

## KAPITTEL 5

# Musikkens Kairos

Nils H. Sødal

Universitetet i Agder og Kunsthøgskolen i Oslo

**Abstract:** This essay contemplates the potential of meaning in music. Most of us would agree that something significant happens in the meeting between music and listener, a phenomenon that can be said to be rooted deeper than human culture and language. With reference to philosophers like Nietzsche, Heidegger and Rudolf Otto, I aim to establish an investigative horizon (*Fragehorizont*) connected to the enigmatic response music can trigger. In many ways music offers a confrontation with objective reality, and I will discuss music's distinctive ability to convey various forms of transcendental experiences. There have been numerous attempts to approach this issue, and the philosophical study of music has many connections with philosophical questions in metaphysics and aesthetics. The challenge is that when it comes to the relationship between music and meaning, language often falls short because the phenomenon is *nameless*. Rudolf Otto uses the term *numinous* to describe a mental state that presents itself as something *ganz Andere*, wholly other, a condition absolutely *sui generis* and incomparable. At this point the musical and the religious experiences overlap. Based on my personal musical and religious experiences, this essay tries to expand on some thoughts that hopefully can accommodate different constellations of perspectives concerning commonalities between musical and religious transcendent experiences.

**Keywords:** Nietzsche, Heidegger, Rudolf Otto, transcendence, potential of musical meaning, self-perception, phenomenology and ontology

## Den religiøse erfaring

Selv om de fleste vil være enige i at musikk rommer et meningsinnhold, har det opp igjennom kunsthistorien blitt diskutert heftig *hva* slags mening det i så fall er snakk om, fra antikkens tro på musikkens

Sitering: Sødal, N. H. (2022). Musikkens Kairos. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 5, s. 73–89). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch5>  
Lisens: CC-BY 4.0

forbindelse med kosmos frem til vår tids dreining mot det mer hverdagslige, sosiale, politiske og kontekstuelle meningsinnholdet (Varkøy, 2015).

For egen del har sang og musikk alltid vært en stor del av livet mitt. Jeg vokste opp i et frikirkemiljø hvor korsang, fellessang og solosang sto sentralt. På møtene var det musikken som satte stemningen og skapte de intense og overskridende fellesskapsopplevelsene som med jevne mellomrom kunne melde seg.

Ofta kunne jeg undre meg over hvilke krefter som var virksomme når jeg opplevde at musikken satte meg i berøring med noe som overskred vanlig hverdagsbevissthet. Var det Gud eller var det musikken i seg selv som ga denne opplevelsen? I det hele tatt var det ikke så enkelt å vite hvor det himmelske begynte og hvor det jordiske sluttet, og etter hvert slo jeg meg til ro med at det foregikk en gjensidig overskridelse mellom musikken og det åndelige.

Samtidig kunne jeg selvsagt ofte lure på om mine sterke opplevelser var ekte vare eller om jeg rett og slett bare lot meg forføre av den for-tettede stemningen som kunne oppstå på slike møter. Jeg ville så gjerne tro at transcens var mulig og at jeg var i kontakt med noe sant og autentisk, at det jeg opplevde var en reell henvendelse fra kilder utenfor meg selv, en betydningsfull evighetserfaring som hadde transformerende kraft. En slik tankegang var jo dessuten i tråd med den lavkirkelige tradisjonen hvor troen ble betraktet som en personlig sak mellom individet og Gud og at dette møtet kunne sette spor i hjertets dype grunn. Med referanse til bibelsitat som «Smak og se at Herren er god» (Sal 34,8) ble sannhet forstått som noe som kunne *kjennes* og *erfares* helt konkret på et subjektivt plan.

Etter som tiden gikk følte jeg meg imidlertid mindre og mindre trygg på at mine hellighetserfaringer var uttrykk for en reell transcens som overskred det sansbare. Kanskje var det bare mine overspente følelser som spilte meg et puss, en overfladisk sosial konstruksjon som skapte en illusjon av å være i berøring med noe substansielt. Tvilen forsterket seg år for år, og etter hvert befant jeg meg i en eksistensiell troskrise.

## Musikk og transcendens

Da jeg som 19-åring vendte nesa mot Oslo for å begynne på Norges musikkhøgskole oppdaget jeg raskt at mine religiøse grublerier hadde sin parallell i den kunst- og musikkteoretiske diskursen. Helt siden antikken har et grunnleggende diskusjonstema innenfor kunstfeltet nettopp vært knyttet til spørsmålet om det finnes noe i tilværelsen som overskrider det sansbare, og om kunsten i så fall evner å sette oss i berøring med dette.

Selv var jeg på denne tiden fortsatt ungdommelig overbevist om at noe betydningsfullt henvendte seg til mennesket gjennom kunsten, og at kunst, på samme måte som religion, representerer en mulighet for å overskride fenomenenes verden. Problemet var at jeg raskt skjønnte at en slik tilnærming ikke var gangbar i Oslos akademiske musikkmiljø. Perspektivet ble betraktet som svermerisk og historisk foreldet, noe som skapte stor forvirring hos meg: Hvorfor skulle man *da* drive med kunst og musikk?

Forvirringen ble ikke mindre da jeg etter hvert fikk prøve meg som solist på Den Norske Opera & Ballett og begynte å jobbe med store utenlandske dirigenter. Noen av dirigentene kunne fremstå som rene psykopater som skremte vettet av sangerne og av orkestermedlemmer.

Jeg fikk det rett og slett ikke til å stemme at så store kunstnere kunne fremstå som dårlige mennesker, jeg hadde jo alltid sett for meg at stor kunst virket *foredlende* på mennesket. Men også dette var et naivt perspektiv, fikk jeg høre: At Wagner kunne fremstå som en ordentlig drittstøvel tok selvsagt ikke bort storheten i hans kunst.

I forsøket på å finne tilbake til mitt eksistensielle engasjement søkte jeg trøst hos Martin Heidegger (1889–1976), en tenker som fremholder kunsten som bærer av dype sannheter, sannheter som kan nedfelle seg som direkte erfaring. Men dette var ikke nok til at jeg våget å hengi meg til min barndoms inderligheten i mitt nye miljø. Jeg innså at hvis jeg skulle bli tatt på alvor i dette miljøet gjaldt det å holde tilbake de fleste former for eksistensiell iver.

## Kunstsyn

Mine første år i Oslos dannede kulturkretser skapte altså en rystelse i mitt forhold til musikk og kunst, en troskrise som var beslektet med den religiøse krisen jeg sto i noen år tidligere. Var det allikevel ikke slik at kunsten representerer et meningspotensial som setter oss i berøring med noe som peker ut over det sanselige og empiriske? Kunne også kunst og musikk reduseres til menneskets jakt på anseelse, respekt og kulturell kapital, et subtilt byttmiddel i bourdieusk forstand, en identitetsmarkør som hjelper oss å skille de dannede og dyspsindige med høy kulturell kapital fra de mer simple og grunne?

Klisjéfylte formuleringer om at kunsten utvider vår tenkning og gir nye perspektiv var ikke nok for meg. På samme måte som jeg hadde hatt behov for å tro at det jeg opplevde på de religiøse møtene var noe *mer* enn bare flyktige stemninger, trengte jeg å tro at kunsten bar i seg et potensial som kunne bevege mennesket på et grunnleggende plan. Hvis ikke var det ikke verdt strevet.

Jeg innså at jeg med dette befant meg godt innenfor det romantiske og metafysiske kunstbegrepet som betrakter kunst og musikk som bærer av sannhet (Wyller, 1968), en tradisjon som løper fra Platons transcendent lærer om sannhet og skjønnhet til det idealistisk-filosofiske klimaet rundt Hegel, Schelling og Goethe (Gamm, 1997). Her blir kunstverket sett på som et *gjennomgangssted* eller en *åpning* mot selve *kilden* til det skjønnne og sanne, en kilde som altså er å finne hinsides og bakenfor tingene eller kunstverket selv.

Det motstående perspektivet fremholder et mer tingliggjort estetisk kunstbegrep og tar utgangspunkt i Aristoteles som hevdet at det skjønnne finnes *immanent* i tingene selv (Lear, 1988). Dette synet ble videreført blant annet i klassisismen, hvor kunsten *i seg selv* representerer det skjønnne, og i den fenomenologiske tenkningen til blant annet Maurice Merleau-Ponty og Walter Benjamin (Carman & Hansen, 2005). Her fokuseres det på hvordan kunsten fremtrer og oppleves for subjektet, uten å trekke inn bakenforliggende årsaker og grunner som dermed skulle rettferdiggjøre noen form for underkastelse eller ærefrykt for det hinsidige.

## Fornuft og følelser

Mitt romantiske kunstsyn fikk seg nok et skudd for baugen da jeg etter hvert ble aktiv innenfor norsk samtidsmusikk, et miljø sterkt preget av etterkrigstidens modernisme og dens jakt på rasjonalitet og virkelighetsnærhet. I Norge, som i andre land, fremsto samtidsmusikken for det meste som en direkte motreaksjon til romantikkens svulstige inderlighet. Kongstanken var at følelser og emosjoner forfører og sløver mer enn det gir innsikt. Når samtidsmusikken dermed ikke fikk meg til å føle noe som helst – en opplevelse jeg syntes å dele med størstedelen av vårt publikum – var dette altså på mange måter helt i tråd med grunnlagstenkningen i store deler av dette miljøet.

De neste årene var jeg med på over tjue urfremføringer av nyskreven musikkdramatikk og fikk jobbe sammen med svært begavede mennesker. Problemet var at de aller fleste verkene – med noen få hederlige unntak – havnet i en skuff etter første gangs fremførelse. Min følelse var at samtidskomponistenes frykt for å fremstå søtladne og emosjonelle gjorde at de havnet på andre siden av paradokset: Mange av verkene fremsto som rene akademiske og intellektuelle øvelser, som om komponistene først og fremst skrev for andre komponister.

Jeg innså raskt at jeg her hadde støtt på en annen sentral skillelinje innen kunst- og musikkteori, nemlig spørsmålet knyttet til hvilken erkjennelsesform som er den mest formålstjenlige i møte med kunst, altså om kunstens sannheter best gripes gjennom fornuft eller sanselighet.

Også denne diskursen har røtter tilbake til antikken. Preget av pytagoreernes kobling mellom skjønnhet og forholdstall, holdt mange av de greske filosofene en knapp på den intellektuelle erkjennelsen fremfor den sanselige. Det ble hevdet at når noe fremstår vakkert for det menneskelige øyet er det fordi det er *arketypisk* vakkert. Dette skyldes at det er ordnet og strukturert på en spesiell måte, en struktur som best kan erkjennes og gripes av og med fornuften.

Kritikere av et slikt syn hevdet at sann skjønnhet tvert imot *unndrar* seg fornuftens kontroll fordi det vakre og sanne alltid spinger ut av en *helhet*. Og fordi vår fornuftsbaserte bevissthet bare kan forstå ting gjennom å bryte opp alt i enkeltdeler, vil den aldri kunne gripe det overskridende,

sanne og grunnleggende vakre. I et slikt perspektiv betraktes skapende virksomhet som noe som bare *skjer*, nærmest som en naturkraft. Forsøk på å tvinge kunsten, lede den eller disiplinere den, vil automatisk redusere kunstverket, ble det hevdet. Av dette følger at det sanselige, emosjonelle og irrasjonelle er den viktigste erkjennelsesformen.

I denne diskursen anvendes ofte begrepsparet *apollinsk* og *dionysisk*. Her representerer guden Apollon klarhet, oversikt og kontroll, mens Dionysos står for det som ikke kan underlegges tankemessig kontroll. Apollon er orden, formvilje og kultur, mens Dionysos er rus, villskap og natur. I Norge ble denne motsetningen i kunstsyn – om enn i moderert form – blant annet artikulert i disputten mellom Welhaven og Wergeland, hvor Welhaven dyrket diktets form og mente at å dikte var en mental modningsprosess (Ustvedt, 1994). Wergeland på sin side trodde på geniet og øyeblikkets inspirasjon. Form og regler betraktet han stort sett som begrensende og noe som reduserte den kunstneriske opplevelsen.

## Nietzsches kunstsyn

Tilbake til mine første år i Oslo så hadde jeg altså valgt å satse livet på musikken samtidig som jeg følte meg svært fremmed for tenkningen i de fleste musikkmiljøene jeg vanket i. Dette kunne jeg i og for seg ha levd med hvis jeg samtidig hadde erfart at musikken snakket direkte til meg, noe den ikke gjorde. Musikken bidro med lite annet enn å gi meg prestasjonsangst og en følelse av ikke å strekke til.

Jeg innså at jeg trengte hjelp og søkte råd hos Nietzsche, en tenker som har tematisert og problematisert ulike perspektiv knyttet til kunst og sannhet kanskje mer dyptgående enn noen andre. Og da jeg ikke var i stand til å lese ham på originalspråket, måtte jeg lene meg på andres utlegninger av ham, først og fremst idéhistorikeren Trond Berg Eriksen.

Nietzsche var hele livet opptatt av forholdet mellom illusjon og virkelighet, mellom sannhet og bedrag. Men i motsetning til Kant, som hevdet at vår fornuft kan bidra til å avdekke det skjønne og sanne, fremholdt Nietzsche at fornuften kun har én funksjon for mennesket, og det er å *tilsløre* sannheten. Alt som fremstår som sant og skjønt for fornuften er en konstruksjon og et bedrag, mente han, og påstod at i den grad noe

kan kalles sant, er det å finne i den dionysiske innsikten i livets grusomhet og meningsløshet. Det å søke rasjonell, begrepsmessig erkjennelse er basert på en *fornektelse*, for i likhet med religionen har den fornuftsmessige erkjennelsen bare én hensikt ifølge Nietzsche, nemlig å kamuflere livsviljens brutale blindhet (Eriksen, 1970).

Fornuften gjør sitt beste for å konstruere sammenhenger, men dette er ikke noe annet enn gjennomført juks og fanteri basert på at sannheten er for brutal og grusom til at svake mennesker evner å ta den inn over seg. Dermed griper man til usannheter og illusjoner i tråd med den ibsenske livsløgnen for å utholde livet. Livslykken vil følgelig alltid være avhengig av en bløff, mente Nietzsche.

## Livsviljen

Nietzsches grunntanke er at mennesket er dømt til lidelse fordi kjernen i eksistensen, og dermed i mennesket selv, er gestaltet av selve *livsviljen*. Her var han påvirket av Arthur Schopenhauer, som fremholdt at livsviljen på ingen måte er en forfinet ånd, men en grov og grådig vilje. Viljens åsted er kroppen og dens grenseløse hunger, sa Schopenhauer (Kjerschow, 1988). Men også tankens og hjernens jakt på erkjennelse er ifølge Schopenhauer et uttrykk for denne ustyrlige livsviljen. *Alt vi gjør er underkastet livsviljens lov*, fremholdt han, vi er fullstendig prisgitt denne aldri hvilende viljen. Og her finner han også grunnen til at mennesket er dømt til lidelse: Når livet er lidelse sier det seg selv at *viljen* til liv uvegerlig fører til smerte fra fødsel til død; tanker som Nietzsche altså gjorde til sine.

For Schopenhauer finnes det imidlertid en vei ut av denne lidelsen, og det er å *fornekte* livsviljen. Og her kan kunsten hjelpe oss, hevdet han, fordi kunsten bidrar til å *dempe* viljen. I møte med det tidløse kunstverket legger viljen seg til hvile og gir plass for det evige og universelle, og ifølge Schopenhauer er det særlig musikken som åpner for denne muligheten, inspirert som han var av Richard Wagner (Schopenhauer, 1818/1988).

Nietzsche sa seg enig i Schopenhauers romantiske kunstsyn, men han delte ikke forløsningstanken. Han trodde rett og slett ikke på en utvei i denne tilværelsen og hevdet at den eneste fluktruten som fantes for livsviljen når det gjaldt å unnsnippe smerten i sitt eget vesen var å *bedra* seg

selv, noe den da også konsekvent ifølge Nietzsche gjør. Dette skjer ved at livsviljen spalter seg opp, skaper forskjellige versjoner av seg selv som ikke er sanne, men som til gjengjeld er til å leve med. Livsviljen frem-skaffer og skaper sanseverdenen, hevdet Nietzsche, og av dette følger at alt som rører seg i naturen er skapt av livsviljen for å underholde og dis-trahere seg selv bort fra egen smerte og for ikke å bli alene med seg selv i avgrunnen. Verden slik vi erfarer og sanser den er altså bare en utspeku-lert illusjon skapt for at vi skal unnslippe sannheten om oss selv (Eriksen, 2000).

## Det kunstneriske bedraget

Denne flukten fra lidelsen gjennom å bedra seg selv kommer også til uttrykk i kunsten, hevdet Nietzsche videre, og slo like godt fast at driv-kraften bak all kunst er menneskets usvikelige behov for å la seg lure. Man lar seg fortrylle av lykke når dikteren forteller eventyr eller når skue-spilleren imiterer en konge som er enda mer kongelig enn en konge er i virkeligheten. Tiltrekningen ligger i at kunstverket alltid er langt skjøn-nere enn verdens grunnlag, en skjønnhet som nettopp i kraft av å være en illusjon tilbyr en flukt fra det meningsløse og smertefulle. Gjennom kunsten gis livet en sannhet, skjønnhet og godhet som livets egen kjerne mangler, sier Nietzsche, noe som innebærer at den dyktigste kunstner i bunn og grunn er den dyktigste løgner.

Men dette er altså et bedrag den unge Nietzsche aksepterer. Han god-tar romantikkens kunstmytologi, genibegrepet og læren om kunsten som forløser, rett og slett fordi mennesket trenger hjelp til å utholde den evige lidelsen forbundet med eksistensen. Særlig er dette gangbart når det gjel-der musikk, hevder Nietzsche, fordi musikken representerer et bedrag av et særegent slag i en verden som kun er skinn og bedrag. Det store med musikken, sier han, er at den i sitt vesen har mye til felles med livsviljen selv, og gjennom denne egenskapen evner musikken å overtale mennes-kene til nettopp å godta sitt lodd. På samme måte som livsviljen valgte å bedra seg selv da den frembrakte sanseverdenens skjønnhet, orden og fornuftighet, slik skulle komponisten velge å bedra seg selv og sine beundrere, fremholder Nietzsche (Eriksen, 2000).



Konklusjonen til den unge Nietzsche er dermed at kunst ikke er noe annet enn et forsøk på å gjøre livet levelig gjennom å retusjere og forskjønne sannheten, noe som gjør kunstneren til en løgner som bedrar enda grundigere enn livsviljen selv makter. Men samtidig nekter altså Nietzsche å gi slipp på musikkens verdi. Han fremholder at musikkens kraft sprenger rasjonalitet og sokratisk og kantiansk snusfornuft i filler. Dermed kan musikken gi oss tilgang til verdens *urgrunn*, og gjennom dette utslette den doble smerten som skyldes livsviljens oppspaltning av seg selv. Når vi lar oss beruse av musikken, utviskes alle skillelinjer slik at den smertefulle individualiteten løser seg opp.

## Tragedien

Nietzsche beholder dette synet på musikken helt til den skjebnesvangre konflikten med Wagner (Conway, 2012, s. 299), og etter å ha blitt sviktet av sin favoritt-musiker, svikter Nietzsche musikken så det synger. Den metafysiske verdien han tidligere så i musikken gjelder plutselig ikke lenger. Han ser nå på *all* kunst som urene banaliteter som kun beveger seg på tingenes overflate som et naivt og løgnaktig bedrag. Det han tidligere hadde sagt om litteraturen og billedkunsten, religionen og vitenskapen gjelder nå også musikken: Alt sammen er meningsløs adspredelse og barnslig lek.

Nietzsche vender seg dermed fullt og helt mot den greske tragedien. Han mente at grekerne gjennom tragediediktningen hadde maktet å gi den mest rystende erfaring en gyldig form slik at denne erfaringen kunne vendes til en bekreftelse av livet (Schacht, 2001). Bare en slik usentimental vilje til å møte livets grusomhet ansikt til ansikt hadde livets rett, hevdet han, og de svake sjelene han følte seg omgitt av i sin samtid manglet helt denne styrken til å ta inn over seg hva som er eksistensens grunn. Et slikt prosjekt krevde en overmenneskelig styrke, konkluderte Nietzsche, det krevde et *overmenneske*, og dermed handlet hans livsprosjekt frem til hans død i all hovedsak om *selvovervinnelse*.

Etter å ha dekonstruert og avslørt menneskets grunnleggende løgner var Nietzsche nå kommet til veis ende. Alt håp og alle forestillinger om en vei videre herfra var løgnaktig tenkning og adferd, og for Nietzsche var

det mer uaktuelt enn noen gang å søke en erstatning for det grusomme og faktiske. Dermed stirret han rett ned i avgrunnen som stirret tilbake på ham fra sitt bunnløse mørke. Smertefullt, selvsagt, men samtidig var Nietzsche nå nøyaktig der han ville være: i en blindgate innhyllet i en endeløs natt. Og snart hadde nattemørket oppslukt ham fullstendig.

## Mot det religiøse – det *annet*

Gitt premisset i Nietzsches prosjekt gir hans filosofi mening: Hvis det ikke *finnes* noe som er vakkert og godt, er det like greit å velge denne sannheten fullt og helt fremfor å utsette sin egen dommedag gjennom hyperaktiv løgnaktighet. Spørsmålet *Hva nå?* opplevde Nietzsche som et meningsløst oppfølgingsspørsmål fordi det i hans verden ikke *fantes* noe bakenfor det meningsløse.

Vi andre kan bare håpe at Nietzsche tok grunnleggende feil i sitt syn på livet og på eksistensen som helhet. Vi må tillate oss å håpe på at det faktisk *finnes* noe bak våre løgner, projeksjoner og illusjoner, noe nådig og barmhjertig som ikke dømmer oss selv om vi dømmer oss selv.

En av dem som presenterer et slikt perspektiv er teolog og religionshistoriker Rudolf Otto (1869–1937). Han trodde på en åpning *bakenfor* våre mentale forestillinger: *Das ganz Andere*, som han kalte det, noe ganske annet (Otto, 1923).

Dette som er helt annerledes enn alt annet i vår forestillingsverden representerer noe som er for overgripende til å innfanges med vår bevisste tanke og som dermed unndrar seg språk og fornuft, fremholdt Otto. Dette uangripelige og store kaller han for det *hellige*, et begrep han analyserer i et psykologisk-teologisk perspektiv, i et arbeid som fikk stor innflytelse i samtiden og for ettertiden.

På tross av at hellighet alltid vil fremstå som ubestemmelig og ubegripelig for oss, utgjør det hellige – det *numinøse* som han også kalte det – kjernen i alle religioner. Det fremtredende trekket ved det numinøse er at det på samme tid vekker både fascinasjon og frykt i mennesket, hevdet Otto. Dette skjer fordi en slags hjem-følelse settes i bevegelse hos oss samtidig som dette store og fremmede bryter med det trygge, kjente og hverdagslige (Adler, 2016).

## Heidegger

Filosofen Martin Heidegger, som hadde studert Rudolf Otto (Van Buren, 1993, s. 132–152), var også interessert i en slik glidende overgang mellom det fortrolige og det fremmede, noe som blant annet blir tydelig i hans syn på kunst. Her tematiserer Heidegger nettopp denne dobbeltheten mellom det fryktinngytende og det tiltrekkende og kobler det til det han kaller *værens tiltale* (Heidegger, 1968, s. 61). Dette innebærer at eksistensen selv ofte taler til oss først gjennom en provokasjon, en provokasjon som *vekker* oss fra vår værensglemsel og dermed gjør oss mer til stede i verden og i oss selv. Vi gis en mulighet til å *gjenoppdage* vår livsverden på nytt. Gjennom dette kan det virkelige igjen bli virkelig for oss, hevdet Heidegger. Men denne åpningen mot en mer *egentlig* livsverden presenterer seg altså ofte først som en *friksjon*, en *motstand*. Dette må til for å rykke oss ut av vår selvforglemmelse og hverdagslighet (Heidegger, 1954, s. 16–23).

Vårt daglige strev og vår instrumentelle måte å forholde oss til verden på har gjort at vi har mistet kontakt med noe grunnleggende, mente Heidegger, en kontakt med virkeligheten som sådan. Og her kan kunst spille en rolle fordi en sann kunstoplevelse kan gi fornemmelser av at virkeligheten *er* virkelig, at verden *er*, at den har *væren*. Dette skjer ikke først og fremst gjennom en bevissthetsakt, men gjennom en slags *grunnstemning* eller *livsstemning*. I en slik stemning kan vi bli stilt overfor væren som igjen hjelper mennesket til å bli mer synlig for seg selv. Vi *avdekker* oss selv og gis en autentisk mulighet til å *være* oss selv, fremholdt Heidegger.

Som Otto gjør han et poeng av at en slik grunnstemning ikke nødvendigvis oppleves som en entydig god stemning. For når verden viser seg for oss, når eksistensen selv henvender seg til oss på denne måten, så skjer det gjerne på en spenningsfylt måte. På den ene siden oppstår det en følelse av å *befinne seg* her og nå, noe som skaper en samklang med situasjonen man står i. Problemet er at denne samklangen ikke kan kobles til noe konkret som en enkeltting eller et enkeltobjekt, og dette skaper angst og usikkerhet (Elpidorou, 2013, s. 565–591).

Det viktige for Heidegger er allikevel at en slik grunnstemning stikker *dypere* enn en følelse, for mens en følelse er noe som oppstår på innsiden

av oss, erfares denne grunnstemningen både inni oss og utenfor oss på en gang, og i en slik livserfaring kan vi altså gjenfinne oss selv. Vi *stemmes hen* mot oss selv på en måte som åpner for muligheten til å erfare vår egen eksistens, erfare at vi *er*.

## Lydhørhet

I et slikt perspektiv kan kunstverket og musikken forstås som en nøkkel til en ny type sensitivitet. En forfatter som har oppholdt seg mye ved denne tematikken er tidligere rektor ved Nansenskolen, Peder Christian Kjerschow. I hans ofte svært personlige tekster ser man klare spor av Heidegger.

Kjerschow gir mye plass til begrep som *anelsen* og *fornemmelsen* som han mener løper *forut for* og er mer opprinnelige enn språket og fornufeten, og med utgangspunkt i disse fenomenene vil han hjelpe leseren til å åpne seg for musikken på nye måter (Kjerschow, 1987).

I tråd med Heideggers anbefaling om å lytte til *værens tiltale*, til verdens og eksistensens henvendelse til oss, er Kjerschow opptatt av å la seg *tiltale* av musikken. Som Heidegger påpeker han at dette krever en *lydhørhet* som innebærer at man først må lære seg å tie slik at man kan romme og ta inn over seg musikkens tale til oss (Kjerschow, 2001).

Musikken fanger vår *oppmerksomhet*, sier Kjerschow (i Sundquist, 2021), og i dette møtet mellom vår oppmerksomhet og den talende musikken blir musikken seg selv. Han gjør et poeng av at man i slike øyeblikk kan få en dyp erfaring av at musikk ikke bare er et menneskeskapt fenomen, men en henvendelse til menneskene hvor noe dypt meningsfullt åpenbares; en mening som først og fremst manifesterer seg i direkte erfaring, ikke gjennom mental aktivitet.

## Oppmerksomhet

Særlig finner jeg det interessant at Kjerschow her bruker begrepet *oppmerksomhet*. Fra min doktorgrad innenfor prestasjonspsykologi (Sødal, 2020) vet jeg at toppidrettsutøveres fremste middel mot det som kalles

*overtenkning* nettopp er oppmerksomhet. Overtenkning er en av toppidrettsutøveres største utfordringer. Sjakkspillerne kaller det *vurderingsfella* eller *analyse-paralyse*, og poenget er at en ukontrollert tankestrøm fører til at utøveren mister kontakt med øyeblikket fordi tanken alltid beveger seg i tid.

Ifølge toppidrettsutøvere er eneste løsning på et slikt destruktivt tankekjør, som altså ødelegger evnen til tilstedeværelse, å fylle sinnet med noe *annet* enn tenkning. Og det eneste som er noe *annet* enn tenkning, er oppmerksomhet. Vi kan sitte på en sykkel i egne tanker, men idet forhjulet får skrens er vi plutselig helt til stede i situasjonen for å unngå å falle. Og i det øyeblikket vi er hundre prosent oppmerksomme, eksisterer det ingen tankevirksomhet. Tenkning og oppmerksomhet utelukker hverandre. Fyller vi sinnet med oppmerksomhet, reduseres tenkningen automatisk. Det er som å lytte på radioen; man kan ikke høre på to kanaler samtidig.

## Musikkens stillhet

Evolusjonen har altså gitt oss et redskap til hjelp for å få større tilstedeværelse i livene våre, nemlig oppmerksomhet. Overført til musikken innebærer dette at når man blir oppmerksom på musikken i betydning av at man lar seg innfange og absorbere, så stilner vår mentale aktivitet. I denne ubevegeligheten oppstår det et rom av stillhet, en stillhet som åpner for et mer genuint møte med oss selv. Vi blir alene med oss selv for en stakket stund, og Kjerschow har tro på at slike opplevelser kan åpne for en erfaring av å møte noe mer *virkelig*, både i oss selv og utenfor oss. Dette krever imidlertid at man godtar en mening som ikke nødvendigvis kan gripes med fornuften, men som først og fremst uttrykker seg gjennom noe navnløst, usigelig og uutgrunnelig.

Dermed oppfordrer Kjerschow oss til å la musikken forbli i seg selv, fordi musikken representerer noe som fort glipper hvis man blir for opp tatt av å definere hva dette *noe* er for noe. Følger man Heideggers oppfordring om å bare la ting være, gis musikken en mulighet til å tale til oss fra sin egen væren og sitt eget vesen; en tiltale som ifølge Kjerschow best

besvares intuitivt, ikke kognitivt og analytisk. På denne måten er plutselig muligheten til stede for at det kan skje en utveksling mellom *væren selv* og *min væren*. Som Heidegger kanskje ville sagt det: *Vær og la være!* (Heidegger, 2015).

Ikke noe fenomen i verden er så velegnet til å utforske intuisjonens muligheter som nettopp musikken, hevder Kjerschow. Ved å la seg innta av musikken og la dens mening og sammenheng åpenbares intuitivt, settes man i berøring med noe grunnleggende og fundamentalt, ikke minst i forhold til sitt eget vesen. Man får en smak av mening som ligger forut for ethvert begrep, og dermed kan musikken omskape oss til noe mer enn det vi var før vi lyttet til den. Vi kommer på sporet av vår opprinnelige egentlighet, det vi dypest sett *er*.

Kjerschows tanke synes altså å være at vi kan finne oss selv i musikken gjennom en *eksistens-kontakt*. Men dette krever at vi legger bort vår egentale og lar musikken tale direkte til oss. Først da kan vi gjenoppdage oss selv.

## Mysteriet

Albert Einstein var opptatt av at det moderne mennesket er fratatt midler til å komme i berøring med det han kaller mysteriet (Einstein, 1931, s. 193–194). I filosofisk sammenheng – for eksempel hos Heidegger – forstås gjerne et mysterium som noe hemmelighetsfullt, noe vi aldri kan gripe i sin helhet eller fastholde som noe objektivt fordi mysteriet på forunderlig vis hele tiden skjuler seg for oss. Men vi kan *ane* det, blant annet gjennom stemninger (Reddan, 2009).

Strengt tatt befinner jo mennesket seg kontinuerlig i en eller annen form for stemning, enten vi vil eller ikke. *Befindlichkeit*, kalte Heidegger det, grunnstemningene i oss som ligger under alt vi foretar oss. Musikken hjelper oss ifølge Heidegger å bli *kjent* med disse stemningene, bli fortrolig med dem, slik at vi bedre kan romme dem (Hubert, 1995, s. 163).

Musikk er fysikk, men de aller fleste har erfart at disse lydbølgene kan sette noe i oss i bevegelse på forunderlig vis. Vi aner en kontakt med noe fundamentalt, en dyp og gjennomgripende stemning, en hamsunsk *livsanelse*. Vi tiltales på en eksistensiell måte, vi *stemmes* av noe annet,

noe større, som igjen hjelper oss til å erfare oss selv på en dypere måte. Noe ukjent i oss får komme til orde, noe vi er og alltid har vært, men som vi ikke alltid har et forhold til *at* vi er. Dermed trer vi tydeligere frem for oss selv, og gjennom dette møtet med oss selv stiger samtidig et dypere lag ved virkeligheten frem for oss.

Og det er her den musikalske erfaring kan sies å ha mye til felles med den religiøse erfaring. I begge tilfeller oppstår opplevelsen av en *åpning* som gjør at vi kan fornemme oss selv på en ny måte. Det oppstår en fundamental *selvopplevelse* som samtidig gir oss en dypere virkelighetsforståelse.

## Lysning

Heidegger kalte dette for *værens lysning*, en sannhetens hendelse som innebærer at en åpning tilbys oss for at vi skal oppdage oss selv og gjennom dette få bedre tak på livets grunnbetingelser (Heidegger, 1962, s. 133). Antikkens grekere kalte dette for et *kairos-øyeblikk* med referanse til guden Kairos. Kairos er lykkens, mulighetens og kunstens gud som ved jevne mellomrom kommer flygende med sin sigd og kutter et hull i det tidsregnskapet guden Kronos spenner omkring mennesket. Når Kairos fra tid til annen klarer å skape en åpning i Kronos' jerngrep kan det oppstå tidløse øyeblikk, et kierkegaardsk eller et wittgensteinsk *evig nå* som for en stakket stund befri mennesket fra tidsklemma og dermed åpner for det ekstraordinære og overskridende. Dette skjer fordi Kairos-øyeblikket representerer noe *diskontinuerlig* som bryter opp tiden slik vi kjenner den. Det skapes en *rift*, en åpning i den sammenhengende tidsstrømmen, hvor det uventede plutselig kan bryte igjennom ved at virkeligheten selv henvender seg direkte til oss.

For Heidegger er dette stedet hvor sannheten skjer, et pusterom hvor eksistensen for en stakket stund avdekker seg selv. I slike sannhetens øyeblikk åpner tilværelsen seg for oss. Trer vi inn i denne åpningen kan det oppstå en *overensstemmelse* mellom tiden og virkeligheten selv. For Heidegger handler det om å gripe denne menneskelige tilværelsens *mulighet*, det som kan bli virkelighet, men som ennå ikke er realisert.

## Musikkens og religionens romfølelse

Gjennom sin appell til det sanselige og dermed det nærværende, kan musikken gjøre oss vitale og emosjonelle. Men musikken kan altså også bringe oss i en *stillstand*. Musikken kan stilne tankene våre og sinnet vårt, og ut fra denne hvilende romfølelsen skapes det en åpning mot en naturgitt glede, en innholdsløs oppstemthet som bare *er*. Med sin åpnende virkning evner musikken å gi en utvidet erkjennelse av hva jeg og verden allerede *er*.

Og det er her min musikalske erfaring overlapper med min religiøse. Med god avstand til vekkelsesmøtene jeg opplevde i min oppvekst kan jeg av og til savne den gledesfylte følelsen av å miste meg i noe større, opplevelsen av at grensene i meg og rundt meg kollapser fordi kroppen og tiden i noen stjalne øyeblikk trekker seg tilbake fra min bevissthet.

Slike erfaringer unndrar seg språklige definisjoner fordi de er *innholdsløse* i sitt vesen, det er jo nettopp innholdsløsheten som skaper følelsen av grenseløshet. Idet jeg forsøker å innholdsbestemme dette *noe* som plutselig har oppstått, glipper det for meg. Da sitter jeg igjen fast i kroppens og tidens jernklo.

Som den kristne mystikeren Meister Eckhart (1260–1327) påpekte, handler det om å tømme sitt eget sinn for alt innhold og på den måten åpne for det som er helt, helt annerledes. Først når vi evner å tømme oss for oss selv kan noe annet komme inn, en tankegang som korresponderer med tomhetstenkningen i østlig filosofi og religion.

Det paradoksale er at slike tomhetserfaringer på forunderlig vis hjelper oss til å utholde å være alene med oss selv. Nedsenket i det navnløse stiger en følelse av å være ivaretatt opp, årsaksløst og spontant. Aldri kan vi utsi *hva* dette er. Det bare *er*. I en slik tilstand handler det ikke lenger om *hva*-het, men om *er*-het. En *er*-het som stilner alle spørsmål. Et ingenting. Som er alt.

Som Heidegger kanskje ville sagt det: Uten intet, ingen frihet.

## Referanser

- Adler, J. (2016). *Rudolf Otto's concept of the numinous*. Kenyon College.  
 Carman, T. & Hansen, M. B. (Red.). (2005). *The Cambridge companion to Merleau-Ponty*. Cambridge University Press.



- Conway, D. (2012). *A companion to Friedrich Nietzsche: Life and works*. Camden House.
- Einstein, A. (1931). The world as I see it. *Forum and Century*, 84, 193–194.
- Elpidorou, A. (2013). Moods and appraisals: How the phenomenology and science of emotions can come together. *Human Studies*, 36(4), 565–591.
- Eriksen, T. B. (1970). *Friedrich Nietzsche som kritiker: En studie i Nietzsches oppgjør med Kant* [Magistergradsavhandling]. Universitetet i Oslo.
- Eriksen, T. B. (2000). *Nietzsche og det moderne*. Universitetsforlaget.
- Gamm, G. (1997). *Der deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*. Reclam.
- Heidegger, M. (1954). *Vom Wesen der Wahrheit* (3. utg.). Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. (1962). *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, Overs.). Harper & Row.
- Heidegger, M. (1968). *Brev om humanismen* (G. Fløistad, Overs.). Cappelens forlag.
- Heidegger, M. (2015). *Gelassenheit*. Klett-Cotta.
- Hubert, D. (1995). *Being-in-the-World*. MIT Press.
- Kjerschow, P. C. (1987). *Musikk og mening: En studie i musikkforståelse med utgangspunkt i Eduard Hanslick*. Tanum-Norli.
- Kjerschow, P. C. (Red.). (1988). *Schopenhauer om musikken*. Aschehoug.
- Kjerschow, P. C. (2001). *Før språket: Musikkfilosofiske essays*. Vidarforlaget.
- Lear, J. (1988). *Aristotle: The desire to understand*. Cambridge University Press.
- Otto, R. (1923). *The idea of the holy*. Oxford University Press.
- Reddan, M. (2009). *Heidegger and the mystery of being*. University of Wollongong.
- Schacht, R. (2001). *Making life worth living: Nietzsche on art in the birth of tragedy*. Oxford University Press.
- Schopenhauer, A. (1988). *Verden som vilje og forestilling* (H. Salemonsens, Overs.). Norli. (Opprinnelig utgitt 1818).
- Sundquist, J. (2021, 11. oktober). *Når musikken griper oss* [Intervju med P. C. Kjerschow]. Psykologisk.no. <https://psykologisk.no/2021/10/nar-musikken-griper-oss/>
- Sødal, N. H. (2020). *Kairoskoden. En utforskning av mental styrke, øyeblikks-kreativitet og skaperkraft* [Doktorgradsavhandling, Kunsthøgskolen i Oslo]. <https://hdl.handle.net/11250/2711737>
- Ustvedt, Y. (1994). *Henrik Wergeland: En biografi*. Gyldendal.
- Van Buren, J. (1993). Heidegger's early Freiburg courses, 1915–1923. *Research in Phenomenology*, 23, 132–152.
- Varkøy, Ø. (2015). *Hvorfor musikk? En musikkpedagogisk idehistorie*. Gyldendal Akademisk.
- Wyller, E. A. (1968). *Fra tankens og troens møtested*. Tanum.