

# Mønstret, der forbinder

## Musikæstetik i lyset af Gregory Batesons holisme

*Af Ulrik Skouenborg*

Formålet med nærværende studie er at diskutere muligheden for at formulere en musikæstetik, der både kan rumme hele fænomenet musik og være ramme for fornuftige tanker om musikkens forhold til andre livsområder, helst sådan, at alle livsområder ses under ét. De to krav til en sådan musikæstetik skal ikke ses som en dobbelthed; tværtimod skulle det være sådan, at det, der definerer musik indadtil, netop er det samme som det, hvormed man indsætter musikken i en større sammenhæng. Det ville naturligvis være det rareste, hvis det, hvormed man definerer musik indadtil, ikke rammer altfor vindskævt forbi den faktisk eksisterende musik, og det ville også være det rareste, hvis det at indsætte musikken i en større sammenhæng betyder at vise musikken som en positiv og nødvendig livsyttring.

En sådan æstetik forekommer mig at være mulig på baggrund af Gregory Batesons helhedstænkning. Bateson (1904-80) leverer intet mindre end en videnskabelig hypotese om sammenhængen i de livsprocesser, der dækker vores klode; vi risikerer altså ikke at anlægge sagen for snævert, hvis vi vælger Batesons verdensbillede som billedet af den sammenhæng, vi vil indsætte musikken i. Bateson har engang givet sine bestræbelser den overskrift at bygge bro mellem livsprocesserne og det, vi i dag (dvs. siden nyskabelserne i kommunikationsteori umiddelbart efter 2. verdenskrig) ved om *mønster og orden*.<sup>1</sup> Han søger, som han kalder det i sin sidste bog, mønstret, der forbinder.<sup>2</sup> Hans totalitetsforklaring er således formel, og den er empirisk videnskabelig. Men samtidig erklærer han spørgsmål om mønstret, der forbinder, for æstetiske spørgsmål.<sup>3</sup> Vi har altså ikke kun at gøre med en videnskabeligt forklaret livstotalitet, hvori vi så skal finde ud af at indskrive vores musikæstetik; æstetikken skal nemlig ikke kun have en plads i helheden, der gør den til en del af den, for den *er* samtidig overalt i helheden. Eftersom mønstret, der forbinder, opfattes som et æstetisk spørgsmål, og eftersom forbindelsen mellem del og helhed i det levende univers er kommunikativ, kan æstetikens plads passende udtrykkes sådan, at det æstetiske lever i kommunikationen mellem del og helhed.

Batesons verdensbillede implicerer et æstetisk værdisæt, for så vidt som det stiller sig i direkte opposition til det Newtonske verdensbillede. Herom

skriver Bateson, og det er en anti-æstetisk antagelse, at fænomenerne bør studeres og evalueres kvantitativt.<sup>4</sup> Sammenligningsvis anser han sin egen antagelse for æstetisk; hans egen tendens er at studere og evaluere fænomenerne formelt.<sup>5</sup> Når jeg siden skal uddybe dette, vil den anti-æstetiske antagelse fremtræde som et anti-æstetisk værdisæt, uden at jeg dermed fjerner mig fra Bateson.

Jeg har antydet den overvældende nyhedsværdi i Batesons helhedsteori, og det er kun rimeligt, hvis læseren tænker, at jeg ved at ville skrive hans uskrevne æstetik stiller mig en umenneskelig svær opgave. Bateson havde efter 55 års tilløb endelig i sin sidste bog opstillet definitionen på mental proces, og dermed ville han nu være parat til at gå ind på de to store urørte spørgsmål, bevidsthed og æstetik; definitionen af mental proces skulle udgøre den primære tautologi, på hvilken man som på et landkort indtegner bevidsthed og æstetik.<sup>6</sup> (Tautologi er forholdet mellem landkort og land). Så simpelt er det, skrev han, »men jeg siger ikke, at det bliver simpelt at gøre det«. <sup>7</sup> Så døde han.

Beklager: jeg kan ikke skrive Batesons uskrevne bog, »Where Angels Fear To Tread«. <sup>8</sup> Det ville kræve en medfødt og skolet abstraktionsevne at tænke sig alle det æstetiskes muligheder omskrevet om definitionen på mental proces. Jeg må indskrænke mig til at sammenstille Bateson og romantikken.

Batesons teori lægger stor vægt på bevidsthedens indskrænkethed, afmagt og isolation i den mentale proces. Det æstetiske derimod findes i det forbindelse og angår derved helheden; det trækker på hele den mentale proces, og det meste af den mentale proces er ubevidst.

Romantikens æstetik udtrykker en lige så direkte opposition mod Newtons verdensbillede som det, jeg har antydet hos Bateson. Romantikken forudsætter den samme rolledeling mellem bevidstheden og det æstetiske, som Bateson nødvendigvis måtte komme til.

Jeg skal derfor tilbyde en tese, men med den advarsel, at hvis denne tese opfattes som reaktionær eskapisme, ligger ansvaret hos mig og ikke hos Bateson, som jeg nødig vil kompromittere. Min tese skal nemlig ikke forstås sådan, at Batesons tanker skulle være regressiv genopvarmning af romantiske ideer. Tværtimod ligger der mellem Bateson og romantikken en hel verden af teoretisk nyskabelse, uden hvilken Batesons teori ikke havde kunnet opstilles, først og fremmest Bertrand Russells logiske typebestemmelse (1910)<sup>9</sup> og informationsteorien (bl.a. Norbert Wiener, 1943).<sup>10</sup> Man kunne hævde, at det egentlige beundringsværdige ved Batesons livsværk er at have erkendt en fuldstændig umådelig rækkevidde af disse to teorier.

Min tese er, at *Batesons helhedssyn leverer en så sigt posthum bekræftelse på romantikkens æstetik*. Den romantiske æstetik har naturligvis været

anset for at være de romantiske kunstværkers æstetik; spørgsmålet er nu, om den romantiske æstetik kun har museumsverdi fra det øjeblik, da den romantiske epokes produktivitet ældedes og døde. Det er dette, min tese benægter; sammenligningen mellem romantikken og Bateson tenderer, omend med de forbehold, jeg vil komme ind på, til at vise *romantikkens æstetik som alle kunstværkers æstetik*.

### **Batesons helhedssyn**

#### *De to store stokastiske processer tanke og udvikling*

Batesons næstsidste bog hed »Steps To An Ecology Of Mind« (1972). Titlen udtrykker, at han opfattede sine ejendommelige tværfaglige studier som »skridt på vejen til en mental økologi«. Det var imidlertid først i sin allersidste bog, »Mind And Nature« (1979), at han gav det sammenfattende udtryk for en verdensomfattende økologi, som jeg i overskriften til nærv. tekst har kaldt holisme: *Tanke ligner udvikling; begge er stokastiske processer. De er dels isolerede, dels forbundne, og det kombinerede system må betragtes som en enhed.*<sup>11</sup>

Stokastisk vil sige udvalgt ud af tilfældighed; noget ikke-tilfældigt foretager udvælgelsen ud af et tilfældighedsmateriale. Udvælgelsesprincippet kan ikke i sig selv frembringe noget nyt; det må have et kaos at gribe i.

#### *Mental proces*

Indholdet af »Mind And Nature« er den udførligt begrundede opstilling af definitionen på mental proces. Den gives i seks kriterier for tilstedeværelsen af mental proces, som i den korte formulering fra bogens afsluttende dialog-resumé lyder sådan:<sup>12</sup>

1. Processen omfatter elementer, som ikke selv har mentale karakteristika. Den er immanent i visse måder at organisere elementer på.

2. Delelementerne udløses ved impulser, som sker i tid. *Forskelle* kan, selv hvis de er statiske i den ydre verden, blive impulser, hvis man bevæger sig i forhold til dem.

3. Kollateral energi. Impulsen (som er en *forskel*) indeholder evt. ingen energi, men det udløste har energi, i levende organismer tilvejebragt ved stofskiftet.

4. Så danner årsager og virkninger cirkulære eller mere sammensatte kæder.

5. Alle budskaber er kodede.

6. Sidst og vigtigst, man må være opmærksom på logiske typeforskelle.

Bateson tilstår selv, at listens punkter er lidt uskarpe overfor hinanden; selvfølgelig er det lidt utilfredsstillende, at opstillingen ikke engang antyder, hvad man skal med den logiske typebestemmelse (punkt 6), og at gælden til

informationsteorien vedgås i en klundet form: den er forudsætning for punkt 1-4, men klistres på som punkt 5.

Hvis vi betragter denne seksleddede definition som en formel karakteristik af *liv*, hvad der naturligvis er dens hovedopgave, så må vi bemærke, at den ikke lokaliserer den mentale proces bag pandebrasken: *den skal slet ikke lokaliseres, den er en formel egenskab ved kredsløbet.*

Det hyppigst tilbagevendende citat af andres tanker i Batesons tekster er nok Alfred Russel Wallaces lignelse om damplokomotivet med centrifugalregulator (i et essay om udvælgelse i naturen sendt til Darwin).<sup>13</sup> Det interessante ved dampmaskinen med centrifugalregulator er, at dens formelle karakteristikum er en cirkulær årsagssammenhæng, hvor ét led i kæden er sådan, at jo mere der er, jo mindre bliver der i næste led. Hvis en sådan cirkulær årsagskæde forsynes med energi, har man, med lidt held og afbalancering, et selvkorrektivt system.

Som man ser: det gamle damplokomotiv opfylder nogle af kriterierne for mental proces, men ikke alle. Definitionens hovedsigte er som sagt *liv*; at døren tillige holdes på klem for de elskværdige gamle damplokomotiver, er kun en fordel for klarheden i denne formelle tænkning. Skulle definitionen direkte have bestemt *liv*, havde den måttet udvides, især med det levendes evne til at reproducere sig selv.

### *Den logiske typebestemmelse*

En redegørelse for indholdet af punkt 6 lader sig ikke længere opsætte. Logiske typeforskelle er Bertrand Russells genialeste tanke; den er forklaret i Bertrand Russell og Alfred North Whitehead, *Principia Mathematica*, Cambridge 1910, 3 bind. Man plejer fra dette værk at citere Russells løsning af det 2500-årige indtil da uløste Epimenides-paradoks; for ikke at citere endnu en gang vil jeg i stedet bruge flg. hjemmelavede eksempel, der er endnu mere indlysende, og som i øvrigt er tæt på de emnekredse, hvori Bateson anvender den logiske typebestemmelse:

Hvad betyder *at pleje vildtet*? Det betyder ikke at strigle hjortene og smøre leverpostejmadder til dem, men at lade dem sønderrive af hunde, ihjelstikke med knive, torteres til døde i vildtsakse eller massakrere med ildvåben; dog ikke dem alle. Det er principielt enkelte stykker vildt, der lystmyrdes, men vildtet trives; der er faktisk dårlig plads til flere levende dyr i Dyrehaven. Plejen af vildtet består i at dræbe det. Den enkelte ituflånsede kronhjort er ikke genstand for pleje, men den samlede bestand *er*. Udsagnet om klassen (vildt) gælder ikke om medlemmer af klassen (hjorte). At udsagnet om klassen ligefrem er det modsatte af udsagnet om medlemmer af klassen, er den stærkeste diskontinuitet, der kan være mellem de to logiske typer klasse og medlem af klasse. Diskontinuiteten kan ikke medieres; den

lystmyrdede hjort er ikke blevet i en vis beskeden grad plejet, og den gamle Epimenides, der anså sin hjemby borgere for løgnere, kan ikke selv være sandhedsvidne på deltid. Der er ingen bjerge på landkortet, kun streger, ordet kat har ingen pels, og kommunen åbner ikke skydearealerne, skønt det står i avisen – det er jo skydeterrænet, der åbnes. For de fleste fornuftige formål er den logiske typebestemmelse bare et spørgsmål om forskelligt abstraktionsniveau. De fleste er vant til at respektere, at man ikke kan abstrahere fra et medlem af klassen til hele klassen; mere uvant er den tankegang, at et udsagn om klassen kan have sin gyldighed, uden at det er tilladeligt at abstrahere et udsagn om et medlem af klassen fra klasseudsagnet; i hjorteeksemplet ville det være bittert ironisk.

Efter denne forklaring er der ikke andre uoplyste punkter i definitionen af mental proces end de informationsteoretiske. Begreberne om orden, forskel, entropi og redundans er imidlertid så lette at håndtere, at jeg tør forsvare at tumle dem uden forhåndsomtale. De vil altså fremgå undervejs.

For at gå ind på Batesons forbløffende fortolkning af hele det levende univers som en interagerende dobbeltproces af tanke og udvikling må man naturligvis have et rimeligt overblik over, hvad han forstår ved tanke og udvikling. Udviklingen gemmer vi lidt; af tanken har vi allerede den grundlæggende bestemmelse, der ligger i definitionen af mental proces. Hertil bør vi nu føje Batesons forståelse af indlæring.

### *Indlæringens typologi*<sup>14</sup>

Indlæring af 0. grad: Nye træk i skakspillet (hvis regler er faste);

Indlæring af 1. grad: »Trial and error«; feedback og korrektion;

Indlæring af 2. grad: Kalibration: korrektion kan kun ske overfor *klasse* af »trials«;

Indlæring af 3. grad: Springvis forståelse af en tanke, hvoraf man selv er en del, sådan at tankens logiske type er ét niveau højere end det, hvorpå man befandt sig.

Jeg overspringer her systematikken 1. lære, 2. lære at lære, 3 lære at lære at lære, der vistnok taler forbi denne genialt udtænkte typologi, men bruges af Bateson selv. Vigtig forekommer mig kun forskellen på kalibration og feedback, som eksemplerne vil vise.

Eksempel: Indlæring af 1. grad: Lillebror lærer at spise med ske. Det sker ved trial and error; error foreligger, når skeen rammer kinden. Afgørende for kategoriseringen 1. grad er det, at han kan korrigere i selve handlingen; det er ikke for sent at rette ind efter den feedback, at skeen ikke ramte munden, så længe han ikke har spildt skeens indhold ned over sig.

Indlæring af 2. grad: Jeg spiller horn.

Det er svært at sætte an, men jeg kan kun forsøge at sætte an og høre,

hvordan det går. I det øjeblik, jeg har sat an, er det for sent at korrigere.

Min korrektion kan kun ske overfor en klasse af forsøg. Jeg kan sætte an mange gange og kalibrere min måde at gøre det på, i forhold til denne klasse af mere og mindre vellykkede forsøg.

Indlæring af 3. grad: Da Bateson afslørede delfinens buddhanatur. Bateson studerede i længere tid delfiner på Hawaii.<sup>15</sup> De kunne ikke alene lære at gentage bestemte spring og kunststykker ved belønning, men også flg.: Bateson tilbageholdt belønningen for at se, om dyret kunne få den idé, at det nu ville blive belønnet for at lave et *nyt* spring. Efter 14 forsøg uden opmuntring viste delfinen efterhånden dirrende irritation og foretog derefter et spring, som ingen før havde set. Den fik sin belønning og opviste herefter lutter nye spring. Dyret havde hævet sig fra det lavere abstraktionsniveau »belønning for et givet spring« til det højere abstraktionsniveau »belønning for at forholde sig til en klasse af spring«. Denne diskontinuerte vindikation af næste logiske type anser Bateson ellers kun for at være mulig for mennesker.

### *Udvikling*

Begrebet udvikling fremtræder hos Bateson som hos Darwin, men med den forskel, at enheden for overlevelse ikke er arten, men arten plus omgivelserne, det såkaldte økosystem. Som hos Darwin er det selektive princip dødelighed.

Udvælgelsen sker i første omgang ved *to* stokastiske processer, den første i begyndelsen af fosterudviklingen, den anden ved omgivelsernes pres på individet. Begge udvælgelser begrænser nydannelser: det afvigende sorteres fra i to omgange, dels ved, at alt for stærkt afvigende celler slet ikke vil kunne danne et foster, dels ved, at det nye individ, hvis det endelig er kommet til verden, har ringe sandsynlighed for at klare sig, hvis det falder udenfor rammerne.<sup>16</sup>

Men udvælgelsen slår til for tredje gang, hvis det bliver overlevelsesvigtigt for individet at foretage en tilpasning. Tilpasning er indlæring. Det er også det samme som erhvervelse af egenskab. De, der kunne tilpasse sig, overlevede. Arten blev altså videreført af dem, der havde lært lektien! *Således sorterede udvælgelsen 2 gange konservativt og 1 gang progressivt.* Vi ser her de kvikkes præg på udviklingen forud for enhver diskussion om meningsforskellen Lamarck/Darwin.

Den grundlæggende forskning i arvelighedslovene var gjort af Johann Gregor Mendel, men først senere udnyttet i den genetiske videnskab, som blev præget af William Bateson (G.B.s far). At erhvervede egenskaber *ikke* nedarves, var klart formuleret i 1890'erne af C. A. Weissmann, hvis tese lød, at der ikke er nogen forbindelse fra legemsceller til forplantningscel-

ler.<sup>17</sup> Med andre ord, hvor meget individerne end påvirkes af omgivelsernes pres, modificerer det ikke den protoplasmiske linie; såvidt Weissmann.

Længe før Mendel, Weissmann og W. Bateson opbyggede Jean-Baptiste Lamarck sin geniale og epokegørende »Philosophie Zoologique« (Paris 1809) på den forkerte antagelse, at de erhvervede egenskaber nedarves. Darwin derimod byggede sin »On The Origin Of Species« (London 1859) på den modsatte antagelse; da det imidlertid bekymrede ham, at hans argument ikke syntes at kunne sandsynliggøre den relativt hurtige takt, hvori arterne ændrer sig, foretog han ændringer i senere oplag, som nærmere hans standpunkt til Lamarcks.

Han havde ikke behøvet at ændre noget; hans påstande var ganske enkelt rigtige. Men hans kritikere undervurderede rækkevidden af det, jeg kaldte den progressive 3. sortering – at det jo spiller en rolle, *hvem* der bærer arten videre, og han havde ikke Russels typebestemmelse til sin rådighed. Havde han haft det, ville det måske have stået hans læsere klart, at selvom de erhvervede egenskaber ikke nedarves, går de alligevel videre til næste generation i kraft af udvælgelsen! Det passende typeniveau at fremsætte udsagn om arvelighed på er arten og dens samlede varietet af gener; sådanne udsagn er af en logisk type ét niveau højere end udsagn om individet og dets gener. Selvom omgivelsernes pres ikke modificerer *individets* arveanlæg, så modificerer det *artens* arveanlæg ved selektiv dødelighed! Diskontinuiteten er den samme som mellem hjorte og hjortebestand eller som mellem gulerod og gulerødder i udsagn om at tynde dem. Gulerødderne er blevet tynnet, men det er den enkelte gulerod ikke; den er enten blevet luget væk eller ej. Det enkelte dyr, der underlægges en stressfaktor, får ikke sine arveanlæg modificeret; enten dør det, eller også overlever det med uændrede arveanlæg (men får måske intet afkom). Det får måske sine legemsceller modificeret, men det nedarves ikke – det er kun en tilpasningsmæssig ændring. Mine legemsceller modificeres også ved omgivelsernes tryk: ved at bære sodavandskasser, tage dagligt havbad året rundt og ved undertiden at rejse til Alperne – men mit afkom får ikke af den grund trænedede armmuskler, solbrændt hud eller tyndluftvejtrækning. Modifikationen falder også tilbage til status quo hos mig selv, når jeg unddrager mig de nævnte påvirkninger.

Som sagt, kun ved enten at dø eller at overleve bidrager det enkelte dyr til det nuancerede billede af modifikationen af artens arvmasse. Hos det enkelte dyr er nuancerne at finde i de erhvervede egenskaber, som ikke nedarves, og som vi må opfatte ganske synonymt med indlæring. Min rødbrune hudfarve er således af en anden logisk type end en indianers!

Hvis den erhvervede egenskab er overlevelsesrelevant, vil de individer, der overlever indtil formering, nok vise sig at være dem med gode (arvelige) anlæg for at erhverve denne egenskab. Altså er det ikke overraskende, hvis

en erhvervet egenskab i løbet af et antal generationer fikseres genetisk!

Begge de brutale udvælgelsesprocesser ved fostrets dannelse og ved individets træden ind i sine omgivelser er stokastiske processer, og den ikke mindre brutale bortvælgelse af ikke tilpasningsdygtige = ikke lærenemme individer er det også. Heraf følger, at indlæringen i sig selv er en stokastisk proces.

Jeg tør uden støtte i Bateson tilføje, at selv det princip, ifølge hvilket alt dette forholder sig sådan, kan være blevet til ved en stokastisk proces. For hvis et andet princip havde været virksomt, hvorved tilpasningsmæssige ændringer, altså erhvervede egenskaber, nedarvedes, så ville de derpå baserede livsprocesser hurtigt have uddøet, og så var det princip ude af verden! Det er desværre for sent at undersøge dinosaurernes gener; den på kort sigte nyttige erhvervelse af panser og kæmpestørrelse var på længere sigt årsag til den arts uddøen; sandsynligvis har kun det velkendte princip været på færde, ved hvilket de to nævnte egenskaber er fremkommet ved en langsom udvikling. I grunden har jeg kun tilføjet dette eksempel for endnu tydeligere at vise, hvad der gør Lamarcks opfattelse umulig: man ville tilpasse sig ihjel.

Darwin blev angrebet for at udelukke en styrende intelligens; med urette, siger Bateson, fordi den formodede intelligens er projektion af den menneskelige intelligens, som er opstået ved de her beskrevne stokastiske processer. At tillægge udviklingsprocesserne målet er en simpel tænkefejl, for hvor skulle udviklingen kende målet fra på forhånd? Når antagelsen af de stokastiske processer gør det muligt at opfatte livsprocesserne og deres udvikling som årsagskæder, så er der grund til at minde om, at årsagskæder ikke virker baglæns.<sup>18</sup>

Bateson omtaler religionsudøvelse med sympati og respekt, men jeg mener at have vist, at hans filosofi er den hårdeste determinisme og ateisme. Langt hårdere end Darwin, som i egen opfattelse var ateist, men som dårligt kunne skrive fem sider uden at have sagt noget, der tillagde naturen en opadstræbende vilje!

Først nu tør jeg afsløre, at Bateson foruden bevidsthed og æstetik også ville indtegne »det hellige« på den mentale proces' primære tautologi.<sup>19</sup> Hertil kan jeg kun sige, at jeg ikke forstår det, da det jo er lykkedes ham at undgå »det hellige« som forklaringsprincip. På den anden side er det måske netop beundringsværdigt, at han efter at være nået til en så sammenhængende erkendelse af så stor klarhed stadigvæk erklærer: »jeg har prøvet at undgå den slags tro, som skal dække hullerne i klarheden«.<sup>20</sup>

### **Romantikkens æstetik**

Romantikkens æstetik bestod i et spekulativt system, Batesons helhedssyn er funderet i empirisk videnskab med den logiske typebestemmelse og infor-



mationsteorien som det nye værktøj. Fælles for de to opfattelser er interessen for det *overindividuelte forbindende*, som naturligvis må findes i ethvert forsøg på helhedssyn.

I alderspræg og terminologi står Bateson og romantikken langt fra hinanden; men jeg skal tilvejebringe en fællesnævner på en måske overraskende måde. Det gør jeg ved at omskrive det overindividuelte forbindende med et *frihedsbegreb*, som ved første blik synes paradoksalt; det fanger nemlig sandheden i en fælde. Jeg begynder med at hævde følgende formuleringens gyldighed som udsagn om romantikkens idé om det forbindende ved kunstværker (herefter: »sætning 1«):

*Når geniet forfærdiger kunstværker, taler det fra det sted i sig, som er frit, til det sted i publikum, som er frit.*

Rækkevidden af sætning 1 afhænger af betydningen af »frit«.

Det kan på forhånd se ud som en tankevanskelighed, at bestemmelsen »som er frit« skal medtages. I et udsagn, der skal være koncist, vil man jo ikke medtage tilføjelser, som ikke bestemmer det nærmere. Og den tanke kan være drilagtig, at der skulle kunne ligge en nærmere bestemmelse af udsagnet i kravet om frihed, da frihed jo lyder stærkt af ubestemthed; nærmere bestemmelser er vi vant til som indskrænkning af et overbegreb, men kravet om frihed er en udvidelse. Det er netop om udvidelse, der er tale – en udvidelse i forhold til noget ufrit, der åbenbart tages for givet. Hvad er det for noget ufrit?

En ytring fremsat for at smigre magthaverne er ufri, en selvforglemmende ytring til nogens hyldest kan være fri; en ytring fremsat for at lære børnene at undgå at smøre marmelade på dørhåndtagene er ufri, en hændelse fortalt for børnene kan være en fri ytring. En ytring fremsat med kniven på struben er ufri, en beretning om at have oplevet situationen »kniv på struben« kan være fri. Overalt sorterer spørgsmålet sig efter kriteriet *formål*.

Hermed har jeg givet et foreløbigt indhold til »frit«. Bestemmelsen af det fri medfører, at stedet for frihed ikke er noget lokaliserbart, men noget funktionelt, funktionen er at stå i en levende udveksling med den større helhed, man indgår i. Det betyder i lige så høj grad frihed til at modtage fra helheden som frihed til at give til helheden; noget gennemstrømmende.

Når denne forklaring er givet, kan jeg lade sætning 1 stå som det holdepunkt, vi flere gange vender tilbage til ved sammenligningen af romantikkens og Batesons opfattelse.

### *Kant, Schiller og romantikken*

Romantikens tyding af skabelsesprocessen afgrænser bevidst tænken og handlen overfor den art ubevidst, halvbevidst og »ikke længere bevidst« tænken og handlen, som kunsten trækker på. Denne rollefordeling er på

afgørende måde formuleret kort før romantikkens gennembrud, nemlig i Kants »Kritik der Urteilkraft« fra 1790, som udelukker intellektet fra det kunstneriske; med udtalt brutalitet skar Kant igennem den umiddelbart foregående tids velmenende, opbyggelige begrebsforvirring, ved hvilken alle grænsedragninger mellem geni og intellekt, kunst og erkendelse, didaktik, moral, smag og behag, interesse, nytte o.s.v. var foretaget på en utilstrækkelig måde. Det kunstske bestemmer Kant som uinteresseret »Wohlgefallen«; det uinteresserede bør straks minde os om frihedsbegrebet i sætning 1: fri af interesse, fri af formål. Det helt afgørende er imidlertid flg. formulering for intellektets afmagt i det æstetiske: *naturen giver gennem geniet kunsten reglen*; denne regel er utilgængelig for rationel erkendelse, og kunstneren kan ikke gyldigt forklare, hvordan han bar sig ad (§ 46). Med andre ord, kunstens regler kan ikke generaliseres og abstraheres, for derved ville de have status af rationelt erkendte regler, og det at følge dem ville kun føre til en art efterligning af kunstværker, som ville have karakter af bevidst arbejde. Hvis den kunstneriske sfære skal have nogen chance for at være korrektiv eller komplement til bevidst tænkning og formålsbestemt arbejde, må den ikke stå i efterligningens tegn, for derved bliver den selv bevidst arbejde, som er af samme surdejg som det øvrige samfunds formålsbestemte arbejde. Tanken om korrektiv og komplement er ganske vist min fortolkning, men den er så nærliggende at læse ud af Kants afgrænsning af det æstetiske fra det erkendende og det moralske, at jeg har anset den for forsvarlig. Jeg nærer nemlig ikke tvivl om, at denne tanke mest koncentreret udtrykker den romantiske æstetiks aspekt af legitimation for kunst. Til gengæld rejser tanken om korrektiv og komplement et andet problem, som imidlertid kan opløses: Det kunne se ud, som om Kants citerede tankegang netop forbyder det synspunkt, at kunsten skulle være korrektiv eller komplement; i dette synspunkt kunne jo ligge en formålsangivelse, og netop dette udelukkede man i kunsten. Det gør der dog ikke; der er ikke tale om formål, men om en ønskværdig følgerkning. Den opstår af sig selv, ikke på trods af de enkelte kunstværkers formålsfrihed, men i kraft af den.

En anden berigtigelse trænger sig imidlertid på: Kant havde i § 46 tilføjet: »Da der også findes originalt vrøvl, må geniets produkter tillige være mønstre, dvs. eksemplariske; de må altså, skønt de ikke selv er opstået ved efterligning, tjene andre dertil...« Hvilke andre? Folk, der spilder deres tid på at forfærdige simili-kunstværker ved efterligning? Her tør vi dog vist for en gangs skyld kalde den store tænker til orden! At forlange mønstergyldighed af det, man lige har defineret som ubevidst tilblevent, er at genindføre den indskrænkende bevidste betragtning, som man lige har udelukket. Det er et tilbagefald til netop den godmodigt-opbyggelige didaktik, som »Kritik der Urteilkraft« forviser fra det æstetiske!

Denne nødtørftige Kant-kommentar er rigelig bekræftelse af sætning 1: det æstetiske plads bliver hos Kant det ubevidste og formålsfri.

Ligesom Kant tilstræbte Schiller en løsning, ved hvilken kunsten dels skulle fremtræde som noget højt og uundværligt, dels undgå at underordnes nogen formål. I det sidstnævnte sigte ligner hans løsning Kants, men ellers ligner den ikke, skønt den heller ikke kan siges at modsige den. Hans udgangspunkt er at postulere som almene principper en stofdrift og en formdrift. Hermed mener han nærmest menneskets sanselighed på den ene side og menneskets draging mod moralfuldkommenhed på den anden side. Imellem disse »drifter« foreslår han nu en midterakse af »legedrift«, som er frihedens sted; *mennesket er mest hélt, når det leger*,<sup>21</sup> man leger med formen, uden at legen derved bliver alvor, og man leger med stoffet uden at være i sanselighedens vold. Man er med andre ord både fri af bundetheden til sin fysiske naturs behov og fri for moralske bindinger, skønt eller fordi man leger med begge dele. Her skærer Schiller igennem og udnævner med ét pennestrøg legedriften til at være det æstetiske. Om det æstetiske herved degraderes til barnepjat? Nej, for der er en afgørende erfaring at indhøste, før man udvikler sig bort fra at være bundet af stofdriften og hen til at finde friheden i formdriften, d.v.s. sin moralske bestemmelse. Havde man ikke kendt det æstetiske mellemstadium, ville den moralske bestemmelse være tvang, men efter at have været hel i legen eller det æstetiske kan man blive hel og fri i det moralske. Som man ser: denne filosofi binder ikke kunstværkerne, underordner dem ikke under moralske formål; de forbliver fri og får deres moralske bestemmelse ganske gratis! Skulle vi se et problem i dette, måtte jeg gentage argumentet fra afslutningen af Kant-kommentaren: den positive følgevirkning er selvfølgelig nok ønskelig, men ikke opstillet som formål.

Særlig markant hos Schiller er formuleringen om at være mest hel. Hos Kant skrues det »hele« menneske sammen af bevidst og ubevidst, for så vidt som erkendelsesteori, etik og æstetik tilsammen udgør bestemmelsen af det hele menneske; hos Schiller kaldes tilstanden ved leg uden videre hel, uden at denne helhed splittes op i komponenter. Dog er afstanden til Kant ikke stor; trods letheden i det refererede argument, der er den røde tråd i »Über die ästhetische Erziehung des Menschen«, trænger både det erkendende og det moralske sig stærkere på i »Über naive und sentimentalische Dichtung«. Schillers formulering om at være mest hel er vores tydeligste holdepunkt for at se hans tanke som en bekræftelse af vores begreb om at være fri.

Hos Kant og Schiller har vi nu set de grundlæggende begreber om det ubevidste og det fri, som jeg hævder bliver romantikkens. Det eneste signifikante træk, som de romantiske filosoffer og filosofiske digtere føjer hertil, er deres mere eller mindre udtalte tilslutning til en esoterisk lære. For

hurtigst muligt at angive, hvor meget og hvor lidt jeg hermed mener, skal jeg citere Aage Henriksen, »De Ubændige«, s. 203: »Som Piaget taler om et egocentrisk og et epistemisk subjekt, således taler man indenfor alle esoteriske skoler (– – –) om et lavere og højere jeg,...« Jeg indlader mig ikke på at vurdere, i hvor høj grad de forskellige romantiske tænkere er forpligtet af en sådan esoterisk opfattelse; jeg skal kun påpege formelle ligheder. Schellings tanke om at udvikle sit absolutte jeg udtrykker den esoteriske tanke om at participere i den større sammenhæng, ikke i triviel forstand som deltager, men som delagtig i et højere jeg, der står for mystisk enhed. Men en fuldkommen analog tanke om lavere og højere jeg er forudsat i Schillers tanke om stofdrift og formdrift; skulle man hævde, at Schillers idealisme ikke er esoterisk, ville det dog ikke ophæve denne formelle lighed. Det nytter derfor ikke at diskutere, hvor bogstaveligt man skal tage de enkelte romantiske filosofers omskrivninger af unio mystica; kun det formelle i deres forståelse kan vi blive enige om. Jeg ser i flg. forsøg på verbalisering af den indiske »Namasté«-hilsen et eksempel på, at man kan tale logisk om andres oplevelse af unio mystica uden selv at gøre krav på at vide, hvad man taler om: »Jeg ærer det sted i dig, hvor hele universet har til huse; jeg ærer stedet i dig for kærlighed, lys, sandhed og fred. Hvis du er i det sted, og jeg er i det sted, er vi ét.« Denne anskuelige lille tekst gør det muligt at præcisere, hvad vi skal forstå ved det esoteriske; sagen er den, at hvis man har del i det højere jeg, befinder man sig permanent på det »sted«, som teksten nævner i hver sætning. Vores problem er nu at forstå relationen til den æstetiske tilstand. Hos Schiller lå den æstetiske tilstand i et frit ingenmandsland mellem det lavere og det højere jeg; hos romantikerne er den æstetiske tilstand opfattet som den direkte forbindelse til det højere jeg.

For denne esoteriske tankegang i romantikken er det ubevidste den store sammenhæng, som man savner bevidsthed om, så længe man ikke har nogen del i det højere jeg, men som man kommer til at omfattes af, i og med at man får del i det højere jeg. Jeg skal fremhæve, at der i denne opfattelse ikke er nogen væsensforskel på noget ydre og noget indre; man udtrykker ikke to forskellige ting ved at sige, at kunstværket hentes ned fra den store sammenhæng (det ubevidste) eller at kunstværket hentes op fra psykens irrationelle områder (det ubevidste).

Denne identitet mellem de to tilsyneladende forskellige udsagn indebærer, at vores frihedsbegreb bekræftes, endda med forøget tydelighed: Den ubevidste del af psyken er forstået som gennemstrømning fra den store sammenhæng.

### *Andre positioner – Freud og naturvidenskaben*

Det ubevidste dækker ikke fuldstændig frihedsbegrebet; det gør til gengæld

psykens helhed, hvoraf det ubevidste er langt det meste. Skulle jeg da have talt om helhed i stedet for om det fri? Nej, for jeg vil ikke have sætning 1 (s. 53) forvekslet med festtaler eller populære foredrag, hvor intet tages helt bogstaveligt. Havde jeg givet afkald på frihedsbegrebet og i stedet sagt, at geniet taler fra det ubevidste, så havde jeg lidt uskarpt erstattet helheden med dens største del. Jeg frygtede desuden, at hvis jeg talte om det ubevidste, ville jeg blive forstået ud fra Freud.

Nok er Freuds ubevidsthedsbegreb væsentligt identisk med romantikkens, selvom det omfarves ved at blive omfattet med videnskabelige ambitioner i stedet for æstetiske; men trods identiteten mellem romantikkens og Freuds ubevidsthedsbegreber er der knyttet helt forskellige utopier til dem. Et overdrevent udtryk for dette forhold ville være den påstand, at det ubevidste fra den hellige Augustin over romantikken til Schopenhauer og Freud sænkes fra paradiset til helvede. Overdrevent, fordi alle disse tænkere rykker nær på hinanden ved at være fælles om at styre deres tænkning henimod tanken om at integrere det ubevidste i helheden – dog skal Schopenhauer undtages, fordi han ikke håbede at blive fri i den store sammenhæng, men fri for den.

Romantikerne ønskede den indskrænkede jegbevidsthed sprængt, sådan at man – ifølge sagens natur på en mindre jegbevidst måde – blev i stand til at ane helheden. Freud ville integrere det ubevidste ind i den hele psyke. Lyder det stadigvæk, som om begge parter ville integrere det ubevidste i helheden? Ja, men forskellen ligger i, at romantikkens utopi må være ensbetydende med en tilbagetrængning af bevidstheden til »oprindelig participation«,\* medens Freuds utopi er gennemlysning af hele psyken med bevidsthed. Med andre ord, Freud ser integrationen på bevidsthedens præmisser, romantikerne ser den på en endnu ukendt helhedspræmisser. Det sidste er naturligvis både vanskeligere og rigtigere. Bateson har ganske vist et sted sagt, at Freud udvidede betragtningen af bevidsthedsprocesserne indadtil (ved at gå ind på det ubevidste), medens Bateson selv udvider betragtningen af bevidsthedsprocesserne udadtil (ved at gå ind på kommunikation med omverdenen).<sup>22</sup> Ikke desto mindre bekræfter han et andet sted min anholdelse af Freuds fejlbestemmelse af forholdet mellem del og helhed, nemlig hvor han uden kildeangivelse tillægger Freud udtalelsen »Hvor der før var id, skal der blive ego« og omgående kommenterer: totalt forvrænget epistemologi.<sup>23</sup>

Hvordan kunne Bateson i den ene udtalelse mene, at Freud udvidede betragtningen af bevidsthedsprocesserne indadtil? Da i hvert fald ikke i forhold til romantikken, som vi netop har set. Brikkerne falder på plads, hvis vi forstår romantikken som en subkultur i en overvældende teknologisk og materialistisk tid. Industrialisme er denne kulturs rette navn, romantik

en mærkværdig modsigende undertitel, fordi det angiver en svagere understrøm. Jeg skal forsøge at karakterisere industrialismens verdensbillede, for at det skal blive klart, at romantikken og Bateson trods mere end hundrede års adskillelse i tid danner en fælles opposition imod det, medens Freuds fejl i udgangspunktet netop rimeligt lader sig opfatte som afsmitning af industrialismens verdensbillede: bevidstheden *bør* være det styrende!

De hovedbegreber, Bateson vender sig imod i industrialismens mere eller mindre bevidste præmisser, går, for nu først at nævne dem i hurtig ukommenteret rækkefølge, tilbage til Galileis begejstring for eksperimentalsituationen (= Bacons *natura vexata*), Mersennes' pointering af værdifrihed, Descartes' overordnede modstilling af *res cogitans* og *res extensa*, Newtons udskiftning af spørgsmålet »hvorfor« med »hvor meget og hvor lidt«. For at sammenfatte disse ting i en hurtig kommentar: Den nye videnskabelighed forstod sig som objektiv i kraft af sin distinkte opfattelse af iagttaget, isoleret objekt og iagttagende, udeltagende subjekt. Adskillelse af faktum og værdi var for den et tegn på prisværdig klarhed. Den eksperimentelle situations isolation af det, man ville vide, drømte den ikke om at opfatte som en reduktion til det trivielle.

Disse præmisser var eksplicite; de implicite er naturligvis materialisme og herskesyge. Det egocentriske individs ønsketænkning bliver verdensbillede i stort og småt. Alle forhold har formen subjekt/objekt (modsat formen del/helhed), og subjektets mål er at beherske, kontrollere, styre, udnytte. Det gælder i det store – de europæiske stater overfor deres kolonier eller bykultur overfor naturen – og det gælder i det små, sindet som styrende for personen; sindet er forstået som den snævre del af sindet, vi kalder bevidstheden eller, pointeret med henblik på denne sammenhæng, jegbevidstheden.

Denne opfattelse har noget uhyggeligt selvforstærkende ved sig; den kan vinde magt på samme måde som levende, aktive tyranner – eneste nødvendige forudsætning herfor er de enkelte frie og selvstændige menneskers medløberi og fejghed, selv hvor man hverken risikerer bål eller brand, men kun at gøre sig latterlig.

Newton forskede som bekendt i tyngdekraftens natur, men offentliggjorde så at sige kun måleresultaterne; i 1936 fandt man hans uoffentliggjorte manuskript til forklaring af tyngdekraften, som netop ikke nøjedes med at studere og evaluere sagen kvantitativt, men tværtimod endnu syntes tænkt i Platons og Aristoteles' besjælede univers; hvorfor undertrykte han det? Han havde hverken inkquisitionen eller demokratiske bedømmelsesudvalg at frygte; han dukkede sig for konformitetskrav, som ingen havde udtalt. Hvis dette er rigtigt – og hans biografi indeholder intet modbevis<sup>24</sup> – har han haft de tyranner, han fortjente!

Jo tydeligere man ser de dræbende konsekvenser af det Newtonske verdensbillede som overordnet opdragelsesfaktor, dvs. som det, der lægger orienteringen i hele den vestlige verden gennem århundreder – jo mere grund har man til at anlægge forhåbninger til modsat rettede initiativer som Batesons.

### **Batesons upåbegyndte kunstteori**

Hvad der i det foregående har været refereret af Batesons overordnede ideer om det æstetiske, har stort set kunnet tænkes helt uden kunstværker. Hvis det æstetiske er indeholdt i alle mentale processer, er det ikke på forhånd givet, at det skal pilles ud af sammenhængen og betragtes i kunstværker.

Vi kan ikke vide meget om, hvad hans uskrevne »Where Angels Fear To Tread« var kommet til at indeholde; det vigtigste har jeg allerede nævnt i indledningen ved at referere hans idé om at indskrive bevidsthed og æstetik på den primære tautologi mental proces, som han havde defineret i »Mind and Nature«. Jeg skal dog nu tilføje, at han har udtalt tvivl, om han måske ikke allerede næsten havde gjort det i et af de forrige kapitler i samme bog. Det er ikke lykkedes mig at finde en tanke i disse kapitler, som jeg kunne tænke videre i den ønskede retning. Jeg har derfor ikke haft anden mulighed end at gå tilbage til en tidligere artikel af Bateson, hvor man endnu intet mærker til en idé, der på en samlet måde lader sig udtrykke i overbevisende abstrakte termer;\* tværtimod lader han sig stedvis nøje med at meddele aspekter af sine tanker om menneskesindets integritet, uden at det får andre konsekvenser for det æstetiske, end at det placerer det som korrektiv (s. 144-147); det er ikke andet, end hvad vi på forhånd har sagt, og det griber jo ikke ind i den æstetiske fagdiskussions indre problemer, men omfatter kun æstetikken under ét. Argumentet er, at bevidsthedens billede af psykens helhed nødvendigvis må være fordrejet, fordi bevidstheden af helhedens mange underordnede kredsløb altid kun ser et cirkeludsnit, aldrig cirklen.

Kredsløbsstrukturen er menneskets systemiske natur. Visdom er forståelse af den systemiske natur og et af denne forståelse følgende korrektiv til for stærkt målrettet tænkning. Kunst kan have den positive funktion at være påmindelse om en sådan visdom.

Dette begreb om kunst er ikke nyt, skønt påberåbelsen af kredsløbsstrukturen i mental proces bringer sagen i forbindelse med Batesons helhedssyn; foreløbig ser det ud til, at det kun kan begrunde æstetikken udefra.

Det hjælper dog på det, når man klargør sig den idé om kunstværket, som i artiklens indledning afledes af begrebet ynde eller nåde; her kryber forståelsen af menneskets systemiske natur alligevel ind i kunsten selv, hvis den ikke har været der hele tiden. Jeg mener at kunne sammenfatte artiklens

indledning i flg. definition af et kunstværk: *det er information om psykisk integration, men i en anden kode end en direkte sproglig meddelelse, en kode, der snarere ligner drømmenes sprog.* Dette er der ikke noget mærkeligt i, en direkte sproglig meddelelse kunne jo slet intet gyldigt udsige om integrationen, fordi det drejer sig om integration af en overvægt af ubevidste komponenter, og den direkte sproglige meddelelse kan kun gå ud fra bevidstheden. Det kunne se ud, som om vi ikke behøvede nogen Bateson til at fortælle os dette; i vores lange liv har vi jo tit nok hørt om opfattelsen af kunstværker som ufrivillig symbolsk fremstilling af noget, man ikke ved hvad er; vi er vant til at finde det rimeligt, at man kan være bagklog overfor det færdige værk og mene, at det, der ufrivilligt er givet symbolsk udtryk for, er forsøget på at blive hel. Med andre ord, vi er tæt ved at sige: »Hvad skulle kunstværker dog ellers være?«

Vi må altså se i øjnene, at Bateson selv kun leverer forstadiet til en holistisk kunstteori; han giver en definition på kunstværket, som ligger fuldstændig på linie med, hvad vi i det foregående har omtalt i forbindelse med romantikken. Denne for os i grunden eneste mulige opfattelse af et kunstværk må imidlertid kunne udvikles til holistisk kunstteori, hvis vi ikke som Bateson taler videre om helhedsopfattelsen og nøjes med at oprette den forbindelse til kunstværket, at det placeres et sted i helhedsopfattelsen. Niels Bohr talte spøgende om »sorte kasser«, når han stødte på nødvendige, men ukendte led i en forklaring. Det er omtrent noget sådant, vi nu står overfor; kunstværket er placeret som sort kasse i helheden, eller står den sorte kasses låg på klem? Hvis de teorier, der forklarer den store sammenhæng udenfor, også kan forklare noget inde i den sorte kasse, ville den kunne lukkes helt op, og den optimistiske tone i indledningen til nærv. artikel ville have vist sin berettigelse.

#### *Batesons tanker opfattet som afmystifikation af det overindividuelte forbindende*

Da jeg illustrerede den logiske typebestemmelse ved eksemplet om hjorte og hjortebestand, var der tale om skoven med menneskelige indgreb. Tænk vi os nu skoven i naturtilstand, må vi forny spørgsmålet om, hvad der er del og helhed.

Den enkelte hjort har sin mentale proces ifølge de 6 kriterier; det har hjortebestanden ikke, for den har ingen selvkorrektiv enhed! I diskussionen om vildtets pleje kunne vi betragte den som en enhed, fordi den blev holdt nede; men i naturtilstanden ville hjortebestanden brede sig, hvis den ikke havde nogen fjender, omend kun til det punkt, hvor skoven ikke længere byder den på tilstrækkelig føde.

Den selvkorrektive enhed må derfor omfatte mindst hjortebestanden og



dens fjender, de større rovdyr. Da rovdyrene også er afhængige af anden føde, indgår også anden føde i den selvkorrektive enhed, og i det øjeblik tanken er tænkt tilende, har vi inddraget hele skoven. Det samlede økosystem, skoven, har sin mentale proces, hvori de enkelte træers, fugles og andre organismers mentale processer er undersystemer.

Heri ligger ikke nogen påstand om, at skoven tænker sine egne tanker hen over hovedet på f.eks. den enkelte hjorts mentale proces. Ganske vist synes det at have mere af Bateson at stille sagen i omtrent dette skær, f.eks. når han taler om, at skoven »udstøder« en art, for at det samlede økosystem kan overleve; men jeg skal med det følgende eksempel vise, at dette ikke skal tages bogstaveligt. Tanken er på forhånd urimelig, fordi skovens mentale proces jo ikke har andet konkret medium end de enkelte organismer at sanse med og at reagere med; eksemplet vil vise, at det er overflødigt at antage mystisk forståelse mellem skoven og de forskellige dyre- og plantearter og mellem de sidstnævnte indbyrdes.

Hvorfor tolerer skovens økosystem honningsvamp, når den skader de store træer i så høj grad og gavner de andre organismer i så ringe grad? Trods spørgsmålets spydige tone er mit svar ikke anti-Batesonsk, det betoner kun den stenhårde determination i Batesons filosofi, som han ikke altid bærer uden på frakken. Det er netop god Batesonianisme at sige, at honningsvampen er, som den er, fordi den er blevet til i en meget langsom proces, hvis styrende årsager indeholder meget stærke konservative principper, som det fremgik af afsnittet om udvikling. Honningsvamp anretter som sagt stor skade på træer, hele rækker store eksemplarer går ud; men den dræber aldrig en hel skov. Hvis den nemlig var *meget* livskraftig, hvis den med andre ord var anderledes, end den nu faktisk er (hvilket ville forudsætte, at utallige andre ting var anderledes, end de nu er, fordi de jo gensidigt har styret hinandens udvikling op gennem den lange tid, det har taget dem at blive dem, de er!) – så ville den kunne få bugt med endnu flere træer; men i det øjeblik, den havde ødelagt sine omgivelser, ville den have berøvet sig sit livsgrundlag. Den ville kort sagt slet ikke eksistere i dag. At der samtidig er andre arter, der ikke længere ville eksistere, nævner jeg kun for en fuldstændigheds skyld. Hvis den derimod var *mindre* livskraftig, end den er – denne gang kan jeg springe argumentet over – så ville den heller ikke have kunnet klare sig; den ville ikke eksistere i dag. At den faktisk eksisterer i dag, som den nu er, udtrykker derfor en uendelig fin balance; at dens karakteristika gennem den lange proces med umådelig langsomme tilpasningsændringer har fundet netop det leje, de har, gør det overvejende sandsynligt, at arten vil overleve i uoverskuelig lang tid endnu. Den måde, hvorpå honningsvampen underordnes skovens mentale proces, er med andre ord ikke så mystisk, som den umiddelbart ville lyde i Batesons forklara-

ring. Batesons prosa er ofte mindre klar end hans tanke; det flertydige udtryk for en tanke, om hvis entydighed man ikke nærer nogen tvivl efter at have læst ham grundigt, kan virke unødvendigt. Måske har han følt, at det gør læsningen mere underholdende. Skønt hans formuleringer leder læseren i retning af at tro, at skovens ånd ville løfte pegefingern overfor honningsvampen, hvis den blev for grådig, og true den med udstødelse af skoven, så er det mere nøjagtig Batesonianisme at betragte det, jeg kaldte artens karakteristika – jeg tænker bl.a. på tærskelværdi for udsultning inden formering – og fortolke disses karakteristika som så langsomt og sikkert tilblevne, at den øjeblikkelige reaktion på en given forandring ikke sker så at sige i samråd med skovens ånd, men at et sådant samråd er udtømmende indeholdt i den f.eks. millionårige proces, hvori tilpasningen gjorde artens karakteristika til dem, de er i dag.

Sådan må man forstå kommunikation mellem del og helhed i livsprocesserne, og jeg beder den tålmodige læser huske, at dette er, hvad jeg angav som stedet for det æstetiske. I kunstværker påmindes mennesket om sin systemiske natur, dvs. at menneskets egen mentale proces rækker langt ud over jegbevidstheden, og at den indgår som undersystem i menneskets forhold til omgivelserne; oversystemet er menneske plus omgivelser, og dette system har sin egen mentale proces ifølge de 6 kriterier.

Med en omformulering af min forklaring om honningsvampen skal jeg nu sige noget tilsvarende om mennesket: disse Batesonsynspunkter tvinger os ikke til at antage, at oversystemet tænker interessante tanker hen over vore skaldede hoveder, der blot er for indskrænkede til at få del i disse tanker, men som måske rummer et håb om at få transmissionen til disse tanker ved at læse Bateson! Sådan skal det ikke forstås, og dog ville formuleringen være dækkende, hvis vi bare indkalkulerede den enorme forskel i *tidsskala*, som jeg i honningsvampe-eksemplet bragte frem på overfladen. Kommunikation mellem del og helhed går ikke ud på, at helheden tilhvisker delen »gør dit, gør dat«. Den information, som delen i sit korte liv modtager fra helhedens årmillioner, nedfældes nemlig i, at delen er, som den er; forklaringen af udvikling (se især s. 50) indebærer, at kommunikationen fra helheden til delen er fikseret i generne. I stedet for at lyde på »gør dit, gør dat« må den genetiske kode lyde på »du gør naturligvis, hvad der falder dig ind, men du er den, du er, og kan derfor ikke leve på mindre føde end så og så meget, heller ikke i koldere nattemperatur end så og så meget, heller ikke i den tynde luft på bjerge over den og den højde. Du kan ikke tilpasse dig udover en vis grænse, og du kan ikke lære at skrive fra den ene dag til den næste«. Min oversættelse af den genetiske kode skal tages temmelig bogstaveligt: de første to sætninger udtrykker friheden på det lavere logiske niveau »fra dag til dag«, alle de følgende sætninger udtrykker den begrænsning, der er fast-

lagt på det højere logiske niveau, der ikke hos det enkelte individ er tilgængeligt for indlæring.

Med denne afmystifikation af den overindividuelle kommunikation har jeg udtrykt, hvordan Bateson bekræfter den romantiske opfattelse helt ud i dens esoteriske tendens, men samtidig overflødiggør den mystik, man er vant til at forbinde med en sådan forestilling. *Det overindividuelt forbindende er reelt til stede, men på den uhyre tilbagetrukne måde, at det er indeholdt i den udvikling, der har ført os hertil!* Der er noget overraskende udbytterigt ved denne konklusion, som tillader os at se romantikkens esoteriske verdensbillede *bekræftet* i sin funktion, men svækket i sin forklaring. Den mystiske forklaring kan naturligvis aldrig modbevises, men der er ikke brug for den i Batesons kommunikative, u-mystiske, determinerede verdensbillede. Jeg tilskrev ovenfor Batesons hyppige antydninger af noget dunkelt et ønske om at fængsle også de læsere, som ikke udholder rationel tænken for længe ad gangen; men måske ville Bateson have afvist denne halve anklage ved at henvise til en af sine programudtalelser: »Jeg ville ikke skjule hullerne i klarheden«. <sup>20</sup>

Hvad betyder nu denne konklusion for æstetikken? Det ændrer jo ikke opfattelsen af, at kunstværket henvender sig fra det, der er frit, til det, der er frit, tværtimod, det blev bekræftet; men det er dog en ændring i forklaringen af, hvad et kunstværk er. Jeg bør straks illustrere dette ved et eksempel. Følgende Stravinsky-citat udtrykker på sine ortodokst kristelige præmisser det samme som den esoteriske romantik (denne sammenstilling ville Stravinsky have fundet smagløs), men skal her undersøges under et Batesonsk synspunkt. <sup>25</sup>

»Musikken«, siger den vise kineser Seu-ma-Tsen i sine erindringer »er det, der forener«. [...] For værkets enhed har sin resonans. Værkets ekko, som vor sjæl opfatter, lyder stadig ud. Det fuldførte værk breder sig ud for at meddele sig, og strømmer til slut tilbage til sit princip. Så er ringen sluttet. Og således viser musikken sig for os som et middel til at gøre os til ét med vor næste – og med den Evige.«

Stravinskys påstand er den, at musikken kan formidle den mystiske enhed, der er tale om i de to sidste sætninger. Uden at ville tale imod en religiøs overbevisning skal jeg nu anvende den fortolkning, jeg i ovenstående konklusion anlagde af Batesons syn på enheden. Ifølge denne konklusion behøver enheden jo ikke mere forklaring end den, at der nok sker en kommunikation fra den store sammenhængs mentale proces til det individuelle livs mentale proces, men at denne kommunikation ligger i den genetiske kode! Kommunikationen sker ikke fra øjeblik til øjeblik, men sådan, at den store sammenhængs gennem årmillionerne opbyggede budskab til enhver tid er til stede i individet som den faste del af dets identitet. *Udsagn om denne faste*

*del af individets identitet (og dermed sådanne udsagns prototype, den genetiske kode) er af en logisk type, som er ét niveau højere end udsagn om den identitet, individet på dette grundlag har udviklet i løbet af sit liv.* Det vil nu forekomme logisk, at jeg placerer musikværket i denne sammenhæng på følgende måde. Den tilbagemelding til værkets »princip« og evne til at skabe enhed, som citatet postulerer, må også oversættes til de to højst forskellige tidsskalaer for på den ene side komponisten, på den anden side »princippet« eller »den Evige«. Komponisten kan ikke fortælle princippet noget, det ikke selv indholder, kun udvikle sig ud fra den faste del af sin identitet; hans livslange udvikling vil være som et kort sekund for det store kredsløb, og i løbet af denne udvikling kan han ikke nå andet end at udtrykke, hvem han er blevet, og derved bekræfte tilhør til den store udvikling! (Læsere med en religiøs overbevisning bør ikke lade sig støde af, at »den Evige« i denne forståelse bliver en abstraktion; opfattelsen savner i hvert fald ikke ydmyghed overfor livsfænomenet. Bateson kan bruge ord som nåden og det hellige, skønt han endnu mere konsekvent end Darwin undgår at forklare dem ved noget ukendt). På det lavere logiske niveau, der angår individets udvikling, passer vores hidtidige forståelse af, hvad et kunstværk er, stadigvæk fint ind i billedet: det er en kode om psykisk integration, og den er opstået i frihed som en henvendelse til det fri i andre.

#### *Kunstværket som påmindelsesfaktor*

Ved at kunstværket i en med drømmenes sprog beslægtet kode fremlægger information om psykisk integration, tænker vi os nu, at det kan få en positiv virkning som påmindelse om ens egen oprindelige integritet. Hvad tænker vi os ved psykisk integration?

Individets mentale proces, hvori sammenhængen tilbage til den lange udvikling er indeholdt som det uforanderlige grundlag (p.g.a. generne) udvikler sig, når den reagerer på indtryk udefra. Ganske vist vil nogle indtryk fremkalde en reaktion uden overhovedet at ændre individets handlegrundlag; men i modsat fald er der tale om indlæring. Det lærte får en art fasthed, der kan være livsvarig, men som dog ikke ændrer det uforanderlige grundlag, for det står på lavere logisk niveau end den genetiske kode.

Det er desværre ingen given ting, at individet kan rumme det, det lærer. Indlæringen kan sætte individet udenfor den tilstand, hvori det er hélt. Formålsbestemt tænken kan føre til en styrkelse af bevidstheden, som centrerer sig om egofølelsen, identifikation kan forværre dette, og ubemærket indlæres ufri tankevaner, magtlyst og besiddelsestænken. Forfængelighed og selvmedlidenhed kan lægge den vane at reagere på indbildte indtryk. Løgnagtighed kan helt ødelægge evnen til at huske sin oprindelige natur, osv.

Her opfattede jeg nogle processer, der kunne føre mennesket bort fra dets

systemiske natur, som almindelig indlæring. Nu vil vi søge at sætte kunstværkets påmindelsesfunktion i forhold til indlæring; den idealforestilling, vi må sigte efter, er den, at kunstværkets skulle påminde mennesket så stærkt om dets oprindelige integritet i dets systemiske natur, at det hjælpes til at gøre springet tilbage. Fra afsnittet om indlæringens typologi husker vi, at tredje-gradsindlæring er springvis. Den, der tænker på ét logisk niveau, kan ikke deducere sig til niveauet ovenover; han kan kun springe. I førstegradsindlæring kunne man erhverve indlæringen i selve forsøget, i andengradsindlæringen var sigtet stadig synligt, men det er netop, hvad det ikke er i tredje-gradsindlæring. Her kommer kunstværkets symbolske kode ind som det, der *alligevel* gør det synligt, hvad man prøver at lære.

### *Indlæringsbegrebet overfor kunstværket*

Tanken om kunstværket som kode om psykisk integration lader sig ikke gennemlyse ved hjælp af kunstværker, om hvilke det ville være plat selvfølgeligt at sige, at de var en kode om psykisk integration. For enhver kan forstå, at Wagners Ring, Melvilles Moby Dick, Ibsens Peer Gynt, Strindbergs Stora Landsvägen – ikke handler om andet. Lad os derfor gå til den modsatte yderlighed og håbe, at det almene snarere vil blive gennemskueligt der. Jeg tænker på visse meget smukke kinesiske stregtegninger udført på f.eks. 3 sekunder i én sammenhængende streg. De stammer fra Zenbuddhismens strenge øvelser. *Jeg skal forsøge at anskueliggøre, hvordan en sådan tegning uundgåeligt må være et meget koncentreret udtryk for psykisk integration, men i modsætning til de førnævnte eksempler (Wagner osv.) et fuldstændig abstrakt udtryk for noget sådant.* Hvis det lykkes mig, har vi med det samme set musikkens mulighed for på sin ikke billeddannede, helt abstrakte måde at forstås som information om psykisk integration.

Skal stregtegningen nu forstås som kalibration, eller er den udtryk for tredje-gradsindlæring? I forskellen på mit hornspil og delfinens spring i abstraktionsniveau så vi diskontinuiteten mellem den *gradvise approximation* til at sætte nogenlunde sikkert an på et horn (2. grad) og den *springvise ankomst til nyt forståelsesniveau* (3. grad), som kendetegnede delfinen. Nu kunne vi forestille os de kinesiske stregtegninger som forudgået af mange års daglig øvning med forkastelse af mislykkede tegninger og skyden sig ind på at kalibrere som i de mere vellykkede. I dette tilfælde ville der være tale om 2. gradsindlæring, omend af ekstrem karakter; øvelsens værdi som visdomsdisciplin skulle jo ligge i, at årtiers arbejde på at kunne huske sig selv ganske frit skulle strømme ind i det korte sekund, hvor strengen tegnes. Af den sidstnævnte årsag er det rimeligt at spørge, om vi ikke snarere skal forsøge at forstå tegningen som resultat af tredje-gradsindlæring. Denne forståelse støttes af, at Zen-adepten faktisk ikke i almindelig forstand over

sig i at tegne, men samler sindet i flere dage forinden. Tegningen bør derfor nok fortolkes som overgivelse til den tanke, der skal gøre ham hel.

Det er en dermed beslægtet forståelse, jeg har ment måtte komme i betragtning for f.eks. et stykke instrumentalmusik af Mozart. Ikke et ord om Tryllefløjten; den *handler* om psykisk integration, koden er udtrykkelig nedlagt i værket; men klarinetkoncerten *er* uden videre koden.

Om en sådan påstand, selvom den var rigtig, ville give os en ny forståelse af klarinetkoncerten? Nej; musikæstetikken er filosofien om, hvad musik er, og dermed er den et klasseudsagn; den siger noget om, hvad der konstituerer klassen musikværker. Som vi har set, betyder dette netop ikke, at den dermed skulle kunne sige noget om, hvad der konstituerer et enkelt konkret værk. Derfor må man ikke af en ny æstetik forlange, at den skal medføre en ny fortolkningsmetode til analyse af enkeltværker.

### *Integritet og kredsløb*

Eksemplet med den kinesiske stregtegniong forlanger at suppleres med en omtale af en anden visdomsdisciplin af samme skole, som endnu tydeligere lader sig bringe i énklang med Batesons tanker. Det er dyrkelsen af bueskydning. Den er en særlig udfordring, fordi målbevidsthed overfor ethvert begrænset mål er den store hindring for at forblive hel. Det har vi diskuteret indgående i forbindelse med romantikken. Zendisiplinen forlanger nu intet mindre, end at man skal forblive hel netop i en målrettet handling, at ramme skivens centrum med pilen. Belæringerne går, enkelt sagt, ud på at gøre, hvad Bateson ville kalde at overgive sig til oversystemets tanke, eller hvad Nietzsche ville kalde at gøre sin viden instinktiv. Handlingen skal være så hel, at man f.eks. giver afkald på bevidsthed om det præcise øjeblik, hvori man slipper buestrengen; i stedet skal man tænke, at man er pilen, og man er målet. Oplysningen stammer naturligvis fra Eugen Herrigelts berømte bog;<sup>26</sup> den trænger sig på, fordi Bateson bruger et meget lignende eksempel til at illustrere almindelige mentale kredsløb. Hans eksempel er fældning af træ med økse; kredsløbet er arm – økse – mærke på træstamme – øje – arm. Som nævnt på s. 4 skal den mentale proces ikke lokaliseres indenfor organismens fysiske begrænsning – det ville gøre det svært at tale om alle de større kredsløbs mentale processer! – for den er en formel egenskab ved kredsløbet. Udover at give Batesonsk mening til Herrigelts beskrivelse kaster Batesons træfældningseksempel lys på, hvad man skal lægge ind i en vending som »selvforglemmende udførelse af et arbejde«. Meningen er jo ikke, at man skal være mindre klar i sindet; meningen er, at det er en uheldig fejlorientering at forblive lukket inde i sin jegfølelse, hvis man vil fælde et træ på en ordentlig måde – bevidstheden tilkommer det mentale kredsløb i den hele handling; jegets grænser bør slet ikke komme i betragtning.

At sætte sin bevidsthed udenfor handlingen og indenfor sin hud ville ifølge Bateson være udtryk for, at man lå under for det naturvidenskabelige verdensbilledes forvrængede erkendelse, Descartes' modstilling af *res cogitans* og *res extensa*. Man ville i træfældningen have opfattet jeget som *res cogitans* og alle andre elementer i kredsløbet som *res extensa*, skønt kredsløbet ikke skulle have været splittet op. At se kredsløbet i sin helhed er i dag muligt uden at opgive bevidsthedens landvindinger og regredere til arkaiske bevidsthedsformer, for den kybernetiske betragtning gør det muligt at tale logisk om kredsløbet uden at sætte sig selv udenfor.

I disse små betragtninger gik jeg ud fra, at bueskydningen kun har værdi for udøveren; at iagttage bueskydningen har kun værdi for den, der selv vil lære denne kunst. Om stregtegningen har værdi for nogen tilskuer, er vistnok underordnet; forholdet må være et andet end det, C. G. Jung et sted læser ud af de orientalske tæppers mønstre. Midterfiguren i dem er nemlig ofte en mandala, og det skal jeg ikke komme nærmere ind på her, kun fastslå, at visdommen ikke skal søges hos tæppekunstneren, men hos den, der bruger tæppet som mandala. Tæppekunstneren har knyttet tæppet det bedste, han har lært, uden at afvige fra det traditionsbundne mønster. Det er beundringsværdigt nok, men det forudsætter ingen indsigter hos ham; de skal opstå hos beskueren ved lang tids beskæftigelse. I stregtegningerne er det lige modsat; indsigten er hos den, der tegner; til en betragter kan tegningen formodentlig kun sige »Jeg blev den, jeg blev; prøv du bare at gøre ligeså«. Vores kunstværksæstetik adskiller sig fra begge disse standpunkter ved at forudsætte sjælelig aktivitet både hos kunstneren og publikum.

### *Musik*

Det følgende musikeksempel skal illustrere det spørgsmål, om værkets helhed, dets form, er koden, eller om vi ville komme til at lede alt for længe, hvis vi kun ville anerkende værker, der legemliggjorde information om vellykkede forsøg på psykisk integration. Information om et mislykket forsøg kunne også tænkes at være noget både smukt og interessant, måske lærerigt. Værdien af det mislykkede heroiske forsøg skulle ikke bedømmes efter dets formfuldendthed, da det jo forudsættes, at formen er ufuldkommen; dette indebærer, at man ikke nødvendigvis skulle diskutere værkets helhed, men de tegn i værket, der informerede om en søgen efter helhed. (Odysseus' tilskikkelser kan siges at være noget rod, men hans søgen gav dem helhed. Hvis han aldrig var kommet hjem, ville vores vurdering være mere usikker).

I en artikel af Jan Maegaard om Zemlinsky og Schönberg<sup>27</sup> er der anlagt en vurdering af Gustav Mahlers citatbrug, som *tillader en fragmentarisk tilgang til helheden*. Synspunktet er det, at musik er et positivt udsagn, men at Mahlers budskab er negativt. Kun den detalje, der fremtræder som *cit*at,

kan udtrykke en lykkelig hvilen i helheden, og kun, når den oprindelige detalje i sin egen kontekst udtrykte denne lykkes fravær.

Jeg mener at kunne bekræfte denne tanke ved flg. eksempel og i dette eksempel at antyde dens væsentlighed for nærv. artikels holistiske problemstilling:

Mahler, *Das Lied von der Erde*, 4. sang »Von der Schönheit«. Sangen handler om en skønhed, man ikke har del i; efter solostemmens ophør citerer 1. klarinet (Universal-lommepartitur s. 80, optakt til 4. takt) melodien til tekstordene »Und die schönste von den Jungfrau'n sendet« (lange Blicke ihm der Sehnsucht nach), som stod s. 78 takt 4, men med den ændring, at klarinetten ændrer h til b i motivets slutfigur. Hvordan nu forklare, at den melodi, der før var knyttet til det udenforstående standpunkt, nu virker som sagens centrum; at den melodi, der før kommenterede skønheden, nu *er* skønheden? Man kunne godt forsøge med en Batesonsk niveauforklaring. Digtets lyriske subjekt fortæller om skønheden, som den tager sig ud for ham: konteksten er unge mennesker, lotusblomster, gylden sol, spejling i det blanke vand etc. Orkestret, der tilføjer sin kommentar tilsidst, fordobler *ikke* det lyriske subjekt, men *sin* kontekst: og den er fortællerens kontekst plus fortælleren! Orkestrets udsagn er af en højere logisk type, fordi det angår den større kontekst. Den lille detalje bliver vigtig at omtale, fordi det kun er i den, orkestret bliver selvstændigt i den her angivne betydning.

Jeg har ikke sagt, at al citatbrug skal ses på denne måde; jeg har vist, at Mahlers søgen efter helheden i de meddelte grove træk lader sig bekræfte af den logiske typebestemmelse. Begyndelsen til at se information om psykisk integration blev her gjort ved at typebestemme det, der var fremspringende i udsagnet. Dermed er en minimumsfordring allerede opfyldt, når det gælder om at forbinde en given musik med det større mønster, der forbinder.

### *Fastholdelsen af romantikkens æstetik implicerer en kulturkritik*

Romantikernes tanker, som jeg implicit har påstået tog højde for alt, skuffer os alligevel, når de indenfor vor tids kunstværker leverer en bedre forståelsesramme for de diskret charmerende epigonværker end for de besværlige krisebetonede værker; Richard Strauss' 4. sidste Lieder overfor den samtidigt komponerede »Polyphonie X« af Pierre Boulez. Men kun tilsyneladende; for eksistensen af de besværlige krisebetonede værker kan på ingen måde opfattes som en modsigelse til det, romantikerne udtænkte ved 1800. Tværtimod har ingen filosof siden romantikken flyttet det æstetiskes plads i livet, i det mindste ikke på en måde, der er slået igennem. Vi står stadigvæk med romantikkens æstetik som den eneste sammenhængende tanke om, hvad et kunstværk er, og den har nok rum for kunstværker som dem, vi nu



kender, men på en næsten helt kontaktløs måde; som forståelsesramme rækker den kun til at konstatere krisen. Vi står altså med en æstetik, der taler helt forbi vores faktiske kulturliv. Ikke desto mindre hævder jeg, at disse tanker ikke var forældede ved f.eks. 1915, men tværtimod ikke forstået i deres fulde rækkevidde; først Batesons tænkning viser, hvor langt de rækker. I begyndelsen af det 20. årh. opfattede man fejlagtigt romantikkens tanker som uforenelige med et moderne verdensbillede. Det var den tids senromantiske kunstværker måske, men deres dekadence var ikke filosofiens dekadence. Romantikens filosofi led nederlag, men fik ikke derfor uret! Ved at opfatte kunstværket som kommunikation fra frit til frit opstiller romantikken nogle forudsætninger, som yderst sjældent er til stede. Når de ikke er det, er resultatet, at kommunikationen udebliver eller fordrejes, men det har æstetikken netop forudset, og derfor har den stadig ret!

Hvis vi forsøger at borttænke den ellers vidtgående overensstemmelse mellem de refererede synspunkter af Kant og Schiller, kan vi interessere os for den ejendommelige forskel, at ordet geni ikke forekommer hos Schiller; han gør slet ikke noget nummer ud af kunstnerens og publikums forskellige forhold til kunstværket! For ham har det åbenbart været en naturlig sag, at kunstneren kan trænge lige så meget som publikum til at blive hel i det æstetiske og derefter hel og fri i det moralske! Det kan ikke kaldes nogen overfortolkning at se Schillers æstetiske breve som visionen af en kunstdyrkelse, hvor alle leger med.

Men Kant! Den kritiske filosof, hvis erkendelsesteori er den fuldstændige desillusionering af det naturvidenskabelige verdensbilledes falske optimisme, og hvis etik er rettet lige imod dette verdensbilledes moralske farer! Er hans æstetik nu også den perfekte imødegåelse af dette verdensbillede? Ja, vistnok. Hans ophøjelse af geniet (der hviler på bestemmelsen af geniet som ubevidst) er blandt andet ment som en begmand til naturvidenskaben; han fremhæver udtrykkeligt, at et livsværk som Newtons tilhører efterligningens ånd. Men hans ophøjelse af geniet kan også se ud som en rest af smitte fra det naturvidenskabelige verdensbillede, Descartes' ophøjelse af *res cogitans* overfor *res extensa*. Skal man nu laste Kant for, at det derved bliver nærliggende at fremsætte sætning 1 i følgende let udvidede form:

*Når geniet forfærdiger kunstværker, taler han fra det sted i sig, som er frit, til det sted i publikum, som er frit; det sidste er ganske vist et meget lille sted, men publikum er jo netop også kun publikum.*

**Bibliografi**

- MN* Bateson, Gregory: *Mind and Nature*. New York 1979, citeret efter Bantam-billigudgaven
- Steps* Bateson, Gregory: *Steps to an Ecology of Mind*. New York 1972, citeret efter Ballantine-billigudgaven
- Berman, Morris: *The Reenchantment of the World*. Ithaca & London 1981
- Darwin, Charles: *The Origin of Species By Means of Natural Selection Or the Preferation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London 1859.
- Herrigelt, Eugen: *Bueskydning og Zen*. København 1961
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft (1790)* Hamburg 1968
- Lamarck, Jean-Baptiste: *Philosophie Zoologique*. Paris 1809
- Maegaard, Jan: »der geistige Einflüßbereich von Schönberg und Zemlinsky in Wien um 1900« i: *Studien zur Wertungsforschung* 7. Graz 1976.
- Manuel, Frank E.: *A Portrait of Isaac Newton*. Cambridge, Harvard University Press, 1968
- Russell, Bertrand & Whitehead, Alfred North: *Principia Mathematica*. I-III. Cambridge 1910.
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. (1795)*. I: *Sämtliche Werke*, bd. XII, Stuttgart & Tübingen 1836
- Stravinsky, Igor: *Musikalsk Poetik*. København 1963.

**Noter**

1. *Steps*, XXVI.
2. *MN*, 8.
3. *MN*, 9.
4. *MN*, 240.
5. *MN*, 10
6. *MN*, 233.
7. *MN*, 234.
8. *MN*, 236. »For fools rush in, where angels fear to tread« (Alexander Pope).
9. Se bibliografi.
10. A. Rosenblueth, Norbert Wiener og J. Bigelow: *Behavior, Purpose, and Teleology* i: *Philosophy of Science* 10 (1943), 18-24.
11. *MN*, 165.
12. *MN*, 234f.
13. *Steps*, 428
14. Systematisk forklaret i *Steps* 286-306.
15. *MN* 135ff.
16. *MN*, 6. kapitel, især 184ff og 195-99.
17. Oplyst i *MN*, 166.
18. *MN*, 66.
19. *MN*, 235.
20. *MN*, 232.
21. Schiller (se bibliografi), 76.
22. *Steps*, 461f.
23. *Steps*, 136.
24. Frank E. Manuel, se bibliografi.
25. Stravinsky, 106-7 (bogens slutning).
26. Se bibliografi.
27. Maegaard, 41.

\* Morris Bermans udtryk (i »The Reenchantment of The World«, 1981) om bevidsthedsformen hos bl.a. naturfolk, Homer og den kristelige middelalder! Udtrykkets relevans for romantikken ses i betydningsfællesskabet med Schleiermachers kerneord »Gefühl schlechthiniger Abhängigkeit«.

\* Det er »Style, Grace, and Information in Primitive Art« (genoptrykt i »Steps to an Ecology of Mind«).

### Summary

In the present situation of cultural crisis, musical activities seem to be only divergent specialized interests in mutual opposition. In face of this, the present study asks whether we know of an aesthetics of music which could embrace the whole field of music rather than take sides; and, if so, whether such an aesthetics would fit into a holistic view of all other fields of activity.

We do: the critical philosophy of Kant and the whole thinking of the Romantic movement is such an aesthetics in a holistic world picture.

How, then, could romantic aesthetics wither and be forgotten? The answer is that this only appeared to be the case. Whatever we have had of speculation about art since the German Romantics has been unable to propose any sensible change in their main conception of aesthetics: no thinker has offered aesthetics a new place in life.

The philosophy of the British scientist Gregory Bateson (1904-80) is a holistic world view based on modern science. The thinking of Lamarck and Darwin (evolution), William Bateson (genetics), Bertrand Russell (logical typing), and Norbert Wiener (cybernetics), fuse into a world picture of communication, a vast ecology. Thought and evolution are the two great stochastic processes. They are partly isolated, partly connected, and the combined system must be viewed as a unity. The two great stochastic processes of thought and evolution form *the pattern which connects*. This formal approach to science makes the scientific question an aesthetic question.

Bateson's view of thought necessarily leads to a low estimate of consciousness; the mental circuits of feed-back are so much larger than the conscious that most of them have to be unconscious.

This being so, Bateson's achievement is the scientific confirmation of German Romantics' high estimate of the unconscious and of their holistic world picture. In the arts and not least in music, Man can observe his own systemic nature as opposed to the purposive thinking of consciousness. The decisive conception of aesthetics remains the 46th paragraph of Kant's »Kritik der Urteilskraft«.