra formen, å redusere teksten til dens enkleste uttrykk; å fremstille den i dens enkleste skrud – dette innebærer saktens å fornekte verkets mest grunnleggende intensjon, og gjennom en slags transendental reduksjon som ingen kritikk noen sinne tidligere har drømt om å iverksette, nemlig å utøve *epochè* overfor alt det som den filosofiske teksten hevder sin eksistens gjennom som en filosofisk tekst. (ibid.)

Tittelen på Bourdieus etterord i *Distinksjonen*, *Grunnriss til en «vulgær» kritikk av de «rene» kritikker*, henviser til at Bourdieu, i sin lesning av Kant, ikke pålegger seg den formen for filosofisk selvsensur som består i å lese Kant på den «rene» måten, hvilket han kritiserer den filosofiske tradisjonen, med Derrida som eksempel, for å bedrive. «Vulgær» betyr i denne sammenhengen at

Bourdieu ikke freder Kant fra dekonstruksjonen, at hans kritikk er en reell kritikk som ikke lar seg moderere av den filosofiske kotyme som blant annet, ifølge Bourdieu, betyr følgende:

De må ikke bare kjenne til disse verkene [den filosofiske kanon] som kulturelle elementer, men i tillegg anerkjenne dem som prerefleksive trosobjekter, med fare for ellers å utelukke seg selv fra det filosofiske feltet (Ibid.:264).

Bourdieu mener ikke at kritikk er fraværende i den filosofiske diskurs, men at den er sensurert, moderert og tilpasset kotymen; hvilket vil si at den filosofiske diskurs aldri reelt utfordrer den filosofiske kanon, men aksepterer dens hellige status. «Den filosofiske objektiveringen av den filosofiske diskursens sannhet finner sin grense i de objektive betingelsene for dens eksistens som virksomhet – en virksomhet som er forankret i filosofiens legitimitet,» skriver han (Ibid.:266).

I det følgende sitatet kommer det fram at det, ifølge Bourdieu, er filosofikritikk i retningen av det Heidegger kaller *teknisk-naturvitenskapelig* filosofen må sensurere for å kunne bli innlemmet i det gode selskap for «åndfulle» filosofer. «Heideggers revolusjonære stil»³⁶ er dermed, om vi skal tro Bourdieu, ikke til hinder for hans popularitet blant filosofene, snarere tvert imot; for Heidegger går aldri utenfor rammen og holder seg alltid på den «politisk korrekte» anti-teknisk-naturvitenskapelige side.

[Den filosofiske virksomheten er begrenset av] det filosofiske feltets eksistens, hvis iboende krav er anerkjennelsen av prinsippene som ligger til grunn for dets eksistens; den halvkvedede objektiveringen tillater på én gang at det befinner seg innen- og utenfor, i spillet og utenfor spillet, det vil si 'i margene', ved grensen, de steder som 'rammen', *parergon* [det som ikke gjelder hovedsaken, tekstelementer i den litterære tekstens ytterkant], som igjen består av grenser, sluttens begynnelse, begynnelsens slutt, punktene der en inntar en maksimal avstand til det indre uten å henfalle til det ytre, i det *ytre mørket*, det vil si det ikke-filosofiske, den grovkornede «empiriske», «ontiske», «positivistiske» diskurs osv. (Ibid.:266-267).

Videre sammenligner han den filosofiske kritikken av Filosofien, som på grunn av at den er Filosofi aldri tar et reelt oppgjør med Filosofiens rammer, med avantgardistisk kunst som både er Kunst og kunstkritikk på samme tid. Når anti-kunst blir opphøyd til Kunst er den sjanseløs til å gjennomføre sin ambisjon, nemlig å endre kunstens rammer. Opphøyelsen av den kunstkritiske kunsten til Kunst, og den filosofikritiske filosofien til Filosofi, er samtidig en avvæpning av kritikken.

³⁶ Karakteristikken av Heidegger er hentet fra Gadamer (2000:112).

[...] på samme måten som de avsyndige handlingene og desakraliseringen som den moderne kunsten, ved en forunderlig dialektisk omkalfatring, har produsert i stort monn *mot* kunsten, alltid har vendt om – som kunstneriske handlinger – til kunstens og kunstnerens heder, slik er også den filosofiske «dekonstruksjonen» av filosofien saktens den eneste filosofiske respons på filosofiens dekonstruksjon, når håpet om en sosial rekonstruksjon allikevel er forsvunnet (Ibid.:266).

Den filosofiske skjelneevnen – den filosofiske parallellen til den estetiske skjelneevnen – er evnen til å skille opphøyd «ukritisk» kritikk (som man skal lytte til) fra reell «vulgær» kritikk (som man skal ignorere). En distingvert og dannet filosofi må baseres på denne skjelneevnen for i det hele tatt å kunne bli betraktet som filosofi, og vil derfor aldri kunne avsløre det sosiale opphavet til skjelneevnen. Den estetiske filosofiens selvforsvarsmekanisme, som selvforsvarsmekanismen til den modernistiske kunstens, går ut på å skaffe seg monopol på kritikk av seg selv.

Vi ser at den filosofiske skjelneevnens betydning ikke kan være annet enn en variant av denne bukreaksjonen og avsmaken for vulgariteten som definerer den rene smaken som et *inkorporert og naturliggjort sosialt forhold*. Og vi ser at vi heller ikke kunne vente av en filosofisk distingvert lesning av *Kritikk av dømmekraften* at den skal avsløre det sosiale skillet som ligger til grunn for dette verket, som med rette holdes for å være selve symbolet på den filosofiske dannelse. (Ibid.:271)

Den «rene» smaken er ifølge Bourdieu basert på en deling av den udelelige smaken. Den konstruerer et kunstig skille mellom folkelig og distingvert smak, fordømmer den folkelige og opphøyer den «rene», distingverte. Liksom Bourdieu skriver at den «rene» smaken er «rent negativ i sitt vesen», er *den idealiserte passiviteten* også det. Den har sin rot i den samme konstruerte distinksjonen mellom den «rene» og den «urene» smaken. Det er den «rene» kunsten som den «rene» smaken må forholde seg passivt til og ikke forsøke å forstå. Den motsetter seg for eksempel bare sosiologiske undersøkelser av den «rene» musikken, mens «lavere» musikkformer som populærmusikk og folkemusikk fra fjerne himmelstrøk av den «rene» smaken gjerne må «forstås» på denne måten³⁷. *Den idealiserte passiviteten* gjenskaper og opprettholder distinksjonen mellom

³⁷ De sosiologiske og antropologiske innfallsvinklene i etnomusikologien aksepteres muligens i det akademiske miljø fordi de ikke truer distinksjonen mellom «ren» og «uren» musikk, men tvert i mot bidrar til å opprettholde den så lenge den ikke gjør den «rene» musikken til sitt forskningsobjekt. Se forøvrig neste kapittel om Susan McClarys *Talking politics during Bach Year*. (1987)

det «rene», distingverte og opphøyde på den ene siden og det «urene», folkelige og «vulgære» på den andre siden.

Kritikk av Bourdieu

Det fornæktede sosiale forholdet som Bourdieu skriver om er tydelig i Kants eksempler på smaksbedømmelser han mener er tilsmusset av interesse. Alt som handler om sosiale forhold defineres av Kant som interesse og som irrelevant for smaksdommen («Nok en gang kan jeg på *rousseau*sk vis, rakke ned på de stores forfengeligheit [... etc.]» Kant 1995:73). Hos Kant er *den idealiserte passiviteten* kjennetegnet ved at alt som handler om sosiale forhold holdes utenfor. Idealet er å forholde seg passivt til den sosiale virkeligheten, eller sagt på en annen måte: la ting være som de er. Den idealiserte passiviteten handler også om, slik Bourdieu er inne på når han beskriver den «rene lesningens gleder», å bevare helheten, ikke stykke den opp, tyde, tydeliggjøre eller fortolke helhetens innhold på en måte som gjør at det blir klart og forståelig. Siden oppstykkningen av helheten av den «rene» smaken anses som en vulgær og barbarisk handling, er mystikk og helhet synome når det gjelder kantiansk resepsjon. Oppstykkningen ødelegger den hellige helhetens magi³⁸ som den rene smaken og den idealiserte passiviteten tar sikte på å bevare (jfr Heideggers syn på den teknisk-naturvitenskapelige måten å studere *jorden* på).

I *Distinksjonen* legger Bourdieu vekt på hvordan det øvre sosiale sjiktet former det han kaller den *legitime kulturen* som er den kulturen alle variasjoner av smaken måler seg selv seg imot. Det betyr imidlertid ikke at de øvre sosiale sjiktene aldri lar seg presse til å endre smak eller at de aldri kaster seg over motebølger. Det finnes en rekke eksempler i historien på at «den nye ånd» strømmer inn i de finere kretser fra *lavere* samfunnsjikt i perioder da det er absolutt nødvendig for de herskende, ikke bare å akseptere de nye tankene, men å selv innta moderne standpunkt for å kunne beholde sin egen sosiale posisjon. Under opptakten til den franske revolusjon ble åpenhet overfor vitenskap og ytringsfrihet politisk korrekte verdier i alle kongehus over hele Europa. Det ble viktig for kongehusene å vise overfor omverden at de hadde de «riktige» tankene. De herskende ble presset til å ta borgerskapets verdier opp i sin kultur, følgelig ble liberalismen *legitim kultur*. (Riktignok handlet de herskende sjeldent etter de politisk korrekte liberale verdiene i praksis. De herskende var liberale i ord, langt sjeldnere i handling) (Se. f.eks. Frisch:46-54)

³⁸ «It could only be wholeness insofar as it sets itself in opposition to reality, nonreflectingly», skriver Adorno (2003:116).

Bourdieu legger i sin kritikk av Kant stor vekt på askesen som et vesentlig kjennetegn ved den borgerlige «rene» smaken. Det er imidlertid nok å peke på pietismen eller læstadianerne for å vise at askese ikke er et fenomen som utelukkende tilhører de øvre sosiale lag. De kristne vekkellesbevegelserne i Norge på 1800-tallet, representert med haugianerne, indremisjonen og læstadianerne, var i stor grad folkelige asketiske bevegelser som konstituerte seg mot makten og deres overflod. Etter første verdenskrig, mens motstanden mot kolonialismen vokste, og negerdanserinnen Joséphine Baker gjorde stor suksess i Paris med sin ur-dans iført et skjørt av bananer og en liten BH, ble kropp in blant unge aristokrater og den asketiske gleden ble skjøvet i bakgrunnen for en følelses- og autentisitetsskult.

Bourdieu's modell tar høyde for disse endringene. *Det dynamiske elementet* er sentralt i teorien³⁹. Det er *strukturen* i den sosiale virkeligheten som består mens smaken varierer med tiden. I etterordet til *Distinksjonen*, der Bourdieu retter sin kritikk mot filosofene, er det dynamiske elementet imidlertid ikke tillagt vekt, mens det asketiske elementet beskrives som noe konstant ved den borgerlige smaken. Dette er underlig tatt i betraktning at Bourdieu kritiserer *den «rene» lesningen* for å ignorere historisitet. Det asketiske elementet i den borgerlige smaken, er muligens alltid der, men ikke like dominant til enhver tid. Det som imidlertid synes å være nokså konstant i de øvre sosiale sjiktene, er tendensen til å idealisere passiviteten, en naturlig syssel for de som ønsker å bevare maktforholdene slik de er. Eller sagt på en annen måte: For den med høy status spiller det liten rolle om han er en pietist eller en fråtser så lenge han beholder sin sosiale posisjon.

Det dynamiske elementet i Bourdieu's modell kan vanskelig tillegges nok verdi. Det er *strukturen* som består: pinsippet om å frembringe forskjeller og å blåse disse opp til fantastiske dimensjoner. Selv om askese beviselig kan være en av maktens måter å skape distanse til det folkelige på, kan askese også være en folkelig motreaksjon mot maktens fråtseri. *På samme måte kan autentisitetsskult være motkultur til makten, men også maktens måte å frembringe Forskjellen på.*

³⁹ «Noen vil se en gjendrivelse av den foreslåtte modellen [...] i det faktum at for eksempel tennis eller golf ikke lenger er så eksklusivt forbundet med overordnede posisjoner som tidligere. Det er omtrent like alvorlig innvending som å argumentere med at adelens idretter, som ridning og fekting, ikke lenger er adelens privilegium, slik de tidligere var ... En virksomhet kan i utgangspunktet høre sammen med adelen, men ofte vil de adelige slutte med den etter hvert som borgerskapet eller småborgerskapet, eller til og med arbeiderklassen, starter med denne virksomheten (som boksing i Frankrike, som ble praktisert av aristokrater mot slutten av forrige århundre, men som praktiseres av arbeiderklassen i dag) Omvendt kan også en virksomhet som i utgangspunktet var folkelig, bli tatt opp av adelen» Bourdieu 1995:32).

McClarys møte med mytologien

Susan McClary har studert Johann Sebastian Bachs musikk med en sosiologisk tilnærming. Gjennom to musikkseksempler viser hun i sitt essay *Talking politics during Bach Year* (1987) hvordan Bach forholdt seg til musikalske og politiske strømninger i sin samtid og på virtuost vis forente motstridende musikalske og ideologiske normer i én og samme sats av et musikkstykke. I samme essay beskriver hun også hvordan hun gjennom sin deltakelse på debattmøter under 300-årsjubileet for Bachs fødsel i 1985 møtte en særlig skepsis knyttet denne formen for innsikt når det gjelder Johann Sebastian Bach:

[...] I was told outright by prominent scholars that Bach (unlike "second-rate composers such as Telemann) had nothing to do with his time or place, that he was "divinely inspired", that his music works in accordance with perfect, universal order and truth (McClary 1987: 14).

I McClarys essay tjener hennes to analyser av henholdsvis Brandenburgkonsert nr. 5 1. sats og Kantate nr. 140 som eksempler på en vitenskapelig tilnærming til musikk som i følge henne anses som blasfemisk. I disse analysene beskriver hun de musikalske moteretninger i Bachs samtid: Den energiske framdriften i den italienske concerto grossoen og det pompøse og statiske i den franske ouverturen. I Kantate nr. 140 1. sats lar han begge disse svært forskjellige musikkstilene smelte sammen med tysk koraltradisjon. Disse tre forskjellige samtidsuttrykkene har på hver sin side, ifølge McClary, sin opprinnelse i sosiale og politiske forhold. På 1700-tallet vokste det fram nye solo-sjangre (sonater, kantater, opera) som i likhet med den italienske concerto grossoen feiret individualitet, virtuositet, dissonans og ekstravagant dynamikk. Concerto grossoen speiler dette nye samfunnets intense spenning mellom det dynamiske individet (de flyktige solopartiene i concerto grossoen) og det stabile samfunnet (ritornelloen/tutti-partiene), et sentralt tema for den stadig mer velstående middelklassen (Ibid.:19-50).

Brandenburgkonsert nr. 5 har tre solostemmer. Fløyte, fiolin og Cembalo (Bach hadde antageligvis skrevet cembalostemmen for seg selv, altså at det var han som skulle spille den). Cembalostemmen er i begynnelsen av 1. sats et noe intenst akkompagnement til de mer beherskede fløyte- og fiolinstemmene. I løpet av satsen blir cembalostemmen mer og mer intens. Mot slutten av satsen faller både orkesteret og de «beherskede» fløyte- og fiolinsolistene av, mens cembaloet, som har «kuppet showet», utfolder seg i en vill kadens før satsen, som seg hør og bør i følge concert-grosso-

normen, avsluttes med en ritornello. Bachs ulike musikalske grep anser McClary som uttrykk for Bachs personlighet og politiske holdninger i den tid og på det sted han virket. Det nevnte grepet beskriver McClary som en problematisering av «the usual nice, tight fit between the social norm, as represented by the convention of concerto procedure» (Ibid.:40).

McClary trekker frem eksempler på dybder i Bachs musikk som vil være umerkelige for en som kun studerer musikken i-seg-selv og som forneker at Bachs musikk har noe med den sosiale konteksten å gjøre. Eksemplene viser hvordan «beskyttelsen» mot en kontekstforståelse av Bach fører til en forflatning av resepsjonen av hans musikk.

His 'devotees', however, by taking very seriously the claim to autonomy [fra tid og sted og sosial praksis] and by having lost access to the codes through which Bach revealed his meanings, have flattened him into pure order (Ibid.:56).

Hun viser til en holdning til vitenskap hos et mektig «musikkpoliti» som er påfallende lik Heideggers holdning til det teknisk-vitenskapelige, og middelalderkirkens holdning til vitenskapen slik den gjerne fremstilles i vår tid, der henrettelsen av Copernicus står som det viktigste symbolet på kirkens kamp mot vitenskapen. McClary tegner en konfliktlinje mellom en gruppe mennesker ledet av det hun betegner som et presteskap (som beskriver musikk i ikke-sosiale, metafysiske termer og hevder musikkens uavhengighet fra sosial praksis) på den ene siden, og de som anser musikk som en essensielt menneskelig, sosialt grunnet og sosialt foranderlig konstruksjon på den andre. Denne konfliktlinjen sporer McClary tilbake til Pytagoras og mener å kunne følge den relativt ubrutt frem til i dag. McClary putter Pytagoras, med sine oppdagelser av universelle matematiske sammenhenger i musikken, i absolutt-musikk-båsen sammen med det omtalte musikkens presteskap/musikkpolitiet, Jean-Philippe Rameau (som beskrev funksjonsharmonikken), Heinrich Schenker (mannen bak Schenkeranalysen) og andre som har en lignende teknisk tilnærming til musikkteorien og et begjær etter å avdekke universelle sannheter om musikken i-seg-selv. Selv plasserer hun seg på den andre siden av konfliktlinjen blant de som anser musikk som essensielt menneskelig. I følge henne har mesteparten av musikkhistoriens polemiske slag om musikkteori og musikkritikk involvert en uforsonlig konfrontasjon mellom disse to posisjonene (McClary 1987:14-16).

McClary tilbyr også en forklaring på hvorfor musikk, i motsetning til andre kunstarter, hos så mange har en posisjon som autonom, adskilt fra sosial praksis, og hun forklarer hvorfor musikk så lett omtales i metafysiske og religiøse termer. Hun viser til musikkens karakter av å være «non-representational» eller abstrakt i betydningen at musikken ikke forestiller noe. Musikk er i-seg-selv. Hun beskriver øret som det mest sårbare av sanseorganene. Hun påpeker at vi kan lukke øynene for å unngå å se dekoren i en heis, men at vi ikke kan la være å høre heis-musikken. Musikken er umiddelbar. Musikk erfaringen er konkret og intim. Musikkens prinsipper er videre skjult for lekfolk som har liten bevissthet og kontroll over musikken som de responderer så sterkt på. Siden ikke-profesjonelle lyttere vanligvis ikke vet hvordan de intellektuelt kan gjøre rede for hva musikken gjør med dem, tyr de enten til mystifisering eller trivialisering av musikken. Verken prest eller forbruker ønsker å bryte trolldommen, å avsløre den sosiale årsaken til magien, skriver McClary. Prestskapet fraskriver seg ansvaret for musikkens kraft ved å prate i en sjargong som legger en metafysisk komponent til musikkens essens, mens lytterne nødig vil betegne den kraften som rører dem så sterkt som utelukkende jordisk (Ibid.:16-17).

For if one recognizes the power of music to manipulate through unknown means, one at least wants to believe that human hands are not working the controls. Or, conversely, if one is working the controls, one most understandably wants to deny responsibility, to displace it elsewhere. (Ibid.:17)

Kritikk av McClary

Hovedgrunnet for min kritikk av McClarys musikk sosiologiske posisjon er grunnet i Pierre Bourdieus sosiologi. Kritikken kan sammefattes i to punkter. (1) McClarys dualistiske forståelse av problemfeltet som i virkeligheten rommer et villniss av konfliktlinjer, og (2) McClarys tendens til sosiologisering av Bach. Disse to kritikkpunktene har dessuten en sammenheng som jeg vil komme tilbake til.

McClarys forståelse av problemfeltet er dualistisk. I sitt essay deler hun konsekvent menneskene inn i to grupper og plasserer dem på hver sin side av en konfliktlinje. En slik forståelse er en forenkling som øver vold på virkelighetens kompleksitet, men hun advarer likevel aldri leseren mot å tolke hennes dualistiske inndelinger bokstavelig. I sitt hovedverk *Distinksjonen* presenterer Bourdieu til sammenligning en modell for forståelse av samfunnets sosiale strukturer som i en helt

annen grad enn McClarys dualisme tar hensyn til individenes individualitet og samfunnets kompleksitet. Likevel advarer Bourdieu mot en «substansialistisk», naivt realistisk lesning av *Distinksjonen* (Bourdieu 1995:31-32) hvilket betyr å lese hans modeller som faktisk virkelighet⁴⁰. Statistikken Bourdieu presenter er som et fotografi, et utsnitt av et øyeblikk i historien på et visst sted, og vil følgelig variere fra sted til sted og fra tid til tid, men man vil trolig kunne gjenfinne strukturen i andre utsnitt av virkeligheten, eller i det minste enkelte av de avdekkede prinsippene for hvordan de forskjellige kreftene virker med og mot hverandre i et system. *Distinksjonen* inneholder en tredelt beskrivelse av smaken til tre forskjellige samfunnsklasser som er til forveksling lik Carl Marx' klasseinndeling. Men Bourdieu understreker: «Klasser finnes ikke» (1995: 42).

De teoretiske klassene er fiktive grupperinger som bare eksisterer på papiret fordi forskernes intellekt har bestemt at de skal gjøre det. Men klassifikasjonenes gyldighet innebærer en risiko for at de teoretiske klassene vil bli oppfattet som *virkelige* klasser, som at de også i virkeligheten er konstituert som grupper. (Ibid.:39)

Selv om McClarys fremstilling er grovt forenklet betyr det likevel ikke at McClarys tekst er løsrevet fra virkeligheten. McClary peker tvert imot på et fenomen og noen sammenhenger som absolutt er gyldige. Men nettopp på grunn av gyldigheten er det en fare for at McClarys teori mistolkes som faktisk virkelighet. Om Marx' klasseinndeling skriver Bourdieu: «Teorien gjør en 'saltomortale' (et dødelig hopp) fra eksistens i teori til eksistens i praksis» (Ibid.:40). Den samme saltomortalen foretar altså McClary, med det uheldige resultat at hun, ved å plassere alt som kryper og går i to båser, tillegger individene er rekke egenskaper og oppfatninger de rett og slett ikke har. Marxismen gjør ifølge Bourdieu den samme feilen som Kant slo ned på i det ontologiske Gudsbeviset, som Marx' selv bebreidet Hegel for å gjøre (Ibid.:40), og som McClary altså begår i essayet sitt. Alle opphøyer de teorien til Sannhet. Slik skaper de en overvirkelighet som er mer virkelig enn virkeligheten selv. En slik handling kan hos en sosiolog betegnes som *sosiologisering*. Sosiologisering er en måte å objektivisere mennesker på som springer ut fra idealet om objektiv forskning men som ikke tar opp i seg muligheten for at dette idealet er en utopi. Uttrykket brukes gjerne for å beskrive den kraften som et enkeltindivid kan møte i det store politiske korrekte kollektivet som med hjelp av sitt høyverdige språk og sin boklige lærdom kan «forstå» et menneske «ihjel». De sosiologiserte blir aldri virkelig sett av den sosiologiserende fagpersonen som aldri

⁴⁰ En lesning av *Distinksjonen* som ikke tar hensyn til det jeg har kalt *det dynamiske elementet* i teorien er ett eksempel på en slik substansialistisk lesning. (Se Bourdieu 1995:32)

engasjerer seg positivt i sin klient men tenker mest på sine teorier og på seg selv. For den sosiologiserende er teorien, som burde være et redskap for å kunne se klarere, blitt til et filter som hindrer ham i å se klart. I enkelte tilfeller er filteret så ugjennomsiktig og grovkornet at den sosiologiserende ikke engang kan se når hans velmente analyse er en medvirkende årsak til klientens undergang. Den tradisjonelle sosiologi-inspirerte musikkvitenskapen kan kritiseres for å bedrive sosiologisering av «lavkulturen». Fra sin opphøyde distanserte forskerposisjon sosio-analyserer den musikk fra fjerne himmelstrøk og lavere samfunnslag. På den annen side, som McClary skriver, lar den den opphøyde finkulturen være i fred. Denne kritikken som rammer mye av sosiologisk vinklet vitenskap kan på overflaten minne om Heideggers kritikk av «teknisk-naturvitenskapelig metode», men den skiller seg fra Heidegger på et vesentlig punkt. Heidegger avviser metode generelt. Min kritikk avviser ikke sosiologien generelt men retter seg mot enkelte forskeres tendens til å se teorien som mer virkelig enn den virkeligheten teorien forsøker å gripe, et fatalt feilgrep som også Heidegger begår i stor stil – opphøyelsen av egen teori til mer virkelig enn virkeligheten selv er et bærende prinsipp i hele Heideggers filosofi.

McClary tenderer til sosiologisering av Bach i deler av essayet. I sin analyse av Bachs musikk tillegger hun Bach politiske holdninger på bakgrunn av det rent klingende og foretar slutninger hun strengt tatt ikke har belegg for. Det kan hende at Bach anvendte den italienske concerto-grosso-stilen i så stor grad som det han gjorde, ikke fordi han hadde forkjærlighet for italiensk politikk, men fordi han hadde kjærlighet til den italienske musikken. McClary har ikke funnet spor etter det i Bachs brev eller andre historiske kilder, men det eksisterer likevel en mulighet for at Bach, med å skrive et stykke der cembalisten feier sine medsolister av banen, uttrykker en politisk mening om det han kanskje oppfattet som statens klamme grep om individene. Det er imidlertid like sannsynlig at Bach ikke hadde noen politiske poenger han ønsket å formidle med denne musikken. Kanskje syntes han «bare» at den teatraliske idéen var morsom. Vi kunne med rette plassert McClary i bås med det presteskapet hun selv kritiserer. Der presteskapet umenneskeliggjør Bach ved å opphøye ham til guddom, umenneskeliggjør McClary Bach ved å overfokusere på musikkens mulige politiske dimensjoner og frarøve Bach hans humoristiske sans.

Heideggers idealisering av passiviteten

Den kantianske varianten av den idealiserte passiviteten, den «rene» smaken, er et ideal for kunstresepsjon og dannelse. Det beskriver hvordan man på dannet vis skal møte kunstverket og hvordan man som dannet menneske skal kunne utvikle en dannet smak. Hos Heidegger derimot, i hans fundamentalontologi, begrenser ikke den idealiserte passiviteten seg til å dreie seg om dette relativt snevre området. Hos Heidegger er den idealiserte passiviteten et ideal som leder mot fullendelsen av den menneskelige værens mening, eller som Daniel Daréus skriker til kormedlemmene: «Det handler oss! Om våre liv!» (kap. 7).

På samme måte som det er vanskelig å positivt beskrive innholdet i det «noe» som den rene smaken, vekstpedagogikken og *Så som i himmelen* opphøyer, er hovedproblemet med Heideggers filosofi tilsvarende: De positive beskrivelsene av det mystiske «noe», som i følge Heidegger er mer værende enn det vi kan gripe og sanse, er vage og uhåndgripelige. På den andre siden, liksom det er tilfellet med den rene smaken, vekstpedagogikken og *Så som i himmelen*, er Heidegger klar og tydelig når han identifiserer hva som *ikke* er «lovlig». Han er nådeløs i sin bedømmelse av «de andre» og deres «barbariske», «ulovlige» atferd, og det som gjør «de andres» atferd barbarisk er at den er *aktiv*. Der Heidegger mener man burde holde seg i ro, prøver «de andre» *aktivt* å forstå. Skal vi følge Heideggers påbud, må vi må vi forholde oss passivt til verden for ikke å ødelegge den. Vi skal la tingene være som de *er*.

Bourdieu skriver at den «rene» smaken er «rent negativ i sitt vesen». Han mener den konstituerer seg ved å ta avstand til og fordømme folkelig smak. Negativiteten viser seg blant annet i hvor klart og tydelig Immanuel Kant beskriver hva den «rene» smaken *ikke* retter seg mot, samtidig som hans beskrivelser av hva han mener den positivt retter seg mot er vage og mystiske. Heideggers kunstfilosofi, som kan sies å være «ekstrem-varianten» av Kants grunntanke i sin *Kritikk av dømmekraften*, er ikke bare en *kunstfilosofi* som er «rent negativ i sitt vesen». Den er også en rent negativ *erkjennelsesfilosofi*. Den negative synsvinkelen kommer til syne i hans redegjørelse for hvordan han mener ethvert forsøk på å erkjenne «jorden» både ødelegger seg selv og objektet for undersøkelsen. Heideggers negative beskrivelse av erkjennelsesprosessen, altså beskrivelsen av det man *ikke* må gjøre for å oppnå autentisk erkjennelse, er like konkret som Kants forbud mot interessebestemte smaksdommer. Det erkjennende subjektet må, etter Heideggers syn, på ingen måte aktivt forsøke å erkjenne tingen eller fenomenet. Subjektet taper, i følge Heidegger,

muligheten til å erkjenne tingene slik de i virkeligheten *er* i det det erkjennende subjektet aktivt forsøker å forstå. Adorno hevder at Heidegger har et «hat mot nysgjerrigheten» og sammenligner hans moralistiske forbud mot å forsøke å forstå tingene gjennom undersøkelser med moralismen som i følge freudiansk tenkning fører til menns kastrasjonsangst:

His hatred towards curiosity is allied to his hatred toward mobility; both are even hammered into the mind by the ripe old saying: stay in the country and earn your living honestly. Genetic psychoanalysis knows the castration threat against the child's sexual investigation; the allegedly supraprological stance of the ontologist fits with the brutal «that's non of your business,» invoked in the castration threat (Adorno 2003: 90).

Heideggers *negative* beskrivelse av erkjennelsesprosessen er klart og tydelig formulert, men hans *positive* beskrivelse av hvordan han mener autentisk erkjennelse skjer gjennom kunstverket er alt annet enn konkret. På spørsmål om hva mennesket positivt må gjøre for å oppnå autentisk erkjennelse er det, uten å tillegge Heidegger synspunkter han ikke selv fremmer, umulig å finne et klart svar i Heideggers *Kunstverkets opprinnelse*.

Heideggers syn på erkjennelse som noe som kun kan oppnås gjennom ultimat passivitet henger videre sammen med Heideggers syn på sannheten som aktiv. Han skriver at sannheten *skjer* i verket og beskriver sannhetens vesen som en «ur-strid» mellom *verdens* åpenhet og *jordens* selvtilukkethet (Heidegger 2000:62). Den idealiserte kunstneren er på den andre siden beskrevet som et passivt medium som sannheten uttrykker seg gjennom: «I frembringelsen av verket blir han et slags gjennomgangsledd som tilintetgjør seg selv i skapelsen.» skriver Heidegger (Ibid.:41). Heidegger mystifiserer sannheten i en slik grad at den, om vi skal tro Heidegger, knapt lar seg gripe av noen; og han oppfordrer oss dessuten til å la være å forsøke å gripe den og i stedet vente på at sannheten kaster seg selv imot oss:

Sannheten vil aldri kunne leses ut av det forhåndenværende og sedvanlige. Snarere skjer åpenbaringen av det åpne og det værendes lysning kun idet den åpenheten som ankommer i kastetheten, utkastes (Heidegger 2000:86).

Mot slutten av *Kunstverkets opprinnelse* introduserer Heidegger begrepet *bevaring*. Han skriver at skapelsen av kunstverket er en bevaring av sannheten i det fysiske materialet. Han kaller det «den skapende bevaring» (Ibid.:62). Videre, som for å ytterligere understreke at kunstnerens rolle i skapelsen av verket er passiv, skriver han at «Sannheten har en draging mot verket» (Ibid.:73), at «skapelse er snarere en unnfangelse og uthentelse i forhold til avdekketheten», (ibid.) og at «Kunsten er fastsettelsen av sannheten slik den selv innretter seg i *gestalten*.» (Ibid.:85)

Den opprinnelige urkraften

«Opprinnelsen» – tingenes kjerne

Forståelsen av begrepet *opprinnelse*, som Heidegger og *Så som i himmelen* representerer, er i slekt med den bibelske forståelsen i den forstand at de deler idéen om det opprinnelige som *ett*. Idéen om *Opprinnelsen* kommer til uttrykk for eksempel i begrepet *treenigheten* – Gud, Jesus og Den hellige ånd som *ett* – en vestlig variant av verdensaltet slik det er skildret i de indiske vediske skriftene fra 800-tallet f.kr., altså «den usynlige altgjennomstrømmende kraften som ligger under eller bak verden og som verden er utgått fra» (SNL:URL). I Bibelen finner vi dessuten et forsøk på å konkretisere *Opprinnelsen* ytterligere. Vi kan i første mosebok følge den jødiske slektens stamfedre ledd for ledd tilbake til Adam og Eva som er skapt av den Gud som gjerne tolkes som en personifisering av Opprinnelsen. Det kan synes som om mennesker har en iboende trang til å konkretisere alle tings opprinnelse i ett ett punkt, én hendelse, én gjenstand eller én guddom. Denne trangten har satt sine klare spor også i kosmologien, og ikke minst i den folkelige forståelsen av den. Lenge var *big bang* regnet som universets Opprinnelse. Forskerne hadde klart å registrere at avstanden mellom galaksene i universet økte, noe som stemte godt med Einsteins relativitetsteori. Enkelte forskere tenkte så at universet *må* ha vært konsentrert i ett punkt inntil eksplosjonen, the big bang, universets Opprinnelse, var et faktum. Teorien ble fort allemannseie. Hele min (70-talls-) generasjon lærte teorien på barneskolen som om den var Sannheten⁴¹. Nå har imidlertid big-bang-teorien måttet vike plassen. Nå ser forskerne visstnok for seg universets tidligere fase som en tilstand dominert av vakuumenergi... (SNL:URL).

En vesentlig forskjell på den bibelske fortellingen om vår opprinnelse og utviklingslæren er at utviklingslæren ikke lokaliserer vår opprinnelse til en bestemt kjerne. En naturvitenskapelige jakt på Opprinnelsen ligner Peer Gynts selverkjennelse når han skreller en løk – man skreller av lag for lag, men der er ingen kjerne. Håpet om å finne den ene sanne Opprinnelsen er like utopisk for musikkforskeren som studerer framføringspraksisen i barokken som for kosmologen. Heidegger derimot, forventer som Peer Gynt, og i motsetning til de fleste forskere, at det finnes én kjerne, enten det er brukstingen, mennesket eller kunsten han undersøker. (Kjernen er i den heideggerianske sjargongen gitt en rekke betegnelser som alle går ut på det samme: kjerne, vesen, essens, opprinnelse etc). Hans undersøkelse stopper imidlertid ikke ved tingens kjerne. Hinsides de separate tingene og fenomenenes kjerner søker Heidegger en ytteligere kjerne: værens kjerne, eller

⁴¹ Pavekirkens omfavning av Big-bang-teorien er muligens en del av årsaken til populariteten.

som Heidegger selv kaller det: værens vesen, værens væren eller opprinnelsen. Det er denne Kjernen Heidegger mener han skimter når han mener han begriper de enkelte tingenes kjerner, og det er denne kjernen som er det «egentlige» objektet for Heideggers fundamentalontologiske undersøkelser.

Den opprinnelige urkraften

I begynnelsen av *Så som i himmelen* er hovedpersonen, den verdensberømte dirigenten Daniel Daréus, i ferd med å gå til grunne fordi han hengir seg til teknikk og håndverk. Ifølge Kant og Heidegger, er dette en «dead end». Daniel er på dette tidspunktet ikke i nærheten av å ha virkeliggjort sin visjon om å skape musikk som kunne åpne menneskenes hjerter. Musikken hans er like død som hans sjelelige liv, som Michael Nyqvist, skuespilleren bak Daniel Daréus, uttrykker det: «Daniel har hatt veldig, veldig mange kvinner uten å ha vært engasjert, annet enn kanskje i antallet – altså en følelse av kald kjærlighet som han har levd med.» (Resan: DVD) Allerede i en alder av omkring 40 år får Daniel hjerteinfarkt. Etter å ha sett døden i øynene endrer han sin innstilling både til verden, livet og til seg selv. «Forvandlingen» er en endring av sinnstilstand. Før «forvandlingen» var han lukket og ikke i stand til verken å elske eller til å skape besjelet kunst. Hans innstilling var preget av denne anstrengtheten som, ifølge Heidegger, forhindrer autentisk erkjennelse. Han var ikke tilstrekkelig følsom. Hans handlinger var tilsvarende Heideggers beskrivelse av de teknisk-naturvitenskapelige forsøkene på å forstå jorden. De var destruktive. Jo mer Daniel anstrengte seg, jo mer skadet han sin egen helse. Jo hardere han prøvde, jo lenger unna å skape kunst som kunne åpne menneskenes hjerter kom han. Det var et liv som førte Daniel bort fra både sin opprinnelse og det Opprinnelige. Overgangen fra denne overaktive sinnstilstanden til den idealiserte passive sinnstilstanden utgjør overgangen mellom eksistensialistenes to værensformer, overgangen fra å være til å *være*. Resultatet av en overgangen er autentisk erkjennelse, autentisk kjærlighet, autentisk musikk, autentisk liv, autentisk eksistens og ekstatiske lykke.

Daniel sier han ikke vet hvorfor han oppsøker sin barndoms bygd. Han vet heller ikke hvorfor han tar på seg å være dirigent for kirkekoret i Bygda. Han bare gjør det. Til tross for sin uvitenhet, er han sikker i sine avgjørelser. Det er som om Daniel gjennom sin nær-døden-opplevelse blir dratt mot sin opprinnelse av en mystisk kraft som ikke bare leder ham, men også gir ham mental styrke og stort mot. Han gjennomfører heroiske gjerninger og står støtt imot alle psykiske og fysiske ydmykelser. Til tross for sin dårlige fysiske helse, og at han ikke vet hvorfor han gjør det han gjør, så

tviler han aldri på sine valg. Som kunstner, som en som Heidegger beskriver som et sannhetens medium, trekkes Daniel mot kunstens opprinnelse av en kraft som både er i og utenfor ham selv.

Den idealiserte passiviteten er knyttet til opprinnelighet på lignende måter, både hos Kant og Heidegger, i vekstpedagogikken og *Så som i himmelen*. I alle tilfellene medfører idealiseringen av den passive tilstanden at personene lar «noe» ubestemmelig utenfor eller i seg selv lede seg. Verken Kant, Heidegger eller *Så som i himmelen* snakker direkte om mystiske krefter, men siden det for alle tre er på det rene at «noe» skjer uten at man selv medvirker, er det en nødvendig konsekvens av filosofien at det er snakk om en ytre ukjent kraft. Den mystiske kraften, selveste ur-kraften, kaller jeg *Opprinnelsen*.

De store hendelsene som skjer etter at Daniel har overtatt ledelsen av Ljusåker kyrkokör, oppgjørene mellom presten og prestefruen, Holmfrids oppgjør med årelang mobbingen etc., er alle «sannhetens hendelser». Gjennom kunstneren, «sannhetens medium», trenger sannheten seg fram i disse scenene i kraft av seg selv, ikke ulikt Heideggers beskrivelse i *Kunstverkets opprinnelse*. Disse «Sannhetens hendelser» er alle kjærlighetsfulle scener som lett bringer tårene fram hos publikum. Kjærligheten og sannheten er i filmen knyttet like tett sammen som kjærligheten og musikken. De er gjensidig avhengige av hverandre: Ingen kjærlighet, ingen sannhet – ingen sannhet, ingen kjærlighet. Vi kan fortsette: Ingen kjærlighet – ingen musikk, ingen musikk – ingen kjærlighet. Og ingen sannhet – ingen musikk, ingen musikk – ingen sannhet. Kjærligheten, sannheten, musikken og kunstens opprinnelse er å betrakte som ett. Videre finnes det en opphøyd enhet av alle disse tingene. Denne enheten er ur-kraften, og det er ur-kraften som trekker Daniel både mot opprinnelsen i sitt liv og mot det opprinnelige i musikken, livet, kjærligheten og døden.

Kun ved én anledning kan det spores noe som kan tolkes som tvil hos Daniel, når spørsmålet om koret skal delta i korkonkurransen *Let the People Sing* i Østerrike kommer opp. Daniel reagerer med sinne på nyheten om at Arne har meldt koret på konkurransen, men i løpet av scenen går Daniels sinne over i klarsyn og kampvilje. Som en romersk keiser som ildner opp sine tropper foran et avgjørende slag holder han en profetisk tale der han proklamerer at de skal gjøre noe som ikke ligner noe annet, at de skal la verden høre musikk som intet menneske til nå har hørt. Det er som om Daniel med ett ser for seg sin fremtidige skjebne, at turen til Østerrike blir hans siste slag, et slag han kommer til å vinne, men som samtidig vil koste ham livet. Det er som om Daniel blir besatt av en ånd som både styrer hans valg og gir ham en umenneskelig styrke som gjør at han ikke

bare overvinner sin dødsangst men overgir seg fullstendig til den kraften som kaller på ham (kap. 16). Hans profeti blir oppfylt. Daniel vinner slaget i Østerrike og dør. I filmens sluttscene ser vi hvordan den opprinnelige urkraften når ut til stadig fler, som en konsekvens av at Daniel har «ofret» sitt liv. Ved hjelp av «ur-musikken» (klangteppeimprovisasjonen) som settes igang fra scenen av den psykisk utviklingshemmede Tore, åpner publikums hjerter seg for ur-kraften. Kraften tar deretter bolig i publikums hjerter, styrer dem og får dem til å reise seg å synge (kap. 23). Publikum er altså deltakende, men ikke selv aktive. De lar seg lede. Scenen er et øyeblikk der sannheten, kjærligheten og kunsten skjer. Til kinopublikummet formidler den et håp om at ikke bare det fiktive konsertpublikummet i Østerrike, men også det virkelige publikummet rundt omkring i kinosalene kan bli følsomme overfor ur-kraften, at de også kan åpne sine hjerter og slippe den inn, og at sannheten, kjærligheten og kunsten kan skje i verden.

Kants forhold til egentligheten og urkraften

For Kant er skjønnheten et statisk ideal. Det er ikke snakk om en kraft i samme målestokk som hos Heidegger, der sannheten sees på som aktiv, eller som i *Så som i himmelen*, der hovedpersonen gjennom hele handlingen er ledet av den mystiske kraften. Kants vektlegging av det opprinnelige er på langt nær så sterk som hos Heidegger, og opprinneligheten er ikke knyttet opp mot værens mening i samme grad hos Kant som hos de andre to. Men forbindelsen finner vi også hos Kant. For det første holder Kant skjønnheten som et symbol på moralloven (Kant 1995:234-237). Ifølge Kant har moralloven bolig i oss i form av samvittigheten som «rådgir» oss etter det han kaller et kategorisk imperativ, en befaling som gjelder alle i alle situasjoner og som er like unntaksløs og almenngyldig som årsaksloven. Moralen, så vel som skjønnheten, er i egenskap av å være evig, absolutt og uforanderlig, også nettopp opprinnelig. Som den evige skjønnheten, kan den evige moralloven, ifølge Kant, ikke bevises med fornuften. Morallovens befalinger kan bare *føles* av subjektet etter at det har gått inn i tilstanden av *idealisert passivitet*. Kants moralbegrep har til felles med Heideggers sannhetsbegrep at det er ubegripelig i den forstand at det «ikke kan festes på begreper». Det er med andre ord mystisk. Kants sammensmelting av moral og skjønnhet, hans syn på disse fenomenene som to sider av samme sak, mystifiserer moralen og skjønnheten ytterligere i tillegg til at det skaper en ny, større og enda mer mystisk størrelse som Kant selv ikke navngir. Denne størrelsen, som minner om det greske skjønnhode, *kalokagathia*, er hos Kant en del av et enda større hele, en kosmisk kraft som også Newtons årsakslover er underordnet, og som utgjør

selve universet. Et utdrag fra følgende eksistensialistiske betraktning fra Kants *Kritikk av den praktiske fornuft* er gjengitt på gravsteinen hans:

To ting fylder sindet med stadig fornyet og tiltagende beundring og ærefrykt, jo oftere og jo mere vedholdende jeg tænker over dem: stjernehimmelen over meg og moralloven i mig. Det gælder for dem begge, at jeg ikke skal søge dem uden for min synskreds og gøre dem til genstand for formodninger, som var de indhyllede i mørke eller placere dem i det transcendent; jeg ser dem for mig umiddelbart med bevistheden om min eksistens (Kant sitert i Øhrstrøm:URL).

For det andre kan Kants ideal om renhet i seg selv tolkes som et uttrykk for begjær etter opprinnelighet, som at den rene opplevelsen er en opplevelse av det opprinnelige, og at bortrenskningen av alt som er uvedkommende for den rene smaken er en bortrenskning av det uopprinnelige. For det tredje er Kants tildeling av herredømme til formen fremfor musikkinstrumentenes klang eller fargene i maleriet en klar indikasjon på det samme begjæret; og for det fjerde er genialitet i Kants forståelse av begrepet både mystisk og opprinnelig⁴².

I motsetning til Heidegger har Kant ingen instinktiv motvilje mot vitenskap, tvert imot. Kant hadde selv god innsikt i Newtons fysikk og sin tids vitenskap (Førde 2002: URL). I den første av Kants tre kritikker, som ofte regnes som hans hovedverk, *Kritikk av den rene fornuft* (1781), begrunner han Newtons mekaniske natursyn: «Alt skjer med nødvendighet, slik at samme virkning *alltid* vil følge av samme årsak. Naturen er en slags maskin som – etter å ha blitt satt i gang – med absolutt nødvendighet vil fortsette i den retningen som dens ufravikelige lover staker ut.» (Hammer 1995:15). *Kritikk av den rene fornuft* kan sies å være Kants forsøk på å redde erkjennelsen fra skeptisismen til blant andre Hume. Skeptisismen, som har sine paralleller i bl.a. Heidegger og vår tids postmodernisme, som hevder at «informasjonsteknologiske nyvinninger fører til en overflod av informasjon som umuliggjør en orientering mot allmennmenneskelige sannheter» (SNL: URL), er kjennetegnet ved at den benekter muligheten for sikre eller objektive kunnskaper og normer (ibid.). Kants tiltro til vitenskapens objektivitet er den faktiske bakgrunnen for de to andre kritikkene, *Kritikk av den praktiske fornuft* (1787) og *Kritikk av dømmekraften* (1790). Disse to siste kritikkene er Kants forsvar for humaniteten mot sin egen første kritikk. «Ved å ta opp smakens problem som et spørsmål om mulighetsbetingelser for en spesiell type dommer, lykkes det ham

⁴² «[...] dyktigheten tildeles geniet umiddelbart fra naturens hånd, og dermed dør den med ham, helt til naturen skjener begavelse til en annen på samme måte» (Kant1995:189)

[Kant] å finne den berømte tredje veien, mellom dogmatisk objektivisme og skeptisk subjektivisme» (Hammer 1995:14).

Sett ut fra at Kant søker å finne en tredje forsonende vei mellom de to motpolene dogmatisk objektivisme og skeptisk subjektivisme, er det ikke overraskende at vi finner mystiske trekk og en relativt moderat vektlegging av idéen om opprinnelighet hos Kant. Vi bør ta med i betraktningen at han skriver sine verk omtrent ett århundre før Darwins *Artenes opprinnelse* kom ut i 1871 og Nietzsche i 1887 erklærte at Gud er død, og at filosofisk tenkning, tross opplysningstidens optimisme, på den tiden til en viss grad burde harmoneres med den kristne tenkningen. Uavhengig av dette, er de mystiske trekkene i Kants filosofi vektlagt forskjellig av forskjellige filosofer i Kants ettertid. Heidegger skiller seg ut som en som i sin Kant-interpretasjon ensidig vektlegger Kants *subjektivistiske* tendenser i sitt forsøk på å gjengi hva Kant «egentlig» hadde tenkt å si. I sin bokanmeldelse av Heideggers Kant-interpretasjon og i en debatt i Davos i 1929 (som nylig er oversatt til norsk og gjengitt i Norsk Filosofisk tidsskrift)⁴³ kritiserer den tyske filosofen Ernst Cassirer (1874-1945) Heidegger for å tillegge Kant meninger som Kant ikke kan ha hatt, og for å misbruke Kant for å realisere sitt eget filosofiske prosjekt. Kant skal ha lagt stor vekt på A-utgaven av *Kritikk av den rene fornuft*. Denne ble visstnok kritisert i sin samtid «for å nærme seg subjektiv idealisme, noe som førte til at han lagde en rekke forklarende tillegg til B-utgaven. Innholdet i disse tilleggene er hovedsaklig et forsvar for en transcendental idealisme mot påstander om en psykologisk idealisme» (Berdinesen 2008:311-312). Selv om det er relativt åpenbart, slik det kommer fram av transkripsjonen av debatten i Davos, at Cassirer har rett når han kritiserer Heidegger for å tillegge Kant oppfatninger som Kant ikke kan ha hatt⁴⁴, så kan det argumenteres for at Heidegger har hatt god grunn til å trekke frem de subjektivistiske trekkene i Kants filosofi siden de absolutt er til stede. Selv om de kanskje ikke er de mest synlige ved første gangs lesning, ei heller det mest kommuniserte i den moderne støttelitteraturen, så finner vi likevel klare paralleller til Heideggers tilsynelatende særegne egentlighetskult i Kants filosofi, ikke ulikt slik Bourdieu finner igjen den ukritiske bejaende «rene lesningen» av den opphøyde filosofens filosofi gjennom hele den estetiske filosofiens historie.

⁴³ Oppført i litteraturlisten som Heidegger 2009.

⁴⁴ Som et supplerende eksempel kan det nevnes at Nietzsches berømte utsagn «Gud er død», hos Heidegger blir til at metafysikken er død. Heidegger behandler med andre ord både Kant og Nietzsches utsagn på den samme måten som han behandler ord fra dagligtalen når han omdanner dem til filosofiske begreper. Han tillegger utsagnene en ny og selvstendig mening som ifølge ham selv er mer *egentlig* og *opprinnelig* enn det som man vanligvis leser ut av ordenes sammensetning.

Kropp og kunst som symboler i kampen mot rasjonaliteten

I støttelitteraturen vektlegges som regel *forskjellene* mellom Kant og fenomenologien. Kant knyttes gjerne til metode, teknikk, fornuft, hode og idé, mens fenomenologien knyttes til kropp. I for eksempel *Musikk og verdier* beskriver Even Ruud den fenomenologiske filosofien som «et alternativ til den kantianske erkjennelseslæren, hvor mulighetsbetingelsene for å erfare verden ikke synes å gi rom for å gripe de umiddelbare kroppserfaringer» (Ruud 1995:75). Denne koblingen av fenomenologi til kropp og Kant til hode, er imidlertid en forenkling av både Kant og fenomenologien. At enkelte fenomenologer fokuserer på kroppslig erkjennelse, som f.eks. Merleau-Ponty i *Kroppens fenomenologi* (1945), betyr ikke at andre fenomenologer som Heidegger ikke vektlegger *den idealiserte passiviteten* og teori på bekostning av nettopp kroppslig innlevelse og kroppslig erkjennelse. Dette er særlig synlig i den estetiske filosofien der hovedregelen, ikke minst i Heideggers fenomenologi, er at kunsten behandles i kantiansk tradisjon, altså som et rent åndelig fenomen, og dermed en motsetning til det kroppslige⁴⁵.

Heidegger angriper med sitt prosjekt det han kaller det teknisk-naturvitenskapelige. Han kritiserer den teknisk-naturvitenskapelige erkjennelsen og sier rett fram at man aldri kan forstå tingene eller fenomenene slik de i virkeligheten er ved hjelp av den teknisk-naturvitenskapelige metode. Heideggers filosofi blir gjerne sett på som et viktig korrektiv til en blind tro på naturvitenskapen, et korrektiv som advarer oss mot å tro at vi (i visshet om at den vitenskapelige utviklingen har gjort mennesket i stand til å skape fantastiske maskiner som kan utføre de utroligste handlinger) forstår alt, at vi forstår helheten og alle sammenhenger. Heidegger og de heideggerianske hermeneutikerne snakker om menneskets historisitet: Vi eksisterer i et visst tidsrom og kan aldri fri oss fra å erkjenne verden utifra vårt subjektive ståsted. Heideggeren Gadamer følger opp Heideggers hermeneutiske tanke om menneskets historisitet og innfører begrepet forforståelse, et annet ord for fordommer men med en langt mer positiv klang. Den hermeneutiske grunntanken er her den samme, at vi ikke kan frigjøre oss fra vårt subjektive ståsted (Gadamer 2001:115-134). Men Heideggers filosofi er mer enn et korrektiv. Heideggers prosjekt er tidvis (ikke minst i *Kunstverkets opprinnelse*) en krig mot teknisk-naturvitenskapelige erkjennelsesmetoder, altså en krig mot rasjonalitet og naturvitenskap.

⁴⁵ Det er verd å merke seg hvordan begrepene teori og ånd ut fra denne synsvinkelen nærmer seg hverandre.

Heidegger ser på teknisk-naturvitenskapelig erkjennelse ikke bare som en metode som kommer til kort når det gjelder å forstå tingene slik de *egentlig* er, men også som noe som øver vold på mulighetene for erkjennelse av «det egentlige». Denne tanken er forståelig om man ser på hvordan en teknisk-naturvitenskapelig metode, som f.eks. Darwins, feiler i å fastslå Opprinnelsen i ett punkt. Når vi erkjenner menneskets opprinnelse gjennom den darwinistiske teknisk-naturvitenskapelige metoden, erkjenner vi vår opprinnelse som fragmentert. Det er forståelig at denne fragmenteringen av «Opprinnelsen» kan sees på som vandalisme av de som opphøyer «Opprinnelsen», og som har som utgangspunkt at «Opprinnelsen» er noe som faktisk eksisterer i virkeligheten, og som eventuelt ser på og behandler «Opprinnelsen» som hellig.

Det er klare paralleller i Heideggers filosofi og kristen tenkning, og Heidegger selv var teologistudent inntil han skiftet til filosofi i 1911. Begrepet hermenautikk, som Heidegger har festet på sin egen filosofi, har han hentet fra teologien. Hans tanke om sannheten og Opprinnelsen som en mystisk enhet som er alle tings utgangspunkt, finner vi igjen i kristendommen som idéen om Gud. Heideggers idé om tingenes egentlighet ligner dessuten kirkefaderen Augustins tolkning av Platons idé lære. Platon hadde vist at det fantes uforanderlige standarder, kalt idéer, i blant annet matematikk og etikk. Disse perfekte målestokkene forutsatte, ifølge Augustin, et perfekt fullkomment vesen, altså Gud. I Heideggers lære er tingenes *egentlighet* tilsvarende fullkomne i seg selv. Motstanden mot teknisk-naturvitenskapelige undersøkelser av det fullkomne var altså noe Heidegger delte med mange kristne, samt fikseringen på «Opprinnelsen med stor O». Denne fikseringen har som utgangspunkt at «Opprinnelsen» faktisk eksisterer. Dermed erklærer Heidegger naturlig nok krig mot alt som truer idéen om «Opprinnelsen», hvilket ansees av Heidegger som en fiende av autentisk erkjennelse.

Heidegger benyttes gjerne til kritikk av enkelte teknokraters blinde tro på at de, gjennom sin ensidige tallmessige tilnærming, kan erkjenne den ene objektive Sannhet med stor S. En slik bruk av Heidegger er nødvendigvis misvisende siden Heidegger selv omfavner ideen om Sannheten med stor S, og siden det er nettopp denne idéen Heidegger vil beskytte fra teknisk-naturvitenskapelige undersøkelser som altså pulveriserer det som Heidegger tror på, men ikke kan bevise.

Motstanden mot teknisk-naturvitenskapelig forståelse er altså sterk i den hermenautiske og den fenomenologiske tradisjonen. Jeg vil argumentere for at det er i dette perspektivet man bør se på forholdet mellom den fenomenologiske tradisjonen og kropp. Kroppen blir på samme måte som

kunsten holdt av fenomenologer og hermeneutikere som et symbol for disse retningenes iboende motstand mot rasjonalitet og logisk tenkning. Det er altså ikke omsorg for kropp og kunst som er drivkraften, men motstand mot den «truende» rasjonalismen. *Så som i himmelens* hyllest til kropp og seksualitet må forstås ut ifra motstanden mot det teknisk-naturvitenskapelige, som er sterkt til stede også i denne filmen. Å være metodefri er filmens ideal både når det gjelder musisering og pedagogikk. Filmen er «på lag med kroppen» mens den kjemper mot vitenskapen.

Det er ironisk at fenomenologien blir sett på som en retning som opphever skillet mellom kropp og tenkning. Jeg mener dette er et bilde som må nyanseres. Fenomenologer forsøker enten å oppheve skillet, eller – og det er dette som vanligvis utelates – å gjøre skillet mellom kropp og tenkning større. Forskjellen mellom fenomenologene er iblant så stor at det at det kan være direkte misvisende å snakke om fenomenologi som én filosofisk retning. Den franske filosofen Merleau-Ponty (1908-1961) argumenterer i *Kroppens fenomenologi* for opphevelsen av skillet mellom kropp og tanke, og for at kroppen er intelligent og rasjonell. Han er skeptisk til hvordan den rene tanken opphøyes og hvordan kroppen nedgraderes under rasjonalismen, men er altså ingen innbitt motstander mot rasjonalisme i særdeleshet slik Heidegger er. Merleau-Ponty ønsker ikke å svekke rasjonalismen, men snarere å gjøre den enda mer rasjonell ved å utvide begrepet rasjonalitet til også å innbefatte kroppen. Vi kan kalle Merleau-Pontys fenomenologi for *rasjonell fenomenologi*.

Heidegger står for det motsatte av Merleau-Ponty. Han forsvarer troen på en mystisk størrelse mot angrepet fra rasjonalismen. Heideggers hyllest til kunsten er en opphøyelse av den «rene» kunsten, som allerede er opphøyet av Kant. Slik sett kan Heideggers kunstfilosofi gjerne betegnes som estetisk idéalisme⁴⁶. Heideggers filosofi er en nedgradering av det håndverksmessige i kunsten og en opphøyelse av idéen og teorien. Dermed er den også en nedgradering av det kroppslige og en oppgradering av tanken etter det mønsteret Bourdieu beskriver: en deling av den udelelige smaken der det kroppslige «vulgære» skilles fra det «rene» åndelige. Slik forsterker Heidegger skillet som Merleau-Ponty forsøker å hviske ut. Den heideggerianske retningen innen fenomenologien kan vi kalle *mystisk fenomenologi*.

Som i idrett, er teknikk i musikk og dans ensbetydende med kroppsbeherskelse. Kroppsbeherskelse er videre ensbetydende med håndverk. Kropp, teknikk og håndverk er altså ikke motsetninger, men snarere forskjellige sider av samme sak. Den feilaktige oppfatningen av fenomenologien som

⁴⁶ «*Estetisk idéalisme*: Det skjønne er skjønt i kraft av å bringe en (platonisk) idé til uttrykk i noe materielt.» (SNL URL)

generelt «kroppsvennlig» og rasjonell tenkning som generelt «kroppsfjendtlig» er etter min mening en misoppfatning av kropp og teknikk som motsetninger. Den felles roten til disse misoppfatningene er trolig det Bourdieu kaller *delingen av smaken* mellom det opphøyde rene (idémessige) og det vulgære urene (kroppslige). En mystisk fenomenologi som omfavner Kants deling av smaken vil derfor aldri kunne være en virkelig «kroppens venn» uavhengig av hvor «kroppsvennlig» den måtte fremstille seg selv, siden utgangspunktet er delingen av smaken mellom ånd, idé og teori på den ene siden og kropp, håndverk og teknikk på den andre, hvorav det første verdsettes høyere enn det andre.

For å forstå kroppens rolle i dette «spillet» kan vi se til det dynamiske elementet i Bourdieus teori. Kroppens status har variert med tiden. Mens kropp og seksualitet utvilsomt har hatt harde kår tidligere i historien, beskrives vår moderne tid gjerne som ekstremt seksualisert og kroppsfiksert. Jeg vil våge påstanden at kroppslig og seksuell frigjorthet idag er *legitim kultur* og at kroppslig og seksuell askese er ditto lite verdsatt. Sunnhet er ensbetydende med et aktivt sexliv, man pleier og dyrker kroppens utseende på helsestudio, og plastisk kirurgi er langt på vei akseptert. Som legitim kultur spiller kroppen idag, slik det er tilfellet i filmen *Så som i himmelen*, samme rolle som musikken har spilt tidligere og fortsatt spiller, nemlig rollen som gissel i en ideologisk-religiøs kamp mot rasjonalismen.

Ekstasen og den sekteriske autentisitetens kulten

Theodor Adorno åpner sin kritikk av Heideggers *Væren og tiden, Jargon der Eigentlichkeit (The Jargon of Authenticity)*, med å beskrive dannelsen av en sekt:

Their common ground was an emphasis on a newly acquired religion, and not the religion itself. All of them were unsatisfied with the idealism which at that time still dominated the universities. Philosophy swayed them to choose, though freedom and autonomy, a positive theology such as had already appeared in Kierkegaard. (Adorno 2003:1)

Videre beskriver Adorno denne klubben som etnosentrisk (som deler menneskene inn i *Vi* og i *De andre*. *Vi* – en eksklusiv og ekskluderende «klubb» som krever lojalitet av sine medlemmer. Se f.eks. Ofstad 1991:32-33).

To his slight annoyance, a friend, who was at that time attracted by this circle, was not invited. He was – they intimidated – not authentic enough. For he hesitated before Kierkegaards leap. He suspected that religion which is conjured up out of autonomous thinking would subordinate itself to the latter, and would negate itself as the absolute which, after all, in terms of its own conceptual nature, it wants to be. (Adorno 2003:1)

Adorno beskriver deretter denne etnosentriske klubbens religiøse anti-intellektuelle legning:

Those united together were anti-intellectual intellectuals. They confirmed their mutual understanding on a higher level by excluding one who did not pronounce the same credo they repeated to one another. What they fought for on a spiritual and intellectual plane they marked down as their ethos, as if it elevated the inner rank of a person to follow the teaching of higher ideals; as if there were nothing written in the New Testament against Pharisees. (Ibid:1-2)

Dette var lenge før Heideggers hovedverk *Væren og Tiden*, skriver Adorno. I følge Adorno bruker Heidegger, gjennom hele *Væren og Tiden*, begrepet «autentisitet/egentlighet» i sammenheng med en eksistensialistisk ontologi som en spesifikk filosofisk term. Adorno mener at Heidegger på den måten formet filosofisk det som «de autentiske» strebet etter på en mindre teoretisk måte, og at Heidegger slik vant alle de som hadde en vag [positiv] reaksjon på denne filosofien over på sin side. Adorno hevder at de sekteriske kravene til «de autentiske» ble forkynnbare gjennom Heidegger og hans filosofi. Han skriver videre at *Væren og Tiden* tilegnet seg sin aura ved å beskrive de mørke strømningene i intelligensiaen før 1933, strømninger som Heidegger, i følge Adorno, skal ha beskrevet som fulle av innsikt og som tvingende nødvendige (ibid:2).

Adorno mente at Heidegger utstyrte fascistene med et språk. Det er dette språket Adorno analyserer i sin bok⁴⁷. Også flere av de momentene som har kommet fram i min analyse av Heideggers *Kunstverkets opprinnelse* og filmen *Så som i himmelen* er av en slik art at de er anvendelige i

⁴⁷ Hitler kom til makten i Tyskland i januar 1933. I april ble Heidegger rektor ved universitetet i Freiburg. 1. mai meldte han seg inn i nazistpartiet og han forble medlem til 1945. Jorunn Sem Fure skriver: «Tittelen på filosofen Heideggers berømte rektortale ved tiltredelsen i Freiburg mai 1933 var 'Die Selbstbehauptung der deutschen Universität'. Selvhevdelsen talen viste til var rettet mot krefter i tiden som truet det tyske folkets åndelige kraft. Disse krefter beskrev han som skinnkultur, forvirring og vanvidd. Han talte foraktfullt om den bejublete akademiske frihet - den skulle fra nå av forstøtes fra det tyske universitet, fordi den kun hadde hatt negativt innvirkning. Hele talen kretser rundt vitenskapens egentlige og sanne *vesen*, og dette ble knyttet til en mytisk folkelig og åndelig kraft som Heidegger fremhevet som motsetning til tradisjonelle vitenskapelige idealer som saklighet og verdifrihet. I 1945 gav Heidegger en ny fortolkning av talen, og særlig tittelen. Det var angivelig regimet og dets nye ideal om den politiske vitenskap han hadde ment begrepet selvhevdelse rettet seg mot. Heidegger søkte avskjed som rektor året etter, ifølge seg selv og sine forsvarere i desillusjon, men den omfangsrike forskningen om Heideggers forhold til nazismen har påvist at han ikke tapte begeistringen før 1945, og at han heller aldri distanserte seg fra sine egne handlinger» (Fure 2004:211).

fascistisk propaganda: oppfordringen om å være passiv og åpen (hvilket i praksis betyr å ikke være kritisk og stille spørsmål men å la autoriteten være autoritet), dyrkingen av «Opprinnelsen», som er til forveksling lik nazistenes streben etter å dyrke fram den rene opprinnelige rasen; og ikke minst det bourdieuske prinsippet om å frembringe forskjeller, som ligger til grunn for både idealiseringen av passiviteten og dyrkingen av «det egentlige». Prinsippet går ut på å skape distinksjoner mellom oss og de andre og er et etnosentrisk prinsipp.

Så som i himmelens sekteriske holdning er aller mest synlig i filmens avslutningsscene. Hendelsen som scenen beskriver har mest av alt karakteren av et vekkelsemøte. Det som hender i filmen, når den psykisk utviklingshemmede Tore setter i gang den magiske «ur-musikken» er et mirakel. Magien i scenen er konstruert av en regissør, men magien er ikke bare synlig hos publikum i filmen, altså hos det «vekkede» publikummet i Østerrike som reiser seg og synger med det modernistiske ur-koret. (kap. 23). Som det kommer fram i et intervju med regissør Kay Pollak, viser den seg også hos kinopublikummet. Det er altså ikke bare snakk om en konstruert fortelling om en magisk hendelse, men om noe som hendte i virkeligheten rundt omkring i kinosalene der *Så som i himmelen* ble vist. Pollak forteller:

Jag är nöjd med den här filmen. Jag älskar den här filmen, och vi som har gjort den har satt upp väldigt höga mål, och vi har nått ut till människor på ett sätt som ingen nogon sinn tidigare har ... nått ut på länge. Det finns heller ingen film – det vil seja – jag er inte rädd för at tala om de här kvaliteterna – det finns ingen film där man från varenda biograf i hela landet berättar att äfter, när filmen är slut, så sitter hela publiken kvar till sista eftertext har tonat ut. Alla sitter kvar. Ingen räser sig. Och det har skett kväll efter kväll, kväll efter kväll, på varenda biograf över hela landet. Och det blev just berättat, det berättar dom ju i brev efter brev, och biografägarna berättar det. Det vil seja det är nånting helt absolut unikt. Det har aldrig hänt tidigare. Fantastiskt tycker jag. (Resan, DVD)

Fenomenet som Pollak vitner om kan på den ene siden betegnes som magi, som at det er «ur-kraften» som gjennom filmen «vekker» kinopublikummet på hermeneutisk og ikke-rasjonelt vis. Kinopublikummet får, som karakterene i filmen, røre ved kunstens kjerne hvilket vekker dem og gjør dem i stand til å dele et magisk øyeblikk av kjærlighet og fellesskap. På den andre siden kan dette sees på som en form for massesuggesjon slik vi har sett i religiøse og politiske sammenhenger. Man kan si at filmen streber etter den samme effekten som enkelte politiske og religiøse ledere har oppnådd i sine forsøk på å mobilisere massene. Filmene oppnår å gi publikum følelsen av å tilhøre et fellesskap som oppleves som magisk, et fellesskap bestående av individer som betror seg til den

samme religionen, deler det samme politiske synet, de samme magiske opplevelsene, og som har felles fiender. En tredje måte å betrakte fenomenet på er å se på det som et uttrykk for det Bourdieu i *Distinksjonen* kaller småborgerskapets smak, *God vilje*. (Bourdieu 1995:131-186) God vilje betegner, hos Bourdieu, en bestemt måte å forholde seg til legitim kultur på. Den gode viljen vokser fram av et bevisst eller ubevisst ønske om å klatre oppover i hierarkiet og ikke minst av frykten for å bli avslørt som kunnskapsløs. I neste ledd fører dette til en anerkjennelse av den legitime kulturen. «Et av de sikreste tegn på at denne legitimiteten anerkjennes, ligger i den tilbøyeligheten de kulturelt sett minst bemidlede har til å ville skjule sin uvitenhet eller likegladhet, og til å ville hylle den kulturelle legitimiteten som de tror intervjueren representerer» skriver Bourdieu og peker samtidig på hvordan «to tredeler, av de som velger det ‘edleste’ svaralternativet – ‘jeg liker all kvalitetsmusikk’ – har lite kjennskap til verkene» (Bourdieu 1995:131). Den konkrete handlingen (å sitte igjen i kinostolen mens rulleteksten på *Så som i himmelen* går uten å bryte «magien») kan således sees på som et uttrykk for en anerkjennelse av filmen som legitim kultur, og at en således ikke ønsker å avsløre seg selv som vulgær (kunnskapsløs, ukulturell, ufølsom etc.) ved å reise seg å gå.

Disse tre forståelsene har til felles at de ser *Så som i himmelen* som etnosentrisk; at den skaper et verdig «vi» – bestående av de som «forstår» filmen og blir berørt av den, noe som er bekreftelsen på at de både «forstår» seg på kunst og kjærlighet – og et vulgært «de andre» – bestående av de som er «ufølsomme» både overfor kunsten og kjærligheten. Min personlige opplevelse første gang jeg så filmen, da jeg tidlig i filmen nokså opprørt forlot kinosalen tidlig i filmen sammen med min kjæreste, illustrerer det samme poenget. Vi hadde begge en sterk følelse av ubehag i det vi krumnakkede forsøkte å liste oss ubemerket ut av kinosalen. Det følte som om vi hadde hele kinopublikummets øyne festet på oss. Uten at vi kan vite hva de tenkte følte vi begge at de så oss som overflatiske mennesker som verken brydde oss om kunst eller kjærlighet. Denne følelsen har blitt forsterket i etterkant når jeg har snakket med andre som har sett filmen og som likte den (hvilket gjelder de aller fleste). Det er ubehagelig å si til dem at jeg mislikte filmen, av to grunner: den ene – frykten for å bli sett på som ufølsom og vulgær, og den andre – frykten for å såre den andre ved å stikke hull på boblen og ødelegge personens magiske forestilling. Dette ubehaget kommer av filmens etnosentriske budskap som tar form av et «hvis du ikke er med oss, er du mot oss».

Adorno skriver at den hellige kvaliteten i «de autentiske»s språk tilhører autentisitetsskulten snarere enn den kristne kulten (Adorno 2003:3). *Så som i himmelen* tar riktignok avstand fra dogmatisk kristendom, men tilhører absolutt «autentisitetsskulten». *Så som i himmelen* opponerer ikke mot religion, kun mot én bestemt religiøs holdning, nærmere bestemt den religiøse holdningen der en moralistisk, blind, teknokratisk og bokstavelig lesning av bibelen er idealet, slik det er hos presten Stig Berggren og varsleren Siv. Denne religiøse retningen blir i *Så som i himmelen* satt i samme bås som klassisk musikk og klassisk musikkutdanning som også beskrives som teknisk og blind for det *egentlige*. Ingers livsglade kristendom derimot, som ser på kropp, kjærlighet og seksualitet som noe vakkert, fremstilles som et ideal. *Så som i himmelen* er dessuten spekket med religiøse symboler. Siste del av filmen er påfallende lik Bibelens beretning om Jesu' siste dager. Daniel Daréus er en Messias som utfører mirakler og frelser menneskene. Østerrike blir hans «Jerusalem». Lena er beskrevet av regissør Kay Pollak som «engelen med sverdet» (Resan: DVD) og er som Maria Magdalena. Det er altså det teknisk-naturvitenskapelige (inkl. en teknisk lesning av bibelen) som er motstanderen i *Så som i himmelen* så vel som hos Heidegger, og ikke religionen. *Så som i himmelen* er selv et ny-religiøst testament der autentisitetsskulten står i sentrum. Dette tosidige forholdet til kristendommen kjennetegner også nazismen. I likhet med *Så som i himmelen* er det den strenge moralistiske pekefinger-varianten av kristendommen nazismen opponerer mot. Filosof Harald Ofstad skriver om nazismen:

Den foraktet kristendommen, spesielt den kristne moral, men antireligiøs var den ikke. Den søkte sitt grunnlag i et «absolutt prinsipp», som Hitler mente åpenbarte seg i naturen selv. Den hadde også sin frelsningslære – og frelsen var omvendelsen til nazismen, raselæren, og til troen på Messias, Adolf Hitler, hvis oppgave var å lede det utvalgte folk til Det tredje riket. (Ofstad 1991:136)

Så som i himmelen forfekter en religiøsitet som ligner den Ofstad beskriver. Filmens karakterer har også som nazismen sin egen frelsningslære. Frelsen er omvendelsen til den navnløse religionen som Daniel Daréus forfekter. Han er ikke bare et geni. Han er en frelsende ikke-moraliserende Messias som utfører mirakler, og den eneste veien til frelse er å bekjenne seg til hans religion og underkaste seg hans autoritet.

Musikk er kjærlighet og kjærlighet er musikk. Det er det iøyenfallende forførende budskapet som *Så som i himmelen* målbærer. Men i likhet med alt annet som tilhører «egentlighetssjargongen» er ikke *Så som i himmelens* definisjon av kjærlighet den samme som i dagligtalen. I *Så som i*

himmelen er kjærligheten delt i to slik Heidegger deler alt i to. Der er kjærlighet og der er *egentlig* kjærlighet. Den kjærligheten som Daniel og Lena opplever er den *egentlige* kjærligheten. Denne er i filmen eksemplifisert og idealisert gjennom fremstillingen av et forhold mellom et verdensberømt geni og en ung kvinne som arbeider på en dagligvarebutikk i en av verdens avkroker, et forhold mellom lærer og elev der statusforskjellen mellom de to elskende er enorm. Dette forholdet, som filmen opphøyer uten å problematisere, er et forhold mellom to som har kontakt med «Opprinnelsen», hvorav den ene fremstilles som selveste Messias. Filmen viser også andre eksempler på «*egentlig* Kjærlighet» og den oppstår alltid som et resultat av at aktørene er kommet i berøring med «Opprinnelsen» gjennom messiasskikkelsen. Den *egentlige* kjærligheten er en *ekstatisk* kjærlighet, en annerledes kjærlighet som er på et annet nivå enn den hverdagslige kjærligheten vi «vanlige» mennesker opplever i vi våre «enkle» liv. Det er en «kjærlighet» som kun er dem forunt som kommer i berøring med «Opprinnelsen». Det betyr imidlertid ikke at vi allminnelige mennesker aldri vil få oppleve *egentlig* kjærlighet. Det betyr «bare» at vi må ta imot «det nye evangeliet» for å kunne få oppleve den *egentlige* kjærligheten. *Egentlig* Kjærlighet er i *Så som i himmelen* en form for frelse som oppnås ved at man setter seg i tilstanden av *idealisert passivitet* og underkaster seg autoriteten. Det er ikke kjærligheten som frelser, men underkastelsen. Kjærligheten er belønningen.

Heideggers filosofi er også en frelsningslære der frelsen er en ekstatisk åpenbaring av *det egentlige*. Både i *Så som i himmelen* og i Heideggers filosofi er det kristne moralistiske budet «du skal elske din neste» byttet ut med et eksistensialistisk ideal som også kan kalles moralistisk, men som har lite med nestekjærlighet å gjøre. Det eksistensialistiske budet er et påbud om å velge det *egentlige*, at man skal *være* i stedet for å være. Når Shakespeares *Hamlet* sier til seg selv «To be or not to be, that's the question», står Hamlet overfor et eksistensielt valg; å leve videre med vissheten om at hans onkel har tilrøvet seg tronen ved å drepe faren og gifte seg med hans mor, eller la være. Spørsmålet han står overfor er om han skal ofre sin integritet og leve i sus og dus som rik prins som om ingenting har hendt, eller om han skal risikere sitt eget liv, ta affære og kaste seg inn i en kamp for å få styrtet den falske kongen og slik beholde sin integritet. *Så som i himmelen* og Heideggers eksistensialistiske ideal kan til forveksling se ut som Hamlets. Å være eller ikke være er også Heideggers spørsmål, og Heidegger har også et liv i sannhet som forutsetning for integritet. Det heideggerianske idealet har derimot ikke rot i noe konkret og rasjonelt slik Hamlets eksistensialistiske dilemma har. Det heideggerianske idealet har sin rot i en mystisisme. Som behandlet tidligere betyr ikke sannhet for Heidegger at noe er riktig. Hos Heidegger er sannhet ett

av flere ansikt til den mystiske størrelsen «Opprinnelsen». Heideggeriansk integritet oppnås ikke ved man velger sannheten i den vanlige betydningen av ordet – slik Hamlet forstår det.

Heideggeriansk integritet betyr at man går inn i tilstanden av *idealisert passivitet*, åpner seg for denne mystiske størrelsen som består av alle de plussord man kan tenke seg (sannheten, kunsten, opprinnelsen, viten, viljen, kjærligheten etc.). Man går opp i den mystiske størrelsen og blir ett med det mystiske, eller som Heidegger selv uttrykker det; det er Dasein som trer ut av sin altopplukende omgang med værener og åpner opp for værens åpenhet. Dette er i følge Heidegger *ekstatisk*:

Den viten som forblir en villen, og den villen som forblir en viten, er det eksisterende menneskets ekstatiske innlatelse i værens avdekkethet. Den be-sluttsomhet som beskrives i *Sein und Zeit*, er ikke subjektets overveide handlinger, snarere er det Dasein som trer ut av sin altopplukende omgang med værener og åpner opp for værens åpenhet (Heidegger 2000:80).

Det er i *ekstasen* man opplever verdens åpenhet og kan erkjenne sannhet og tingene slik de *egentlig* er, skal vi tro Heidegger⁴⁸. *Så som i himmelen* dyrker ekstasen på en måte som er påfallende lik. De utrolige resultatene av Daniel Daréus' arbeid med Ljusåker kyrkokör er ikke tradisjonelle gode gjerninger etter kristenmoralistisk mønster, men de oppstår ved at aktørene åpner seg, kommer i berøring med «Opprinnelsen» og har ekstatiske opplevelser. Det sterkeste eksemplet fra filmen på en slik ekstase er igjen avslutningsscenen som forøvrig har et annet sentralt tangeringspunkt med Heidegger, nemlig romantiseringen av døden.⁴⁹ Det er i Daniels dødsøyeblikk at dette største mirakelet skjer, og det er ved at Daniel ofrer sitt liv at han til slutt vinner ultimat autentisitet.

⁴⁸ Heideggers beskrivelse av «sannhetsopplevelsen» når han ser et gresk tempel, sitert på s. 34-35 kan stå som eksempel på en slik ekstatisk opplevelse.

⁴⁹ «For the ontology of Sein und Zeit, the irreplaceable quality of death turns into the essential character of subjectivity itself: this fact determines all the other determinations that lead up to the doctrine of authenticity, wich has not only its norm but its ideal in death. Death becomes the essential element in Dasein» (Adorno 2003:112).

Konklusjon

Så som i himmelens estetiske regime

Kunstens estetiske regime identifiserer hvilke objekter som er kunst og ikke-kunst og hvem som anses i stand til å betegne objekter som kunst og ikke-kunst. Forskningsspørsmålet for denne mastergradsoppgavengaven er: *på hvilken måte er den svenske filmen (Så som i himmelen) et uttrykk for kunstens estetiske regime? Så som i himmelen* forteller sitt publikum hva som er kunst og ikke-kunst. Når filmens popularitet og dens plass i finkulturens høysete⁵⁰ også tas med i betraktningen, er det klart at *Så som i himmelen* må sees på som en del av *kunstens estetiske regime*.

Siden den var kjærlighetsløs, var ikke hovedkarakteren Daniel Daréus' musikk fra tiden han var en aktiv dirigent på verdensscenen, *egentlig* musikk. Han lykkes først med å skape *egentlig* musikk etter å ha hoppet av karrièrekarusellen. Etter et hjerteinfarkt flytter han hjem til sin barndomsbygd, finner kjærligheten, får venner, og sammen med det lille amatørkoret Ljusåker kyrkokör skaper han nærmest ved en tilfældighet *egentlig* musikk. *Så som i himmelen* definerer *egentlig* musikk som vesensforskjellig fra alminnelig musikk, og på samme måte *egentlig* kjærlighet som vesensforskjellig fra alminnelig kjærlighet. Det som gjør både musikken og kjærligheten *egentlig* er en mystisk kraft. Kraften virker når menneskene åpner seg for den, og både *egentlig* musikk og *egentlig* kjærlighet er mirakler som skjer når menneskene åpner seg. Når «det egentlige» først er nådd, utløser den mystiske kraften en kjede av mirakler. Gjennom *egentlig* musikk oppnås *egentlig* kjærlighet, og gjennom *egentlig* kjærlighet oppnås *egentlig* musikk.

Det er ingen hørbar forskjell på musikk vi hører rundt oss til daglig og den musikken *Så som i himmelen* definerer som *egentlig* musikk⁵¹. Kjærlighetsforholdet mellom Daréus og den unge butikkdamen Lena er nøkternt sett et alminnelig lærer-elev-forhold. Bedømmelsen, som noen har foretatt, av *egentlig* musikk og *egentlig* kjærlighet, forteller noe om rekkevidden til *Så som i himmelens estetiske regime*. Identifiseringen av kunsten handler om langt mer enn kunstefeltet isolert sett, den handler om dannelselse og moralsk overlegenhet. De mange miraklene som filmen

50 Selv om *Så som i himmelen* har fått lunkne aviskritikker og ikke er kunstutøvernes førstevalg så har den hatt et stort publikum i hele Norden (1,4 millioner så den på svenske kinoer). Den ble oscar-nominert for beste utenlandske film og er blitt spilt på flere av de viktigste teaterscenene. Publikumsanmeldelser vitner om at publikum har hatt store filmopplevelser, og det fortelles om hvordan publikum i kinosalene ikke har reist seg og forlatt salen før siste rulletekst har forlatt lerretet.

51 Se «En immanent kritikk av *Så som i himmelen*» på s. 51-53

beskriver kommer alle som direkte resultater av Daréus' identifisering av «kunsten i kunsten»⁵²: Gabriella finner mot til å synge solo foran et hundretalls publikummere og til å forlate sin voldelige ektemann. Gamle Erik og gamle Florence finner hverandre etter å ha båret taus kjærlighet til hverandre et helt liv. Holmfrid tar oppgjør med årelang mobbing; og i sluttscenen, i kaoset som oppstår når dirigenten ikke møter opp på korkonkurransen, reiser et tusentalls publikummere seg og deltar spontant i sangen til Ljusåker kyrkekör – en modernistisk klangteppeimprovisasjon satt i gang av den psykisk utviklingshemmede Tore.

«Til alle tider har visse kategorier mennesker blitt nektet status som politiske aktører fordi man har nektet å oppfatte lydene som har kommet ut av strupen deres som tale», skriver Rancière (2008:537). «Spørsmålet består altså i å avgjøre hvem som er i besittelse av ordet, og hvem som bare har stemme» (ibid.). Identifisering av kunsten gjør bondesjelene i *Så som i himmelen* til «dannede» mennesker i betydningen at de går fra å være tåper til å være mennesker som skal lyttes til og legges merke til. «Dannelsen» tilsvarer en åpenhet overfor «det kunstneriske i kunsten», en passiv aksept av den identifisering av «kunsten i kunsten» som er foretatt på uvisst grunnlag. «Dannelse» vil her si «å være lojal». Bondesjelene skal lyttes til, men kun når de ytrer det samme som definisjonsmakten. De «dannede» utgjør videre et verdig «vi» som sees på som moralsk overlegne.

Dannelsens estetiske regime

I hvilken grad er så *Så som i himmelens* kunstsyn representativt? Kunstsynet i Heideggers *Kunstverkets opprinnelse*, et kampskrift mot teknisk-naturvitenskapelige undersøkelser, faller på alle vesentlige punkter sammen med kunstsynet i *Så som i himmelen*. Noen vil hevde at *Så som i himmelen* og Heidegger står for ekstreme standpunkter og sånn sett ikke er representative, men Heideggers anseelse, både innen filosofikretser og i kunstkreter, og likeledes *Så som i himmelens* popularitet, gjør at vi vanskelig kan overse dem. Fraværet av et virkelig kritisk oppgjør med Heideggers filosofi og den hyppige siteringsfrekvensen tyder på at *Så som i himmelens* kunstsyn, som altså sammenfaller med Heideggers, er representativt. Susan McClary vitner dessuten om at mytologiseringen av «den egentlige kunsten» er betydelig. I *The Blasphemy of talking politics during Bach Year* (1987) skriver hun at motstanden mot å forstå den mytologiserte komponisten Johann Sebastian Bach som et menneske i samspill med sin samtid og sine omgivelser er blitt større. Hun skriver at fra 1950 (utgivelsen Adornos *Bach Defended Against his Devotees*) og til

⁵² Evt. «kunsten i ikke-kunsten». Se evt. innledningen om utviklingen etter Distinksjonen.

1985 har guddommeliggjøringen og mytologiseringen av Bach «ekspandert til det Adorno ville ha gjenkjent som et fullstendig realisert worstcase scenario» (McClary 1987:13-14).

Rancière kobler etableringen av *kunstens estetiske regime* til den franske revolusjon i 1789. Kjernen i *kunstens estetiske regimes* politikk er ifølge Rancière idéen om «den frie kunsten» – om kunstens autonomi – og han omtaler denne idéen som revolusjonær. Ideén om kunstens autonomi kommer blant annet til uttrykk i Kants ideal om renhet, hevder han. Pierre Bourdieu tolker Kants renhetsideal som en avsmak for kroppslig nytelse⁵³. Rancière viser til hvordan postmodernismen er «ren» fordi den er «upolitisk»⁵⁴. *Så som i himmelen* tar imidlertid stilling for seksualiteten og kroppslig nytelse mot synden og dogmatisk kristendom og er slik i høyeste grad politisk. Likefullt er *Så som i himmelens* kunstsyn et kantiansk renhetsideal. I følge filmens kunstsyn gjelder det å ikke tilsmusse eller stå i veien for kunstens kraft. Den må få virke uhindret.

Rancière knytter Kants renhetsideal til Schillers idealisering av passiviteten i *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* fra 1795, og han kaller den «en av de første formuleringene av den iboende politikken i kunstens estetiske regime» (ibid.:538). Det Schiller beskriver er «den frie kunsten». Han beskriver den gjennom en skildring av en tenkt klassisk skulptur, en avbildning av en «uvirksom» gresk guddom. For Schiller er guddommens passivitet et frihetsideal. Guddommen er passiv fordi den er fri. Guddommen er kjennetegnet ved sin «uvirksomhet» eller «likegyldighet», «at den ikke vil noe» og at «den er fritatt fra å måtte sette seg mål og nå dem» (Rancière 2008:538). Denne idealiseringen av passiviteten finner vi igjen i *Så som i himmelen*. Her skjer «miraklene» når Daréus har hoppet av karrierekarusellen og ikke lenger kjemper for å nå sitt mål: «å skape musikk som åpner menneskenes hjerter». Hans «overaktive» kamp holdt på å ta livet av han, men når han oppgir kampen og går inn i denne passive tilstanden, når han målet.

Både Schiller, Kant, Heidegger og *Så som i himmelen* idealiserer den passive væremåten. Det politiske målet og den politiske virkningen av idealiseringen kan imidlertid være polære/motsatte. Det som avgjør den politiske fargen på idealet, om det er radikalt eller konservativt, er om det er utformet som et mål eller et middel. Utformet som et autoritært imperativ (du skal være passiv!), slik det er hos Kant, Heidegger og i *Så som i himmelen*, er idealiseringen av passiviteten et middel.

53 Se «Kritikk av Bourdieu s. 64-65»

54 Rancière mener idéen om den frie kunsten er politisk. Dermed er postmodernismen ironisk nok politisk nettopp fordi den er upolitisk.

Målet for denne korrumperte utgaven av frihetsidealet er imidlertid ikke frihet, men konservering av det rådende, og det er denne varianten av *den idealiserte passiviteten* jeg har funnet i min undersøkelse. Rancière går langt når det gjelder å knytte idealiseringen av passiviteten til radikalismen og den franske revolusjon, men vi kan også hevde at det ikke er empirisk grunnlag for å ensidig koble *den idealiserte passiviteten* til radikalisme. *Den idealiserte passiviteten* som middel fremstår gjerne som et radikalt ideal, men er hos Heidegger, Kant og i *Så som i himmelen* i realiteten det motsatte.

Når det gjelder grensene for regimets virkeområde, spørsmålet om hvor mektig det er og hvilken betydning det har i praksis, er Rancière uklar. Han kommer med to definisjoner av *kunstens estetiske regime* som begge slår hånden av hverandre. På den ene siden foretar han en avgrensning der han begrenser *kunstens estetiske regime* til å regjere over kunstens område, og over et begrenset antall personer som slettes ikke alltid lar seg styre av regimets lover⁵⁵. På den andre siden åpner Rancière opp for en definisjon av *kunstens estetiske regime* der han betegner det som tilnærmet grenseløst⁵⁶. Ved å vise til Marx og Schiller antyder han at etableringen av regimet var «en revolusjon i den sanselige eksistensen i seg selv, ikke bare i statsformene» (Rancière 2008:542)⁵⁷. Spørsmålet er i så fall om det var dette som hendte i tiden omkring den franske revolusjon – om ikke stormen av Bastillen men etableringen av *kunstens estetiske regime* var den *egentlige* revolusjonen.

⁵⁵ Avgrensningen skjer ved at Rancière beskriver *kunstens estetiske regime* som vesensforskjellig fra to andre identifikasjonsregimer. De tre ulike identifikasjonsregimene kan definere det samme objektet (f.eks. Schillers tenkte greske statue) som henholdsvis et *bilde*, en *representasjon*, eller *kunst*. (Rancière går ikke inn på hvordan disse ulike identifikasjonsregimene interagerer, om f.eks. én og samme person kan «svitsje» mellom identifikasjonsregimene, om det er forskjellige grupper av mennesker som så og si «tilhører» forskjellige regimer og som dermed står i politisk konflikt med hverandre, eller om de forskjellige identifikasjonsregimene har dominert tenkningen/sansningen i forskjellige historiske epoker). *Bildenes etiske regime* kjennetegnes ved «manglende utskillelse av det kunstneriske» og spør etter i hvilken grad gjengivelsen av guddommen er korrekt eller ikke. (Er det den faktiske guddommen vi ser avbildet?) *Kunstformenes representasjonelle regime* spør om bildet av guddommen er et trofast bilde eller ikke. (Er bildet av guddommen representativt for guddommen? Er den lik seg selv? Ser vi den slik den *egentlig* er?) Mens *kunstens estetiske regime* spør om statuen er kunst eller ikke. (se Rancière 2008 s. 539-540)

⁵⁶ Denne tolkningen av begrepet *kunstens estetiske regime* tillegger regimet enorm betydning og en makt diktatorer bare kan drømme om. Man kan tolke Rancière dithen at han mener en revolusjon som ikke endrer hvordan vi sanser verden ikke er en virkelig revolusjon. Sansenes revolusjon, «rekonfigurasjonen av det sansbare», er langt mer dyptgripende enn endringene i statsformene. Tross diktatorens fall og de påfølgende endringene i statsformene, vil ikke disse endringene i statsformene ha nevneverdig betydning om ikke revolusjonen også er en revolusjon i «den sanselige eksistensen».

⁵⁷ «Den estetiske revolusjonens scenario setter seg fore å forandre den estetiske opphevelsen i dominansforholdene til et prinsipp som kan gi opphav til verden uten dominans. [...] Den 'estetiske oppdragelsens' oppgave, slik den forfektes i Eldste program, er å gjøre ideene sansbare, [...] Det 'estetiske' programmet er altså et program for en metapolitikk, som sikter mot å gjennomføre en oppgave i det virkelige og det sanselige som politikken bare ville ha kunnet gjennomføre i skinnets og formens orden. [...] Selv om Marx ikke hadde mulighet til å lese dette glemte utkastet, kunne han femti år senere overføre det nøyaktige til scenariet for en revolusjon som ikke lenger var politisk, men menneskelig. Også denne revolusjonen skulle fullbyrde filosofien ved å avskaffe den, og gi mennesket mulighet til å ta i besittelse noe som det til da bare hadde eid som skinn (Rancière 2008:545-546).

Min undersøkelse viser at *kunstens estetiske regime* har vesentlig betydning utover kunstens område. Det fletter seg inn i tanke- og sansesystemer som virker på vidt forskjellige samfunnsområder og danner således en form for helhet som ikke kan forstås uten samtidig å bringe inn en forståelse av samfunnets sosiale strukturer. *Kunstens estetiske regime* har klare likhetstrekk med andre «regimer», og det vil derfor vil være fruktbart å se «regimene» i sammenheng, eventuelt å definere dem som ett regime som kan gjøres til gjenstand for undersøkelse. Jeg vil imidlertid sette spørsmålstegn både ved Rancières forståelse av *kunstens estetiske regimes* betydning og hans tidfesting av regimets etablering. Var det virkelig slik Rancière antyder, at aktiviteten dominerte over passiviteten før revolusjonen og motsatt etterpå? Når Voltaire sier – at allmuens mennesker ikke har samme sanser som de dannede⁵⁸ – er ikke nettopp det et uttrykk for at allmuens mennesker er «overaktive», «vulgære» og «ufølsomme» mens de dannede er «beherskede», «distingverte» og «passive»? Er det ikke slik at forholdet mellom aktivitet og passivitet ikke først og fremst handler om tidsepoker men om menneskenes sosiale posisjoner? Kan *kunstens estetiske regime* egentlig være de «dannedes» estetiske regime? Var ikke de «dannede» fra den mektige adelen før den franske revolusjonen like «passive» og «distingverte» som de «dannede» etter revolusjonen? Er Kant og Schiller egentlig gode eksempler på datidens revolusjonære? Var de på ingen måte bærere av den gamle orden?

Hovedsaken min med denne mastergradsoppgaven har vært å klargjøre, eventuelt åpne opp, et problemområde spekket med myter, og der den vitenskapelige tradisjonen, slik det kommer fram av oppgaven, er blant produsentene av overtroen. Oppgaven er et forsvar for rasjonaliteten både innen kunsthagene og estetisk filosofi og en kritikk av mytologiseringen av kunsten. Jeg har et ønske og et håp, dette er et bidrag i så måte, om at kunsthagene vil kunne tilby den estetiske filosofien rasjonelle forklaringer på kunstens fenomener som filosofien vil ta i bruk slik at fremtidig spekulasjon vil være bygget på rasjonalitet fremfor mytologi. Virkeliggjøringen av et slikt scenario fordrer en liten revolusjon: at kunsthagene tar kunsten tilbake fra filosofien.

⁵⁸ «Mer generelt kan vi si at dominansens legitimitet alltid har hvilt på den selvsagte inndelingen av menneskeheten i forskjellige sanselige typer. Jeg siterte Voltaire tidligere: ‘allmuens mennesker har ikke de samme sanser som de dannede’. Elitens makt besto altså i de dannedes sinns makt over de rå, i aktivitetens makt over passiviteten, forstandens over sanseintrykkene. [...] Det den estetiske frie fremtredelsen og den estetiske frie leken stiller spørsmålstegn ved, er nettopp denne delingen av det sanselige som identifiserer dominansens orden med forskjellen mellom to mennesketyper.» (Rancière 2008:542)

Epilog

Kunsten å skape illusjoner

Å gi kunstpublikummet magiske opplevelser er det sentrale målet for kunst, både den religiøst og den verdslig motiverte. Det gjøres ved å tildekke det som ellers ville ha gitt publikum en umiddelbar innsikt i hvordan verkene er blitt skapt. Denne skjulningen av tilvirkningsprosessen er derfor av største betydning for kunstopplevelsen. Det er dette som skaper magien. Som publikum tenker vi ikke på teknikken. Vi glemmer den, hvilket gjør det mulig for oss å leve oss inn i kunstverket.

Skjulningen av tilvirkningsprosessen foregår på to plan, som både virker hver for seg og sammen, og slik forsterker hverander. Det ene planet er beskrevet av McClary og handler om hvordan kunstnere, kunstvitere og publikum neglisjerer og forkaster viten om hvordan verkene *egentlig* er blitt til, til fordel for fortellingene om den guddommelig inspirerte kunstneren. Denne formen for skjulning er et forsvar mot den største trusselen som et kunstverk kan stå overfor, nemlig trivialisering. Skjulningsstrategien motvirker den trivialiseringen som truer kunstverkets status som kunstverk. Denne skjulningsstrategien er derfor helt vesentlig når det gjelder å gi kunstverkene sin distingverte karakter.

Kunst handler om å gi publikum illusjoner. Det mest sentrale grepet for å fremskaffe disse illusjonene er igjen å skjule tilvirkningsprosessene. Noe avhengig av hvilken kunstart det er snakk om, kan man si at mye av fagligheten i kunstfagene handler om kunnskapen om hvordan man skjuler tilvirkningsprosessen. Dette er det andre planet som skjulningen foregår på. Spesielt når det gjelder film og teater er det skjulningen av tilvirkningsprosessen som skaper magien som teaterinstruktøren eller filmregissøren forsøker å oppnå. Instruktøren/regissøren benytter seg av den samme fremgangsmåten som en tryllekunstner/illusjonist. Illusjonisten leder publikums oppmerksomhet vekk fra det som kan få publikum til å avsløre hvordan trylletrikset utføres. Han får publikum til å se en annen vei, holder en due i venstre hånd mens trikset utføres av høyre. Ved hjelp av skjulning og avledning manipulerer illusjonisten våre sanser og trylletrikset fremstår som magi. En teaterinstruktør manipulerer på lignende vis. Ved hjelp av lyssettingen kan han lede publikums oppmerksomhet til en annen kant av scenen mens han på samme tid ruller store kulisser inn på den andre, mørke, delen av scenen, fra den store sidescenen som også er skjult for publikum. Når lyset

nå faller på den mørklagte delen av scenen er den forvandlet. Teaterkunsten er langt på vei kunsten om hvilke manipulasjonsteknikker som fungerer på en scene. Disse teknikkene inkluderer instruksjon av skuespillere, dramaturgi, scenografi, samt mestring av teknisk hjelpemidler som lys, lyd, heiser etc. Teaterinstruktøren er en arbeidsleder som leder et team som sammen arbeider for å fremkalle et mektig sansebedrag; og teaterscenen, med sine store sidescener og bakscener som skjuler kulisser og avansert teknikk, er utformet til dette formålet: å effektivt manipulere publikums sanser.

Kunsten å la seg manipulere⁵⁹

Teaterpublikummet er på sin side svært mottakelig for manipulasjon. Den erfarne teatergjengeren ønsker å fortape seg i forestillingen. Han ønsker å leve med historien og å oppleve illusjonen som så virkelig som mulig. Teaterseansen ligner slik sett hypnose slik det benyttes i terapi når en pasient ønsker å slutte å røyke eller kurere sin edderkoppfobi. Hypnosens effektivitet avhenger av pasientens tillit til hypnotisøren, en tillit som ikke kan tvinges frem med makt.

Transen er en passiv sinnstilstand der pasienten har overlatt seg selv i hypnotisørens vold. Den er en overgang til en annen sinnstilstand som innebærer et tap av selvkontroll. Begrepet transe må i denne sammenhengen likevel ikke misforstås dithen at det er en totalt bevisstløs tilstand. Det er ingen magisk amulett som danser foran pasientens øyne og som sender ham i koma. Pasienten er fint i stand til å gå på toalettet dersom han er trengende, uten annen konsekvens enn at transen opphører. Som regel opplever ikke en pasient som er i transe selv noen forandring i sinnstilstand, bare at han selv svarer ganske normalt på hypnotisørens spørsmål. Kanskje viser hypnotisøren fram et bilde av en stor smilende, dansende edderkopp med steppesko, som han ber pasienten huske hver gang han ser en edderkopp i virkeligheten. Når timen er over, er pasienten er fremdeles den samme, bare med en liten og vesentlig forandring: For nå, hvis han ser en virkelig edderkopp i vinduskarmen, er han ikke like redd som han før ville ha vært. Nå ser han edderkoppen som latterlig lite vesen, dansende, smilende og med steppesko.

⁵⁹ Begrepet manipulasjon er her benyttet i vissthet om at det er knyttet en rekke negative konnotasjoner til det som for eksempel psykopati, maktmisbruk og ondskap. Begrepet er imidlertid ikke utelukkende negativt. I fysioterapien brukes for eksempel det som kalles manipulasjonsgrep for å løse stive ledd. Manipulasjon gjennomføres i god som i ond hensikt, med lykke eller med katastrofe som konsekvens. Når jeg her har valgt å bruke begrepet manipulasjon så er det, foruten at det er mest dekkende begrepet for det fenomenet jeg ønsker å sette søkelys på, også for å anskueliggjøre mulighetene som ligger innenfor kunsten når det gjelder å anvende manipulasjon i både god og ond hensikt, samt i alle sjatteringer mellom og hinsides godt og ondt.

Begrepet transe betegner overgangen til en annen *sinnstilstand*. Denne kan være ekstatisk, som på diskotek eller som dansen rundt gullkalven⁶⁰, eller den kan være søvn-/drømmeaktig som ved spiritisme. Personen som befinner seg i transe, enten det er snakk om hypnose, teater, spiritisme eller dansen rundt gullkalven, frasier seg kontrollen over sine tanker og følelser for en periode og overlater den til noe utenfor seg selv. I likhet med edderkoppfobipasienten går teaterpublikummet frivillig inn i transen. I stedet for å la sine tanker og følelser bli styrt av hypnotisøren, lar det tankene og følelsene styres fra scenen. Jo bedre publikum liker forestillingen, jo dypere er transen, men ikke dypere enn at den brytes dersom mobiltelefonen ringer.

Etter endt hypnose går publikum ut av transen og vender tilbake til seg selv. Tilbakevendt til sin normaltstand kan de endelig selv reflektere over kunstverket og kunstopplevelsen og ta lærdommen med seg videre i livet. Publikum kan dessuten, ved å tenke tilbake på konsertopplevelsen, mane frem de følelsene de hadde under kunstresepsjonen. De kan sammenstille sine egne kroppslige og følelsesmessige reaksjoner med intellektuell forståelse og logisk refleksjon hvilket gjør at kunsten har et formidabelt potensiale for erkjennelse. Denne formen for erkjennelse forutsetter evnen til innlevelse hos publikum. På paradoksalt vis forutsetter altså kunsterkjennelsen at man evner å la seg styre av kunstnerens manipulasjon. Det å kunne la seg manipulere er således den viktigste kompetansen for et kunstpublikum.

Når vi erkjenner at evnen til å la seg manipulere er en kompetanse hos kunstpublikummet, kan vi begynne å forstå hvilken sårbar posisjon kunstpublikummet befinner seg i. Det faktum at denne erkjennelsesformen forutsetter tap av mental selvkontroll gjør at kunstresepsjonen er forbundet med en ikke uvesentlig risiko.

Hvem sitter ved spakene...

Heideggereleven Hans-Georg Gadamer har latt seg inspirere av Friedrich Schillers (1759-1805) spillbegrep for å karakterisere kunstens særegenheter. Spillet, eller leken (Spiel.Ty = Lek. No) er for Gadamer en analogi til kunstverket.

⁶⁰ Beskrivelsen av kunstopplevelsen som en transe er gjerne mer gjenkjennelig om en studerer publikum på en pop-konsert. Synet av ungdom dansende hemningsløst til transefremmende musikk ligner videre forestillinger om kultiske ritualer i urskogen eller fra urtiden. Den kroppslige deltakelsen gjør det trolig enklere for pop-publikummet å gå inn og ut av transen enn det er for f.eks. teaterpublikummet. Ungdommene på rockekonsert er likevel, som teaterpublikummet, i stand til å registrere at mobiltelefonen ringer eller å gå på toalettet. Dansen kan se ut som et totalt tap av selvkontroll men er det i virkeligheten ikke. På samme måte forholder det seg antagelig også med de fjernere og mer ukjente kultiske ritualene. Forskjellen mellom fenomenene er antagelig forsvinnende liten.

Man 'mister seg selv', og spillet blir hele ens verden. Spillet absorberer oss, og man *er* spillet. Derfor er det mer treffende å si at spillet spiller oss enn at vi spiller spillet. For å spille et spill må man så og si underkaste seg det [...].

For å erfare verket må man la verket styre vår erfaring – man kan ikke gi det den mening man vil. [...] Vi går opp i verket, men i stedet for å la fornuften vike for følelsene, lar vi så og si vår fornuft følge verkets egen fornuft eller logikk (Bøyum 2002:181).

I idretten snakkes gjerne om overtenning, og utfordringer knyttet til å finne riktig spenningsnivå i begynnelsen av en konkurranse. Leken er en øvelse i å finne balansen mellom lystighet og blodig alvor, mellom å styre og å bli styrt. Dersom man lykkes i å finne denne balansen, og dersom man kjenner tillit til sine egne evner og reflekser og til sine medspillere, kan man få følelsen Gadamer beskriver som «at spillet spiller oss». Tapet av selvkontroll er befriende og vi opplever at vi er med på noe stort. Det er ikke lenger jazz-saxofonisten som styrer improvisasjonen, det er improvisasjonen som styrer seg selv og som følger sin egen logikk. Den tilfeldige «feilen», når saxofonisten treffer feil klaff, blir til et musikalsk motiv som vokser og får sitt eget liv. Spillet er hevet over riktig og galt, over reglene som danner grunnlaget for spillet. Musikeren kjenner dem, men har glemte dem og eksisterer bare her og nå⁶¹.

Det Gadamers spillteori så fint beskriver er imidlertid den *aktive* deltakerens transe. Den aktive deltakeren i leken, spillet eller idretten. Dette gjør teorien anvendbar i beskrivelsen av den skapende aktiviteten til malere, musikere og skuespillere, men ikke for å beskrive publikums *resepsjon* av kunstverket, slik Gadamer gjør. Moderne kunstresepsjon er kjennetegnet ved at den er *passiv*, at publikum sitter pent på sine stoler og er passive mottakere av informasjonen som sendes. På Shakespeares tid hoiet publikum og kastet ting på scenen. Dagens kunstpublikum hoier og kaster ting bare når de blir instruert til det og knapt nok da. Slik ligner det moderne teaterpublikummet langt mer på saueflokkene enn eldre tiders teaterpublikum. Det er godt mulig at dette ikke er en svakhet hos dagens publikum (jfr evnen til å la seg rive med for så å reflektere over verket og sine egne følelsesmessige reaksjoner på det), men det er like fullt feilaktig og misvisende å unngå å beskrive det moderne kunstpublikummet som passivt og å bruke spillanalogien til å fremstille det som aktivt deltakende. Her er jeg ved et kjernepunkt i min kritikk av den hermeneutiske tenkningen omkring kunst. Den utelukker det viktigste leddet i kommunikasjonskjeden, nemlig *produsenten*. Den vier verken kunstneren, produsentene, de som sitter på pengesekken eller de som har den

⁶¹ Musiker-eksperten skiller seg ikke fra andre profesjonelle yrkesutøvere på dette punktet. Se *Dreyfus and Dreyfus* (1986). I motsetning til novisen, som har liten oversikt over situasjonen, og som er bundet opp av teoriens regler, er ikke eksperten avhengig av reglene. Eksperten handler intuitivt på grunnlag av på tross kunnskap.

politiske kontrollen oppmerksomhet. På samme måte som *Så som i himmelen* og de prominente Bach-vitnerne McClary vitner om, deltar Gadamer i den massive skjulningen av tilvirkningsprosessen bak kunstproduktene. Han opptrer som en presteskikkelse som fra sin opphøyde posisjon mystifiserer og kultifiserer kunsten, og slik befester han *den idealiserte passivitetens* estetiske regime. Dette hermenautiske regimet aspirerer til helhetsforståelse, men feiler altså grovt ved å ekskludere de mektigste aktørene i spillet fra sin forståelseshorisont.

... og hu hei hvor det går!

Den manglende risikovurderingen og ekskluderingen av produsentleddet fra den hermenautiske forståelseshorisonten er ikke uten konsekvenser. Heidegger får ifølge ham selv en dypere forståelse av brukstingenes tinglighet ved å studere maleriet *Et par sko* av van Gogh (Heidegger 2000:32)⁶². Uten å sette spørsmålstegn ved det, definerer han sin egen subjektive opplevelse som en egenskap ved kunstverket. Det at et kunstverk er kapabelt til å gi ham slike innsikter er, for Heidegger, i neste omgang det som gjør at kunstverket fortjener statusen som et kunstverk. Men når det gjelder van Goghs maleri *Et par sko* så er det interessant å bemerke at maleriet i denne sammenhengen tolkes som et selvportrett. Vi vet faktisk ikke om van Goghs modell var et par bondesko eller et av van Goghs egne par. Steinar Bøyum skriver:

[...] man kan undre seg: Bekrefter ikke Heideggers van Gogh-utlegning mistanken om at dette til syvende og sist er en subjektiv projeksjon? Det er vanskelig å fri seg fra tanken om at det slett ikke er bildet som taler, men Heidegger selv. For er det ikke Heideggers egen bonderomantikk som gjør at han «hører» noe bonderomantisk i van Goghs bilde? Andre ville kanskje heller «hørt» verket tale om den urbane kunstners vanskelige kår (Bøyum 2002:182).

Heidegger behandler sin subjektive tolkning som en objektiv sannhet. For Heidegger eksisterer det ingen mulighet for at man kan bli «lurt» av verket, at et verk kan kommunisere usannheter.

Heideggers opphøyelse av enkelte verker til kunst gjør at Heidegger ikke bare opphøyer det disse kunstverkene måtte gi Heidegger av tanker, til universelle sannheter. Den innebærer at enhver feiltolkning og misforståelse, ikke bare dem som gjelder kunstverket men også dem som gjelder livet og verden, opphøyes, ikke bare til Sannhet, men til *mer sant* enn de erfaringer vi gjør på egen hånd i vår simple hverdag. Heideggers syn på kunstverket er således fundamentalistisk selvutslettende – en oppfordring til ultimat passivitet, underdanighet og blind tiltro overfor autoriteten. En skal ikke under noen omstendighet, om man underkaster seg Heideggers logikk,

⁶² Sitert på side 28.

tvile på den «erkjennelsen» som det opphøyde kunstverket gir, og det utelukkende med den begrunnelsen at «det er kunst». Heideggers tilsynelatende eneveldige tolking av van Goghs bilde viser hvor lett det er å ta feil, og at man nettopp derfor bør betrakte sine egne så vel som andres subjektive tolkninger av kunstverk i et like kritisk lys som man betrakter annen type subjektive erfaringer – for det eksisterer i kunsten som ellers i livet en reell mulighet for at man faktisk kan ta feil, uavhengig av ekspertise, posisjon og motivasjoner.

Kildeoversikt

Trykte kilder

- Adorno, Theodor W. 1995. «Bach defended against his devotees» i Adorno *Prisms* Cambridge, Massachussets: MIT Press
- Adorno, Theodor W. 1998. *Estetisk teori*. Oversatt av Arild Lindberg. Oslo: Gyldendal norsk forlag A/S
- Adorno, Theodor W. 2003. *The Jargon of Authenticity*. Oversatt av K. Tarnowski og F. Will. 2. utgave. London og New York: Routledge Classics
- Arendt, Hannah 2007. «The Crisis in Education» i *Between Past and Future*. (Utgitt på Penguin Books første gang i 1977). Sabon: Penguin Books
- Benjamin, Walter. 2008. «Kunstverket i reproduksjonsalderen». I *Estetisk teori – en antologi*, K. Bale og A. Bø-Rygg (red.). Oslo: Universitetsforlaget A/S.
- Berdinesen, Hein 2009. «Cassirer og Heidegger i Davos: Heideggers Kant» i *Norsk Filosofisk tidsskrift* (s. 310-325). Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax
- Bøyum, Steinar. 2002. «Kunstverkets metode». I *Kunst og kultur Nr. 3 Årg. 85* (s.177-190) Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Caygill, Howard. 1998. *Walter Benjamin: the colour of experience*. Oxon: Routledge
- Dreyfus, Hubert L. og Dreyfus, Stuart E. (1986) *Mind over Machine: the power of human intuition and expertise in the era of the computer*. New York: Free Press
- Frisch, Hartvig. 1963. *Europas kulturhistorie. Bind IV. Fra den franske revolusjon til idag*. Oversatt av Carl Hambro. Oslo: Gyldendal norsk forlag A/S
- Fure, Jorunn Sem. 2004. «Vitenskap og totalitær statsmakt. Universitetenes vilkår under nasjonalsosialistisk herredømme 1933-1943» i *Historisk tidsskrift nr. 2*. (s. 207-243). Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Gadamer, Hans-Georg. 2000. «Innføring» i *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Gadamer, Hans-Georg. 2001. «Fra Sannhet og Metode» i *Hermenautisk lesebok*. Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen red. Oslo: Spartacus forlag A/S
- Göran, Mia. 2010. «John Cage og verkbegrepet i europeisk musikktradisjon». I *Studia Musicologica Norvegica* 36. (s. 133-144) Oslo: Universitetsforlaget A/S

- Heidegger, Martin. 2000. *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Heidegger, Martin. 2001. «Fra Væren og tiden». i *Hermenautisk lesebok*. Sissel Lægneid og Torgeir Skorgen red. Oslo: Spartacus forlag A/S
- Heidegger, Martin og Cassirer, Ernst 2009. «Diskusjonen mellom Ernst Cassirer og Martin Heidegger i Davos» oversatt av Torjussen, Lars Petter Storm i *Norsk Filosofisk tidsskrift* (s. 328-340). Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Hiim, Hilde og Hippe, Else. 2001. *Undervisningsplanlegging for yrkeslærere* 2. utgave. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S
- Knutsen, Paul. 2009. «Analytisk narrasjon og forståelse – Et bidrag til hermenautisk filosofi». I *Norsk filosofisk tidsskrift nr. 2. Årg. 44.* (123-136) Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Kant, Immanuel. 1995. *Kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag A/S
- Kunnskapsløftet. 2008. Oslo: Pedlex Norsk Skoleinformasjon
- McClary, Susan. 1987. «Talking politics during Bach Year» i *Music and Society* Richard Leppert og McClary (red.) Cambridge University Press
- Ofstad, Harald. 1991. *Vår forakt for svakhet*. Oslo: Pax Forlag A/S
- Rancière, Jaques. 2008. «Estetikken som politikk» fra *Malaise dans l'esthétique* (2004) i *Estetisk teori*. Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg red. Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Ruud, Even. 1996. *Musikk og verdier*. Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Scruton, Roger. 1983. «Photography and representation» i *The easthetic understanding*. London: Routledge
- Skarpenes, Ove. 2007. «Den 'legitime kulturens' moralske forankring» i *Tidsskrift for samfunnsforskning nr. 4.* (s. 531-557) Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Skarpenes, Ove og Sakslind, Rune 2008. «Kulturforskning og empirisk analyse» i *Tidsskrift for samfunnsforskning nr. 2.* (s. 275-279) Oslo: Universitetsforlaget A/S
- Skogen, Ketil; Stefansen; Kari; Krange, Olve og Strandbu, Åse. 2008 «En pussig utlegning av middelklassens selvforståelse» i *Tidsskrift for samfunnsforskning nr. 2.* (s. 259-264), og «Sluttreplikk til Skarpenes og Sakslind» i *Tidsskrift for samfunnsforskning nr. 3.* (s. 435-439)
- Øverenget, Einar og Mathisen, Steinar. 2000. «Etterord» i *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax Forlag A/S

Film og lyd

Rancière, Jacques og Sloterdijk, Peter og. 2008. [iTunes U] *Jacques Rancière og Peter Sloterdijk debate Aesthetics and Modernity*. Publisert 17. des. på iTunes University av University of Warwick

Resan. [DVD] Bonusmaterieell til *Så som i himmelen* 2004 [DVD]. Oslo: SF Norge A/S

Så som i himmelen. 2004. [DVD]. Manus og Regi: Kay Pollak. Oslo: SF Norge A/S

Kilder på nett

Gundersen, Trygve Riiser [URL] *Nå er det vitenskapelig bevist: Nordmenn liker ikke finkultur*. Publisert 21.08.2008, kl. 14:04, lest 20.03.11 [Tilgjengelig på] <http://www.dagbladet.no/art/ideer/finkultur/3110982/>

Den store danske (DSD:URL) *Fundamentalontologi*. Lest 17.06.10 [Tilgjengelig på] http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Filosofi/Filosofi_i_1800-og_1900-t./fundamentalontologi

Førde, Tor. 2002. *Kants erkjennelsesteori*. [URL] Lest 13.06.10. [Tilgjengelig på] <http://www.europas-historie.net/kantserkjennelsesteori.htm>

Rolness, Kjetil. 2008. *Kultureliten som forsvant* [URL] Lest 31.10.10 [Tilgjengelig på] http://www.rolness.no/db_060908.html (Først publisert i papirutgaven av Dagbladet 06.09.08.)

Store Norske Leksikon (SNL:URL). *big bang* Lest 24.06.10 [Tilgjengelig på] http://www.snl.no/big_bang

Hinduismen Lest 24.06.10 [Tilgjengelig på]

<http://www.snl.no/hinduismen>

horisont – filosofi. Lest 20.06.10 [Tilgjengelig på]

<http://www.snl.no/horisont/filosofi>

idealisme. Lest 15.09.10 [Tilgjengelig på]

<http://www.snl.no/idealisme>

postmodernisme – filosofi. [URL] Lest 13.06.10 [Tilgjengelig på]

<http://www.snl.no/reformpedagogikk>

skeptisisme – filosofisk standpunkt [URL] Lest 13.06.10 [Tilgjengelig på]

http://www.snl.no/skeptisisme/filosofisk_standpunkt

Tollefsen, Torstein Theodor. 2009 (URL). Lest 7.6.10. *Kant og Heidegger: Væren-i-verden*. UiO. [Tilgjengelig på] http://www.uio.no/studier/emner/hf/ifikk/FIL1001/v09/undervisningsmateriale/FIL1001_forelesning4.pdf

Øhrstrøm, Peter. (2003) *At tro på at tro*. [URL] Lest 22.06.10 [Tilgjengelig på]

<http://darwin2009.dk/data/869.pdf>