

KAPITTEL 7

Musikken og tapet av transcendens

Svein Aage Christoffersen

Teologisk fakultet, Universitetet i Oslo

Abstract: In the scientific secularisation of the modern worldview, music has lost its transcendent point of reference, taken for granted in pre-modern times. However, Protestant theology has contributed to this secularisation by a strict separation between (platonic) *eros* and (Christian) *agape*, and rejection of any kind of metaphysics. Consequently, and contrary to Martin Luther, music is from a theological point of view valued primarily as a convenient tool for communicating the word of God. This article takes a different course. Starting out with Peter Berger's "signals of transcendence", music is investigated as a kind of aesthetic experience from the point of view of "immanent transcendence" (Dorthe Jørgensen) and "self-transcendence" (Hans Joas). Aesthetic experience is not a kind of internal self-ignition, but "attachment" (Rita Felski), understood as an experience of being "arrested" and pulled beyond oneself by something external. In this kind of transcendence, there is a recognition of things valuable in themselves and a gratefulness that may be received as creational grace. From this point of view, music has a privileged position in its power not just to affect our emotions, but also to transform our *eros*.

Keywords: music, secularisation, transcendence, self-transcendence, immanent transcendence, theology, eros, agape, Luther

I Lukasevangeliets fortelling om Jesus fødsel er det en flokk gjeterne som er ute på marken for å holde nattevakt over flokken sin. Plutselig står en engel foran dem og forkynner at det er født en frelser, en Messias, i Davids by, som er Betlehem. Lukas kaller engelen for en *Herrens* engel. Gjennom engelen er det med andre ord Gud selv som taler til gjeterne. Engelen er

Sitering: Christoffersen, S. A. (2022). Musikken og tapet av transcendens. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 7, s. 113–136). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch7>
Lisens: CC-BY 4.0

en budbærer som kommer fra Gud og bryter inn i gjeternes naturlige verden fra en overnaturlig, transcendent verden (Luk 2,1–15).

Et nytt verdensbilde uten transcendens

Slik er det ikke lenger i vår moderne tid, skriver den amerikanske sosiologen Peter Berger i den lille boken *A Rumor of Angels* (Berger, 1970). I det moderne, vitenskapelig baserte verdensbildet er det ikke plass til engler eller andre guddommelige sendebud fra en overnaturlig, transcendent verden. Alt som eksisterer er naturlig, rasjonelt og empirisk forankret. Guddommelige engler har ikke lenger status som virkelige i dette verdensbildet (Berger, 1970, s. 94–95).

Modernitetens vitenskapeliggjøring av virkelighetsforståelsen er grunnlaget for det som ofte kalles for sosiologiens «sekulariseringstese». Tesen går ut på at modernisering fører til sekularisering. I takt med at det moderne verdensbilde og dets virkelighetsbegrep vokser frem, vil det steg for steg fortrenge religionen fra det offentlige rom. Moderniseringsprosessen fører med andre ord til det vi kan kalle for et tap av transcendens. Samtidig fører den også til det Max Weber kalte for «Entzauberung» – avfortrylling (Weber, 1973, s. 582–613. Sml. Joas, 2017, s. 165–278). Den vitenskapelige rasjonaliseringen innebærer at verden ikke lenger er trolsk og fortryllende. Alt som er mystisk, magisk og metafysisk i denne verden forsvinner. I prinsippet er ingen ting uberegnelig. Hvis det eksisterer, kan det beregnes.

Når juleevangeliets engler mister fotfestet i den moderne virkelighetsoppfatningen, tar de altså *pars pro toto* med seg et helt verdensbilde i fallet. Imidlertid stenger denne sekulariseringen ikke bare døren for enhver erfaring av det overnaturlige, den får også konsekvenser for vår erfaring av det naturlige. Det kan vi også se i Lukasevangeliet. Etter at engelen har avgitt sitt himmelske budskap, blir den omgitt av en himmelsk hærskare av engler som – synger! Englene synger for hyrdene på marken. Det guddommelige bryter inn i denne verden, er nærværende i denne verden, som musikk.

At det guddommelige kan være nærværende i denne verden som sang og musikk er en tanke som er mye eldre enn kristendommen. Vi finner

den for eksempel i antikkens rapsoder og i tanken om sfærenes harmoni. Men også dette er forestillinger som har forsvunnet med det moderne verdensbilde. Vi kan nok fremdeles snakke om himmelsk musikk og englesang, men det er menneskelig musikk, laget av mennesker for mennesker. Sang og musikk er ikke lenger et uttrykk for det guddommeliges nærvær i verden, men for menneskets egen skaperkraft.

Denne sekulariseringen eller «verdsliggjøringen» av musikkens transcendent referanse gjelder imidlertid ikke bare musikken, men enhver form for kunst. Mennesket selv er blitt den estetiske erfaringens eneste referanse. Estetikk er blitt redusert til antropologi. Spørsmålet er imidlertid om ikke den estetiske erfaringen nettopp som antropologi kan romme aspekter som gir andre tilganger til forholdet mellom musikk og transcendent enn den som ligger i modernitetens sekulariseringstese. Det er dette spørsmålet vi skal se nærmere på i det følgende.

Bergers transcendentssignaler

Sekulariseringstesen spilte en sentral rolle i sosiologien i de første tiårene etter andre verdenskrig. Imidlertid ble det etter hvert tydelig at den var et kart som ikke stemte med terrenget. Religionen så ikke ut til å forsvinne av seg selv i takt med moderniseringen. Religionen kunne endre skikkelse, få en annen sosial betydning og funksjon, men den forsvant ikke. Det ble stadig tydeligere at forholdet mellom religion og modernitet måtte studeres fra nye synsvinkler.

Peter Berger var sammen med Thomas Luckmann blant dem som allerede på 1960-tallet gikk nye veier i studiet av religionens sosiologi. I *A Rumor of Angels* (Berger, 1970) er det imidlertid ikke den religions-sosiologiske, men den religionsfilosofiske siden av saken Berger er opp-tatt av. Selv om religionen ikke forsvinner i det moderne samfunnet, står likevel sekulariseringen av det vitenskapelige verdensbildet urokkelig fast. Dette verdensbilde er et verdensbilde uten en hinsidig, åndelig eller overnaturlig verden. Det er et verdensbilde uten transcendent. Dette transcendentstapet utfordret Berger til å undersøke transcendentfenomenet fra nye synsvinkler, og det er det han gjør i *A Rumor of Angels*.

Berger er ikke opptatt av troen på engler eller på andre former for guddommelig transcendens i denne verden. Han spør ikke etter det overnaturlige, men tvert imot etter helt naturlige, allmennmenneskelige fenomener der mennesket selv overskrider det som er empirisk gitt. Disse fenomenene kaller Berger for transcendenssignaler. Transcendenssignalene er ikke guddommelige tilsynekomster eller epifanier, de er menneskets eget verk. Men de åpner en mulighet for å spørre om ikke virkeligheten også omfatter noe mer enn det empirisk konstaterbare.

Berger peker på fem slike fenomener eller transcendenssignaler der mennesket ikke slår seg til ro med verden slik den faktisk er. Det er vår tilbøyelighet til å skape orden, vår tilbøyelighet til å leke, til å håpe, til humor og til å fordømme uhyrlige forbrytelser som for eksempel holocaust. Vi er ikke bare uenige med Hitler og Eichmann. Vi fordømmer dem, og i fordømmelsen påberoper vi oss noe absolutt, en høyere moralsk orden enn det som kan konstateres rent empirisk (Berger, 1970, s. 53–72).

Transcendens og estetisk erfaring

Sekulariseringsdebatten har selvfølgelig gått videre etter Bergers bok og avfødt en rekke til dels monumentale verk som for eksempel Charles Taylors gedigne *A Secular Age* (2007). Den skal vi komme tilbake til. Når det i vår sammenheng likevel er nærliggende å ta utgangspunkt i Bergers lille bok, er det ikke bare fordi den er en skjellsettende klassiker, men først og fremst fordi Bergers fenomenologiske fokus kan være en fruktbar innfallsvinkel til vårt spørsmål om musikken og det moderne tapet av transcendens.

Spørsmålet er altså om den estetiske erfaringen som en egen erfaringsform kan kaste lys over transcendensproblemet på en måte som er fruktbar også for forholdet mellom musikk og transcendens. Berger nevner riktignok ikke musikk som et signal om transcendens. Han nevner faktisk ikke kunst i det hele tatt. Men det kunne han jo uten vanskeligheter ha gjort. Lek og humor er for Berger en motvekt til det rasjonaliserte livets trivialitet. De er en form for re-fortrylling av modernitetens av-fortryllede liv. Imidlertid er jo både musikken og kunstopplevelser for mange mennesker nettopp en slik re-fortrylling som bryter med det

trivielle hverdagslivet og løfter mennesket ut over den virkeligheten som er empirisk gitt.

En filosof som i motsetning til Berger har undersøkt den estetiske erfaringen med henblikk på spørsmålet om transcendens er Dorte Jørgensen, som er professor i filosofi ved Århus Universitet. Gjennom en rekke svært omfattende arbeider har hun forsøkt å fange opp det grensoverskridende i den estetiske erfaringen ved hjelp av et begrep om «immanent transcendens». En slik innfallsvinkel via spørsmålet om den estetiske erfaringens egenart kan være fruktbar også for en drøfting av spørsmålet om musikk og transcendens. I det følgende skal vi derfor ikke gå rett på de musikkfilosofiske spørsmålene, men ta utgangspunkt i det mer omfattende spørsmålet om transcendens og estetisk erfaring. Som vi skal se kan både den engelske litteraturkritikeren Rita Felskis undersøkelse av den estetiske erfaringen som en form for «hektethet» og den tyske sosiologens Hans Joas' begrep om menneskets «selv-transcendens» være fruktbare i denne sammenhengen.

Først skal vi imidlertid rette søkelyset mot fraværet av estetisk refleksjon i moderne, protestantisk teologi. Hvorfor er det slik at protestantisk teologi, til tross for den sentrale rollen som musikk spiller i protestantisk gudstjeneste- og fromhetsliv, ikke har vært interessert i musikk som annet enn et pedagogisk redskap for forkynnelsen? Det har, som vi skal se, sammenheng med den protestantiske teologiens distanserte holdning til estetikk i sin alminnelighet.

Protestantismen har som kjent et ambivalent forhold til musikkens religiøse betydning. På den ene siden er grunnlaget for protestantisk kristendom «Ordet og Troen». Troen er basert på det åpenbarte Guds ord; skriftlig i Bibelen, muntlig i prekenen og i den liturgiske tekstlesningen. Alt annet er sekundært og i beste fall bare et hjelpemiddel for Ordet, som er forkynnelsen av Guds nådige tilgivelse av menneskenes synder for Jesu Kristi skyld. I en lang liste over ting som ikke er nødvendige for å holde en rett gudstjeneste nevner Luther også orgler og sang. Det eneste som er nødvendig, er evangeliet (Luther, 1910, s. 39).

På den andre siden spiller salmesang og musikk en nøkkelrolle i protestantiske gudstjenester, i kristelig møtevirksomhet og i det private andaktslivet. Sang og musikk fyller ofte mer en halvdel av tiden i en gudstjeneste. Et orgel og ofte også et piano hører med til kirkenes faste inventar, organister er fast ansatt i hele og halve stillinger, og mange menigheter bruker en betydelig del av sine ressurser på menighetskor og barnesang. Vi kan vanskelig tenke oss en begravelse eller en vielse uten en eller annen form for sang og musikk, og julaften synges julen inn i radio og fjernsyn. Det er lett å trekke den konklusjonen at det eneste som virkelig er nødvendig, er musikken i en eller annen form.

Luther og den gåtefulle musikken

Denne ambivalensen finner vi allerede hos Luther. I Luthers gudstjenestereform slik den ble utformet i den *Den tyske messen* (1523) spiller musikken en viktig rolle (sml. Christoffersen, 2019). Men Luther nevner i denne sammenhengen at han også kan se for seg en gudstjeneste som ikke er for kreti og pleti, men for de som for alvor virkelig ønsker å være kristne. I denne gudstjenesten «vil det ikke være bruk for noe særlig synsing. Også dåpen og sakramentet kunne man ordne på en kort og grei måte – og konsentrere alt om ordet, bønnen og kjærligheten» (Luther, 1982, s. 12). Luther tror ikke tiden ennå er inne for en slik gudstjeneste for de få, men det som er interessant i vår sammenheng, er at han ikke vil sette av mye plass til sang og musikk i en slik tenkt gudstjeneste for de virkelig kristne. Ordet kan tydeligvis klare seg godt uten musikken som uttrykksmiddel.

På den andre siden var Luther selv svært glad i musikk, og han skrev både salmetekster og melodier. Når Luther i 1538 skriver forordet til utgivelsen av Georg Rhaus *Symphoniae iucundae* lovpriser han musikken i høye toner. I tråd med synspunktene i *Den tyske messen* fremhever Luther her musikkens affektive betydning. Musikken «hersker som en dronning over de menneskelige følelser», skriver Luther. Skjønt, «følelser» blir litt for snevert. Den moderne oppdelingen av menneskesinnet i selvstendige sektorer for følelser, tanker, vilje og så videre korresponderer ikke helt med Luthers antropologi. Musikken tar ikke bare tak i følelsene, men

sinnnet med tanker og følelser. Musikken er sinnsbevegende. Når musikken når inn til menneskets hjerte, er det ikke bare følelsene som berøres, men menneskets innerste tanker og sinnsstemninger: «For enten du skal oppmuntre folk som er nedtrykte, sette støkk i de muntre, gi mot til fortvilte, ta drøvelen på overmodige, avkjøle folk som er elskovssyke, roe slike som er forbitret av hat» – ja, så er det ikke noe bedre instrument enn musikken (Luther, 1982, s. 42).

Musikken er altså ikke bare et spill på vårt følelsesregister. Musikken er en åndskraft. Musikken kan rive oss ut av vår komfortsone, åpne lukkede øyne og få oss til å se livet fra en ny synsvinkel. Vi skal merke oss at det ikke er foreningen av musikk og ord Luther her lovpriser. Musikken blir ikke sinnsbevegende først når den forenes med Guds ord. Det er tvert imot: Guds ord søker seg til musikken, nettopp fordi musikken er en sinnsbevegende kraft.

Musikken er i bunn og grunn ikke menneskets verk, men Guds verk. Den er innbakt i verden helt fra skapelsen av. Musikken gjennomsyrrer alt i denne verden og kan erfares uavhengig av ordet og troen. *Hvordan* musikken gjennomsyrrer alt, det kan vi ikke forklare. Men *at* den gjør det, er for Luther ubestridelig, og det skaper en metafysisk undring og lovprisning av Guds uendelige visdom i skaperverket. Musikken er et gåtefullt uttrykk for verden som skapt.

Ikke rom for estetisk metafysikk

Dette synet på musikken som den transcendent Guds nærvær i den skapte verden har falt som offer for sekulariseringens tap av transcendent. Men den har også falt som offer for metafysikk-kritikken i moderne protestantisk teologi. Her har konsentrasjonen om åpenbaringen i «Ordet og Troen» ført til en kompromissløs avvisning av enhver form for metafysikk og metafysisk refleksjon. Den som nok er mest kjent for å ha aksentuert denne motsetningen til det ytterste, er den sveitsiske teologen Karl Barth. For Barth var metafysikk en form for naturlig teologi, på linje med allmennreligiøsitet og i bunn og grunn ikke annet enn menneskets forsøk på å lage seg en egen vei til Gud. Åpenbaringen, derimot, er Guds vei til mennesket.

Den svenske teologen Anders Nygren skilte like skarpt som Barth mellom åpenbaring og metafysikk, men han gjorde det ved å stille *agape* som det kristne kjærlighetsbegrepet opp mot *eros* som det platonske og i bunn og grunn naturlige begrepet om kjærlighet. Dermed kommer de estetiske problemene i skillet mellom åpenbaring og metafysikk tydeligere frem enn tilfellet er hos Barth.

Eros er for Nygren den naturlige kjærligheten til det gode, det vakre, det skjønne og det verdifulle – kort sagt til alt som det er verd å elske for dets egen skyld. *Eros* er den kjærligheten som elsker en person fordi vedkommende er god eller en ting fordi den er vakker. *Eros* er menneskets begjær etter det gode og det vakre og slik sett grunnlaget for den estetiske erfaringen. Men dermed blir *eros* også, sett med Nygrens øyne, menneskets eget forsøk på å løfte seg opp til det gode og det vakre, for å få del i det og gjøre det til sitt. *Eros* er kort sagt en egosentrisk kjærlighet. Og siden den høyeste forening av det som er godt og vakkert er Gud selv, er den egosentriske kjærligheten i siste instans menneskets egen vei til Gud (Nygren, 1966, s. 167).

Agape er uforenlig med eros

Agape er i ethvert henseende det motsatte av *eros*. *Agape* er ikke kjærligheten til det som er godt og vakkert i seg selv, men den kjærligheten som gjør det den elsker godt og verdifullt. *Agape* er ikke en kjærlighet som søker det verdifulle, men en kjærlighet som gjør det den elsker, verdifullt. Den er ikke kjærligheten til det høye, men til det lave, til det som i utgangspunktet ikke har noen verdi, men som blir verdifullt og vakkert fordi det blir elsket. *Agape* er ikke menneskets vei oppad, men Guds vei nedad. *Agape* er ikke egosentrisk kjærlighet, men uselvisk kjærlighet (Nygren, 1966, s. 167).

Det er ikke vanskelig å se at Nygrens *agape*begrep bygger på en radikal utgave av den lutherske læren om at mennesket rettferdiggjøres ved tro alene, uten gjerninger. Ifølge denne rettferdiggjørelseslæren er det ikke noe i mennesket som gjør at det fortjener Guds kjærlighet. Mennesket er en synder og slik sett gjenstand for Guds dom. Men Gud elsker synderen til tross for synden og rettferdiggjør synderen i sin kjærlighet. Gud elsker

uten forskjell både gode og onde. I evangeliet krever ikke Gud at mennesket skal være rettferdig, Gud gjør mennesket rettferdig.

Ved å koble agapebegrepet til læren om rettferdiggjørelse ved tro alene, har Nygren forankret det kristne kjærlighetsbegrepet i selve fundamentet for kristen tro. Dermed kan han rendyrke forskjellene mellom det allmenne kjærlighetsbegrepet og det spesifikt kristne kjærlighetsbegrepet. Problemet er imidlertid at den estetiske erfaringen ikke passer inn i dette skjemaet. Hadde Nygren holdt seg konsekvent til sitt eget skjema, burde jo konklusjonen vært at kristendom ikke er kjærlighet til det vakre, men til det stygge og frastøtende. Men det sier han ikke, forståelig nok. I stedet fjerner han stilltiende den estetiske erfaringen fra teologiens agenda. Det finnes ingen *agape*-estetikk i Nygrens teologi. Der *eros*-kjærligheten har en estetikk, har *agape*-kjærligheten bare et hull. Det er selvfølgelig ikke til hinder for at musikk kan brukes som et pedagogisk redskap for «Ordet og Troen», slik vi kan se det i de protestantiske kirkene i dag. Men det stenger av både for de metafysiske refleksjonene i Luthers teologi og for de metafysiske implikasjonene i Bergers transcendenssignaler.

Bergers transcendenssignaler er alle eksempler på at mennesket som et aktivt subjekt overskrider den empiriske virkeligheten. Det kan kanskje passe for den som skaper kunst, maler bilder, komponerer musikk, spiller eller synger. De fleste av oss er imidlertid ikke skapende kunstnere, men tilskuere og lyttere. Vi gripes av det vi hører og ser. Ligger det ikke en form for transcendens også i tilhørernes og tilskuernes erfaringer med kunst? Hva er det egentlig som skjer, når musikken griper oss? Det er Rita Felski opptatt av. Hun er professor i engelsk ved University of Virginia og Niels Bohr professor ved Syddansk Universitet.

Hekta på kunst

Erfaringen av å bli grepet av kunst tar Rita Felski for seg i boken *Hooked*, med undertittelen *Art and Attachment* (2020). Felski tenkte først å skrive en bok om det å bli heftet på litteratur. Imidlertid oppdaget hun snart så

mange paralleller til musikk, maleri og film at hun forsto at perspektivet måtte utvides (Felski, 2020, s. 38). Å bli heftet, grepet og berørt viste seg ved nærmere ettersyn å være et grunnleggende trekk ved estetisk erfaring som sådan, og ikke bare ved det å lese en bok eller lytte til musikk.

Felski stiller seg kritisk til de formene for akademiske kunstkritikk som legger all vekt på avstand og distanse. I academia er grunnprinsippet at kritikken skal være løsrevet fra forskerens personlige tilknytning til verket. Nettopp dette er skillet mellom akademikerens profesjonelle arbeid med kunst og amatørens interesse for kunst. Amatøren er *attached*, den profesjonelle er *detached*. Men dette skillet er kunstig, sier Felski. Den profesjonelle er like «hekta» som amatøreren. Grepetheten blir bare ikke tematisert som en estetisk grunnerfaring i den akademiske kunstkritikken (Felski, 2020, s. X).

Felskis kritikk av metoder og teorier i academia skal vi ikke gå nærmere inn på i denne sammenhengen. Det som er interessant for oss er hennes analyser av den rollen tilknytning og grepethet, av det å bli «hekta», spiller som estetisk grunnerfaring. Uansett hvor stor eller liten rolle grepetheten spiller i academia, er det ingen uenighet om at den er grunnleggende for amatørerenes og lekfolkets opplevelse av kunst, og det er den som interesserer oss her.

Det er særlig to tilnærminger til den estetiske grunnerfaringen Felski avviser. Den ene tilnærmingen er reduksjonismen, som vil føre den estiske erfaringen tilbake til noe annet enn kunstverket selv. Reduksjonismen innebærer at grepetheten blir uttrykk for andre faktorer enn de som ligger i kunstverket, som for eksempel politiske, sosiale og kulturelle forhold. Felski bestrider overhodet ikke at for eksempel sosiale og kulturelle faktorer kan være forutsetninger for tilknytningen til et kunstverk. Men at disse faktorene inngår som forutsetninger for den estetiske erfaringen, betyr ikke at erfaringen kan reduseres til bare et uttrykk for disse faktorene. For å forstå hvorfor og hvordan vi blir heftet, må vi undersøke hva det er ved kunstverket som sådan som griper oss. Det er kunstverkets egen påvirkningskraft vi må sikte oss inn på (Felski, 2020, s. XI, s. 11–12, 21).

Selv om Felski avviser reduksjonismen, vil hun ikke gå til den motsatte ytterligheten og legge all vekt på verket som et autonomt verk, uavhengig

av alt annet. I en slik kunstforståelse har kunstverket ikke noe med det allmennmenneskelige livet å gjøre, men analyseres med henblikk på dets formelle strukturer, som et geometrisk spill med form og farge eller som «ren» musikk. Heller ikke slike forsøk på å løsrive kunstverket – og kunstkritikeren – fra enhver sosial og kulturell kontekst setter oss på sporet av den estetiske grunnerfaring av å bli grepet, for ikke å si fengslet, av et kunstverk (Felski, 2020, s. 11).

ANT: En nettverksteori om kunst

Som et alternativ til disse tilnæringsmåtene vender Felski seg til Bruno Latours «aktør-nettverksteori»: ANT (Felski, 2020, s. 21–22). Hun fordyper seg ikke i Latours teori, men bruker den ganske løselig for å kaste lys over hvordan, hvorfor og på hvilke måter vi kan bli hekket på kunst.

Det er særlig to ting Felski tar med seg fra Latour. Det ene er at «aktør» i denne sammenhengen ikke er et begrep som forutsetter et intensjonalt subjekt. Ikke bare personer, men også ting kan være aktører. Et bilde eller et musikkstykke kan gripe oss og ta tak i oss og slik sett være en aktør i den estetiske erfaringen.

Det andre Felski tar med seg fra Latour, er at alle aktører inngår i et nettverk av relasjoner. Kunstverket er alltid mediert. Det er alltid formidlet, løftet frem av museer, utstillere, konsertsaler, musikere, instrumentmakere og så videre. Tilhøreren eller tilskueren på sin side kommer til kunstverket med sitt nettverk av kulturelle, personlige og sosiale forutsetninger og relasjoner. I dette mangslungne nettverket av relasjoner kan det oppstå en bestemt estetisk relasjon mellom kunstverk og tilhører, der kunstverket griper tak i og legger beslag på tilhøreren.

Felski undersøker denne estetiske tilknytningen under tre forskjellige synsvinkler: som affinitet eller *attunement*, som identifikasjon og som interpretasjon. Vi skal ikke gå i detalj, bare plukke med oss noen poenger som er viktige i vår sammenheng. Det første er betoningen av nærvær eller presens i den estetiske erfaringen. I den estetiske erfaringen ligger det en sterk opplevelse av kunstverket som nærværende. Felski viser her til Hans Ulrich Gumbrecht som har knyttet nærværet til kunstverkets

sansbarhet og materialitet. Gumbrecht mener også at nærværet er mer knyttet til kunstverkets tilstedeværelse i rommet, til dets spialitet mer enn til dets tidslighet.

Nærvær og intensitet

At sansbarhet og nærvær hører sammen også for musikkens vedkommende er åpenbart, men er nærværet også knyttet til musikkens materialitet? Er musikken virkelig materiell på samme måte som en skulptur eller et maleri? Nei, ikke på samme måte. Men den er materiell, selv om Gumbrechts «materialitet» kanskje ikke er det beste ordet i denne sammenheng. Fysisk kan være et bedre ord. I den estetiske erfaringen av musikkens presens ligger det en sterk opplevelse av musikken som noe fysisk. Selv om vi ikke ser musikken (skjønt det gjør vi også på en måte, når vi ser de musikerne som spiller den, eller synger), opplever vi den som fysisk til stede i rommet når vi hører den. Vi kjenner at den treffer oss i ørene og vibrerer i kroppen, så sterkt faktisk, at det kan være vanskelig å sitte stille. Musikken kan sette hele kroppen i bevegelse. Den kan på en underlig måte finne gjenklang i kroppen og er slik sett kanskje den mest kroppslige av alle kunstformene.

Felski legger som Gumbrecht vekt på at den estetiske erfaringen innebærer en sterk intensitet. Nærvær og intensitet hører sammen. Intensiteten skaper nærvær. Begge peker dessuten på at det i den estetiske erfaringen også ligger en sterk opplevelse av eget nærvær. Den estetiske erfaringen når vi står overfor et bilde eller hører et stykke musikk er *arresting*, som det ofte heter på engelsk, særlig i forbindelse med musikk. Vi bruker den samme talemåten også på norsk, når vi sier at fremføringen av et stykke musikk var fengslende. Erfaringens intensitet gjør ikke bare verket, men også den som hører det, stedsnærværende. I forbindelse med skjellsettende musikkopplever husker vi også ofte hvor vi var. Stedet og rommet inngår i den estetiske erfaringen, fordi musikk er et kroppslig fenomen. For egen del husker jeg ikke helt presist når jeg hørte Beethovens *Apassionata* for første gang. Men jeg husker helt nøyaktig hvor jeg var. Jeg var i Universitetets Aula i Oslo, og det var Vladimir Ashkenazy som spilte. Det var et estetisk sjokk og en fysisk rystelse.

Sammenhengen mellom intensitet og nærvær spiller interessant nok en nøkkelrolle i Gumbrecht siste bok, *Crowds – Das Stadion als Ritual von Intensität* (2020). Riktignok handler boken hverken om musikk eller kunst, men om sport, særlig fotball, europeisk og amerikansk, og om det å være fysisk til stede som en tilskuer i mengden ved spektakulære kamper. Gumbrecht, som er en entusiastisk fotball-fan, er her opptatt av hvordan det rent kroppslige nærværet og samværet på tribunen, der vi går opp i mengden, skaper opplevelsen av en intens tilstedeværelse. Å være en del av mengden på en fotballstadion er etter hans mening noe helt annet enn å sitte sammen med andre i en konsertsal og høre på musikk (Gumbrecht, 2020, s. 28).

Gumbrecht kan nok ha rett i at samværet i konsertsalen ikke er fysisk på samme måten som på et fullpakket fotballstadion. Men han reflekterer ikke over at musikken rent fysisk er til stede i konsertsalen på en annen måte enn spillet på fotballbanen er til stede på fotballstadion. På fotballstadion er det en avstand mellom spillet på banen og tilskuerne på tribunene. Spillet foregår ikke på tribunen, det foregår på banen. I konsertsalen opplever vi derimot at spillet kommer opp til oss på tribunen. Musikken kommer til oss, og dens fysiske presens intensiverer en tilstedeværelse som kommer kollektivt til uttrykk det øyeblikk applausen bryter løs. Når vi sammen med andre reiser oss i en entusiastisk applaus, kjenner vi på kroppen at dette er en opplevelse vi har vært sammen om og deltatt i, her og nå.

Kunst er grensesnitt

Et annet poeng vi skal ta med oss fra Felski, er kunstverket som en måte å bringe oss i kontakt med virkeligheten på. Felski har ut fra sin faglige bakgrunn et særlig fokus på litteraturen. Hun er derfor opptatt av det språklige i kunstverkets grep på oss. Språket er ikke en brannmur mot virkeligheten, skriver hun, men et grensesnitt, et *interface* som bringer oss i kontakt med virkeligheten (Felski, 2020, s. 71).

Dette kan vi også si om musikken. Dens uttrykksform eller «språk» er et grensesnitt som setter oss i forbindelse med andre sider og andre aspekter ved virkeligheten. Riktignok kan musikken også bli karakterisert som

en form for virkelighetsflukt, noe vi tyr til for å glemme virkeligheten, enten det nå er det trivielle eller det truende vi forsøkte å flykte fra. Men for å spørre med Peter Berger: Er virkeligheten bare den håndgripelige, trivialiserte, deprimerende verden? Er det ikke snarere slik at nettopp musikken lar oss erfare at det virkelige er mer enn vitenskapens empiriske konstaterbarhet?

Synet på det kunstneriske språket som et grensesnitt fører Felski til et annet, viktig poeng. Det er ikke bare slik at det ifølge ANT er mange ting som inngår i vår tilknytning til et kunstverk. Det er også slik at kunstverket i sin tur knytter oss til andre ting (Felski, 2020, s. VII, 91). I den estetiske erfaringen dannes det ikke bare bånd til kunstverket, men også bånd til andre ting i denne verden. Sett under denne synsvinkel er det nærliggende å spørre om ikke nettopp musikken som et grensesnitt har en særegen evne til å knytte oss til så forskjellige ting som ideer, tanker, personer og steder, for bare å nevne noen stikkord. For Luther er det i alle fall slik at når musikken kan ta tak i vårt innerste, er det fordi den forbinder oss med det som skjer og finner sted i den ytre verden.

Religion og metafysikk spiller ingen rolle i Felskis bok. Hun analyserer den estetiske erfaringen som grepethet, men går ikke videre til spørsmålet om grepethetens religiøse og metafysiske betydning. Det gjør derimot den tyske sosiologen Hans Joas, som er professor ved Humboldt-universitetet i Berlin.

Nettopp erfaringen av å bli grepet er tema for Hans Joas i boken *Do We Need Religion? On the Experience of Self-Transcendence* (2008). Joas er her opptatt av å undersøke fenomenet religiøs erfaring. Hans hovedpoeng er at religiøse erfaringer ikke er erfaringer som per definisjon er forskjellige fra alle andre erfaringer som et menneske kan gjøre. Religiøse erfaringer hører tvert imot med til en gruppe av erfaringer som han vil samle under betegnelsen *selv-transcendens*. Erfaringene av selv-transcendens er erfaringer som innebærer at man overskrider og går ut over seg selv.

Selv-transcendens

Ordet selv-transcendens kan være litt misvisende. Det Joas sikter til er ikke at selvet overskrider seg selv ved så å si å løfte seg selv etter håret. Selv-transcendens refererer tvert imot til erfaringer av å bli «pulled beyond the boundaries of one's self, being captivated by something outside of myself, a relaxation of or liberation from one's fixation on oneself». Et tysk ord for denne opplevelsen er *Ergriffensein* (Joas, 2020, s. 7). Det handler altså om opplevelsen av å bli grepet av noe, slik at man går opp i det og blir opptatt av noe annet enn seg selv for en kortere eller lengre tid.

Joas mener ikke at alle erfaringer av selv-transcendens i bunn og grunn er religiøse erfaringer. Hans poeng er at religiøse erfaringer er av samme type. Disse allmenne erfaringene av selv-transcendens gjør det mulig å forstå hva religiøs erfaring, og dermed gudstro og religion, er.

Joas nevner tre typer av slike allmenne transcendererfaringer. Den første typen er opplevelsen av å gå opp i eller bli ett med naturen. Den andre typen er å gå opp i et annet menneske, i samtalen, i den erotiske kjærligheten og i det å gi og få hjelp av en annen. Den tredje typen er opplevelsen av kollektiv ekstase, når en gruppe av mennesker girer seg opp, slik at hver enkelt rives med av gruppen. Å være grepet på denne måten betyr å stå utenfor seg selv, *ek-stasis* (Joas, 2008, s. 9–10). Dette er nok den samme erfaringen Gumbrecht (2020) adresserer som tilskuer på en fullpakket fotballstadion.

Joas henviser hverken til kunsten i sin alminnelighet eller til musikken i denne sammenhengen, selv om erfaringen av å bli grepet av og gå opp i er et grunnleggende trekk ved opplevelsen av musikk. Vi overskrider oss selv idet vi blir trukket ut av oss selv. Musikken fengsler oss og legger beslag på oss.

En gåtefull tilstand

Neglisjeringen av musikken blir desto mer påfallende når vi ser nærmere på et av de eksemplene Joas bruker. Som eksempel på det å gå opp i naturen bruker Joas et sitat fra Knut Hamsuns *Mysterier*. Bokens hovedperson,

den gåtefulle Nagel, har en helt spesiell opplevelse som Joas tar tak i. Den engelske teksten Joas bruker er ikke uproblematisk som oversettelse betraktet, men vi holder oss til den norske originalen:

En skjælvende glæde gjennomfor ham, han glemte sig væk, følte sig henført og forstak sig ind i det rasende solskin. Stilheden gjorde ham aldeles besat av tilfredshet, intet forstyrret ham, bare oppe i luften suste den bløte lyd, lyden av det uhyre stampeværk, Gud som trådte sit hjul. Skogen omkring rørte ikke et blad og ikke en nål. Nagel krøp sammen av behag, trak knærne op under sig og hutret fordi altsammen var så godt. Det kaldte på ham og han svarte ja; han reiste sig op på albuen og så sig om. Ingen var tilstede. Han sa ja endnu en gang og lyttet; men ingen viste sig. Dette var dog besynderlig, han hadde så tydeligt hørt nogen kalde på sig; men han tænkte ikke mere over det, det var kanskje bare en indbildning, i ethvert fald vilde han ikke la sig forstyrre. Han var i en gåtefuld tilstand, fylt av psykisk behag; hver nerve i ham var våken, han fornam musik i sit blod, følte sig beslægtet med hele naturen, med solen og fjældene og alt andet, kjendte sig omsuset av sin egen jefølelse fra trær og tuver og strå. Hans sjæl blev stor og fuldtonende som et orgel inde i ham og aldri glemte han hvorleds den milde musik likefrem gled op og ned i hans blod. (Hamsun, 1985, s. 52)

Det er påfallende hvor sentralt musikken står i Hamsuns beskrivelse av å gå opp i naturen. Nagel fornemmer musikk i sitt blod. Hans sjel blir stor og fulltonende som et orgel, og mild musikk glir opp og ned i hans blod. Naturen spiller på Nagel som på et instrument, og han blir fylt med musikk.

Selv om teksten handler om å gå opp i naturen, sier den også noe om hva det innebærer å bli grepet av musikk. Musikkopplevelsen som en fysisk opplevelse blir en inngang til å forstå hvordan vi kan gå opp i naturen. Naturen kan legge beslag på oss og fylle oss på samme måten som vi kan bli fylt av musikk. Det er en analogisk sammenheng mellom det å bli grepet av naturen, gå opp i naturen, bli fylt av naturen og det å bli grepet av, gå opp i og bli fylt av musikk.

Vi skal også merke oss hvor sterkt Hamsun i denne teksten fremhever opplevelsen av eget nærvær og egen presens. Nagel hører bokstavelig talt at noen kaller på ham, der og da. Hans stedsnærværelse er skjerpet til det ytterste, samtidig som hans selvbevissthet nesten vokser ut over alle

grenser. Opplevelsen av å gå opp i naturen og i musikken er ikke tankeløs, eller en flukt inn i tankeløsheten. Den er bevissthetsutvidende, men ikke bevissthetsutslettende. Nagel er ekstatisk, men han mister ikke seg selv.

Nagels tilstand er gåtefull, og slik opplever Nagel den også, som gåtefull. Dermed er det ikke sagt at den er en religiøs opplevelse. Men den er åpen for en religiøs fortolkning, det peker Hamsun selv på. Hamsun griper til religiøse ord og uttrykk for å kunne uttrykke hva det er Nagel erfarer, og musikkens gåtefulle virkning inngår som en viktig komponent i denne beskrivelsen.

I sin kommentar til Hamsuns tekst peker Joas dessuten på at disse selv-transcenderende opplevelsene ikke bare dreier seg om opplevelser der vi er oppstemte, men også omfatter opplevelser av naturen som skremmende (*Naturgrauen*), eller vi kan rystes over hvor sårbar og skjør vår egen og andres eksistens er. Også angsten er en form for selv-transcendens. Her er det nærliggende å gripe tilbake igjen til det vi ovenfor sa om kunstens og musikkens evne til å knytte oss til andre ting. Musikken kan knytte oss til det som er skremmende, truende, gledelig og livgivende. Derfor er musikken så viktig i religiøse sammenhenger.

Rita Felskis beskrivelse av å bli hektet i omgangen med kunst er en fruktbar innfallspport til forståelsen av estetisk erfaring. Likevel kan det rent estetiske bli litt uspesifisert i hennes fremstilling. Som Hans Joas har pekt på, er det mange ting som kan trekke oss ut av oss selv, og det er slett ikke alltid det er det estetiske som er mest fremtredende.

Erfaringer i mellomverdenen

Går vi til Dorthe Jørgensen, ser vi at hun i sine analyser av den estetiske erfaringen langt på vei ligger på linje med Felski og Joas, samtidig som hun legger mer vekt på det spesifikt estetiske i den selv-transcenderende erfaringen. Estetiske erfaringer er ikke noe vi gjør, men noe som skjer med oss. Vi kan ikke programmere dem, men vi kan til en viss grad

innstille oss på dem. De estetiske erfaringene er et samspill som finner sted i en slags mellomverden mellom oss og noe i vår omverden:

Erfaring og erkendelse bliver som regel betragtet som noget, i hvilket mennesket (dets bevidsthed) er den handlende, og som det derfor selv styrer. Men æstetiske erfaringer udmærker sig netop ved ikke at være noget, vi selv gør, men derimod noget, der tildrager sig for os. Hvis man går en tur i skoven, kan man håbe på at komme hjem med en æstetisk erfaring, men man bestemmer ikke selv, om det sker. Man kan gøre det vanskelig for den æstetiske erfaring at indfinde sig, f.eks. ved at gå med snuden i mobilen på sin vej igennem skoven. Men man kan ikke selv få erfaringen til at ske, for den er slet ikke vort eget værk. Æstetiske erfaringer er derimod resultater af et samspil (imellem noget i os og noget i omverdenen), der foregår i en slags mellemverden (de sker hverken i det sansede eller i bevidstheden). Både æstetiske, religiøse og alle andre overskridende erfaringer sker i denne mellemverden af følelse, fornemmelse og anelse. Derfor er de tildragelser og opleves af samme grund som gaver, eller som Dante sagde om fantasien: som 'regn fra høje himle'. (Jørgensen, 2017, s. 31–32)

Estetiske erfaringer hører altså hjemme i denne mellomverdenen av følelser, fornemmelser og anelser. Slik Jørgensen ser det, erfarer vi ikke noe annet i denne mellomverdenen enn det som er i verden. Men det får en estetisk merbetydning. Vi erfarer tingene som noe mer enn bare ting. Vi opplever dem som i en eller annen forstand *skjønne* ting. Dermed er det ikke sagt at den estetiske erfaringen er Guds verk, men den er heller ikke menneskets verk. Den estetiske erfaringen er noe tredje, et samspill mellom transcendent og immanent i mellomverdenen (Jørgensen, 2017, s. 32). Det er dette samspillet Jørgensen også kan kalle for «immanent transcendens» (Jørgensen, 2014, s. 42).

Jørgensen legger særlig vekt på verdiaspektet i denne estetiske erfaringen av det *skjønne*. Det *skjønne* gir det vi erfarer en egenverdi som går ut over den rene nytteverdien. Det blir som *skjønt*, verdifullt i seg selv. Det estetiske gir oss en erfaring som bryter med vår rent pragmatiske omgang med verden som en samling av bruksting med større eller mindre nytteverdi. Den verden vi lever i er ikke bare noe vi i størst mulig grad kan utnytte, men også noe vi kan kontemplere og verdsette for dens egen skyld (Jørgensen, 2017, s. 31–32).

Når Jørgensen knytter den estetiske erfaringen til «det skjønn», kan det lett oppfattes som en innsnevring av den estiske erfaringens kunstneriske relevans, som om estetisk erfaring bare handler om å oppleve at noe er skjønt i ordets mer banale forstand. Jørgensens skjønnhetsbegrep er imidlertid svært sofistisert og alt annet enn banalt (sml. Jørgensen, 2014). Men det behøver vi ikke gå nærmere inn på i denne sammenhengen. For vårt formål er det tilstrekkelig å henvise til «det skjønn» som en merkelapp på det estetisk tiltrekkende, til forskjell fra andre former for tiltrekning. Vi tiltrekkes jo ikke bare estetisk, men kan også tiltrekkes for eksempel av det nyttige. Men i den estetiske skjønnhetserfaringen får det som tiltrekker oss en verdi som går ut over den rene nytteverdien.

Estetisk erfaring uten innhold

Også Charles Taylor knytter kunsten til et slags mellomrom eller åpent rom i menneskets tilværelse. Men for ham er dette rommet et moderne fenomen som oppstår når kunsten løsrives fra en allment anerkjent referanse i form av en gitt tilværelsesorden (*the Great Chain of Being*) eller historie. Hvorvidt denne referanse er religiøs eller sekulær er av mindre betydning. Det avgjørende er at i den førmoderne kunsten tas den ontiske referansen for det kunstneriske uttrykket for gitt. Denne referansen faller bort i moderne tid. Kunsten blir overlatt til seg selv, og det er først når dette skjer at kunsten blir kunst i moderne forstand (Taylor, 2007, s. 352–353).

Både musikk og poesi er for Taylor gode eksempler på denne utviklingen. Hverken en bønn som synges i en liturgisk sammenheng eller et hyllingsdikt som fremføres ved en bankett har estetisk referanse. Dette er ikke «kunst» i vår forstand av ordet:

In other words, what is special here is not to be understood aesthetically, in terms of the way in which the listener is (or ought to be) moved, but ontically: a specially important kind of action is being carried out (worshipping God, praising heroes). (Taylor, 2007, s. 354)

Estetikkenes åpne rom er for Taylor altså et rom uten en gitt, ontisk referanse. Først når den ontiske referansen forsvinner, blir opplevelsen av

et stykke musikk eller et dikt til en estetisk opplevelse. Derfor eksisterer den førmoderne kunsten, som for Taylor er den før-romantiske kunsten, strengt tatt ikke i et åpent rom, for så vidt som den referer direkte til en allment akseptert ontologi eller tilværelsestolkning. Den ontiske referansen lukker rommet. Moderne kunst derimot, som ikke har en etablert, ontisk referanse, åpner rommet ved at den som kunst betraktet blir selvrefererende. Kunsten må skape seg et referansesystem og et språk som viser til en mening som ikke ligger utenfor kunstverket, men i kunstverket som sådan. Kunstverket blir sin egen mening (Taylor, 2007, s. 353). Det er selvfølgelig ikke til hinder for at moderne kunst kan tillegges en ontisk referanse utenfor kunstverket selv, men denne referansen er det vi som tilhørere eller tilskuere som legger inn i den. Kunstverket som kunst betraktet referer bare til seg selv. Musikken blir «absolutt» musikk (Taylor, 2007, s. 356).

At musikken utvikler sin egen «semantikk» som absolutt musikk utelukker selvfølgelig ikke *at* vi blir beveget av musikken, men *hvorfor* vi blir beveget, er et åpent spørsmål. Bevegetheten kan gis en ontisk referanse, men den ontiske referansen kan også avvises. Når den ontiske referansen avvises, står vi overfor en ontisk intethet: «There is only le Néant» (Taylor, 2007, s. 356). Dette kan vi, med et uttrykk som Taylor ikke bruker i denne sammenhengen, kalle for en ontisk nihilisme. Både den religiøse og ateisten kan på mysteriøst vis bevegges av musikken, men mysteriet er nå lagt inn i mennesket. Musikkens mysteriøse dybde er antropologisk: «It is the mystery of anthropological depth» (Taylor, 2007, s. 356). Det er mennesket som på et mysteriøst vis er dypt, ikke musikken. Musikken er ontisk sett tom.

Taylor har selvfølgelig rett i at moderne kunst ikke har et felles formspråk eller en «estetisk semantikk» som forutsetter en gitt, ontisk referanse. Hvorvidt den hadde det i tidligere tider, slik Taylor synes å forutsette, kan i høy grad diskuteres, men det lar vi ligge i denne sammenhengen. Mer problematisk er det at han ved å legge musikkens mysteriøse dybde inn i mennesket, *de facto* har stilt seg på den ontologiske nihilismens side. I stedet for å konstatere at den ontiske referansen i mylderet av estetiske formspråk er flertydig og derfor omstridt, går han inn for at formspråket i moderne kunst er ontisk tomt.

Taylors *raisonnement* fører til at det i dagens vrimmel av musikalske uttrykksformer bare blir den selvrefererende eller «absolutte» formen for

musikk som blir kunst i streng forstand. Samtidig ser han også ut til å mene at fremføringskonteksten har avgjørende betydning. Hvis jeg forstår ham rett, mener han at også tidligere tiders religiøse musikk kan gi en estetisk erfaring, såfremt den løsrives fra den liturgiske sammenhengen. Når religiøs musikk fremføres i konsertsalen eller i operaen skapes det et åpent rom der det er opp til enhver å legge så mye eller lite ontisk referanse inn i musikken som en selv måtte ha behov for (Taylor, 2007, s. 360). Dette må vel i praksis bety at en kantate av Bach fremført i konsertsalen kan gi en estetisk erfaring, mens den ikke kan gi en estetisk erfaring når den fremføres i gudstjenesten. I gudstjenesten får kantaten en ontisk referanse som utelukker at den kan oppleves som kunst.

Taylors resonnement fører kort sagt til at «estetisk erfaring» blir et fenomen som er knyttet utelukkende til moderne kunst og en moderne fremføringskontekst. Estetisk erfaring er noe folk flest i tidligere tider var avskåret fra. Det kan man selvfølgelig mene, men dermed utelukkes også enhver dialog med tidligere tiders estetiske tenkning om skjønnetens betydning, fra Platon til i dag.

Jørgensens (2014, 2017) kobling av den estetiske erfaringen til forestillingen om en mellomverden skaper på en helt annen måte en kontinuitet mellom før og nå. Fantasiens mellomverden er ikke et privilegium for moderne mennesker, men er uløselig knyttet til menneskets kulturhistorie. Den estetiske erfaringen ligger hverken i meg eller (latent) i kunstverket, men er noe som finner sted mellom oss, i mellomrommet mellom meg og kunstverket. Mens Taylor ikke kommer lenger enn Berger, og knapt nok det, når det gjelder å tilrettelegge forholdet mellom kunst og transcendens, åpner Jørgensen og ikke minst Felski for en langt mer fruktbar refleksjon over estetisk erfaring som vekselvirkning.

Til slutt

I vår tids vitenskapelige verdensbilde har musikken ikke en transcendent referanse, slik den hadde i tidligere tider. «Englesang» er ikke lenger englenes sang, men menneskets egen sang. Spørsmålet er om vi ganske

enkelt bare må avfinne oss med dette, eller om det også finnes andre innfallsporner som kan åpne det moderne transcendensproblemet for en mer fruktbar diskusjon av forholdet mellom musikk og transcendens.

Siden transcendensproblemet ikke er et problem som bare gjelder musikken, men all kunst, tok vi utgangspunkt i forholdet mellom transcendens og estetisk erfaring. Spørsmålet var om den estetiske erfaringen som en egen erfaringsform kan kaste lys over transcendensproblemet på en måte som er fruktbar også for forholdet mellom musikk og transcendens.

Peter Berger (1970) gir incitamentet til en slik undersøkelse av den estetiske erfaringen, når han trekker frem fenomener der mennesket selv overskrider den empirisk gitte faktisitet, som for eksempel i lek og humor. Berger diskuterer imidlertid ikke den estetiske erfaringen i denne sammenhengen. Det gjør derimot Rita Felski (2020) og Dorthe Jørgensen (2014, 2017), som begge viser til at estetisk erfaring innebærer at det er noe som tiltrekker oss, legger beslag på oss og fengsler oss. I denne formen for selv-transcendens er vi, som Hans Joas og Hans Ulrich Gumbrecht også påpeker, ikke «selv-drevne». Drivkreftene i den estetiske erfaringen er ikke bare menneskets egen drift eller begjær, men en vekselvirkning mellom tiltrekning og begjær.

Ved nærmere ettersyn er det slik også hos Platon (2010). *Eros* var for Platon ikke bare begjær, slik Anders Nygren (1966) vil ha det til, men også tiltrekning. Å bli tiltrukket av noe hører med til det å være menneske. Slik sett er mennesket overhodet ikke «selvdrevet». Men mennesket kan bli tiltrukket av så mangt. *Eros* som tiltrekningskraft var for Platon en gave fra gudene, en form for *mani* som innebærer at mennesket trekkes mot det skjønne (Platon, 2010, s. 417–418).

Dorthe Jørgensen (2014, 2017) plasserer den estetiske erfaringen i et mellomrom mellom tingene og oss. Rita Felski (2020) beskriver på side det kunstneriske språket som et grensesnitt mellom oss og virkeligheten. Slik sett blir musikken en kunstform som ikke kobler oss løs fra virkeligheten, men gir oss tilgang til den. Det henger ikke minst sammen med musikkens evne til å berøre oss følelsesmessig, siden nettopp følelsene spiller en viktig rolle i vår tilknytning til den verden vi lever i. Slik sett er det nærliggende å kalle kunsten, og dermed også musikken, for en omgangsform. Den er en måte å omgås virkeligheten på.

Når musikken har så stor betydning i religiøs sammenheng, er det ikke minst fordi den har en så sterk tiltreknings- og tilknytningskraft. Den kan knytte oss til steder, handlinger, meninger, mennesker, tanker og ideer. Luther var i sin tid svært opptatt av dette, og priste musikkens virkekraft som en gave fra Gud, akkurat som Platon. For Luther var imidlertid musikkens virkekraft et uttrykk for at mennesket som skapt er innfelt i den skapte verden. Mennesket står ikke utenfor eller ovenfor verden, men er innvevd i den. Sagt med den danske teologen og filosofen K.E. Løgstrups ord: «Med åndedræt og stofskifte er vi indlagte i naturens kredsløb, med vore sanser er vi indlagte i universet» (Løgstrup, 2013, s. 11). Som innfelt og innvevd i den skapte verden lever vi i spenningen mellom tiltrekning og begjær.

Når Luther var så opptatt av musikkens virkekraft, var det fordi han mente den hadde en egen evne til å trekke mennesket til det gode. Musikken gjør ikke alltid det, slett ikke. Det var også Luther klar over. Men når den gjør det, når den trekker mennesket til det gode, da er det ifølge Luther ren nåde. Denne nåden er hverken bundet til kirken eller til forkynnelsen av evangeliet, men er gitt i og med den skapte verden. Den er en form for skapelsesnåde (Christoffersen, 2011).

I menneskelivets kamp mellom godt og ondt kan musikken komme inn på det godes side. Musikken kan på gåtefullt vis komme mennesket til unnsetning. Luther kan ikke forklare hvordan det går til, men skapelsesnåden skaper en metafysisk undring i ham. Det er denne metafysiske undringen, ikke bare over godhetens tiltrekningskraft, men også over godhetens og skapelsesnådens mange skikkelser i det det skapte liv, som ofte mangler i moderne protestantisk teologi.

Det tiltrekkende har imidlertid en motpol som Luther også var opptatt av, men som ikke spiller noen rolle hverken hos Felski (2020) eller hos Jørgensen (2014, 2017), og det er det frastøtende. Det motsatte av å bli tiltrukket er ikke å forbli upåvirket, men å bli støtt bort. Som en vekselvirkning mellom tiltrekning og begjær, lever den estetiske erfaringen i spenningen mellom det til-trekkende og det fra-støtende. Legger vi vekt på dette, kan det kanskje bli lettere å få et blick også for den estetiske erfaringen som en prosess. Det tiltrekkende og det frastøtende er ikke konstante størrelser, men prosesser der det som før var tiltrekkende, senere kan fremstå som frastøtende, og *vice versa*.

For Luther kunne evangeliet være en drivkraft i en slik omformingsprosess. Evangeliet kunne omforme det mennesket ble tiltrukket av, først og fremst i etisk henseende, men også estetisk. Fra å bli tiltrukket av selvopptatt pomp og prakt kunne evangeliet åpne øynene for det livsnære, det uforstilte og det oppriktige. Det som før var frastøtende, kunne nå bli tiltrekkende. Når Luther kunne prise musikken i så høye toner, var det ikke bare fordi den kunne trekke menneskets begjær til et gode, men også fordi den dermed kunne omforme menneskets begjær og gi det en ny retning.

Referanser

- Berger, P. L. (1970). *A rumor of angels. Modern society and the rediscovery of the supernatural*. Anchor Book.
- Christoffersen, S. Aa. (2011). Skapelsesnåde. Om den sansbare verdens erfaringsform. *Norsk Teologisk Tidsskrift*, 112(3–4), 261–277.
- Christoffersen, S. Aa. (2019). Musikk og metafysisk undring i Luthers teologi. I H. Rise (Red.), *Lutherske perspektiver på liturgisk musikk* (s. 19–33). Novus.
- Felski, R. (2020). *Hooked. Art and attachment*. University of Chicago Press.
- Gumbrecht, H. U. (2020). *Crowds – Das Stadion als Ritual von Intensität*. Klostermann Essay 5.
- Hamsun, K. (1985). *Mysterier*. Den Norske Bokklubben.
- Joas, H. (2008). *Do we need religion? On the experience of self-transcendence*. Paradigm Publishers.
- Joas, H. (2017). *Die Macht des Heiligen. Eine Alternative zur Geschichte von der Entzauberung*. Suhrkamp.
- Jørgensen, D. (2014). *Den skønne tænkning*. Aarhus Universitetsforlag.
- Jørgensen, D. (2017). *Hvorfor er vi så fantasiforskrækkede?* Eksistensen.
- Luther, M. (1910). *Kritische Gesamtausgabe Bd. 10, Abt. 1,1*. Böhlau.
- Luther, M. (1982). *Verker i utvalg. Bd. V* (S. Hjelde, I. Lønning & T. Rasmussen, Red.). Gyldendal.
- Løgstrup, K. E. (2013). *Ophav og omgivelse*. Klim.
- Nygren, A. (1966). *Eros och Agape. Den kristna kärlekstanken genom tiderna*. Aldus/Bonniers.
- Platon. (2010). *Samlede værker i ny oversættelse. Bd. II* (J. Mejer & G. Tortzen, Red.). Gyldendal.
- Taylor, C. (2007). *A secular age*. Belknap Press.
- Weber, M. (1973). Wissenschaft als Beruf. I M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre* (s. 582–613). J.C.B. Mohr.