

Sublim nytelse

Om overskridelse i underholdning, vold og dannelse

Sigve Nordstoga Hanssen



Masteroppgave i pedagogikk

Allmenn studieretning

Våren 2007

UNIVERSITETET I OSLO

Det utdanningsvitenskapelige fakultet

Pedagogisk forskningsinstitutt

SAMMENDRAG AV HOVEDOPPGAVEN I PEDAGOGIKK

TITTEL:

SUBLIM NYTELSE. Om overskridelse i
underholdning, vold og dannelse

AV:

Sigve Nordstoga HANSSSEN

EKSAMEN:

Masteroppgave i pedagogikk

Allmenn studieretning

SEMESTER:

Vår 2007

STIKKORD:

- pedagogisk idéhistorie
- moralfilosofi
- estetisk teori

Problemområde

Den påfølgende oppgaven tar for seg en idéhistorisk tilnærming til begrepet om *det sublime* i forskjellige historiske kontekster. Den europeiske antikken, og tiden rundt Kant og hans nære ettertid blir særlig vektlagt. Problemet som stilles er hvordan en følelse av overveldelse, avmakt og ubehag kan overskrides og bli opphav til en følelse av sublimt velbehag. Er en slik overskridelse mulig? I dette ligger også spørsmålet om overskridelsens ”fryktinngytende” objekt kan og bør relateres til pedagogiske spørsmål som for eksempel moralsk dannelse, men også hvordan det sublime inngår som ren underholdning – som nytelse i seg selv. Det idéhistoriske perspektivet er valgt for å se de historiske forskyvningene i relasjon til det sublime, mellom dannelse og underholdning. Scenekunsten i antikken står sentralt. Det samme gjør modernismens estetiske teori, og da særlig Immanuel Kant. Spørsmålet er om det fins noen klare fellestrekk i disse forskyvningene?

Metode

Oppgaven fremstår som en kvalitativ tekstanalyse der utvalget er bestemt av de nevnte problemstillingene. Etersom tekstutvalget er hentet fra to millennier er metoden basert på et svært selektivt utvalg av anerkjente tekster. Tidsspennet og problematikkens dybde har ført meg til Max Webers *idealtypiske* fremstillinger. Jeg belyser enkelte særtrekk (det typiske) ved den aktuelle tidsepoke og tilpasser metoden til bestemte og uttalte problemområder. Da er det også mulig å gi den historiske fortolkning en plass i vår egen samtid, og vurdere i hvilken grad historiske analyser fortsatt kan kaste lys over pedagogiske problemstillinger .

Data/kilder

Tekstene som hentes frem er valgt ut fra deres historiske betydning reelt sett, eller fordi de har stor forklaringsverdi. De idealtypiske trekkene vises ved å presentere de aktuelle tidsepoker gjennom autoriteter som Platon, Aristoteles og de greske dramatikere, deretter Kant, Weber, Rousseau og Nietzsche. Disse blir presentert gjennom originaltekster/henvisninger eller sekundærlitteratur fra nyere anerkjent ekspertise. Denne kombinasjonen gir muligheten til å hente inn egen forståelse i en hermeneutisk prosess hvor min primærlesning finner kvalifiserte korrektiver for ny forståelse.

Resultat/hovedkonklusjon

Det sublime viser seg som et dannelseselement i den greske tragedien gjennom *det dionysiske* i deres litterære kultur. Det overveldende i ”kulturens ubehag”, iscenesettes i tragedien og komedien som et forsøk på å gjenskape lidelsen. Det pedagogiske elementet finner vi i refleksjonen som denne iscenesettelsen vekker i oss. Den greske bystaten var for frie borgere et rimelig *sikkert ståsted*, i en verden der det tragiske i sin voldsomhet likevel var overkommelig. Imperiet fjernet bystatens forholdsvis ”enhetlige” preg, og individets personlige forhold til staten og omgivelsene settes på ny prøve. Teateret som dannelsesinstitusjon blir derfor irrelevant, som en følge av at det mister sin rolle i bindeleddet mellom individ og stat – subjekt og objekt. Den sceniske vold blir *reality* og komedien trivialisert til ren nytelse - uten et pedagogisk anliggende. Subjektet ble ”mindre” og objektet ”større”. Oppgaven viser hvordan dette kan forstås innenfor Kants behandling av det sublime, hvor dette ”overveldende” blir en autonom estetisk kategori, men hvor forholdet mellom subjektet og de objektive omgivelser er ute av proporsjoner.

Kant *frisetter* estetikken prinsipielt, og kaster problemet tilbake på subjektet, som må overskride objektet (naturen i videste forstand) i kraft av sin rasjonalitet. Weber griper tilbake til den *meningsbærende* kulturen for å finne balansen mellom subjektet og det stadig voksende objektet. Han frykter at heller ikke *verdiene* vil overleve objektets voldsomhet i sin institusjonaliserte form. Løsningen finner han i en farlig utopi som forener det karismatiske hos enkeltindividet og byråkratiets iboende logikk. Rousseau så det samme problemet, men ender opp i en ren utopi. Nietzsche for sin del så det eneste håpet i individets biologiske opprør mot kulturen og historien. Han vender hele den rasjonelle kulturen ryggen og søker tilbake til menneskets "urgrunn", som er "vilje til makt". Overskridelsens objekt blir derfor, for Nietzsche, våre egne grenser som *kulturmennesket* har satt opp for seg selv, men som kommer i konflikt med vår *sanne* biologiske natur.

Forord

Jeg vil begynne med å takke de som har hjulpet meg med å gjennomføre dette prosjektet. Takk til medstudenter for gode diskusjoner og hyggelige kaffepauser. Særlig Kenneth, som tok seg bryet med å komme med kommentarer tidlig i prosessen. Takk til veileder Øyvind Varkøy, min kjære samboer Marianne for lån av datamaskin og mamma for gjennomlesning og korrektur. Mest av alt vil jeg takke pappa, Haakon Smedsvig Hanssen, som har bidratt med faglige innspill gjennom hele prosessen.

Innhold

SAMMENDRAG AV HOVEDOPPGAVEN I PEDAGOGIKK.....	II
FORORD	VI
INNHold	VIII
1 INNLEDNING	1
1.1 <i>PRESISERING AV SENTRALE BEGREPER</i>	2
1.2 PROBLEMSTILLING OG METODE	5
2 ANTIKKEN: KRIG, VOLD OG ÆRE	8
2.1 LIVETS GÅTER OG MENNESKETS ONTOLOGI	9
2.2 MIMESIS	9
2.3 DANNELSEN I ANTIKKEN	12
3 PLATON OG DET SKJØNNE	17
3.1 ONDSKAP, LYST OG DANNELSE	20
3.1.1 <i>Overskridelse hos Platon – Eros.....</i>	24
4 ARISTOTELES' ONTOLOGI	27
4.1 ARISTOTELES' MIMESIS	30
4.2 TRAGEDIENS STRUKTUR	32
4.3 DIONYSOS OG APPOLON	37
4.4 KATARSIS	38
5 PEDAGOGIKKENS FRISETTING I HELLENISMEN OG ROM.....	41
5.1 ÉN GUD – ÉN NATUR	43
5.2 FRA KOMEDIE TIL SÅPEOPERA	45
5.3 ROMERTIDEN: BRØD OG SIRKUS	48
5.4 KUNST OG DANNELSE I ROMERRIKET	49
5.5 GLADIATORKAMPENE.....	51

5.5.1	<i>Pantomimen</i>	53
6	ESTETIKKENS FRISSETTING HOS KANT	54
6.1	DET SKJØNNE	56
6.2	DET SUBLIME.....	58
6.2.1	<i>Møtet med "naturen"</i>	59
6.3	MØTET MELLOM DET ETISKE OG DET SUBLIME	60
6.4	DET SIKRE STÅSTED.....	61
6.4.1	<i>Overskridelsen av "seg selv"</i>	63
6.5	MYSTERIETS AVSLØRING.....	64
6.6	MORALSK "INTENSITET"	65
7	FRA NATUR TIL KULTUR MED MAX WEBER	69
7.1	VERDIDOM	71
7.2	MÅLRASJONALITET	72
7.2.1	<i>Kunsten og teknikken</i>	73
7.3	TILLIT OG ONTOLOGISK SIKKERHET	75
7.4	DET KARISMATISKE OG DET SUBLIME.....	76
7.4.1	<i>Det karismatiske og det sublime hos Adolf Hitler</i>	77
8	TILBAKE TIL NATUREN	80
8.1	INNVIELSE ELLER OVERSKRIDELSE	81
8.2	NIETZSCHES KRITIKK AV FORNUFTEN	82
8.3	TILBAKE TIL DIONYSOS	84
8.3.1	<i>Iscenesettelse av seg selv</i>	86
8.4	DANNELSE GJENNOM SMERTE	87
8.4.1	<i>Individets frisetting</i>	87
8.5	TRAGEDIENS DØD	88

9	AVSLUTTENDE KOMMENTARER.....	90
	KILDELISTE.....	96

1 INNLEDNING

På sin hjemreise fra Troja møtte Odyssevs alle tenkelige utfordringer på sin vei til Ittaka. Blant de ting han imidlertid hadde hørt om på forhånd, var ryktet om sirenene – de vakre kvinnene som med sin skjønne og uimotståelige trang lokket sjømenn i døden. Denne opplevelsen av skjønnhet og overveldende, uimotståelige inntrykk var mer enn fristende for Odyssevs. Vel vitende om sin styrke, og vel kjent med denne verdens voldsomme krefter på godt og ondt, var Odyssevs tvilende på sin egen styrke i møte med denne veldige kraft av skjønnhet, forførelse, voldsomhet og mulige død. For å skaffe seg et sikkert ståsted i forhold til de fristelser som forestod i møte med denne musiske, erotiske og utslettende kraft, bandt han seg til skipets mast. Hans mannskap fikk ørene tilstoppet med ordre om ikke å slippe ham fri fra masten, uansett hvor mye han selv ville insistere på det. Og Odyssevs fikk det som han ville. Hans møte med sirenene ble pinefullt vakkert, voldsomt og lidenskapelig, men den selvpålagte avstanden til denne overveldende kraften reddet ham gjennom en kombinasjon av vellyst og kvaler.

Siden den tid har sirenene fulgt oss som tydelige varselsignaler. Om de har mistet sin musiske skjønnhet, signaliserer også dagens sirener et krav om avstand og varsomhet, samtidig som de med sin voldsomhet vekker i oss trangene til opplevelse, besnæring og ønske om å komme i berøring med dette voldsomme – ved å nærme seg det forbudte området. I verste fall blir dette så destruktivt at man selv skaper de situasjoner som påkaller sirenenes svar. (Fritt gjengitt fra Homer 1961 [Odysseen].)

Jeg vil hevde at dette eposet fra Homers *Odysseen*, fortalt og senere nedskrevet – allerede på 700-tallet f.Kr., gir et godt bilde på flere aktuelle temaer jeg ønsker å belyse i min masteroppgave. Dette er blant de store *epos* som ble flittig gjengitt i den greske antikken, særlig i forbindelse med spørsmål knyttet til oppdragelse og dannelse. Dramatisering av det pedagogiske budskap finner vi også i antikken, og da knyttet til teateret. Min analyse tar særlig for seg pedagogikken i møte med estetikk og underholdning, sett i et idéhistorisk perspektiv fra Homer til Nietzsche. Det er derfor naturlig at jeg tar utgangspunkt i den greske tragedien, da denne formen for scenekunst representerte et møte med lyst, lidenskap og smerte, men hvor det overordnede målet var dannelse. Spørsmålene som må besvares, er: Hvordan kan den vold og uhygge som vi finner i tragedien, legitimeres som et pedagogisk

dannende kulturprosjekt? Hva er etikkens plass i estetikkens uttrykk som kilde til sublim nytelse? Dette vil bli drøftet opp mot dannelsesidealer i antikken og nyere tid etter Kant.

1.1 Presisering av sentrale begreper

Det sublime må i denne oppgaven forstås som den følelse av storhet man oppnår ved overskridelsen av det "ubegripelige og overveldende". Kant tar opp det sublime som en egen og autonom estetisk kategori, da det sublime alltid i siste instans vekker et subjektivt velbehag. Det behaget som man finner i det sublime, er ikke knyttet til harmoni, som man kan finne ved å se på en pen blomst eller en kunstnerisk vakker skulptur. Tvert imot er behaget knyttet til disharmoni – eller i det minste en klar og uforsonlig spenning mellom det skjønne og dets dissonanser. Der man føler velbehag i møte med det ubegripelige, eller der man klarer å bli overlegen det ubegripelige, oppstår en sublim følelse. Kant er derfor av den oppfatning at all grufullhet kan gi en følelse av sublim nytelse, og derfor kan være estetisk hvis det betraktes ut fra et "sikkert ståsted". Dette sikre ståsted kan være så mangt. Oppgaven vil ta for seg hvilke andre muligheter som åpner seg for en "sikker" tilnærming til det sublimes kraft.

Odyssevs opplever en intens følelse av smerte, lyst og behag ved å nærme seg det katastrofale. Disse voldsomme og fryktinngytende krefter Homer her forteller om, er i første instans en følelse av frykt, hvor man opplever hjelpeløsheten stilt overfor naturens voldsomme krefter. Spørsmålet blir da om en slik opplevelse ikke bare vekker vår følelse av avmakt, men også fokuserer på vår egen styrke? Er det slik at frykten faktisk kan erstattes av egen storhet og nysgjerrighet – nok til å se denne voldsomhet rett i øynene? Dette er hva Kant kaller en sublim følelse, og han beskriver subjektets behag i møtet med det som i utgangspunktet er fryktinngytende. Igjen blir spørsmålet om denne muligheten faktisk foreligger, og hvordan den kan begrunnes?

Den greske tragedien gjenskaper lidelsen i dagliglivet som et forsøk på å imøtekomme frykten man står overfor. Tragedien og det sublime inngår derfor som et ledd i den pedagogiske dannelsen, ettersom det har med en samfunnsmessig nytte å gjøre. Det pedagogiske utgangspunktet er å finne i *Dionysos*. Det dionysiske elementet har sin rot i den greske gudeverdenen, men er i sitt menneskelige uttrykk det som vekkes når vi "mister all

forstand” og inngår som en enhet med objektet. Denne ”tøylesløsheten” er den man for eksempel opplever i møtet med den hensynsløse volden, eller når latteren overtar for enhver ”sunn fornuft” og erstattes av en slags ekstatiske rus. Det dionysiske elementet i det greske teateret viser seg som et middel i oppnåelsen av det sublime fordi det overskrider menneskelig rasjonalitet. Spørsmålet blir da: Hvordan forholder dette seg til spørsmål omkring dannelse?

Det må i denne sammenheng nevnes at *det sublime* ikke var et begrep som ble brukt i den greske antikken, men at det først oppsto på 1700-tallet. Jeg mener likevel at det sublime har sin naturlige plass i behandlingen av antikken, hellenismen og Romerriket, selv om det på den tiden ikke var blitt satt på begrep og satt inn i et filosofisk system. ”Dannelsesbegrepet” kan naturligvis ikke behandles entydig gjennom en historisk epoke på over 3000 år. Synet på *dannelse* kobles derfor opp mot de idealer som ligger til grunn for de aktuelle tidsperiodene.

I Romerriket mistet tragedien gradvis sitt fotfeste i naturforståelsen. Subjektets relasjon til omverdenen ble også preget av dette, noe som også preget scenekunsten. Teaterets iscenesettelse av det sublime mistet sin relasjon til dannelsen, mens det fryktinngytende fant sin groteske form i gladiatorkampene. Finner vi her en sublim nytelse for nytelsens egen skyld? Og har underholdningen med dette tatt over for et dypere forankret dannelsesideal? Et sentralt spørsmål jeg ønsker å ta opp i den forbindelse, er det sublimes plass i både kunst og underholdning. Forholdet mellom lyst, etikk og estetikk står derfor sentralt i denne oppgaven, begreper som relateres til hverandre i varierende grad til forskjellige tider. Dette gjelder både formelle og uformelle dannelsesinstitusjoner.

Dannelsesbegrepet som ligger til grunn for oppgaven, vil derfor knyttes opp mot det aktuelle dannelsesidealet som beskrives opp mot sin egen samtid. Det må ikke relateres alene til den tyske *Bildung*-tradisjonen, som i nyere tid også har påvirket vårt eget dannelsesbegrep. Denne tyske tradisjonen vektlegger en kombinasjon av formell akademisk dannelse og en tilsvarende ”dannet” omgangsform. Definisjonen av begrepet *dannelse*, slik det blir brukt her, er direkte knyttet opp mot oppgavens tema, som problematiserer begrepet i forhold til den rasjonelle skolemessige dannelse. Her vektlegges begreper som selvrealisering og menneskets natur som dannelsens mål. Disse er på sin side ikke entydige og kan gi grunnlag for motsetninger. De forskjellige tidsepokers dannelsesideal problematiseres derfor i forhold til begreper som *lyst*, *lykke*, *fornuft*, *natur*, *skjebne* og *kultur*.

I varierende grad møter et slikt dannelsesideal motstand fra omgivelsene. Styrken i denne motstanden avhenger av hva den sublime opplevelsen består i, og omgivelsens forhold til innholdet i den sublime nytelse og dannelses. Relasjonen mellom subjekt og objekt forutsetter derfor et visst størrelsesforhold for at følelsen av overskridelse skal finne sted. Dette størrelsesforholdet er sentralt for oppgaven min, ettersom jeg mener at historien, som en følge av ny viten, har forandret vår relasjon til omgivelsene. Det vil si vår egen status i forhold til omverdenen, som underlagt en natur, Gud, en stat eller likende. Oppgaven tar derfor for seg hvordan den sublime overskridelsen finner forskjellige uttrykk til forskjellige tider. Som en følge av ny viten, og institusjonaliseringen av samfunnet, mener jeg vårt møte med omverdenen setter spenningsforholdet, mellom vår individuelle og motstandens storhet, på en ny prøve. Vår opplevelse av det ufattelige som en kime til det sublime forandres når det ufattelige blir satt på begrep og gjort forståelig. Weber gir i sine studier en kritikk av moderniteten som problematiserer vår omgang med verden som en følge av dens rasjonalisering. Spørsmålet blir da om Webers løsning på ”rasjonalitetsproblemet” er en akseptabel løsning?

Den sublime nytelse, som oppstår i spenningsfeltet mellom tapet av livskrefter og kontroll, vil uunngåelig komme i konflikt med etiske spørsmål knyttet til den moralske dannelsen. Nietzsche er opptatt av at det pedagogiske elementet må relateres til menneskets faktiske eksistensbetingelser og dets ontologi, som i hans tilfelle er ”vilje til makt”. Med ontologi menes læren om hva som egentlig *er*, eller hva som i egentlig forstand er mest virkelig (Filosofisk leksikon 1996). Ettersom ontologien er diskutabel i moderne filosofi, vil jeg bare påpeke at ordet her brukes i sin mest allmenne form. Nietzsche mener at denne dialektikken var å finne i den greske antikke tragedien. Som en konsekvens av den sokratiske arven fikk den greske kulturen, filosofisk uttrykt, et preg av naivitet, overmot og rasjonalitetstro. Å være tro mot menneskets *natur* er for Nietzsche den eneste veien mot lykke. Nietzsche legger skylden på moderniteten og legger for sin del den filosofiske og pedagogiske debatten død. I stedet for å rette oppmerksomheten mot samfunnets eller utdanningsinstitusjonenes behov må vi ifølge Nietzsche rette blikket innover i oss selv. Jeg spør derfor med Nietzsche om vi et eller annet sted på veien – i troen på det gode samfunn og det gode fellesskap – har mistet oss selv? Finnes det menneskenatur igjen – som livsvilje –, eller har vi prøvd å filosofere oss ut av denne ”virkeligheten”? Om Nietzsche skulle ha rett i sin analyse, så består likevel spørsmålet om hvorvidt hans svar peker i riktig retning.

I oppgavens antikke del blir teaterscenen, og dens tilknytning til de ovennevnte idealer, drøftet mer inngående enn andre ”dannelsesinstitusjoner”, da jeg mener dette på mange måter er en parallell til dagens mediedebatt. Oppgaven tar ikke for seg den nyere post-moderne filosofiske analysen knyttet til problemstillingen utover Nietzsches perspektiv. Det ville kanskje vært naturlig å gjøre dette i en større sammenheng. Jeg mener likevel at dette perspektivet blir så sterkt antydnet med Nietzsche at jeg ikke føler meg forpliktet til en grundigere analyse av post-modernismen. Tatt i betraktning den enorme mengde av svært kompleks post-moderne litteratur som er utgitt den senere tiden, mener jeg at dette perspektivet lett kan bli overfladisk, med tanke på oppgavens størrelse. Jeg søker for min del å presentere en historisk tilnærming til materialet, som jeg mener uansett må være en forutsetning for å sette den post-moderne debatten inn i et større perspektiv. Min historiske tilnærming ønsker å vise individets relasjon til omverdenen, og vil bli drøftet som en mulig innfallsport til det sublime: Den greske antikkens ”helhetlige byggverk” til pedagogikkens gradvise frisetting i Romerriket. Derfra settes søkelyset på estetikkens ”frisetting” med Kant og den ”nykantianske” utvidelse med Webers verdianalyser. Avslutningsvis antyder jeg (med Nietzsche) noen spørsmål som grenser opp mot vår tids omtalte post-modernisme. Nietzsche søker etter å frisetten individet fra kulturen og gi individets ”krefter” fritt spillerom, på bekostning av kulturelle normer.

1.2 Problemstilling og metode

Det vil i denne oppgaven arbeides ut fra en overordnet problemstilling med to påfølgende problemstillinger:

1) På hvilken måte relateres begrepet om ”det sublime” i møte med etiske problemstillinger?

- Hvilken rolle spiller det dionysiske elementet i det sublime?

- Har den sublime overskridelsen forandret karakter som en følge av den samfunnsmessige utviklingen og moderniteten?

Jeg ønsker å besvare disse problemstillingene med utgangspunkt i filosofisk teori som igjen vil bli belyst i et idéhistorisk perspektiv. For å kunne besvare de overnevnte problemstillingene på en redelig måte kreves det en grunnleggende forståelse av subjektets

status i forhold til omgivelsene. For å forstå denne relasjonen mener jeg det er helt avgjørende å forstå den samfunnsmessige konteksten. Individets plass i forhold til omgivelsene spiller også inn på dannelsesidealet i den aktuelle tidsperioden. Jeg vil derfor behandle de aktuelle tidsepoker opp mot så vel filosofiske som politiske strømninger, før jeg besvarer problemstillingene mer direkte.

Denne idéhistoriske tilnærmingen til *dannelsen* ligger som et vesentlig element gjennom hele min oppgave. Estetikkbegrepet og estetikkens status har også en lang historie, hvilket gjør at det umulig kan la seg definere entydig i en innledning.

Den påfølgende teksten er som nevnt utelukkende en teoretisk tilnærming til problemstillingene knyttet til det sublime rundt dannelse og moral. Det vil være helt umulig å gi et utfyllende bilde av hele tidsperioden jeg tar for meg. Jeg har derfor vært nødt til å gjøre flere store sprang i oppgaven slik at jeg kan belyse de aktuelle tidsperiodene på en best mulig måte. Jeg har bevisst valgt ut de tidsperiodene og filosofene som jeg mener er best egnet til å belyse mine problemstillinger. De aktuelle filosofene mener jeg også forklarer den historiske utviklingen på en fruktbar måte, samtidig som deres tanker om temaet er aktuelle også i dagens samfunn. Antikken og hellenismen blir tillagt en stor vekt i denne oppgaven, da det dionysiske (og til dels voldelige) elementet er et naturlig element av den menneskelige personligheten, og inngår derfor som et middel i dannelsens tjeneste.

Oppgaven bygger på en kvalitativ tekstanalyse. Max Webers metodiske tilnærming mener jeg er representativ for min fremgangsmåte. Ved å finne de ideer, idealer og kjennetegn som preger den enkelte tidsepoke, og hos de aktuelle teoretikere, mener jeg at enkelte *idealtypiske* særtrekk fremtrer. På den måten kommer den "typiske" greker til syne og kan bli behandlet i relasjon til den "typiske" romer og opplysningsfilosof osv. Det må i denne sammenheng også sies at de ulike filosofene ser sin egen samtid på forskjellige måter. Aristoteles elsker sin bystat. Kant ser verden fra ett sted, mens Rousseau aldri finner noen tilhørighet. Nietzsche hater sin samtid, men bringer inn et perspektiv som blir høyaktuelt hundre år senere i debatten rundt post-modernismen. Weber er på sin side sterkt bekymret på alles vegne.

Jeg er selvsagt bevisst på de problemer som kan oppstå ved en slik metodisk tilnærming. Noe av mangfoldet forsvinner. Videre mener jeg en absolutt verdinøytral tilnærming til tekstene vil være umulig. Jeg legger heller ikke skjul på at selve utvalget av tekstene er valgt

ut for å kaste lys over min *forforståelse* rundt et gitt tema. Et annet tekstutvalg ville muligens gitt et annet – dårligere eller bedre –, men i hvert fall ikke identisk resultat. En oppgave med en empirisk innfallsvinkel ville også tatt en helt annen retning. Jeg mener likevel å kunne forsvare verdien av å ta inn et såpass stort materiale for å få frem de store trekkene som ellers ofte blir borte.

2 ANTIKKEN: KRIG, VOLD OG ÆRE

Homers to store epos, *Iliaden* og *Odysséen*, som sitatet ovenfor er hentet fra, representerer et menneskesyn og et dannelsesideal fra ca. 800 f.Kr., men er lagt til et arkaisk samfunn fire hundre år tidligere – til den mykenske tids kongedømme og byen Troja. Om personen Homer noen gang har levd, er usikkert. Likevel er disse verkene mer enn noe annet blitt den greske kulturarvens grunnlag. De ble flittig sitert og satte tydelig preg på måten man oppfattet menneskets relasjon til dannelse og pedagogiske spørsmål på. Det var naturligvis ikke utviklet noen form for dannelsesinstitusjoner på denne tiden. Heller ikke skriftspråket var fullt utviklet, men ble det like i ettertid. Slik ble den muntlige overleveringen av Homers verker videreført sammen med skriftlige versjoner. Homer kom dermed til å prege hele antikken og til dels også Romerrikets og den dannede romerske elites menneskesyn.

Det er viktig å ha klart for seg at de skildringer Homer gir av heltens egenskaper, er skrevet i en tid preget av krig og konflikter. Menneskets dannelse og oppdragelse blir derfor knyttet direkte opp til krigerske kvaliteter som lydighet, ære, mot, praktisk klokskap knyttet til krigføring og overlevelse i en sterk brytningstid. Dannelsen for Homer er med andre ord knyttet til nyttige egenskaper i krig. Homers helter kan best beskrives som et ideal for slike kvaliteter, og dannelsens mål ligger således i heltens heroiske egenskaper. Det paradoksale ligger i at Homer gjør bronsealderens idealer til normer for livet i den greske bystaten som vokser frem nettopp på Homers tid. I de fem hundre årene etter Homer blir dermed heroiske idealer fra en svært forgangen tid videreført i en kultur uten konger, men med bystater av forskjellig størrelse. I dette ligger en sterk indre spenning. Heltedyrkelsen fra bronsealderen ble idealet for bystater som dyrket de gamle krigerske idealene sammen med demokrati, litteratur og filosofi. Av samme grunn får vi en indre spenning mellom tragedien og filosofien – et tema som blir sentralt i denne oppgaven (Latacs 1998).

Menneskets eksistensielle spørsmål og søken etter mening i tilværelsen fant man i Homers epos i menneskets sosiale status og forholdet til naturen. De dygdene som blir verdsatt hos Homer, er knyttet til overlevelse, og dette vil igjen rettferdiggjøre vold og drap. Volden som utføres, kan derfor forklares ut fra dygder knyttet til ære eller krenkelse. Slike dannelsesidealer vil derfor ikke bare rettferdiggjøre volden, men faktisk også verdsette voldsmiddelet som en høyverdig dygd. Dette gjør at volden må ses i relasjon til noe annet for at den skal få en moralsk verdi. Man hadde med andre ord et naturalistisk syn på menneskets

plass i verden, der mennesket gikk inn som en del av naturens evige syklus av liv og død. Hvis man for eksempel utsatte en venn eller en jevnbyrdig person for en voldshandling, ble volden fordømt fordi den sosiale orden ble brutt. Dannelsens objekt lå ikke i moralens sfære, men var en del av den samfunnsmessige nytten – oppfattet som en naturgitt ordning. Tanker om en menneskelig sjel, et evig liv eller en transcendent¹ verden hvor vi kan søke trøst, som i kristendommen eller mysteriereligionene, var på denne tiden kun fjerne ideer.

2.1 Livets gåter og menneskets ontologi

Det mytologiske fundamentet som vi finner i den greske antikken, er ikke en søking etter å forstå verden som totalitet. Gudeskikkelsene som vi finner beskrevet, er snarere en representasjon av menneskelige egenskaper, eller egenskaper ved naturen. Gudene blir derfor ikke en transcendent makt, hvor man kan søke trøst for naturens eller kulturens råskap og lidelse. En dyrking av de greske guder gjennom bygging av templer kan derfor best beskrives som en dyrkelse av menneskelige dygder, løsrevet fra det konkrete jordiske mennesket. Utviklingen som er beskrevet ovenfor, viser seg her på nytt ved at det guddommelige ga dygdene mening og retning ved å gi dem guddommelig status. Slik ble verden samlet til en enhet og ble forståelig ved at subjektet og omgivelsene ble forklart i lys av hverandre. Denne forståelsen av menneskets ontologi og forhold til gudeverdenen skal vise seg å være relevant også i forhold til den litterære utviklingen innenfor teateret. Dette er viktig fordi den greske gudeverdenen hadde et lite presteskap, og scenen ble derfor et møte mellom mennesket og det guddommelige (Johansen 1991).

2.2 Mimesis

Det greske begrepet *mimesis* (å mime/etterlikne) er et naturlig utgangspunkt for å forstå det særegne i den greske kunstneriske tradisjonen som tok form i den klassiske antikken.

¹ Betyr "overskridelse". I dette tilfelle en overskridelse av den verden vi er en del av, mot noe "hinsides". Dette kommer jeg tilbake til i min drøfting av Platon.

Mimesis står også sentralt i forhold til etikken og det greske dannelsesidealet, som igjen er sterkt innbyrdes relatert. Grunnen til at jeg ønsker å ta utgangspunkt i mimesisbegrepet, er at det er bindeleddet mellom kunst og pedagogikk ved at mimesis tilfører mening til objektet og gjør det forståelig. Ved at vi mennesker opplever glede eller nytelse ved selve gjenkjennelsen av noe, blir denne følelsen utgangspunktet for all læring. Gleden over gjenkjennelsen er psykologisk lett forståelig, da vi gjennom gjenkjennelsen av "noe" finner en bekreftelse på oss selv. Selv Olympens guder har et mimetisk preg: De likner oss, eller vi likner dem. Den grunnleggende forskjellen mellom oss og gudene, sett i et mimetisk perspektiv, er ikke så mye det kvalitative, men mest det at guddommen er en mektig eller forstørret utgave av oss selv og våre egenskaper. Som vi skal se nedenfor, har dette en klar dannelsesfunksjon.

Den estetiske nytelse ved mimesis er derfor i aller høyeste grad pedagogisk relevant, da mimesisfunksjonen retter vår oppmerksomhet mot objektet. Mimesis er en etterlikning og i størst mulig grad en kopi av naturlige fenomener. Det er dette som vi finner i kunstens representasjon. Dannelseskomponenten i en slik kopi kan nok være vanskelig å gripe for det moderne mennesket. For å forstå dannelseselementet i kopieringen må vi ha klart for oss den status som *det værende* og eksisterende hadde i gresk kultur og tenkning. Det som "er", "bør" også være. Identiteten mellom det som "er", og det som "bør være", er altomfattende i gresk tenkning og omfatter hele naturfilosofien og den platonsk-aristoteliske tradisjonen. Fordi denne enheten er altomfattende, omfatter den også den menneskelige natur. Dette er en type tenkning som er typisk for klassisk gresk ontologi, og som bryter med det vi finner i senere filosofi, særlig i forhold til Kants idé om at mennesket blir noe "annet enn" den natur de er en del av. Skillet mellom det som "er", og det som "bør være", kan føres tilbake til renessansen og fristillingen av vitenskapen fra enhver idealistisk eller guddommelig tenkning (Johansen 1991). Dette skjer når teologi og filosofi skiller lag. Denne prosessen når et høydepunkt med Kant, ikke minst fordi Kant ser at denne frisettingen av vitenskapen har umiddelbare konsekvenser for det som er vårt anliggende: Det moralske, estetiske og dannelsesprosessen.

At kunst er å forstå som etterlikning, finner vi altså elementer av i flere kulturtradisjoner i hele det greske kulturområdet. Særlig i Athen gjøres dette til et gjennomgående prinsipp for alle kunstarter. Det radikalt nye her er at mimesis kobles sammen med litteraturen, som en følge av skrivekunstens oppkomst. Ved å forbedre alfabetet kunne det for første gang

utvikles en litterær kultur – selvsagt forbeholdt de dannede. Gjennom dette ble det skapt en kritisk kultur i bystaten, helt i motsetning til andre monarkiske kulturer der kritikken ikke hadde noen plass. Det er denne kritiske kulturen som gir oss det greske drama og den greske filosofien – som sammen utgjør grunnlaget for pedagogikken.

Mimesis er forskjellige former for gjenkjennelse – som en spesiell sinnsstemning eller etterlikning av konkrete ting. Den gode kunstneren regnes altså i antikken som selve den mimetiske ekspert, og besitter en genuin innsikt i hva som bør fremstilles (Baktir 2003). Likevel er dette ikke entydig med hensyn til kunstens status, slik vi skal se det i forholdet mellom Platon og Aristoteles. Problemet for den greske kulturen blir å sammenholde kravet til *det ideale* samtidig som den opprettholder *etterlikningen* som det kunstneriske verktøy. Dette *kan* komme i konflikt med hverandre, og med dette oppstår derfor spørsmålet om kunstens og kunstnerens status som den mimetiske ekspert.

Mimesis viser seg ikke kun som billedlig representasjon, men også som gjenskapning av menneskelige og guddommelige representasjoner. Vi finner for eksempel mimesiselementet i teaterets representasjon av menneskelige kvaliteter gjennom gudeskikkelsene. Ved å gjøre oss selv bevisst disse representerer mimesis egenskaper og potensiale ved oss selv. Hvis en gudeskikkelse representeres på en teaterscene, vil dette være et forbilledlig ideal som vi kan og bør strekke oss etter. Kombinasjonen av det pedagogiske og det guddommelige kommer derfor til uttrykk på flere plan. Hver bystat hadde oftest én guddom som befolkningens skytshelgen. Denne guddommens egenskaper ble da tilskrevet byen med sin historie og sin kulturelle identitet. Videre kunne hver enkelt person forholde seg til enkelte guddommer de opplevde et nært slektskap med. I den greske kulturen følte man seg helt fri til å gjøre dette (Johansen 1991). Mimesisbegrepet er, som vi skal se nedenfor, også bindeleddet mellom det å ta noe passivt inn over seg og det å skape noe aktivt, som begge deler er nødvendige forutsetninger for læring.

På bakgrunn av dette er det viktig å understreke at den greske antikken ikke hadde noe klart skille mellom kunstneren og håndverkeren. Begrepet estetikk er ganske enkelt det greske ordet for *læren om sansningen* (Filsosfisk leksikon 1996), og er dermed også knyttet opp til øvelse og god utførelse. Med andre ord: begrepet *mimesis* binder sammen kunst, håndverk og dannelse. Det vil bli klart i den senere fremstillingen at *mimesis* likevel ikke er et entydig begrep. Mest avgjørende er forholdet mellom det platonske og det aristoteliske *mimesis*. Denne forskjellen ligger innebygd i deres filosofiske helhetsanskuelse. I det følgende velger

jeg å vektlegge deres grunnleggende syn på kunst, menneskets natur og dannelsenes mål. Disse elementene kan ikke ses uavhengig av hverandre. Alt må nødvendigvis relateres til det ontologiske grunnlaget i den platonske idélære og den aristoteliske motsats og videreføring av denne. Jeg vil først se nærmere på de dannelsesinstitusjoner – både formelle og uformelle – som var å finne i den greske bystaten generelt.

2.3 Dannelsen i antikken

I det greske kulturområdet finner vi dannelsesinstitusjoner som strekker seg over hele spekteret fra den formelle dannelsen, i en eller annen form for skole, til den mer uformelle dannelsen slik den finner sted i private og offentlige markeringer der dannelseselementet ligger innbygget i en religiøs, politisk eller estetisk markering. Det greske kulturområdet besto av ca. 1500 bystater med et mangfold av skoler, hvorav de fleste var drevet av private lærere som fikk betalt per dag. Det vi vet om skolene i Hellas, er at læreryrkene sto lavt i status i den klassiske og maskuline kulturen.

Den mest omdiskuterte dannelsen i Athens storhetstid er dyrkingen av det *pederastiske* dannelsesideal, som var utbredt i de fleste bystatene vi kjenner til i klassisk tid. Pederastien ble uten tvil oppfattet som en høyt anerkjent dannelsesinstitusjon, på grensen mellom det formelle og det uformelle. Den er sterkt knyttet til mannsidealet og rommer en tilsvarende forakt for det kvinnelige. Pederastien utfylte gjerne den læring som skolen ga, med vektlegging av ”den skjønne samtale” med en annen voksenperson. Det som er pederastiens spesielle innhold, er imidlertid at dette forholdet også inneholdt et erotisk element. Som i Platons drikkegilde er erotikk og visdom knyttet sammen. Pederastien ble derfor oppfattet som en overlegen dannelsesinstitusjon sammenliknet med skolen fordi den var eksklusiv, intim og formidlet kunnskap om det offentlige livet som skolen ikke kunne gi. Dette erotiske forholdet var klart regulert. Den voksne mann så seg ut en ung, attraktiv person og søkte guttens families godkjennelse for å beile til den unge gjennom gaver. Den voksne skulle alltid være den aktive part. Dersom den unge aksepterte forholdet, utviklet dette seg gjennom samtale og erotisk tilnærming – slik vi finner det estetisk uttrykt på en rekke vasemalerier og andre kunstneriske uttrykk. Det pederastiske forholdet hadde imidlertid klare grenser. Mannen skulle være den eneste aktive og ikke motta noen klar seksuell respons. En pedagogisk praksis basert på en slik erotisk tilnærming er kontroversiell også på den måten

at distansen til objektet minskes (Holter 1994). Her er et eksempel fra Platons *Apology* ([hentet i] Robb 1994: 203):

Socrates: Then *all* the Athenian gentlemen, and good citizens, make our young men into gentlemen, "beautiful and good", as we say. All the citizens of Athens conspire to make young men into fine gentlemen, into who is *kalos k'agathos*², except only one citizen, Socrates. He corrupts the youth. Is that what you say?

Meletus: Precisely.

Videre ble voldtekt i et pederastisk forhold straffet med døden i mange bystater. Forholdet var ment å være av begrenset varighet og ikke ment å utvikle noen erotisk gjensidighet. Grekerne knyttet det erotiske og overskridende elementet opp mot estetikken som et middel for læring som sådan og trakk ikke klare grenser mellom ulike erotiske uttrykk. Likevel er det klart at pederastien gjenspeiler et negativt forhold til kvinnen (Holter 1994).

Symposiet var den dannelsesformen som kommer nærmest det pederastiske dannelsesidealet, og som også ligger på grensen mellom det formelle og det rent uformelle. Platons *Symposion* er et klassisk eksempel på forholdet mellom rus, estetikk, vennskap, erotikk og kunnskapsformidling, satt i scene med et visst konkurransepreg. Symposiet var den lengstlevende og kontinuerlige dannelsesinstitusjon i den greske antikken og hellenismen. Symposiet hadde normalt følgende elementer: vin, lett samtale, taler til vertskapet, resitasjon av kjente tekster, diskusjon, humor og oppvaring av *hetærer* – alt etter hva symposiets vert kunne avse av midler. Hetærene var en gruppe kvinner vi i dag ville kalle oppvartersker og til dels prostituerte. Paradoksalt nok var mange av disse rimelig godt utdannet da deres livsoppgave var å føre gode samtaler med den dannede eliten som kunne spandere på seg denne luksus. Vinen sto sentralt, og det forteller oss at grekerne hadde en oppfatning av at sannheten lå i rusen. Det dionysiske elementet sto sterkt – også i Athen. Utover drikkingen skulle det ideale symposiet helst ha et definert tema. Men det fantes også enklere symposier tilrettelagt for mange samfunnslag av frie menn. De enklere symposiene av mindre "dannede" personer får ofte et tydeligere preg av humor og letthet, men også her med et ideal om et uttalt dannelseselement (Qviller 1994). Følgende eksempel er Herodots beskrivelse av forholdene i det achemenidiske Persia:

² "Det gode" (staten 2001 [innledning av Otto Foss])

Hvis man skal fatte en viktig beslutning, diskuterer de spørsmålet når de er fulle, og den følgende dag framlegger husherren i hvis hus diskusjonen ble avholdt, diskusjonen til revurdering når de er blitt edru. Hvis de fortsatt godtar den, blir den antatt, hvis ikke, blir den oppgitt. Omvendt blir enhver diskusjon de avholder når de er edru, revurdert når de er fulle (Hdt: 133. I Bjørn Qviller 1994: 48).

Teateret er en helt spesiell dannelsesinstitusjon, som vil bli behandlet mer omfattende senere. Mens det homeriske epos var uttrykk for selve det greske dannelsesidealet slik det alltid hadde vært for grekerne, satte teateret kulturelle, moralske og metafysiske spørsmål under debatt. Formen her var ikke den arkaiske, men dithyramben, som blir regnet for den dionysiske verseform. Teateret nådde sine høydepunkt i årets to store Dionysosfestivaler.

Den greske religionen har også et betydelig dannelseselement i seg, siden den greske gudeverdenen er så nært knyttet til naturens og menneskets iboende egenskaper. På samme måte som Homer var en sentral skikkelse i symposiet, var Hesiod den som ga innblikket i den greske gudeverdenen slik vi kjenner den fra Olympen. Før innvielsen i mysteriene måtte man delta i en religiøs forberedelse med et klart dannelseselement (Johansen 1991). Det at mysteriekulten ble stadig mer populær, skyldtes nok at den ga løfter om et bedre liv etter døden, og kastet ikke mørke skygger fra skjebnen inn over mennesket. Festivalen må ellers også tilskrives stor dannelseseffekt både i antikken og utover hellenismen. Festivalene fantes i alle greske bystater og ble som oftest viet den guden som var bystatens spesielle beskytter.. I denne sammenheng må det også påpekes at Platons filosofi har en klar tilknytning til deler av mysteriekulten i vektlegging av det sjelelige og udødelige. Samtidig tar Platon avstand fra det han forstår som fiksjon i mysteriereligionen, og tilsvarende har han ingen sans for den sterke, opprivende, religiøse renselse. Dette svarer til hans avstand fra det sublime som sådan, i den grad vi kan tillegge mysteriereligionene et sublimt element.

I den klassiske antikken får vi en helt spesiell og profesjonell, men ulønnet gruppe lærere i sofistene. Disse hadde i motsetning til skolelærerne for barn en svært høy status. Noen av disse kjenner vi også som store filosofer, men da gjerne som svært omdiskuterte (Protagoras og Gorgias). Disse reiste fra by til by og ble møtt av store folkemengder på torget (agora), som var det offentlige dannelsesforumet. Deres innsats for folkeopplysningen på høyere nivå er enestående i gresk kulturhistorie. Innvendingen mot sofistene er imidlertid at de var kritiske til det meste, og dermed kunne de vanskelig utgjøre det fundamentet for høyere dannelse som grekerne trengte. Sofistene var kulturkritiske og skeptiske til det eksisterende

dannelsesidealet. De ble i sin tur kritisert av Aristoteles og Platon for å relativisere verden ved at de satte mennesket i sentrum for all erkjennelse, og forkastet dermed absolutte verdier og normer. Det er derfor liten samfunnsnytte knyttet til deres pedagogikk (Stigen 1983). Den sokratiske-platonske idealisme – som Nietzsche så sterkt kritiserer – er sofismens motsetning, men sofismen forlot aldri fornuften som det ultimate dannelsesideal.

Enkelte filosofer velger å bygge opp regulære høyere utdanningsinstitusjoner, som Pytagoras, Epikur, Platon og Aristoteles. Pytagoreerne skal ha vært de første til å skape institusjoner, eller små bystater, bygget rundt en helhet av estetikk, etikk og vitenskap. Her hadde også kvinnene adgang til fellesskapet. Pytagoreernes fellesskap var knyttet til en kosmisk mystikk, til dels basert på matematikk og astrologi, men detaljene kjenner vi mindre til. Innholdet i Platons Akademi kjenner vi best fra Platons egne skrifter. Matematikken sto her i sentrum som vitenskapsideal, og begrepsdialektikken sto i sentrum for den filosofiske dannelsen. Akademiet er interessant fordi det skiller mellom en utadrettet opplysningsvirksomhet i det som kalles de *eksoteriske* skriftene, mens samtalen mellom de godt skolerte var å finne i de *esoteriske* skriftene. Fra Platon har vi bare bevart de eksoteriske skriftene – hans dialoger, mens fra Aristoteles har vi bare bevart de esoteriske skriftene. Aristoteles danner sin egen skole, Lykeion, som i stor grad var erfaringsbasert. Lykeion var en dannelsesinstitusjon mer i retning av et forskningsinstitutt enn hva som var tilfelle med Platons akademi. Det sies at Aristoteles også skrev dialoger, men disse har i så tilfelle gått tapt (Johansen 1991).

Retorikken var en viktig vitenskap for grekerne fordi de skulle fremføre sitt budskap på torget. Særlig sofistene så veien mot dannelsen gjennom språket. Veltalenhet i form og innhold ble undervist i forskjellige retor-skoler. Noen av disse hadde en betydelig status. Andre, som også kritiseres av Platon, fikk et dårligere rykte blant filosofene fordi de fokuserte mer på retorikkens form enn på budskapet. Dette viser seg i filosofiens kritikk av sofistene. Sofisten Isokrates startet selv en retor-skole, hvor han selv anså sitt dannelsesprogram som filosofi. Dette møtte motstand hos Platon som var opptatt av filosofi i en snevrere forstand. Det er imidlertid ikke mulig å komme forbi den betydning som retorikerne hadde i den klassiske antikken. Retorikkens høydepunkt var selvsagt Athens storhetstid der de store talerne avgjorde sakene til sin fordel (Vatsend 1994). Og jusen var i så måte en del av retorikken. Også i hellenismen ble retorikken dyrket, men da mer som underholdning enn som et politisk ideal.

Biblioteket blir i stigende grad den nye dannelsesinstitusjonen utover i senantikken. Lykeions bibliotek var et håndbibliotek tilpasset institusjonens umiddelbare behov. Slike fantes det noen få av andre steder også. Ellers kunne man i sjeldne tilfeller kjøpe avskrifter av de store filosofene. I hellenismen ble dette mer og mer vanlig. Det nye med hellenismen er først og fremst universelle biblioteker, og det fremste lå i Alexandria. Her samlet man alle sjangere, uten hensyn til datidens umiddelbare "behov". 700.000 bokruller i Alexandria ble systematisert, katalogisert og kommentert, nesten som en moderne database. Biblioteket som dannelsesinstitusjon ble da en del av vitenskapens spesialisering og bidro til en ytterligere oppstykking av det platonisk-aristoteliske idealet om en enhetlig vitenskap. Forutsetningen for det aleksandrinske biblioteket var *patronatet*, den kongelige understøttelsen av vitenskapen, som i dette tilfelle den makedonske faraoen Ptolemaios sørget for. Biblioteket ble også en tverrkulturell institusjon. Grekere, jøder, persere og fønikere ble invitert til å arbeide ved biblioteket, betalt av kongen (Barnes 2002).

Samtidig med den athenske storhetstid får vi *medisinske* spesialiserte dannelses-institusjoner. Mest kjent er den hippokratiske tradisjonen fra Kos og den konkurrerende medisinske tradisjonen fra naboøya Knidos. Disse ble begge videreført i Alexandria, og der koblet sammen med den aristoteliske biologien. Alexandria ble sentrum for nye anatomiske studier, som i sin tur ble grunnlaget for romersk medisin. Generelt ser vi en tendens utover i hellenismen mot leksikalsk visdom (Barnes 2002). Den følelsesmessige intensiteten som det pederastiske, symposiet og ikke minst teateret satte i sentrum for dannelsen, forsvant gradvis utover i hellenismen. Det er ikke dermed sagt at man fikk et samfunn hvor det dionysiske elementet uteble, men det dionysisk-overskridende fant nye former utenfor pedagogikkens anliggende.

Det romerske dannelsesidealet ble til dels hentet fra den greske antikken, og den romerske eliten talte gjerne gresk og foretok dannelsesreiser til Athen, som etter hvert gjenvant sitt rykte som filosofiens sentrum. Men utover dette hadde romerne en oppfatning av gresk kultur som noe forfinet, og dermed noe ulikt deres eget dannelsesideal som var bygget på hardhet i arbeid og krigføring. Videre må det sies at i Romerriket sto familiene i sentrum for dannelsen, og ikke staten. Derfor ble dannelsen i større grad trukket bort fra det offentlige rom. Dannelsen ble dermed mer preget av hver enkelt families status.

3 PLATON OG DET SKJØNNE

Hos det mennesket vi kjenner fra naturfilosofien, inngår individet som en helhet med naturen. Denne forståelsen brytes radikalt med Sokrates og Platon. Det jordiske og dødelige mennesket oppfatter Platon som en dikotomi gjennom et radikalt skille mellom kropp og sjel. Sjelen blir da oppfattet intellektualistisk – som tenkning, begrepsdannelse og veiviser til ideenes verden. Kort sagt hviler hele tradisjonen fra Sokrates på en slik dualisme, og denne er tydeligst hos Platon der sjelens udødelighet er det viktigste argumentet for kunnskapstilegnelse. Spørsmålet blir derfor hvordan vi kan nærme oss den udødelige verden, ettersom den udødelige sjel er garantisten for den høyeste dannelsen.

Platons dualisme splitter opp det vi tidligere forholdt oss til som *natur* i den tidlige naturfilosofien. Det første århundret av filosofiens historie bygger på en enhetlig menneskeforståelse. Tanken om at naturen og mennesket er besjelet, gir filosofien en ny dreining, og skjebnen i den homeriske betydning blir satt opp mot ”mening” i naturfilosofien. Det er i forlengelsen av denne filosofiske tradisjonen at Platons dualisme vokser frem. Naturfilosofien opptar Platon sterkt, men forskjellen er nå – i Athen – at mennesket blir stående i sentrum for hele filosofien. Dermed legges grunnlaget for det som er denne oppgavens tema: Forholdet mellom estetikk, moral og dannelsen i subjektets møte med omverden.

Det naturfilosofiske synet på menneskets plass i forhold til naturen, hvor mennesket er en del av naturens egen rytme, forsvinner fullstendig med Platons dualisme. Platon godtar derfor ikke et menneskesyn og en skjebne uten en dypere ontologisk grunn enn at vår sjel dør med menneskets kropp. Når Platon finner en slik naturfilosofi uakseptabel, er det fordi den ikke gir plass for tenkning, begrepsdannelse og innsikt i ideenes verden. Platon er av den oppfatning at ingenting kan skapes eller oppstå av seg selv. Derfor må alt fra denne verden, alle ”ting”, fenomener og dygder, ha sitt utgangspunkt i ”ideer” hinsides vår umiddelbare virkelighet. Disse ”ideene” er selve utgangspunktet for vår måte å møte verden på, og de er perfekte, evige og uforanderlige i sin form. Vår oppgave, eller dannelsens mål, blir således å nærme seg denne verden hvor vi finner alle tings opprinnelse. Når idéverdenen har slike kvaliteter, betyr det også at den er mest *virkelig*, og den pedagogiske dannelsen må da nødvendigvis ha dette nivået som mål.

Målet for dannelsen er da, gjennom filosofisk trening, å skaffe seg innsikt i det Platon kaller idéverdenen. Det er denne læren som er Platons ontologiske utgangspunkt for hans erkjennelsesteori, etikk og estetikk. Spørsmålet som da må besvares, er: Hvordan kan en slik dannelsesprosess realiseres?

Platon beskriver gjennom tre lignelser de forskjellige nivåene av ontologisk sannhetsverdi. Ideenes verden gjør krav på den høyeste form for ontologisk sannhetsverdi, og avspeiles i en begrepsverden som man finner på det neste og lavere nivå. Under denne finnes så en verden av kunstige og naturlige ”ting”, og på det laveste ontologiske nivå finnes de kunstneriske avbildningene. Det er gjennom denne mimetiske prosessen at de forskjellige ontologiske nivåene bli tilgjengelige for oss. Disse fire ontologiske nivåene som her er beskrevet, utgjør i sin helhet en mimetisk nedstigning der ethvert nivå etterlikner sitt forbilde på et høyere nivå. Dette innebærer likevel, som enhver avspeiling, en reduksjon i virkelighet, sannhet og skjønnhet sammenliknet med Platons idé-verden (Eriksen 1983).

Det å skissere fire ontologiske nivåer sier imidlertid ingenting om overgangen fra ett nivå til et annet. At Platon omtaler den nedadstigende prosessen som mimetisk, er upresist og gir heller ingen praktiske anvisninger om hvordan man når dannelsens mål. Mimesis er jo som nevnt en reduksjon av virkelighet, så veien mot dannelsen må derfor være den motsatte veien. Spørsmålet blir derfor hvordan en eventuell *oppstigning* kan og bør foregå.

Den høyeste form for innsikt mennesket kan tilstrebe, er for Platon en *skuen* som overskrider den vitenskapelige form for innsikt. Her kan man kan øyne det Egil Wyller (1995) kaller ”det Ene”, og som etter hans mening samler Platons ontologi med sine forskjellige nivåer av virkelighet. Platon kan derfor, grovt sagt, regnes som grunnleggeren av den transcendent lærer om skjønnhet (Wyller 1995). Det er et viktig poeng at dette ”Ene” for Platon er hinsides det vi har rundt oss, og lar seg ikke uten videre splitte opp i leksikalske enkeltkunnskaper, konkrete ting eller begreper, men er som en samlende enhet hvor ”(...) han ser tingene som et gjennomgangssted for det skjønnne, hvis egen kilde, egen bolig, er hinsides tingene selv” (Wyller 1995:81). Det Wyller omtaler som ”det Ene”, er ikke lett å få tak på, ettersom det ikke lar seg fullstendig åpenbare (konkretisere) for menneskelig erkjennelse. Heller ikke skjønnhet og godhet er i sin opprinnelse mulig å se uavhengig av hverandre, siden dette også inngår i den samme abstrakte enhet. Denne enhet lar seg best forklare for Platon ved begrepet ”sannhet”, som bygger bro mellom Godhet og Skjønnhet. Man kan med andre ord ikke kategorisere noe som etisk eller estetisk høyverdig uavhengig av hverandre. Dette

forsterkes ved at ”det Ene” ikke rommer noen indre motsetninger eller deler som kan beskrives begrepsmessig. Språket krever at det foreligger en forskjell, og ”det Ene” rommer ingen slike forskjelligheter. Det som da gjenstår, er en mystisk innsikt i noe enhetlig og helhetlig der det skjønne, det gode og det sanne er bundet så tett sammen at selv denne tredelingen blir utilbørlig. Det er verdt å merke seg at dette begrepet om ”det Ene” er beskrevet i Platons dialog *Parmenides* til ære for naturfilosofen som beskrev ”*det værende*” som ubevegelig og uforanderlig, og som tilskrev vår jordiske tilværelse en tilstand knyttet til villfarelser og illusjoner (Johannesen 1991). ”Det Ene” er det nærmeste vi kommer en filosofisk gudstanke hos Platon, ofte beskrevet som ”ideenes idé”.

Platon beskriver i ”hulelignelsen” nettopp hvordan filosofen føler seg forpliktet til å dele sin innsikt ved at de lavere kunnskaper justeres i lys av den høyere erkjennelse. På samme måte besitter håndverkeren en bedre innsikt i tingene han arbeider med, sett i forhold til den kunstner som arbeider med avbildningen, da tingene har en høyere ontologisk status enn avbildningene, som gir et forvridt bilde av virkeligheten. Skjønnheten finner også sted i naturens voldsomhet, som ved stjernehimlen. Platon skrev på sine eldre dager en kosmologi der han går nærmere inn på naturen og den kosmiske helhet. Her finner han materiale for å kunne beskrive naturens voldsomhet, men dette er ikke hans anliggende for å skrive en omfattende kosmologi (*Timaios*) (Johannesen 1991).

Tvert om advarer Platon mot denne veldige styrke på samme måte som ved de lavere kunster, da disse er uten direkte referanse til de opprinnelige ideene (Wyller 1995). Platon setter derfor flere normative krav til hvordan kunsten *bør* fremstilles, da det kunstneriske mimesis påvirker kropp, språk og tanker på en slik måte at det går inn som en ”second nature” i oss. Også mimesis som deltakelse i mysterie-ritualer, med utgangspunkt i en fiksjon, leder mot gal identitet og feil etisk oppdragelse (Baktir 2003). Den olympiske gudeverdenen er for Platon viktig, ikke som ”teologi”, men for å forklare det som ikke er direkte tilgjengelig for oss. Den olympiske tradisjonen kan iblant forklare at ting må ha sitt opphav i en idéverden. Det er likevel viktig å poengtere at mytens funksjon blir anvendt for å klargjøre det som ligger hinsides vår konkrete erkjennelsesverden. At det mytiske blir anvendt som ”intrige” uten et pedagogisk anliggende (innsikt i ideene), er derfor galt for karakterdannelsen ifølge Platon.

Mesteparten av Platons tanker rundt estetikken finner vi omtalt i *Staten*. Denne blir regnet som et av historiens aller mest kjente verker. Grunnen til at Platon omtaler veien mot

dannelse og lykke gjennom staten, er at han ser individ og stat som hverandres forutsetninger. Athen utgjorde på den tiden en bystat der den sammenbindende kulturen for den frie befolkningen utgjorde et språklig og religiøst fellesskap. I vår sammenheng er det viktig å få frem at denne religionen ofte kunne karakteriseres som musenes religion, hvor de musiske kunstene skulle stå i oppdragelsens og dannelsens tjeneste. Musene var en form for guddommelige vesener som ga inspirasjon og kvalitet til den estetiske utførelsen. Særlig musikken spilte en vesentlig rolle innen oppdragelsen, fordi: "(...) rytme og harmoni trenger dypest inn i sjelen, griper den kraftigst, bringer skjønnhet og gjør det menneske som hører den skjønne musikk, edelt – er musikken heslig, er resultatet det motsatte" (Sundberg 1979:77. I: Varkøy 1993:23). Det blir altså et spørsmål om musikken som mimesis er "skjønngod" eller ikke. Etersom musikken er en gjenspeiling av et høyere og harmonisk ideal, må den vise de samme kvalitetene ved at den i utøvelsen fremelsker alle de dygder som hører til det platonske dannelsesidealet.

Begrepet "skjønngod" kommer fra det greske "kalokathia". Det å skille mellom det skjønne og det gode lå generelt ikke i gresk språk og tenkning. På samme måte har vi sett at dette skillet heller ikke finnes i den platonske ontologien. Rent umiddelbart er det klart at det "skjønngode" må være intimt knyttet til det harmoniske. Platon stiller derfor tilsvarende krav til musikken, da musikalske forløp er bærere av en karakter, og har derfor en etisk formende kraft. På samme måte er også det etisk gode og det intellektuelt sanne ikke mulig å skille klart fra hverandre i Platons ontologi (Varkøy 1993). Skjønnheten bør således forløses i staten fremfor på teaterscenen. I Platons dialog *Lovene* skriver han følgende: (Atheneren:) "Ærede gjester! Vi er selv tragediediktere, og våre verker er de fineste og beste vi er i stand til å skape. Hele vår statsform er dannet som en etterlikning av det fineste og beste liv, og det er etter vår mening den virkelig sanne tragedieform" (Lovene 2002, bok 7, 817b:255).

3.1 Ondskap, lyst og dannelse

Platons ontologiske nivåer gir en beskrivelse av verdens virkelighet, eller verden slik den fremstår for oss, på de forskjellige nivåer. Platons syn på dannelsesideal er derfor knyttet opp mot det som er mest mulig virkelig, som også rommer *det gode*. Her er det viktig å ha klart for seg at *det gode* ikke nødvendigvis er det samme som det som føles godt. Platons dannelsesideal kan derfor ikke ta utgangspunkt i nytelse hvis ikke nytelsen rettes mot det

mest virkelige (ideene). Pedagogikkens utfordring blir derfor å lede mennesket mot en tilstand hvor følelsene av lyst (hedoné) og ulyst (lype) blir knyttet til de rette tingene (Varkøy 1993). Pedagogikkens utgangspunkt er altså på et lavere ontologisk nivå enn selve det godes idé. Men når vi knyttes til de gode tingene, føler vi lyst ved det skjønngode og ulyst ved ondskaben.

”Det forhold, at Platon kobler dyden tapperhet med temperamentet, antyder, hvad han har i tankerne. Tapperhet handler om, hvad man skal frygte eller ikke frygte, dels selvfølgelig når man er i krig, men også bredere, fx smerte i forbindelse med sygdom o-l. Og Platon skildrer temperamentet som en positiv kraft, der gør et menneske i stand til at holde stand over for frygt og smerteopplevelse, i stedet for at bukke under for dem. Det er netop også derfor temperamentet kan støtte og bistå fornuften *imod* begæret: Fraværet av begærsopfyldelse er i seg selv ”smertefuldt”. Når fornuften taler imod begærsopfyldelse, giver temperamentet én kraft til at fastholde denne kurs” (Engberg-Pedersen 1996:94).

Platon benekter derfor på ingen måte ondskaben og det heslige som er nærværende i vår omgang med tingene. Det han derimot vil benekte, er at det vi oppfatter som heslig eller ondt, har sin referanse til en idéverden. Det heslige for Platon er heller et resultat av flere dårlige representasjoner av en opprinnelig idé om det skjønngode. Denne tanken kan virke naiv, og er da også noe Platon blir kritisert for av sine etterfølgere – ikke minst fra Nietzsche, som vi skal ta opp senere. Menneskesjelen er i sin idé og udødelige ”pre-eksistens” god – ifølge Platon. Med den umoralske handling forholder det seg derimot annerledes, da den er en kroppslig handling uten referanse til den gode handlings opprinnelige idé. På samme måte forholder det seg med kunstverket: Kunstneren kan sette sitt eget preg på verket, fordreie den overordnede ideen og manipulere etter egen fri fantasi. Det finnes derfor heller ingen plass for den dionysiske tøylesløsheten eller sublinitet hos Platon. Det fryktinngytende tilhører ikke det skjønngode og kan følgelig ikke stå i dannelsens tjeneste. På dette sentrale punktet finner vi at Platon avviker fra den allmenne oppfatningen i Athen, der de store Dionysos-festene og det tilhørende drama var årets store kulturelle høydepunkter.

”Vi må oppsøke kunstnere som har den evne å kunne oppspore det skjønne og harmoniske. Da vil våre unge menn liksom bo i en sunn egn og alle de inntrykk vil bli dem til velsignelse som fra edle verker strømmer mot deres øyne og ører, lik en helsebringende vind som kommer fra sunne strøk. De vil – helt fra de er små av og uten at de merker det – bli drevet til å etterlikne, elske og sympatisere med alt skjønt” (Sundberg 1979: 77 I:Varkøy 1993:28).

Hva så med nytelsen? Platon mener at nytelsen ikke er knyttet direkte opp mot ideene og det sanne skjønnegode ideal. Følgelig må da nytelsen være knyttet til menneskets kropp. Vi kan med andre ord oppleve nytelse ved kunst eller et annet velbehag uavhengig av dets ontologiske status. Nytelsen blir derfor et problem for Platon ettersom den ikke har sin opprinnelse i en idé, men noe som faktisk er i stand til å lede mennesket bort fra ”ideene”. Her ligger også den store pedagogiske utfordring i å lede mennesker i riktig retning og ikke mot det som umiddelbart gir velbehag. Nytelsen verdsettes med andre ord kun som pedagogisk virkemiddel når den rettes mot det sanne ideene.

”Jeg må si det, tross den kjærlighet og ærefrykt som jeg fra barnsben av har hatt for Homer. Han har jo åpenbart vært den første lærer og leder for alle disse tragediediktere. Men vi må aldri sette mennesket³ høyere enn sannhet, og jeg må altså si min mening” (Platon 2001 [Staten] 595c:365).

Den nytelse som tragedien eller et annet kunstverk vekker ved sin frykt, er ikke direkte knyttet til skjønnhetens idé, men til vår fremstilling av den. Begrepet *techne*, som betyr ”teknikk”, representerer menneskets muligheter til å fremstille og iscenesette kunst. *Techné* er derfor også vår måte å frembringe nytelsen på. Det pedagogiske elementet blir dermed å forene *techne* og *phronesis* (klokskap) på en slik måte at nytelsen står i sannhetens, godhetens og skjønnhetens tjeneste. Som kunstverk mister verket nødvendigvis sin frie karakter, da det ubetinget blir satt i dannelsens tjeneste. Dannelsen, og veien mot innsikt i ideene, blir derfor en motsatt oppadstigende *mimesis*, som er det Platon kaller *anamnesis* (erindring). Her kreves en aktiv tankevirksomhet vekk fra representasjonene og tingene i retning av ideene selv. Utfordringen blir ”å luke ut” den nytelsen som bare finner sitt grunnlag i ”frisatt” menneskelig kreativitet, noe Platon for eksempel mener vi finner i tragediens konstruerte lidelser eller komediens overfladiske sammensvergelses. Problemet knyttet til det greske dramaet er at *techne* overgår eller overskygger denne verdens sanne opprinnelse i ideenes verden. Teaterkunsten blir derfor værende på det laveste ontologiske nivå, og dens berettigelse blir tvilsom.

³ Her menes ”menneskets følelsesliv” – altså det *kroppslige* mennesket.

Det som nok virker paradoksalt og overraskende for den moderne leser, er den underordnede rollen som ”de skjønne kunster” får i Platons filosofiske hierarki, og det i en kultur som nådde store høyder nettopp på dette området. Her er det avgjørende å kunne skille mellom skjønnheten ”som sådan” og de skjønne kunster som representasjon av dette idealet. Skjønnhetens idé representeres på alle de forskjellige ontologiske nivåene, og de skjønne kunster befinner seg nederst – som et utgangspunkt for høyere erkjennelse. Selv om de skjønne kunster inntar en beskjeden plass hos Platon, er de faktisk nødvendige. Selve skjønnhetens idé krever en slik replikasjon – en konkretisering og menneskelig innvirkning fordi skjønnhetens idé ikke kan la seg fullstendig åpenbare i sin idealitet.

Ettersom Platons ontologiske nivåer er direkte relatert til dannelsens objekt, er den pedagogiske oppgave å stile mot et stadig høyere ontologisk nivå. Dette er i og for seg selve dannelsens ideal, og vi finner dette som et element i *Staten*. Denne motsatte vei av mimesis, dvs. anamnesis, tar oftest utgangspunkt i det kroppslige, altså på det laveste ontologiske nivå. Med bakgrunn i dette mener Platon at allmenndannelsens utgangspunkt bør ligge i den harmoniske musikken som han mener står det kroppslige uttrykket nærmest og har størst påvirkningskraft. Den karakterstyrke som ligger i denne musiske kraften, bør være grunnlaget for enhver oppdragelse.

Det neste nivået i Platons anamnesis ligger i matematikken. Dette er en innsikt i noe absolutt, evig, uforanderlig som for Platon har sin opprinnelse i ideene. Matematikken er udiskutabel sann, og den ligger i sjelen vår som en erindring fra vår pre-eksistens. Den innsikt som matematikken gir, er også et forbilde for begrepsdannelsen og logikken. Som vitenskap er matematikken forbilde på den gode platonske vitenskap – et deduktivt ideal som står i kontrast til den aristoteliske erfaringsbaserte begrepsdannelsen. Platons vektlegging av musikken og matematikken er selvsagt valgt med omtanke og viser at Platon står i arv til den pytagoreiske tradisjonen. Dette bruker nå Platon for å vise sammenhengen mellom ontologi, erkjennelsesteori og pedagogikk. Musikken er en slags kroppsliggjøring av matematikken, og den fanger oss ved sin harmoni. Innsikt i matematikk opplyser i sin tur musikken ved at den antar matematisk form gjennom rytme, tonehøyde og harmoniske forløp.

Den høyeste form for dannelselse er for Platon de filosofiske diskusjonene og innsikten denne samtaleformen gir, som han kaller ”filosofisk dialektikk”. Det er først her vi finner en tydelig overskridelse av kroppen, mot ”det Ene” som rommer enheten av det sanne, det skjønne og det gode. I den dialektiske dannelsen er det ikke lenger bruk for matematikken som

forbindelse mellom det kroppslige (i musikken) og det evige (i ideenes verden). Veien til den endelige sannhet går altså gjennom den forløsende samtalen som er bygget på *begreper*. Denne begrepsdialektikken er en videreføring av matematikken. Ved at begrepene overtar for matematikken er det kroppslige er overskredet. Mange Platonforskere mener at dette er det egentlige sluttstadiet i Platons erkjennelsesteori og pedagogikk. Innenfor denne tradisjonen tillegges den begrepsløse, enhetlige verden av "det Ene" mindre betydning. Uansett hvilken betydning man tillegger "det Ene", så går veien fra *begrepet* til *ideen*. Innsikt i ideen vil så i sin tur opplyse og avklare begrepet. Slik henger mimesis og anamnesis sammen i dannelsesprosessen (Johansen 1991).

Platons syn på menneskelig kreativitet og fri kunstnerisk utfoldelse uten den "nødvendige" innsikten får derfor en lavere status enn den som presenterer ideen og "det Ene" ved hjelp av filosofisk eller vitenskapelig innsikt. Kunsten og kunstnerens lave status hos Platon betyr ikke at de skjønne kunster som sådan er dårlige eller unødvendige. De er tvert om svært nødvendige. De skjønne kunster, når de er gode, er en uunnværlig begynnelse på det laveste ontologiske nivå, på veien oppover. Filosofen, han som ikke stanser her, men går hele veien frem mot den endelige og forløsende illuminasjonen, er likevel bedre egnet til å representere ideen og "det Ene" enn tragedieforfatterne som anvender det pedagogiske verktøyet (*techne*) uten direkte referanse til det høyeste ontologiske nivå. Det samme kan sies om musikeren, skulptøren, maleren og historiefortelleren. Uten deres gode ansatser på det laveste ontologiske nivå ville dannelsen gått i stå. Filosofen kommer til sin rett på det høyeste nivå, men har i sin tur en pedagogisk oppgave i å opplyse de skjønne kunster med innsikt fra en ideal verden.

3.1.1 Overskridelse hos Platon – Eros

Drikkegildet i Athen eller *Symposion* er først og fremst en hyllest til kjærligheten hvor de forskjellige talerne kommenterer kjærlighetsguden *Eros*. Som vanlig lar Platon Sokrates være begivenhetenes sentrum. Hans lodd er å avslutte med sin tale hvor det kommer frem at *Eros* ikke kan være noen gud, men en halvgud. Grunnen til dette er at *Eros* besitter en evig lengsel etter noe mer, hvilket igjen ikke kan være knyttet til noe fullkomment. Dersom man følger Hesiods gudelære, så er grekernes guder ikke alltid fullkomne, men det er klart at Sokrates her har et mer filosofisk gudsbegrep i tankene, og at det i dette begrepet ligger

fullkommenhet. Det er utenkelig for Sokrates at en gud skulle trakte, lengte og hige slik som Eros gjør. Skjønnheten, forstått som den ufullkomne Eros, leder altså ikke mot noen fullbyrdelse, men er en evig lengsel etter fullbyrdelsen (Eriksen 1983).

Igjen finner vi en dualisme hos Platon – mellom sjel og legeme. Utgangspunktet er det jordiske, som i dette henseende er den ”stofflige” kjærlighet knyttet til kroppen. I løpet av drikkegildet blir det klart at Eros får flere uttrykk, og at reproduksjonen er en av dem, men det er ikke det vesentlige for å forstå Eros’ sanne karakter. For kjærlighetens ”vesen” krever en overskridelse av kroppen som følges av nye overskridelser til et høyere ontologisk nivå. Platons drikkegilde er et studium i påfølgende overskridelser inntil Sokrates forløser det hele. For ham er all kjærlighet i siste instans rettet mot udødeligheten, dvs. det som er uforanderlig og hevet over tidens vekslinger og mangfold (Eriksen 1983). ”Diotoma hevdet at lengselen ikke bare retter seg mot gode sjelsegenskaper og handlinger, men har enda et trinn. Sjelen lengter etter å elske det sanne, det skjønnne og det gode i seg selv. En velbygget menneskesjel nøyer seg ikke med mindre” (Heyerdahl 2002:26).

Platon forutsetter altså at kroppen og sjelen er forskjellige, men sammenvevd i mennesket. Men ettersom sjelen er udødelig, besitter den en innsikt i det som her kalles ”skjønnheten som sådan” – dvs. skjønnetens idé. Overskridelsen ligger dermed i sjelens erindring av Eros’ sanne vesen, som skjønneten og udødeligheten selv. Skjønnetens kraft påvirker både kropp og sjel, altså som stofflig og åndelig kjærlighet. Det er likevel der hvor kjærligheten styres av visdommen som i Diotima-talen, at skjønneten viser seg i-seg-selv, som en åndelig og udødelig enhet og ikke bare som kroppslighet. All kjærlighet er i siste hånd rettet mot udødeligheten, dvs. det som er uforanderlig og hevet over tidens vekslinger og mangfold (symposion 201D.212C i Eriksen 1983).

“[1]Platon tror at kjærligheten er filosofiens sentrum fordi den lengter etter udødelighet, evighet og fullstendighet ... [2]For både Sokrates og Platon var den avgjørende innsikt gjenerindring, gjenforening og gjenkjennelse ... [3]Sokrates tenker også på filosofien (...), som krever at mennesket overskrider alle dagligdagse bekymringer og begrensninger og svinger seg opp til et storslått guddommelig utsyn” (Eriksen 1983:58).

Disse sitatene er gjengitt under ett for å vise sammenhengen mellom filosofien, lengselen, skjønneten, mimesis og anamnesis. Overskridelsen som her er beskrevet, er grunnleggende for Platons filosofi, og den rommer også kjernen i hans pedagogikk og dannelses. Men

fortsatt er det lite eller ingenting som peker i retning av den dionysiske beruselsen fordi hans ontologi ikke gir estetikken den samme status som Aristoteles finner plass for i sin ontologi.

4 ARISTOTELES' ONTOLOGI

I motsetning til Platons idélære som forutsetter en streng dualisme mellom kropp og sjel, legger Aristoteles opp til et biologisk utgangspunkt for sin teleologiske filosofi. Det grunnleggende i hans tenkning er fysikken: en fysikk som må tolkes i lys av den greske oppfatningen der fysikk omhandler alle naturvitenskapelige emner, og med biologien som det sentrale. Først i hellenismen får vi en fysikk i vår forstand der det stofflige og ikke-levende er i sentrum. Matematikken var Platons grunnvitenskap, siden den var uforanderlig, evig og ubevegelig. Aristoteles derimot er opptatt av livsformene og deres vekst, hvor allting leder mot et mål, *telos*. Aristoteles' kritikk av Platon vektlegger at han overser mangfoldet, vekslingene og forgjengeligheten når han ensidig vektlegger matematikken og ser på denne verdenen som en avbildning av evige og ubevegelige ideer. Bevegelse, som liv, vekst og variasjon, blir dermed uinteressant. Platons overskridelse av kroppen og det som tilhører den "dennesidige" verden mot ideene, er, slik Aristoteles ser det, en "fordobling" av verden. Det er den strenge atskillelsen som ligger i Platons dualisme mellom en tings ideale vesen og det stofflige, som Aristoteles er kritisk til. Kort sagt mener Aristoteles at Platons fordobling ikke tjener til noe som helst: Den gir ingen ny erkjennelse og finner heller ingen god begrunnelse. Aristoteles mente at fysikken ikke hadde noe å tjene på en slik idealisme. Han overtar likevel Platons begrep idé (*eidos*), noe som vanligvis oversettes til *form* på norsk, for å påpeke forskjellen til den platonske idéverdenen. Felles for Aristoteles og Platon er at denne verden er hensiktsmessig og tilnærmet fullkommen. Men det kreves likevel ikke noe "hinsides" ideal for å begrunne dette, ifølge Aristoteles. Aristoteles er av den oppfatning at formen og stoffet er integrert i "tingen". "For å være en virkelig ting må stoffet ha en form, og formen ha et stoff" (Eriksen 1983:90).

Her ser vi umiddelbart forskjellen i Platons og Aristoteles' ontologi. Platon gir ideene, og gjerne også "det Ene", høyest grad av virkelighet. I den aristoteliske tenkningen er det *tingen* som er mest virkelig og har høyest ontologisk status, men da vel og merke en ting som i og med sin *form* har fått en idealitet den ikke hadde i Platons ontologi.

Som et utgangspunkt for hele Aristoteles' filosofi ligger fysikken, som for ham er læren om naturen og sammenhenger i naturen, med det vi i dag kaller biologi, i sentrum. Naturens egne krefter er i kontinuerlig bevegelse og søken etter sitt *telos*, sin fullendelse. Dette er for Aristoteles noe felles for alt levende. Den hensiktsmessige natur er således for Aristoteles

ensbetydende med både skjønnhet og godhet, og blir i så måte også dannelsens forbilde, og har derfor sin nødvendige plass her som en innledning til Aristoteles' estetikk, poetikk, etikk og politikk.

Naturen streber av seg selv, naturlig, mot sitt eget forbilde (*telos*). Om naturen tilsynelatende er i ubalanse, er dette noe som Aristoteles mener er midlertidig, eventuelt at naturen er påført noe skadelig, eller at det er vi som ikke forstår det hensiktsmessige i naturen. Det er naturens *streben* etter å finne sin fullkomne form som gjør den til et særlig forbilde, og den vil da fremstå som noe avbalansert og harmonisk. Balansen er å finne i "den gyldne middelvei" for mennesket, og den setter de sjelelige kvaliteter i likevekt og en tilstand av harmoni. Denne harmoni er også forbilledlig med hensyn til mellommenneskelige og samfunnsmessige fenomener, knyttet til vennskap og medborgerskap, hvilket er selve grunnlaget i Aristoteles' tanker om dannelse (Johansen 1991). "Aristoteles ser alle fenomener under ett: levende individer av alle slag, ting, sjelelige og sosiale foreteelser, et samfunn, en stat, et kunstverk. Med form mener han da summen av alt det som ligger i et slikt fenomen og gjør det til det det er, (...)" (Amundsen 2002:37).

Platons ideal, som er å finne i en hinsidig og transcendent virkelighet, blir for Aristoteles tillagt et ideal som er å finne i naturen. Platon unngår i realiteten verdens ondskap ved å mene at det kun representerer dårlige representasjoner, eller "ideer på avveie". Aristoteles tar opp *alt* ved mennesket ut fra sine studier, og tar dermed inn over seg mer av den vold og ondskap som i høy grad synes å være en del av mennesket og den greske antikkens kultur for øvrig. I stedet for å bortforklare og benekte ondskapens realitet gjør Aristoteles et forsøk på å temme disse kreftene og finne korrigerende motiver, som en vei mot dannelsen. Ondskapen viser seg derfor for Aristoteles i en ubalanse hvor den sjelelige likevekten er brutt. Målet om å gjenvinne balansen i menneskets sjel blir derfor det motsatte av hva vi finner hos Platon, som anbefaler å søke mot det transcendent gode, og holde det ontologisk ikke-eksisterende onde på avstand. Aristoteles derimot, møter ondskapen slik den faktisk er, for så å bearbeide den. Det må da sies at det fantes mye ondskap som Aristoteles faktisk ikke så, eller ikke ønsket å se: slavestaten og kvinnes underordnede plass som Aristoteles ikke bare aksepterte, men forsvarte aktivt.

Mennesket er en parallell til naturen hvor alt streber mot fullkommenhet og harmoni. Forskjellen er likevel den at mennesket har fått en mulighet til å avvike fra det fullkomne. Derfor skriver Aristoteles sin etikk, fordi mennesket, i motsetning til naturen, ikke

nødvendigvis følger sitt iboende ideal, sin form, som tilsvarer menneskets *sjel*. På samme måte søker Aristoteles et korrektiv til ondskaper i dygdene.

Teateret får hos Aristoteles en sentral posisjon for dannelsen, sammenliknet med Platon, ettersom teateret ifølge Aristoteles er i stand til å iscenesette et slikt møte mellom det tragiske, grufulle og onde på den ene siden og dygdene på den annen, slik at man som tilskuere aktivt bearbeider denne sjelelige kampen for å gjenskape likevekt. Vi får dermed et nytt grunnlag for vurderingen av det estetiske ved at dramaets moralske innhold vurderes opp mot det endelige målet, som er å gjenskape den sjelelige harmoni. Platon på sin side fryktet konsekvensene av dramaets moralske innhold og tilskuerens innlevelse i det tragiske som en negativ påvirkning av karakterdannelsen fordi tragediens sterke uttrykk ikke var egnet som et middel til å skape harmoni.

Mennesket er, for Aristoteles, kjennetegnet ved primært å være et handlende vesen, slik at den direkte erfaringen med både lidelsen og det gode er viktige forutsetninger for dannelsen. Dannelsen er igjen relatert til menneskets endelige mål som er å oppnå lykke (*eudaimonia*). For Aristoteles er *eudaimonia* knyttet til forestillingen om hva som er varig godt – det gode liv. Veien mot *eudaimonia* er for Aristoteles knyttet til innsikt i dygdene og øvelsene i disse. Enkelthendelsene og de konkrete situasjoner, preget av dygd, er hva som leder mennesket mot *eudaimonia*. Slik Aristoteles ser det, finnes det flere veier mot *eudaimonia*, men det er ingen tvil om at det er et liv i ”tenkning” som er det ultimate mål, og at klokskapen er den egenskapen som settes høyest. Aristoteles mener at fornuften fungerer som et regulerende korrektiv til enkelthendelsene og hjelper oss til å forholde oss til ting på en rasjonell måte, deriblant også ondskaper. Her kommer også viljen inn på en tyngre måte enn hos Platon. Aristoteles setter først og fremst fornuften, men også viljen, inn mot ondskaper. Viljen hos Sokrates forholder seg slik at ingen handler ondt med vilje. Dette forkaster Aristoteles, da det sier seg selv at hvis ingen handler ondt med vilje, vil heller ingen handle *godt* med vilje. Det blir imidlertid fortsatt et problem for Aristoteles hvorfor fornuftige mennesker handler direkte galt mot bedre vitende (Johansen 1991).

Tøyelsløsheten kan, sier Aristoteles, påvirke oss slik at vi blir ulydige mot vår fornuft, men kun dersom balansen mellom tøyelsløsheten og fornuften brytes. Lysten og behaget ved opplevelsen av det umoralske kan derfor være moralsk ”rett”, men det betinger at man er i stand til å forholde seg til det på en *fornuftig* måte. For Aristoteles betyr det at det leder mot et ”godt” mål, en harmonisk tilstand. Forholder man seg til uretten som urett i seg selv og

gledes over dette, er det en moralsk "urett" handling: "For det er gjerne utsikten til et *kortsiktig*⁴ behag, utbetalt øyeblikkelig, som får oss til å handle urett" (EN X, 1-5 i Eriksen 1983:130). Ved en ideell balanse vil det derfor være samsvar mellom fornuften, viljen og nytelsen, slik at fornuften ikke står i fare for fullstendig å overstyres av lystprinsippet. Det finnes derfor ingen objektive kriterier (enten etiske eller estetiske) for hva mennesker gledes over, siden lykken er forbundet med hvert enkelt individs selvrealisering. Det er menneskets *praktiske* fornuft som lærer oss hvordan vi skal styre våre liv i samsvar med de intellektuelle og moralske dygdene, som følger av at det finnes flere veier mot eudaimonia (Johansen & Vetlesen 1996). I motsetning til å søke dette målet i en objektiv, åndelig enhet, slik Platon gjør, ligger målet latent i mennesket (og alt liv for øvrig) som potensial og mulighet *i* oss. Aristoteles lager altså som Platon en oppdeling mellom den menneskelige "materie" som han kaller "stoff", men tillegger den form som er selve dannelsespotensialet i stoffet. Målet for denne dannelsen er eudaimonia og ikke knyttet til enkelthendelser av gode handlinger (areté), gleder og nytelser, men mot en tilstand hvor mennesket virker på sitt beste.

4.1 Aristoteles' mimesis

Som hos Platon kan ikke kunsten og dannelsen drøftes som to separate temaer uavhengig av hverandre. Aristoteles er også av den oppfatningen at estetikken står i dannelsens tjeneste. Den estetiske erfaringen i interaksjonen mellom subjekt og objekt blir sentralt for Aristoteles på en annen, og langt mer grunnleggende, måte enn hos Platon. Lidelsen som teateret, og da særlig tragedien, iscenesetter, krever et aktivt og handlende subjekt. Mimesis får derfor også et aktivt skapende og handlende element, i tillegg til gjenkjennelsen, slik at iscenesettelsen, erfaringen, bearbeidelsen og refleksjonen alle går inn som deler i den mimetiske prosessen. Mimesis blir bindeleddet mellom estetik og pedagogikk ved at objektet som iscenesetter lidelsen, er utgangspunktet for selvrealisering og læring. Aristoteles' dannelsesbegrep er langt mer nyansert enn det vi finner hos Platon, og oppnås gjennom menneskets interaksjon med omgivelsene. Dette leder så videre mot ny estetisk erfaring og motiverer til nye oppdagelser som også er knyttet til etiske spørsmål.

⁴ Min uthevelse

Mimesisbegrepet hos Aristoteles ligger tett opp til begrepet *poesis*, som i motsetning til kopiering eller avbildning betyr ”skapelse”. Det er ikke noe krav at denne kunstneriske kreativiteten relateres til én objektiv ”sann” virkelighet, men til virkeligheten slik den fremstår for oss, skapt av kunstneren gjennom mimesis. Aristoteles nevner ikke Platon i sine tekster, men det er gitt at hans oppfattelse av mimesisbegrepet står i opposisjon til det platonske (Johansen 1991). Da det for Aristoteles ikke finnes noen sannhet annet enn den vi selv er i stand til å erfare, skiller han seg fra Platon i spørsmålet om det bør ligge andre normative kriterier (sensur) til grunn for estetikken, andre enn dem som naturen selv fremviser. Det usagte, eller underliggende, som krever en aktiv refleksjon fra tilhørers side, mener Aristoteles er kunstens anliggende, fremfor ”logos” og vitenskapens klarhet. Estetikken potensial ligger med andre ord i den opplevelsen kunsten er i stand til å iscenesette. Historien som utspiller seg på scenen, og plotets konstruksjon, er derfor kun et middel som setter denne refleksjonsprosessen i gang. Dermed blir den *nyttelse*, som Platon oppfattet som svært problematisk, selve estetikkenes kjerne for Aristoteles. Mimesis er for Aristoteles en etterlikning av menneskets lodd i livet. Skjebnen, følelser og sinnsstemninger relateres derfor bevisst til menneskets personlige historie og erfaringer, der Platon krever at fremstillingen må være underlagt ”logos” eller andre ideale sannhetskriterier. Hele den sceniske teknikken (*techne*) som er knyttet til fremstillingen og utførelsen av et *plot*, er i stor grad truende for Platon fordi skjønnhetens egentlige karakter er objektivt sann, god og harmonisk. For Aristoteles blir selve mimesis et ”mål”. Iscenesettelsen av intense opplevelser hos tilskueren blir derfor, nettopp i kraft av å være intens, det som motiverer til refleksjonen. Den universelle ”sannhet”, som hos Platon rommer både estetikk og etikk, er dermed lagt død ved at vi tar lærdom av teateret på forskjellige måter. Det *skjønn gode* blir også delvis avgrenset når teaterets intensitet ikke gjøres til et moralsk anliggende i seg selv. Teateret skaper derfor for Aristoteles en verdifull kopi (mimesis) av det virkelige liv, hvor man kan reflektere rundt etiske dilemmaer for så igjen å kunne overføre dette til det virkelige liv. Aristoteles legger også her en biologisk modell til grunn og mener at mennesket fra naturens side har et behov for etterlikning. Et slikt behov for etterlikning kan igjen forklare menneskets biologiske trang til kritisk refleksjon. Slik blir dannelsens potensial også naturgitt. Som et bevis for dette finner vi barns kopiering av voksnes atferd.

Mimesis finner vi så vel i tragedien som i komedien. De har samme dannelsesfunksjon, og begge anvender iblant en teknikk vi kjenner godt fra det greske dramaet: Å sette verden opp ned. Grunnen til dette er at vi ofte bedre gjenkjenner verden når vi blir stilt overfor dens

motsetning. Særlig er komediens dannelsesideal knyttet til denne litterære uttrykksformen. Det at vi gjenkjenner vår egen situasjon gjennom å sette den på hodet, er forståelig nok. Den omvendte verdenen møter oss da i alt sitt vanvidd, og gjennom dette kastes nytt lys over vår egen virkelighet – som da blir mer forståelig og mer akseptabel. Når verden snus opp ned, skaper vi en distanse til vår virkelighet, og denne distansen gir i sin tur rom for fornuftig refleksjon. Et eksempel på dette finner vi i *Lysistrata* (411 f. Kr.) som tar for seg hvordan verden ville vært dersom kvinnene ble sendt ut i krigen. Ved å fremheve alt det latterlige ved en slik verden forsøker så Aristofanes å forklare hvorfor verden faktisk er som den er (Martin 1996).

Mimesis blir altså et pedagogisk verktøy for oppdagelsen av dygdene. For selv å ”dannes” til å ta de rette avgjørelsene i ens eget liv fungerer teateret som en slags vurderende, forklarende og forløsende supplement til dagliglivet. Kroppen og sjelen blir hos Aristoteles forstått som en funksjonell enhet, i motsetning til i platonismen. I teaterets plot finner man en appell til hele mennesket, og ikke bare menneskets rasjonalitet. Når handlingen i det virkelige liv baseres på god mimetisk innsikt og blir en del av personligheten, da har man oppnådd hva Aristoteles kaller ”praktisk klokskap”. Dette skjer når den gode handlingen blir gjort til en vane og kroppsliggjort (Aristoteles 1989).

4.2 Tragediens struktur

Det blir meningsløst for Aristoteles å spørre om tragedien er ”sann” eller ikke, da det pedagogiske potensialet ligger hos subjektet og ikke i en objektiv sannhet, i platonisk forstand. Derfor ble også dikteren ikke lenger sett på som en konkurrent til filosofien (Johansen 1991). Aristoteles lar tragediens lidelse og de illusjonene den er i stand til å skape, bli et vesentlig virkemiddel for den moralske dannelsen ved at det i tragedien er karakterenes tragiske skjebne som oppfordrer til filosofisk refleksjon.

Det er viktig å ha klart for seg den rolle *skjebnen* spilte i den greske kulturen under antikken, siden dette også var tragediens hovedelement. Skjebnen ble i høyeste grad opplevd som en reell byrde, og noe som man ikke uten videre kunne rømme fra. Eposet fra Homers arkaiske samfunn hadde et tungt skjebneelement. Så tungt at skjebnen sto over gudene i Homers fortellinger. Menneskets lodd var nok hovedsakelig å underordne seg skjebnen, men dette

ble aldri tolket som en oppgivelse eller en benektelse av menneskets frihet. Den greske skjebnetroen var likevel ingen total determinisme. I så fall ville hele det greske dannelsesprosjektet være umuliggjort fordi dannelse forutsetter en viss grad av fri vilje. For folk flest ble det likevel opplevd som en byrde å ha ”noe skjebnetungt” hengende ved seg, selv om ikke dette bestemte livet til daglig (Eriksen 1983). Her er et eksempel fra starten av Sofokles’ (1995) *Antigone*, som tar for seg spørsmålet rundt skjebnen.

”Ti ingen smerte, intet vannhell, ingen skam og ingen skjensel finnes, som jeg ei har sett at vi med gru må bære som vårt tunge lodd. Og nu! Hva er det for et påbud som vår drott igjen har kunngjort, heter det, for byens folk? Si, har du hørt det? Vet du, eller vet du ei at uvenns hårde skjebne⁵ nærmer seg en venn?” (s111)

På denne bakgrunn har Sokrates’ og Platons filosofi blitt oppfattet som et frigjøringsprosjekt: Med rasjonalitetens hjelp skulle den blinde skjebne legges død. Samtidig måtte den motsatte kraften – tilfeldigheten i gudene – avskaffes. I dette ligger det utvilsomt et viktig poeng. Hele den rasjonalistiske filosofi satte jo fornuften opp mot naturen og dens skjebne. Platons budskap blir dermed å vende blikket bort fra naturen og mot en ideal verden der skjebnen er avløst av det skjønngode. Dersom man ble kjent med de prinsippene som styrte verden, da kunne man heve seg over skjebnen. Det samme budskapet blir fremsatt i mysteriereligionene. Den religiøse innvielsen renser en fra det skjebnetunge, og man loves et evig liv – på tross av enhver skjebne.

Aristoteles’ biologisk-filosofiske syn på mennesket, der vi går inn som en del av naturens kretsløp, finner heller ingen enkel vei utenom skjebnens byrder. Etersom tragedien ifølge Aristoteles skal beskjefte seg med hendelser som på en eller annen måte kan være nyttige i det virkelige liv, blir også skjebnens ”tvang” et viktig element i tragedieplotets konstruksjon. Det er her tragediens dannende element kommer inn i bildet. Den følelse av gru og lidelse tragedien vekker som drama og fiksjon, gir et sikkert ståsted i møte med det skjebnetunge fordi fiksjonen tillater fornuften å slippe gjennom. Her mener jeg også at fellesskapsfølelsen blant publikum (safety in numbers) gir tilskuerne en følelse av trygghet, og gir på sin måte en tilsvarende avstand til lidelsen slik at publikum kan gi fornuften rom. Nytelsen er likevel til stede fordi vi fra naturens side føler trang til å forstå og skape mening i tilværelsen. Denne

⁵ Den verste skjebne var å ikke bli begravet. Den døde kunne da ikke finne ro i underverdenen.

trangen er så sterk at vi uavhengig av hva som presenteres, føler glede ved mimesis ”i-seg-selv”.

Hos Aristoteles blir forholdet mellom nytelsen, det gode og det grusomme i tragedien forstått som en gjensidig påvirkningskraft som leder mot et felles mål, nemlig fullbyrdelsen av menneskets potensial. Det er dette som Aristoteles forstår som lykke (eudimonia), og teateret får derfor en høy status hos Aristoteles – fordi dramaet skaper en kime til forståelse av hvordan det gode liv virkeliggjøres. Når tilskuerne gjenkjenner lidelsen hos helten i et drama, vil de også være i stand til å ta inn over seg handlingen og avgjørelsene som blir tatt på scenen. Skjebnet står dermed i en viss kontrast til fornuften ved at den rommer en form for nødvendighet slik det er beskrevet tidligere. Tragedien tilbyr derfor ingen flukt fra skjebnet, men gjør det mulig å leve med den, komme den i møte og dermed forholde seg til den på en fornuftig måte. Å heve seg høyt over skjebnens tyngde er for Aristoteles intet alternativ, da en fullstendig selvskapt eller løsrevet fornuftig inngripen i eget liv normalt ikke vil gi en mer ”fornuftig” retning på livet. Vi kan ikke fornekte skjebnens faktiske realitet, men fornuften kan gjennom tragediens innsikt gi individet et handlingsrom for selvrealisering.

Her ser vi på nytt den dialektikk som Aristoteles argumenterer for. Dikterens oppgave ligger i selve utvelgelsen og tilretteleggelsen av tragedien for å vekke vår medlidenhet og frykt på en mest mulig effektiv måte. Slik vil dikteren utfordre fornuften tilsvarende sterkt. For å forstå Aristoteles’ paradoks ved det tragiske kunstverk, hvor nytelse og lidelse assosieres med hverandre, er vi nødt til å se på hvilken måte de relateres. Dette mener jeg er tilsvarende det vi finner i den sublimе nytelsen.

”Kjærligheten til skjønnheten er størst og mest besjelet når dens avmakt viser seg. I denne sammenhengen gir det mening å tale om *sublim skjønnhet*. Kunstens skjønnhet, en hengivelse til den, blir et gjenskinn av naturens avmektige sorg og lengsel. Kunstens idé hviler derfor på Orfeus’ død. Det *menneskelig* vare og ømme i oss forsvinner, om vi ikke savner sårt det som ennå var en lykkelig forhåpning. Om ikke Orfeus’ død berører oss, er hjertet blitt kaldt” (Dale 2006:210).

I kapittel 13 i *Om diktetkunsten* forklarer Aristoteles (1989) den ”medlidenhet” (”eleos”) vi føler gjennom en innlevelse i et menneske som ufortjent kommer i ulykke, mens ”phobos” er den frykt vi føler med hensyn til den som i status (og dannelsе) er vår likemann. Som alltid i den antikke filosofien er ”medlidenhet” en avstandsfølelse som ikke stiller noe krav til

handling. Den lidelse som påføres våre likemenn, har en dobbel side: På den ene siden er vi forpliktet til gode handlinger overfor våre likemenn. På den annen side er det slik at handlinger som rammer de som er oss selv likest, også med stor sannsynlighet kan ramme oss selv. Det mennesker frykter i forhold til dem selv, fremkaller medlidenhet når det er andre som lider. Her ligger det pedagogiske elementet som en ”organisk” forbindelse til både lidelsen og frykten. Lidelsens nytelse er derfor i høyeste grad tilstedeværende, men nytelsen forklares ikke på bakgrunn av lidelsen i seg selv, men har ”dannelse” som det overordnede mål, som vi ser et eksempel på her:

”Og eftersom indlæring og beundring er forbundet med nydelse, må alle de ting, der forbinder seg med sådanne, også være forbundet med nydelse, f.eks. imiterede værker som et maleri, skulptur, poesi og alt, som er vellykket imiteret, selv hvis genstanden for imitasjonen ikke er nydelsesfylt, for det er ikke dette, der skaber nydelse eller det modsatte, men de slutninger, vi drager om at imitationen og det imiterede, er identiske således at resultatet er, at vi lærer noget” (Aristotle, *Rhetoric*. I,XI, I: Gammelgaard 1993:184).

Iscenesettelse av lidelsen – imitasjonens objekt – krever derfor et godt bearbeidet plot. I *Om diktetkunsten* (1989) beskriver Aristoteles de handlinger som er best egnet til å skape slike følelser (pathos): ”Det umiddelbare rystende (pathos) er en fordervelig eller smertefull handling, som f.eks. drap for åpen scene, tortur, åpne sår osv” (Kap. XI). Publikums medlidenhet kan ytterligere forsterkes ved at en ufortjent skjebne kommer over en god helt, og ved at begivenheter utspilles mellom mennesker som står hverandre nær (Gammelgaard 1993). Den moralske dannelsen ligger således i det å forholde seg fornuftig til andres ulykke, og da for sin egen dannelses skyld.

Denne egeninteressen er gjennomgående for hele Aristoteles’ dannelsesprosjekt. På samme måte forholder det seg når man ”velger” venner. Det er de venner som man selv er best tjent med i henhold til egen personlig vekst, som er ”gode” venner. Aristoteles anerkjenner derfor det han kaller ”nyttevennskapet”, som inneholder en form for gjensidig nytte, men som mangler enhver dybde utover dette. Slike vennskap er normalt kortvarige. Det gode vennskap består i at man velger en venn som har gode kvaliteter. Også det gode vennskap, som er vennskap mellom de gode, har et klart preg av å være til for ens egen dannelses skyld (Engberg-Pedersen 1996).

Disse tragiske følelsene kan altså ikke oppfattes som et estetisk behag uavhengig av betrakterens ståsted. Skulle man oppleve en slik grufull handling i virkeligheten, uten den ”avstand” som tragedien konstruerer gjennom det sceniske og tilskuernes fellesskap, ville dette bare få preg av ren smerte. Tragedien er konstruert slik at man med innlevelse føler heltens lidelse på egen kropp, slik at lidelsen føles troverdig. Tragedien må derfor oppfattes som mest mulig virkelig for å kunne engasjere. Her er det frykt og medlidenhet som forbinder skuespiller og publikum. Det er en fin balanse her. Lidelsen skal *føles* virkelig, men likevel oppleves på en slik avstand at den sublime nytelsen kan tre frem som en følge av følt frykt. Aristoteles er av den oppfatning at vi gjennom tragedien er i stand til å nyte det som vi i virkeligheten ville følt avsky fra, siden vi gjennom mimesis fra naturens side søker innsikt og kunnskap (Aristoteles1989). Skulle tilsvarende hendelser skje i det virkelige liv, vil nærheten til objektet, samt fraværet av fellesskapet, lede mot en enda mer intens følelse slik at det reflekterende blikket reduseres. Forsvinner denne barrieren fullstendig, vil balansen mellom lidelsen og fornuften forsvinne, slik at det pedagogiske elementet blir fraværende og lidelsen kun blir lidelse i seg selv. Det at vi derfor ikke vil føle nytelse ved reelle, tragiske hendelser, begrunnes derfor med at vi heller ikke vil være i stand til å ta lærdom av det.

Vi kan tolke Aristoteles og hans poetikk dit hen at tragedien gir en følelse av smerte og glede som samlet sett gir en form for sublim nytelse. Opplevelsen av lidelse og smerte leder videre til en utvikling mot et bedre gode, nemlig ”hedoné”. Dette er sublime følelser som kommer i konflikt med vår egen utilstrekkelighet, hvor vi føler oss hjelpeløse og tapet av kontroll er noe vi må forholde oss til. Det sublime utfordrer til refleksjon, slik at man gjennom innsikt i de rette dygdene kan realisere seg selv. Aristoteles er i høyeste grad pragmatisk, og forklarer meningen med denne form for lystfølelse ut fra menneskets iboende ønske om innsikt. Igjen ser vi hvordan ”hedoné” er knyttet til både etiske og estetiske elementer (Belfiore 1985). Vekkelsen av ubehagelige følelser har for Aristoteles sin mening i at man gjennom teater og annen kunst kan kvitte seg med slike følelser etter at de har blitt gjort til gjenstand for en fornuftig vurdering.

4.3 Dionysos og Appolon

Den greske tragedien besto av et sett med skuespillere, som hadde som formål å lede publikum inn i en slags ekstase, og et talekor som ga mening til historien. Disse hadde i den greske tragedien en helt spesiell forbindelse til hverandre. Det dionysiske (Dionysos er navnet til den greske vinguden) innenfor teateret henger sammen med den ekstatiske "rus" som ble iscenesatt. Det dionysiske representerer en indre kraft i mennesket som kan fremtre med skiftende styrke og dermed "virkelighet" (Nietzsche 1993 [Fra forord av Arild Haaland]). Når en opplevelse av intensitet går over til å bli en følelse av "rus", løftes vi ut av tidens og rommets rammer, slik at vi blir ett med objektet. Maria Daraki argumenterer for at Dionysos er skillete mellom liv og død – så vel som andre motsetninger – via det våte element, deriblant vinen. Oppstemtheten og den økte selvfølelsen som vi oppnår gjennom vinen, er et vesentlig element i sivilisasjonsprosessen. Dette dionysiske elementet alene, som rent nytelsesmiddel, uten et regulerende korrektiv, er likevel et tegn på et usivilisert menneske. Mens "den *utblandede* vinens rus" regnes som fundamental for den kulturelle dannelse (Bouvrie 1989).

Hvorfor ble dramaet arrangert innenfor dionysoskulturen? I et samfunn basert på en tvangsmessig og kollektiv rasjonalitet kan man gjennom denne dionysiske rusen trenge bakom institusjonens "stengsler". Det er også der hvor man frigjøres fra institusjonenes orden, slik at den kreative skaperevnen oppstår. En kollektiv begeistring er videre med på å strekke fantasiens sanser. For at det dionysiske skal vekkes i mennesket, kreves det at man er i stand til å bryte ut av de pålagte rammer som kulturen setter for oss. Det dionysiske elementet i det greske teateret gjorde nettopp dette (Bouvrie 1989). Dette mener jeg henger sammen med det sublime: Man gir slipp på kontroll og hengir seg til det uforutsigbare og trenger gjennom kulturens strukturer. Det dionysiske krever derfor en nærhet til objektet, eller en evne til å leve seg så sterkt inn i objektets lidelse at subjektet fullstendig oppløses i objektet. For at samfunnet skal gjøre nytte av denne enorme begeistring og ekstatiske "rus", kreves derfor også et motstykke til det dionysiske, altså en reflekterende stemme som tillegger Dionysos mening utover det ekstatiske.

Apollon, som er Dionysos' dialektiske motstykke, er i teateret representert ved talekoret, og er fornuften og den klare tankes stemme. Dette er på mange måter moralens vokter for den dionysiske tøylesløsheten. Det apollinske skiller seg fra det dionysiske ved at det rommer noe som er løsrevet og abstrahert fra (menneske)naturens kraft og knyttet til en ytre

rasjonalitet. Ved at det apollinske således er knyttet til en ytre rasjonalitet krever det en viss avstand til objektet og dermed også en mulighet til å selv trekke seg ut av den dionysiske "rus". Det apollinske er med andre ord ikke knyttet til nytelsen, men til kulturens orden (Bouvier 1989). "Sannheten", som for Platon kun er å finne i ideenes verden, kan sammenliknes med det apollinske, mens det dionysiske elementet er å finne i representasjonen (dramatiseringen), som ikke har sannhetsverdi i Platons univers. Dette står i motsetning til den aristoteliske poetikken hvor det dionysiske og apollinske forutsetter hverandre gjensidig. Da det dionysiske har sitt opphav i naturen og i mennesket, bare som naturvesen, kan ikke det dionysiske (for Platon) være utgangspunkt for pedagogikken. Vi må da søke mot ideenes verden og den klare apollinske stemme.

Aristoteles' pedagogikk oppstår i møtet mellom det dionysiske og det apollinske, hvor Dionysos med nødvendighet får en egenverdi i kraft av det menneskelige (kroppslige) som fullt ut anerkjennes i den aristoteliske, biologiske tradisjonen. Staten bør derfor bygge på menneskelig (Dionysos) rasjonalitet (Apollon). Teateret er dermed et sted hvor de menneskelige drifter og den moralske dannelsen møtes. I det dionysiske ligger det en energi og et engasjement for moralsk og politisk dannelsen. For at det dionysiske element skulle tre tydelig frem, var det nødvendig å bryte ned barrieren mellom publikum og skuespillere. Teateret kunne på mange måter ligne på rene teaterfester som varte fra morgen til kveld, hvor det ble arrangert konkurranser mellom dramatikerne om de beste stykkene og om hvem som var de beste tekstforfatterne. Den seirende ble hyllet som en folkehelt, mens den tapende ble hånet og pepet ut. Her ser vi hvordan den dionysiske beruselsen var en iboende eller indre nødvendighet for å få frem fornuftens (Apollons) stemme. "Den dionysiske fløyten blåste ville frygiske toner og den apollinske lyren roet sinnet til harmoni og orden" (Bouvier 1989:140).

4.4 Katarsis

Begrepet *katarsis* kommer til anvendelse som et viktig bidrag til menneskets selvrealisering allerede hos pytagoreerne. Katarsis som betyr *renselse*, var for pytagoreerne særlig knyttet opp mot musikkens formende kraft, som erkjennelsesteori, etikk og estetikk. Dens varige bidrag har vært særlig innenfor musikkterapien, hvor man ved hjelp av regulerende melodier kunne iscenesette den sjelelige likevekten som oppstår i relasjonen mellom menneskets

sjelsliv og musikk. Med det kosmiske (apollinske) som ideal for menneskets selvrealisering ble musikkens dyptgripende virkning på mennesket brukt som middel for å skape denne balansen. For pytagoreerne betydde *katarsis* det samme som erkjennelsesvekst, noe som gir innsikt i tilværelsens grunnprinsipper. Veien til sjelelig renselse finner vi i den rette balansen (harmoni) mellom matematikk og musikk, da disse prinsippene synliggjør evige prinsipper for virkeligheten (Varkøy 1993).

Katarsisbegrepet hos Aristoteles er lite omtalt i *Poetikken*, og i de politiske skriftene blir det brukt i en helt annen kontekst, noe som gjør at det er vanskelig å finne klare sammenhenger. En mer lovende tilnæringsmåte – som er lite diskutert – er hva som finnes i Aristoteles' filosofi for øvrig, men som tilhører de mer ”psykologisk” orienterte arbeidene hans. Her gir han isolerte, kortere drøftinger, og disse er ofte relatert til poetikken (Schkuratova 1993). Vi vet følgelig en god del om hvordan katarsisbegrepet hos Aristoteles forholder seg til dannelsesspørsmål.

Katarsis blir hos Aristoteles den estetiske fremførelsens naturlige endemål. Om pytagoreerne knyttet tenkning opp mot det rasjonalistiske apollinske idealet, blir det dionysiske elementet i kunsten verdsatt av Aristoteles som opplevelsesfenomen i-seg-selv, i tillegg til å være en renselsesprosess. Katarsis inngår derfor som estetisk i-seg-selv i tillegg til å ha en samfunnsnyttig funksjon – som en kollektiv terapi. Tragediens mål var å vekke til medlidenhet og frykt gjennom det dionysiske, noe som i seg selv er med på å fullbyrde en estetisk fundert renselse. Ved at man i en tilstand av skrekk er i stand til å trekke seg ut av situasjonen – gjennom det apollinske korrektivet –, ledes vi mot en renselse og en avklaring. Fornuften og intuisjonen alene er med andre ord ikke den eneste veien mot dannelselse som hos Platon. Her står vi overfor en helhetlig fysisk, psykisk og etisk renselsesprosess, som finner sitt ypperste uttrykk gjennom det teatraliske eller i musikken – i kontrollerte former (Johansen 1991). Tragediens oppgave er derfor å; ”(...) purify us of the extremes of compassion, as well as those of fear, and to turn compassion into virtue” (Schkuratova 1993:22).

Hos Aristoteles fikk begrepet katarsis en ny dimensjon, i forhold til Platon som bruker begrepet *cathermos* for tilsvarende prosesser innenfor hans perspektiv. *Cathermos* hos Platon blir knyttet til det kroppslige, men da som sjelens overskridelse av kroppen. Med sjelelig renselse mener Platon å befri sjelen fra fysiske behov og drifter, som prinsipielt står i opposisjon til sann innsikt. Lyst står normalt i konflikt med ideene. Den er heller ingen god

veileder til sjelens oppdagelse av den sanne kjærligheten ettersom innsikt i ideenes verden er basert på rasjonalitet (Schkuratova 1993) og intuisjon slik det er beskrevet i *Symposion*.

Katarsis hos Aristoteles er altså både prosess og mål, noe som faller inn i hele den aristoteliske teleologien. For i det teleologiske perspektivet er skillet mellom mål og middel nærmest bare en begrepsmessig avklaring. Vekst og fullbyrdelse hører uløselig sammen. Aristoteles ser mennesket i spenningen mellom å være et naturvesen og fornuftsvesen: Vi er å betrakte som fornuftige dyr. Vi må derfor forstå katarsis som menneskenaturens brytning mot mennesket som kulturvesen. Katarsis' pedagogiske funksjon ligger dermed i "kultivering". Ved at naturens råskap rives ut av mennesket, bringes mennesket inn i en tilstand av harmoni. Katarsis som estetisk fenomen ligger dermed i intensitetsfølelsen som katarsis i-seg-selv og dens endelige formål. "The individual man, who is aware of those boundaries , acquires a new, more intense perception to realize that he is oppressed by the world, which is alien to him, and that he must stand up against the world"(Aristoteles, op.cit.,I: Schkuratova 1993:165). Katarsiselementet finner vi her i spenningen mellom skjebnens byrde og menneskets *vilje* til å kaste av seg denne byrden. Kraften i katarsis gir oss styrke til å møte denne nødvendighetens makt. Han kan ikke tiltre den platonske opphevelsen av skjebnen ved å "fordoble" verden. Vi har bare én verden, og den inneholder krefter som binder oss. Katarsis gir oss avklaring, styrke og ro slik at menneskelig fornuft kan gi oss den friheten vi trenger for i det minste å være med-skapere av oss selv og bryte noe av skjebnens *ytre* makt over oss. Når dette fremstår som uavklart for Aristoteles, er det fordi gresk filosofi ikke hadde noe klart forhold til det vi kaller *frihet* på den ene siden og *determinisme* på den andre siden. Da må det samtidig sies at dette er blant de vanskeligste spørsmål i hele filosofihistorien, og vi skal møte det igjen med full tyngde i forholdet mellom Kant og Nietzsche.

5 PEDAGOGIKKENS FRISSETTING I HELLENISMEN OG ROM

I tiden etter Aristoteles og Platon ble filosofien forandret som en følge av fagvitenskapenes fremvekst. Den verdensanskuelsen vi kjenner fra den klassiske antikken, hvor vitenskapene veves inn som en del av et filosofisk system, går i hellenismens tidsalder gradvis over til å bli oppdelt i en rekke enkeltdisipliner. Det interessante i mitt perspektiv er likevel om dannelsesidealet og pedagogikken forandres som en følge av dette. Der de i den klassiske antikken forsøkte å skape det Trond Berg Eriksen (1983) kaller ”enhetlige byggverk”, settes også individets følelsesliv i sentrum. Dette ser vi et tydelig eksempel på der det dionysiske settes i sentrum for læring. Den oppsplitting og spesialisering vi ser konturene av i senantikken og utover i hellenismen, som en følge av vitenskapens spesialisering, gjør at individet mister kontakt med ”verden” som det byggverk man kjente fra tidligere. Det jeg ønsker å se nærmere på, er hvilke konsekvenser det får når individet distanseres fra det pedagogiske objekt.

Nå var det utvilsomt slik at vitenskapen knyttet opp mot filosofien ble til viktige dannelsesinstitusjoner. Likevel var nok slik at dørene til Akademia og Lykeion neppe var åpne for folk flest. Filosofien hos Platon og Aristoteles ga mennesket en type kunnskap som var overordnet de vitenskapelige disiplinene. Fagvitenskapen var dermed viktig, men riktignok som hjelpedisipliner for filosofien. Det var først å fremst individets egenskaper som skulle fullbyrdes, og det pedagogiske objekt var derfor tilpasset mennesket. For å si det med Aristoteles: ”Målet for dannelsen var for mennesket å utvikle sitt iboende potensial – som menneske”.

Det byggverket som Platon og Aristoteles forsøkte å bygge opp, gikk raskt i oppløsning etter grunnleggernes død. Både Akademia og Lykeion levde videre i hellenismen, men den kritiske tenkningen gikk på bekostning av en dogmatisk realisme som en følge av enkeltvitenskapenes autonomi. Relativismen og vitenskapens frisetting fra filosofien hadde følgelig røtter før hellenismen, men skyter fart i Alexandria (Prior 1991).

Makedonernes erobring av Hellas (338-332 f.Kr.) og Aleksander den stores felttog bidro til at vitenskapene frisatte seg i de nye byene som fulgte i makedonernes spor. Et eksempel her er legevitenskapen i Alexandria. For grekerne hadde menneskekroppen vært noe man skulle nærme seg med forsiktighet. Dette skapte den greske medisinske vitenskapen, som er mest

kjent i den hippokratiske tradisjonen. Når berømte leger hentes fra Kos til Alexandria, forandrer dette seg raskt. Man tillater seg ting som var etisk uakseptable i det klassiske Hellas. Man begynner blant annet å skjære i lik og foreta viviseksjoner av dødsdømte fanger, som er noe helt nytt. Dette ga ny innsikt og medførte et nytt syn på mennesket, som i større grad får sin ”nye” ontologiske status knyttet til sin kroppslighet. Rent fagvitenskapelig oppsto dermed en ”ny” vitenskap – anatomien – som er et direkte resultat av koblingen mellom den aristoteliske og den hippokratiske tradisjonen. Dette hadde store konsekvenser for menneskesynet, og senere skapte den grunnlaget for en mer praktisk medisin (Eriksen 1983). Nedenfor ser vi et eksempel på hvordan legen, Kelsos (De med. 1,1), forsvarer denne nye praksisen:

”Fordi smerter og mange andre sykdommer oppstår i de indre organer, mener man at ingen kan finne legemidler for slike plager som ikke kjenner disse organene. Derfor er det nødvendig å åpne de dødes kropp og undersøke tarmen og innvoller. Man mener at Herofolis og Erasistratos var de flinkeste til dette da de åpnet mennesker som enda levde – forbrytere som de fikk fra kongens fengsel. Mens de enda pustet, undersøkte Herofolis og Erasistratos organer som naturen tidligere hadde skjult.(...) De fleste mener at det er for brutalt å ta livet av noen ganske få forbrytere for å finne botemidler mot uskyldige menneskers plager. Men de tar selvsagt feil” (I: Eriksen 1983:172).

Grunnen til at jeg tar opp dette spesielt, er det menneskesynet som gjenspeiles som en konsekvens av vitenskapen. Vi ser en tydelig dreining vekk fra et menneskesyn hvor menneskets ”vesen” og følelsesliv ble satt i sentrum for pedagogikken. Den nye vitenskapen trenger her ingen moralsk legitimering. Etikken blir derfor underlagt og atskilt fra vitenskapen på en ny måte. Mennesket reduseres derfor til å bli ”kjøtt og blod” – natur fremfor ”vesen”. Aristoteles legitimerte riktignok ”nyttevennskap”, noe som kanskje kan virke etisk forkastelig for en moderne leser. Legitimiteten finner han likevel i enkeltindividets vekst, hvor det overordnede målet er ”eudimonia”, hvor etikk og vitenskap ikke kan ses uavhengig av hverandre. Som vi ser i sitatet ovenfor, er enkeltindividets status redusert på bekostning av vitenskapelig fremskritt. Vitenskapen står i ”menneskehetens” tjeneste, fremfor enkeltindividets. Med andre ord, objektet vokser uavhengig av individet. Konsekvensen av dette er en forgreining av vitenskapelige sfærene som utvikles uavhengig av hverandre. Legevitenenskapen reduseres til læren om organer uten relasjon til for eksempel etikk. Dette mener jeg er en parallell til den tendensen vi finner innen scenekunsten, hvor underholdningsverdien blir sett på som uavhengig av den pedagogiske verdien. Grunnen til

at dette er vesentlig for min oppgave, er at subjekt-objekt-relasjonen settes på prøve. Dette blir særlig tydelig i Romerriket og vil bli drøftet mer inngående senere.

Denne dreiningen viser seg også hos individets fremmedgjøring i forhold til samfunnet for øvrig. I takt med at imperiet vokser, oppheves bygrensene slik at folk lever sammen i en større og mer uoversiktlig helhet enn hva som var tilfellet i den greske bystaten. Som en følge av det nye imperiets mer rigide maktapparat og størrelse blir individet i større grad også fremmedgjort fra samfunnets politiske liv. Det kan også tenkes at dette kom på toppen av en ellers stor krigstretthet i Hellas etter Peloponneskrigens utmattelse, noe som gjorde at troen på den greske "polis" var laber. På denne måten hadde også grekerne lagt veien åpen for hellenismen, og svaret kom med hellenismens imperium og bystatens nesten totale avpolitisering. Aleksanders erobringer flyttet landegrensene og bant vei for et enhetlig kulturområde fra Rom til Alexandria og videre østover (Eriksen 1983).

5.1 Én gud – én natur

De makedonske imperiene hadde et klart ønske om å beholde de gamle greske idealene, men innenfor et udemokratisk politisk klima fikk disse idealene utrykk. Filosofien i Hellas ble som en følge av dette et tilfluktssted for enkeltmennesker, siden det var fagvitenskapene som ble eksklusive ide makedonske imperiene. (Eriksen 1983). Vitenskapenes fremskritt og nye filosofiske/etiske retninger i møtet med judaismen, egyptisk og persisk religion og senere kristendommens inntog får store moralske konsekvenser. Med fraværet av Platons idélære og den aristoteliske metafysikken blir naturen "slik den er", og på den måten vokser det frem en ny realisme.

Moralen tar nå utgangspunkt i individets ståsted, stilt overfor en natur som ikke lenger kan forstås i menneskelige eller fornuftsmessige kategorier. Den private lykke ble nøkkelbegrepene knyttet til de nye filosofiske retningene: Epikurismen og stoisismen⁶ (Wyller 1996). Dette skaper likevel ikke noen ny tragedielitteratur, men leder mot

⁶ "Epikurismen ble utviklet som kunsten å nyte livet, men vekt på gleder det er mulig å dyrke i sin egen hage: materielle goder, vennskap, litteratur og poesi. Stoisismen ville lære menneskene å møte livets realiteter med et likevektig sinn – derav uttrykket stoisk ro" (Wyller 1996:74).

astrologiske studier og enkeltmenneskets *individuelle* forhold til sin skjebne. Søkelyset rettes derfor bort fra det mytiske plotet mot frykt for døden, kjærlighet, sex, sinne osv. (Nussbaum 1994). Det mest filosofisk avansert i så måte er keiser Marcus Aurelius'⁷ (121-180 e.Kr.) dagbøker (*Til meg selv*). Moralen strekker seg nå utover hele universet, men den er en etisk og filosofisk reflektert resignasjon. Som det mest positive er det nye idealet – *humanitas* – med en moral som i prinsippet rommet alle, også kvinner og slaver. Men det meste ble ”i prinsippet”. Marcus Aurelius’ filosofi var på mange måter representativ for den utviklingen som skjedde utover i hellenismen, særlig i måten han kombinerte Gud og *jeg-bevissthet* i sin etikk (Engberg-Pedersen 1996).

Dette er en lang prosess som strekker seg over hele hellenismen og Romerriket, som er et tidsspenn på åtte hundre år. I løpet av denne tiden blir hele middelhavsområdet et møtested for religioner fra alle kanter som gir grunnlag for ny filosofi og moral i mange varianter. Noen grunnleggende tendenser er likevel klare nok: Individualismen fremheves sterkt i etikken, og det samme kan til en viss grad sies om nyplatonismen og den jødisk- kristne teologien, som også ble formet og spredt i det hellenistiske kulturområdet. De gamle mysteriereligionene beholder lenge sin innflytelse og får en videreføring blant annet i den greske nyplatonismen. Resultatet blir en kristendom basert på monoteisme, individualisme, mystikk, et visst element av skjebnetro, og en etikk der *det onde* får en ny status i forhold til i antikken.

Som nevnt får de klassisk-filosofiske skolene en konkurrent i den stoiske tradisjonen. Også denne stammer fra det sen-klassiske Hellas, men den er som skreddersydd for imperiets nye moral og vitenskap. Her stilles mennesket som individ i sentrum, men omgitt av en natur som blir forstått som skjebne. Menneskets spørsmål rundt sin egen ontologi blir i så måte å være tro mot den kjensgjerning at vi er underlagt naturens determinisme. ”Naturretten blomstrer gjerne i tider da samfunnet ikke oppfattes som et hjemsted. For mennesker som ikke føler at de tilhører den etablerte rettsorden, står naturen som en alternativ referanseramme” (Eriksen 1983:170). Også naturretten har sine røtter i klassisk gresk kultur, og da spesielt i tragedien, der *Antigone* er det første ”tragiske” møte vi kjenner med naturretstanken. Naturretten var nødvendig for imperiet. Den gir i prinsippet lik rett til alle, uansett nasjon. Den er individualistisk og bygger på stoikernes tro på ”den gode naturen”.

⁷ Keiseren var en betydelig stoisk filosof i sin samtid (Eriksen 1983).

”Naturen blandede sig ikke op med det sammensatte (nl. af krop, sjæl og fornuft) på en sådan måde, at den ikke tillod dig at afgrænse dig selv at underkaste, hvad er dit eget, under dig selv. For det er i høj grad muligt at blive en guddomelig mand, også selv om man ikke anerkendes av nogen (for at være det). [2] Husk altid på det, og også på følgende: at det kun afhænger af meget lidt at leve lykkelig (eudimomos). [3] Og fordi du har opgivet håbet om at blive filosof og videnskabsmand, skal du ikke af den grund opgive at blie fri, beskeden, fællesskabsorientert, lydig mod Gud” ([Marcus Aurelius. *Tanker til meg selv.*] I: Engeberg-Pedersen 1996:206).

5.2 Fra komedie til såpeopera

For å få et klarere innblikk i teaterets relasjon til samfunnet tar jeg enda et lite tilbakeblikk til det klassiske Hellas og den tidlige senantikken. Det er først og fremst komedien som vokser i status utover i hellenismen, og jeg tar derfor for meg komediens utvikling fra Aristoteles’ tid.

Den desidert mest kjente tekstforfatteren av komedier i den greske antikken var Aristofanes, som levde 455- 385 f.Kr. Aktuelle temaer, som eksempelvis kvinnenes krigsmotstand, ble ofte satt i sentrum for disse komediene og motiverte publikum til selvstendig refleksjon rundt vold, fellesskapets felles verdigrunnlag og datidens demokrati. Koret hadde her en tilsvarende rolle som i tragedien, og henvendte seg til publikum slik at de kunne ta stilling til det som utspilte seg på scenen. Her finner vi, som i tragedien, samspillet mellom det dionysiske, som i komedien er representert ved plotets komikk, og koret, som gir ”galskapen” mening. Komedien er som skapt til å anskueliggjøre hvordan det kan gå, på godt og ondt, hvis verden iblant settes på hodet (Dower 1980).

Etter en tid hvor de store tragedieforfatterne sto for mesteparten av teaterkunsten, ble komedien i de greske bystatene stadig mer populære. Dessverre er Aristoteles’ andre bok i *Poetikken*, som omhandler komedien, gått tapt. Vi har likevel en del referanser der Aristoteles omtaler komedien. De samme kvalitetene som Aristoteles verdsetter i en god tragedie, er også overførbare til komedien. Det gjelder også de pedagogiske elementene. Refleksjonen som komedien er i stand til å iscenesette ved sin konstruksjon av et ”plot”, er helt avgjørende for verkets kvalitet. Latteren blir derimot ikke det avgjørende elementet i den aristoteliske komedien, slik man kanskje skulle tro (Post 1951). Komedie er egentlig en betegnelse på et plot som har en lykkelig utgang, i motsetning til tragedien. Men denne motsetningen berører ikke det faktum at de har et felles anliggende. Latter eller gråt er

således underordnet. Dette er tross alt bare individets utgangspunkt for læringen, ikke målet. Det pedagogiske målet ligger integrert i plotets konstruksjon, og må selv oppdages av tilskueren.

Dannelse gjennom katarsis er i utgangspunktet det samme i komedien og tragedien – altså i spenningen mellom det dionysiske og apollinske. Det vi vet om den senere komediens form, er at korets rolle – den apollinske stemme – gradvis forstummer og etter hvert forsvinner helt. Nytelsen ved dionysisk overskridelse og det sublime blir dermed den avgjørende gjenstand for komediens plot. Det går med andre ord mot en underholdning der opplevelsen i stor grad mister sitt helhetlige og pedagogiske budskap, siden det dionysiske ikke lenger korrigeres av apollinsk visdom. De mytologiske emnene, sammen med det dagligdagse og trivielle, får gradvis en større plass. Polis, etikken og de politiske diskusjonene forsvinner også gradvis og avløses av samfunns satire. Teateret blir derfor etter hvert mer og mer ren underholdning og nytelse uten ”retning”. Det er i denne sammenhengen verdt å registrere at individualisme og dagligdagse trivialiteter påkaller det guddommelige i hele antikken. I nyere tid er dette ikke så lett forståelig fordi det guddommelige i vår tid er fjernet fra hverdagens trivialiteter. Antikken så annerledes på dette. Grekernes guder var ofte knyttet til det alminnelige, og til dels til ubehagelige ting. Den foreløpige konklusjonen, som vil bli drøftet noe nærmere angående romersk kultur, er at individualisering, trivialisering og det guddommelige passer godt sammen. Det som forsvinner ut, er det meningsfylte fellesskapet, og med det den estetisk velskapte iscenesettingen av det sublime, som et verktøy i dannelsens tjeneste.

Ny kunnskap om naturen skapte en viss konflikt med tanke på de mytiske gudeskikkelsene, men dette må ikke overdrives. I hele antikkens naturfilosofi ligger dette som en tendens. Gudene forsvinner ikke – det blir snarere flere av dem, men de skyves gradvis ut på sidelinjen. Dette gjelder like mye i den greske historieskrivingen, hvor de ikke lenger er historiske aktører, men snarere tilskuere. I den nye greske komedien i Athen, representert av Menander (ca. 340 - ca. 290 f.Kr.), finner vi denne tendensen helt dominerende. Hans historier relateres til dagligdagse, trivielle situasjoner. Det er ikke slik at det pedagogiske budskapet er fullstendig borte, men det går over i en overfladisk form hvor følelsesmessig intensitet går på bekostning av filosofisk dybde (Zanagi 1995). Det er dette Peter Green omtaler som en prosess der ”manner replaces matter” (Green 1990).

Ved at filosofien og de felles etiske standardene forsvinner, blir selve plotet, karakterene, situasjonene og skuespillerkunsten selve essensen i komedien, på bekostning av et dypereliggende pedagogisk budskap. En venn spurte ved et tilfelle komedieforfatteren Menander hvordan fremdriften var i hans siste skuespill, hvortil han skal ha svart: "Oh' the comedy's finished: I've got my theme – all I have to do now is write the dialogue" (Green 1990:79).

Vi får altså en form for individualisering og realisme hvor det ble talt i et moderne og enkelt språk. Handlingene er tilsvarende enkle og forbundet med publikums egne livssituasjoner fremfor de store etiske og politiske diskusjonene. Den gamle verden, med gudeskikkelser for både det ene og det andre, ble parodiert av Menander. Politikk blir i alle fall ikke tatt opp som tema i hans komedier, noe som gjenspeiler den minkende interessen for fellesskapet og demokratiet i hellenismen for øvrig. Det er en stor diskurs om Menanders komedier faktisk har et politisk anliggende eller ikke. Ved at han valgte bort slike temaer, er man usikre på om det er gjort bevisst eller ikke. Uten å gå nærmere inn på dette må det bare nevnes at Menander levde i Athen på en tid da makedonerne kontrollerte Athen fra Pireus gjennom et rent marionettregime. Han var tilnærmet underlagt sensur (Lape 2004).

Komedien er ikke lenger et instrument for refleksjon rundt menneskets gåter, men imiterer det komiske ved mennesket slik som det fremtrer rent umiddelbart, uten at komedien legger til rette for de store moralske avgjørelsene. De moralske dilemmaer som den nye komedien presenterer, er oftest innenfor rammen av "det naturlige", og moralens karakter får dermed også et preg av noe naturgitt. I og for seg er dette innenfor det aristoteliske begrepet om mennesket som et naturlig vesen. Menander hørte til Lykeions indre krets og skrev tilsvarende. Problemet ligger mer i trivialiseringen. Menanders mimesis er en etterligning av det naturlige mennesket på et nivå der fornuften ikke har kommet til orde. Som eksempelet nedenfor viser, blir humoren mer overfladisk enn hva som var tilfelle i den klassiske antikken. "(...) confrontations between husband and wife, father and son, slave and master; unexpected changes of circumstances, rape of virgins, exposure of children, recognition through rings and necklaces – these are, no doubt, the main components of the New Comedy, (...) "(Vita Eurupides, P.Oxy.11176, fr. 39 (col. Vii)) I: Zagagi 1995:1).

5.3 Romertiden: Brød og sirkus

Imperiets utvikling og konsolidering slik vi ser det i hellenismen, fortsetter å ekspandere utover i romersk tid. Alexanders imperium var enormt, men det var likevel ikke samlet nok til at det overlevde. I realiteten var det et nettverk av byer som utgjorde kjernen i imperiet. Med romerne vokser dette igjen til enorme proporsjoner gjennom en langvarig utvidelse og en sterkere konsolidering. Rikdom var i større grad det styrende prinsipp for aristokratiet i Rom. De romerske myntene fikk status langt utover deres økonomiske nytteverdi. Romerske mynter var uttrykk for tilknytning til det voksende imperiet, og formidlet budskap og bilder som klart ga til kjenne hvor makten lå. Den status som rikdommen ga, representerte derfor verdiene i det nye imperiet. Imperiets størrelse og maktapparat skapte en ytterligere avstand mellom individ og stat, som gjorde at folk flest i realiteten ikke hadde noen som helst reell politisk innflytelse. Dertil får vi en klar splittelse mellom de forskjellige klassene innenfor samfunnet. I det første århundret e.Kr. var seks prosent av befolkningen eiere av 90 prosent av rikets samlende åkerland. Middelhavet blir med romernes makt *mare nostrum* – vårt hav –, og maktsenteret blir værende i Roma. Men det er fra øst rikdommene kommer. Det romerske imperiets styrke og svakhet ligger nettopp i dets størrelse. Rom blir avhengig av tilførsel fra koloniene langt borte, men samtidig må grensene forsvares. Sammen med den nevnte ubalansen i eiendom og makt skaper dette et betydelig problem (Høcker 1997).

Det romerske imperiets størrelse er for folk flest bare ufattelig. Samtidig er imperiet oversvømt av forskjellige filosofiske og religiøse retninger. Romerne aksepterer dette, men forsøker å finne en samlende ordening i *keiserkulten*. De store imperiene i øst hadde i sin tid guddommelige herskere. For romerne er dette noe ukjent, men det vokser frem som svar på å finne noe enhetlig og samlende i en verden som er ufattelig i sin mangfold og størrelse. Keiserens guddommelighet vokser frem sammen med den *karisma* som fulgte suksessen til personer som Cæsar, Augustus og de første keiserne. I ettertid institusjonaliseres denne ”guddommeliggjøringen”. Først når keiseren ”personifiserer” imperiet, blir det mulig for befolkningen å forholde seg til imperiet på en personlig måte. Dette skjer ved at keiseren står som symbol på imperiet ved diverse festivaler og arrangementer. Møtet med keiseren blir derfor et møte med den sublimе storhet – han som har all makt på godt og ondt. Alt rundt keiseren må dermed underbygge det sublimе ved hans skikkelse, som spektakulære opptog, gladiatorkamper og overveldende rikdom – noe som lykkes så lenge keiserne er belønnet med suksess. Keiserkulten kunne likevel ikke dekke over det faktiske skillet mellom stat og

individ som preget Romerriket, og da særlig i krisetider. Statsmakten var til stadighet truet av indre splittelse, slaveoppstand, ytre fiender eller manglende tilførsel av råvarer. Keiseren måtte kontinuerlig underbygge sin sublime og karismatiske makt.

Denne verdensordenen skulle også spille en vesentlig rolle gjennom innvirkningen på kunstens og dannelsens skjebne. Rikdom alene kan ikke skape en kultur for et imperium. I de første hundreårene var fortjenesten ved nye erobringer stor, og dette skapte velstand i Roma og provinshovedstedene. Men erobringen hadde en grense rent militært, og den ble nådd tidlig i det andre århundret e.Kr. Når erobring og gevinst så erstattes av forsvarskrig, går moralen gradvis i forfall. Forkastelse av fornuften som normgiver på bekostning av den umiddelbare nytelsen og keiserkulten kunne ikke holde imperiet sammen i en krisetid. Romerne så nok opp til grekerne for filosofi og estetikk, som de gjerne kopierte, men dette var idealer for bystaten og *ikke* for et imperium. Samtidig så de på grekerne som uttrykk for noe forfinet, som det ikke helt var plass til i den mer grovkornede romerske kultur, som Reidar Myhre (1976) gir et eksempel på:

”Samtidig med den litterære påvirkning ble de romerske gudemyter systematisert etter gresk mønster; filosofiske og pedagogiske ideer omformet romernes livsholdning på sammen tid som gresk arkitektur og bildende kunst skapte en ny ramme om livet(...) På den ene side kunne denne blandingskulturen utvikle seg til edel humanitet som hos Cicero og Seneca, og på den annen til plump nytelsessyke og grov sensualisme som vi ser det i forfallsperioden” (Myhre 1976:47).

5.4 Kunst og dannelse i Romerriket

Som en følge av individets fremmedgjøring i forhold til staten blir dannelsen i mindre grad et offentlig anliggende. Fellesskapet, som i den klassiske antikken gjaldt bystaten, blir her gjeldende innenfor klasser av samfunnet eller familien. Dannelsen blir derfor overlatt til familien, hvor familiens skikker, vaner og status blir avgjørende for innholdet. Den romerske dannelsesstanken bærer preg av større vekt på alvor, fasthet og ærbødighet overfor tradisjonen, både familietradisjon og den religiøse tradisjon, enn hva som var tilfelle i Hellas. Den kunstneriske dannelsen, det være seg musikk, dans eller annen skapende kunstnerisk aktivitet, får en mindre rolle knyttet til dannelsen, fordi dette blir sett på som en forfinet gresk kultur som kunne svekke det militære maskuline idealet som staten var bygget på.

Helt fra den greske antikken via hellenismen ser vi en tendens til at kunsten gradvis erstattes av ren underholdning som setter den sjokkartede ekstasen og den umiddelbare nytelsen i sentrum for scenekunsten. Slik forsvinner også gradvis kunstens kvalitative og reflekterende element. Den nye underholdningen i Roma bærer i stor grad preg av å være et bindeledd mellom de adelige og styrende familier på den ene siden og folkemassene på den annen. Dette skillet ble stadig tydeligere som en følge av at det romerske imperiet ekspanderte. Den romerske rikdommen ble etter hvert så enorm at også det romerske folket krevde noe tilbake. Folkemassene som sto utenfor ”det gode selskap”, hadde liten direkte påvirkning på romersk politikk. Likevel var det viktig å blidgjøre massene på forskjellige måter gjennom underholdning, slik at den sosiale orden ikke skulle oppløses⁸. Underholdning var et slikt folkelig krav, og befolkningen fikk det som de ønsket, uansett innholdsmessig kvalitet. Dette kravet til sirkus er bare ett uttrykk for at kunstnerisk kvalitet går fullstendig på bekostning av kvantitativ storhet innenfor underholdning og luksus. Scenekunsten ”kommersialiseres”.

Allerede i det tredje århundret f.Kr. ser vi en ekspanderende ”underholdningsindustri”, samtidig som Rom er i ferd med å bli en stormakt. Den folkelige moral og fellesskapstanken var avgjørende for Roms fremtidige suksess, og denne ble stadig truet av tendenser til forfall der prostitusjon, lykkespill og heleri aksepteres. Når fellesskapet ikke hadde den samme kraft som i den greske bystaten, skyldes dette at den voksende romerske stat på ingen måte var kulturelt homogen som det greske kulturområdet. Den tallmessig svake romerske eliten sto kulturelt sett langt fra folket, som gradvis besto av mange små nasjonaliteter som ble integrert i imperiet. Kravet fra folket var umiddelbar nytelse og fikk sitt uttrykk gjennom dyreplageri og vold. Atletiske konkurranser ble arrangert og iscenesatt i kombinasjon med prakt og storhet. Lekene sprenget gang på gang rammene for hva man tidligere hadde erfart. Flere eksotiske dyr ble hentet inn til scenen for å symbolisere arrangørens makt og status. Disse ble fraktet fra fjerne strøk som ble erobret av Romerriket. Med disse eksotiske innslagene fikk lekene et preg av sublimitet. Folket sto overfor noe ukjent og voldsomt, og fant sin sublim nytelse i den volden som ble utvist på arenaen. *Subjektets grenser, i møtet med det fryktinngytende objekt, vokser parallelt med at overskridelsens grenser utfordres.* Nytelsens objekt er her løsrevet fra et overordnet pedagogisk anliggende, og trenger ingen legitimitet. Disse lekene fant man i Rom og etter hvert i de viktigste provinsbyene. Men det

⁸ Derav begrepet ”brød og sirkus”.

ble alltid det viktigste å holde ved like i byen Rom, fordi ingen nådde til toppen uten å gå veien om ”byen fremfor alle byer.” Å holde byen Rom i ro med ”brød og sirkus” ble et hovedanliggende.

5.5 Gladiatorkampene

Det er usikkert hvordan gladiatorkampene oppsto, men det er funnet bilder som dokumenterer at slike kamper ble iscenesatt i Sør-Italia før de kom til den romerske scenen. Vi vet at de første kampene ikke ble organisert av staten, men som del av begravelsesseremonier. Antall gladiatorer og deres dyktighet ga status til arrangørene og samtidig ære til den avdøde. Det ble i 183 f.Kr dokumentert at 60 par gladiatorer kjempet mot hverandre i begravelsen til Publikus Luluius. Gladiatorerne var på denne tiden stort sett slaver eller fanger, men det ble etter hvert mer vanlig at frivillige meldte seg til å stille opp som gladiatorer. Egne skoler til trening av gladiatorer ble stiftet, og gladiatorkampene ble til en stor underholdningsindustri der gladiatorerne ble hyllet som helter. Det tok ikke lang tid før også denne form for underholdning ble arrangert og iscenesatt av staten (Junkenmann 2002).

Som vi ser ovenfor, setter scenekunsten i Rom intensitetsfølelsen, eller den dionysiske rus, i sentrum for underholdningen. Det stilles derimot ingen krav til et dypereliggende pedagogisk budskap, slik vi finner det i den klassiske greske antikken. Et vanlig arrangement kunne for eksempel bestå av dyrejakt om morgenen, deretter fulgte henrettelser, atletiske konkurranser, komiske innslag på formiddagen og til slutt høydepunktet som var gladiatorkampene på ettermiddagen. Enkelte av disse arrangementene kunne foregå over flere uker, og det er blitt dokumentert at tusenvis av gladiatorer kjempet mot hverandre samtidig. Det ble fremført høytidelige ritualer som en del av lekene. Disse symboliserte ofte makten hos makthaverne som arrangerte lekene. Det ble også fremført musikk til opptoget hvor gladiatorerne ble presentert for publikum, og som signaler for når kampene skulle starte. Selve kampene ble også tonsatt av hornmusikk (Junkelmann 2002). Alle midler som på en eller annen måte griper individet og på en eller annen måte fanger folk inn i en ekstatisk rus, ble anvendt.

Imperiets storhet og sosiale differensiering kom etter hvert fullstendig ut av proporsjoner, og massenes krav ble stadig vanskeligere å tilfredsstille. Volden ble stadig grovere, og den

pompøse storheten rundt det hele gjorde at publikums krav til nye overskridelser ble vanskelig å tilfredsstillte. For at smerten skulle føles total, kjempet gladiatorene i begynnelsen med uskarpe våpen for å varme opp publikum slik at smerten skulle føles sterkere (Junkelman 2000). Man kom også til et punkt der rammen rundt selveste *Circus Maximus*, som hadde plasser til et sted mellom 150.000 og 250.000 tilskuere, ikke en gang var stort og voldsomt nok. Det var ved flere anledninger blitt simulert sjøslag på teaterscenen ved at selve scenen ble fylt med vann og omgjort til en kunstig sjø. Keiser Claudius forsøkte ved en anledning å overskride også dette ved å simulere et slag med 19.000 soldater involvert. Den romerske historikeren Tacitus (1988) skriver om dette arrangementet som fant sted i forbindelse med å frigjøre nytt land, som da lå under Fucinisjøen. Det ble i denne forbindelse stengt av et stort område i en sirkel ved hjelp av flåter slik at ingen kunne unnsnippe til ubevoktede områder. På denne måten kunne det utkjempe kamp ved hjelp av katapult og andre våpen. Strender og berghøyder ble brukt som amfiteater for publikum. Folk kom langveisfra for å overvære denne blodige affæren og samtidig hylle keiseren⁹ (Tacitus 1988 [Annales 12\56: oversatt til norsk i 1988 av Henning Mørland]).

Underholdningens politiske rolle var ikke den politiske dannelsen, men snarere en indirekte politisk undertrykkelse gjennom en falsk tilfredsstillelse som ikke inneholder noen pedagogisk dannelsen. Ved at det dionysiske stadig overskrides, øker også avstanden til det apollinske. Intensiteten og voldsomheten, som i antikken leder mot et pedagogisk mål som harmoni eller forløsning, blir her verdsatt som opplevelsesfenomen i seg selv. Følelsen av identitet, samhold, smerte og lidelse ved den dreptes grusomhet, eller lykkerusen over den seirende helt, glir over i hverandre i en ren dionysisk ekstase. Rasjonalitetens grenser for hva som er rett og galt, godt og ondt, overskrides og erstattes av en enhet av sublim nytelse. Den greske antikken stilte krav til innlevelse og evne til å se bak karakterene og deres handlinger. For at dette skal finne sted, kreves en viss avstand mellom tilskuer (subjekt) og skuespiller (objekt), noe som forsvinner helt i den romerske scenekunsten. Selve målet med underholdningen blir derfor å komme så nær objektets lidelse som mulig, men uten å utsette seg selv for direkte smerte eller fare. Når intensiteten blir så enorm som i Colloseum, er man ikke lenger i stand til å trekke seg ut av situasjonen og ta det nødvendige steg tilbake – som er dannelsens betingelse. I Romerrikets teater stilles det derfor ingen krav til tilskuerne og

⁹ Det skulle vise seg at prosjektet mislyktes, men at det så sent som i 1875 endelig lyktes (Junkelman 2000).

deres evne til innlevelse. Kravet til kunstneren om å konstruere noe troverdig er derfor også erstattet av et stykke virkelighet som gjør at subjekt-objekt-relasjonen minker ytterligere, og gjør innlevelsens intensitet enda sterkere. Den realismen som avløser filosofien gjennom vitenskapen, finner vi derfor i en annen form innenfor scenekunsten – i en brutal form for ”reality”.

5.5.1 Pantomimen

Vi ser samme utviklingen innen pantomimekunsten som utviklet seg parallelt med gladiatorkampene. Pantomimekunsten i Roma var korte dialogiske spill bygget på hverdagslige situasjoner der skuespillerne mimet handlingen. Det komiske innholdet i disse spillene kunne være å gjøre narr av makthaverne. Innholdet i disse hadde ofte en seksuell undertone eller var knyttet til konflikter i ekteskapet. Melodramatiske ”såper” med intriger, forgiftning og død var også vanlig. Også her ble den greske gudeverdenen bakt inn i handlingen, men det mytiske elementet var heller ikke her av pedagogisk karakter. Skuespillerne kunne bli kledd nakne, og den grove språkbruken var det som tiltrakk og skapte begeistring hos publikum. I den senere keisertid degenererte pantomimen til et slags pornografisk ”show”. Denne ”kunsten” utviklet seg i samme retning som gladiatorkampene hvor stadig mer obscøne og sadistiske påfunn med sterkere elementer av vold, sex og til og med død måtte til for å gripe publikum. Historikeren Plutark beretter følgende: ”Dømte forbrytere ble bekranset og utkledd i staselige kostymer før de ble jaget inn på scenen og tvunget til å danse for et fullsatt amfiteater. Plutselig tok det fyr i klærne som på forhånd var innsatt med et ukjent stoff, slik at de omkom under skrekkelige pinsler” (Branas 2001:89).

6 ESTETIKKENS FRISETTING HOS KANT

Det ville vært fullt mulig å forfølge den sublime opplevelsen inn i middelalderen og renessansen. Når den europeiske opplysningstiden er valgt som neste utgangspunkt, er det fordi filosofien med dette gjenfinner dannelsesidealet. Kunstoppfatningen blir underlagt nye vurderinger, og tanken om det sublime som en selvstendig estetisk-filosofisk kategori gjør det fruktbart å drøfte opplysningstiden opp mot antikkens dannelsesidealer.

Kant bryter med den antikke forståelsen, der estetikken inngår som en integrert helhet av det Sanne, det Gode og det Skjønne. Kants bidrag til forståelsen av estetikken finner vi i *Kritik der Urtheilskraft* (*Kritikken av dømmekraften*, 1790). Denne inngår som del av et større filosofisk prosjekt hvor han behandler det metafysiske (eg. det vitenskapelige) i *Kritik der reinen Vernunft* (*Kritikk av den rene fornuft*, 1781) og det moralske i *Kritik der Praktischen Vernunft* (*Kritikk av den praktiske fornuft*, 1788). Det er den tredje og siste kritikken, *Kritikk av dømmekraften*, som tar for seg vårt forhold til det estetiske, som også er mitt anliggende for denne oppgaven. Disse tre kritikkene til Kant utgjør tre prinsipielt forskjellige måter vi kan nærme oss vår verden av henholdsvis ting, handlinger og kunsten på. Denne tredelingen er ikke ny. Det er derimot den prinsipielle forskjellen mellom disse tre tilnæringsmåtene.

I Kants filosofiske system får vi en tydeligere oppdeling og avgrensning mellom metafysikken, etikken og estetikken enn hva som var tilfelle hos Aristoteles. Ikke bare er de uttrykk for tre sider ved tilværelsen, noe Aristoteles utvilsomt ville være enig i. Det Aristoteles prinsipielt ville ha vært imot, er at det her dreier seg om prinsipielt forskjellige former for forståelse. Hos Aristoteles lå hele hans tilnæringsmåte i hans metafysikk – en metafysikk som forklarte naturens væremåte, menneskets handlemåte og verdien av de kunstneriske aktiviteter. Det er viktig å ha klart for seg at når man snakker om metafysikk hos Kant, er dette noe grunnleggende forskjellig fra den platonske og aristoteliske forståelsen av begrepet. Hos Kant er metafysikken relatert til hvordan vi oppfatter og forstår det som fremtrer for oss i tidens og rommets kategorier. Tiden og rommet er derfor sansemessige anskuelsesformer *a priori*.¹⁰ Det radikalt nye er dermed den grensen han

¹⁰ Med "a priori" mener Kant: Det som ikke er basert på erfaring, men det som ligger latent i oss gjennom våre fornuftskategorier. Han legitimerer det kategoriske imperativ som apriorisk ved at det er noe alle vil enes om

som intuitivt-fornuftig. Tiden, rommet og kausaliteten regnes også hos Kant for å være a priori, da det er noe som er gitt forut for vår erfaring med det.

trekker opp mellom subjektet og objektet. Tiden og rommet er ikke noe annet enn anskuelsesformer *for oss* og har derfor ikke objektiv eksistens uavhengig av subjektet som gir dem deres eksistens som rene kategorier. Det samme gjelder kausaliteten og andre av Kants forståelsesformer a priori. De vitenskapelige kategoriene har heller ikke noen gyldighet utover den intersubjektive mening *vi* gir dem som rene forstandskategorier. I dette ligger at vi påfører naturen kategorier som er intersubjektivt kommuniserbare, men som ikke nødvendigvis tilhører *tingen* selv. I dette synes det å ligge en svekkelse av naturens egenverdi – den som vi fant i Aristoteles' metafysikk. Men denne avgrensningen av menneskelig erfaring av *tingen* betyr også at vi som subjekter står som dommere over naturen og tillegger naturen dens mening og lovmessighet. Naturen fremstår da som *fenomen*¹¹ (Eivind Storheim 2002). Vi er derfor ikke underlagt naturen, men snarere fremstår vi som dens dommere. Kant har dermed foretatt en snuoperasjon der mennesket opphøyes til naturens lovgiver. Prisen han må betale, er en oppgivelse av *tingen* i-seg-selv, med mindre han finner en annen vei til forståelse av verden *slik den egentlig er*.

Moralen gis en tilsvarende snuoperasjon. Som mennesker møter vi moralske spørsmål med vårt *aprioriske moralske imperativ*¹², en intersubjektiv kategori som subjektet *autonomt* anvender i konkrete situasjoner. Mennesket opphøyes dermed gjennom sin rolle som autonom lovgiver, mens prisen er å betale i form av ansvaret ved ikke å kunne lene seg trygt til en tradisjon, andre autoriteter eller Gud. Det moralske imperativ er radikalt forskjellig fra Aristoteles fordi det heller ikke stammer fra naturen, men fra vår egen fornuft.

For Kant bedømmes derfor estetikken ut fra subjektets erfaringer i møte med et objekt. I Kants kritikk av dømmekraften deler han opp den estetiske opplevelsen i *det skjønn* og *det sublime*. Felles for disse er det interesseløse velbehaget som vekkes i individet. Med *interesseløst* mener jeg at det objektet som erfares, gir velbehag som estetisk objekt i-seg-selv, uten påvirkning fra moralske eller metafysiske kategorier. Det er her estetikken får sin autonomi i forhold til de andre kritikkene. Jeg vil først ta for meg Kants definisjon av *skjønnheten*, mens jeg senere går mer inngående inn på *det sublime*. Kant er tydelig med å

¹¹ Dette ved Kants egen filosofi som plasserer subjektet, sammenliknet han med Kopernikus' astronomi: "Liksom Kopernikus antok at jorden dreier seg rundt sin egen akse og at solen og stjernenes bevegelser er tilsynelatende, antar Kant at det ikke er menneskene som retter seg etter gjenstandene, men omvendt, gjenstandene retter seg etter oss" (Storheim 2002:185).

¹² Det kategoriske imperativ har flere utforminger. Det følgende er hentet fra Storheim 2002:190: "(...Vi må) handle slik at maksimen til din vilje til enhver tid samtidig kan gjelde som prinsipp for en allmenn lovgivning."

påpeke at kritikken av den estetiske dømmekraft til syvende og sist forholder seg uavhengig av både vitenskapelige og etiske kategorier. Likevel finnes det en viss affinitet til disse andre kritikkene, noe jeg kommer tilbake til senere.

6.1 Det skjønne

Skjønnheten er for Kant direkte knyttet til et objekt – en gjenstand eller en handling som er i stand til å vekke et estetisk behag hos subjektet. Dette behaget som her vekkes, er et behag knyttet til objektet som en konkret form. Likevel ligger smaksdommen til syvende og sist hos subjektet (og ikke i *tingen*), og det er denne dommen som er grunnlaget for hele Kants estetiske teori. Hvis denne dommen ikke er fri fra moralske eller vitenskapelige kategorier, kan den heller ikke være gyldig som en *estetisk* dom i møtet med objektet.¹³ Det som ligger til grunn for vår betraktning av et objekt som estetisk eller ikke-estetisk, er om objektet fyller oss med velbehag eller ubehag. I likhet med Platon får derfor naturkunsten en særstilling for Kant. Å bruke et begrep som ”skjønngod” vil likevel være en motsigelse for Kant, da vi må betrakte det skjønne uavhengig av det gode for å felle en estetisk dom. Den *rene* smaken mener Kant er a priori, hvilket betyr at den subjektive estetiske dommen må være forut for enhver erfaring og uavhengig av andre interesser som sannhetsverdi, nytteverdi og moralsk verdi. Det at smaksdommen er allmenngyldig, forklarer Kant ved at den er intersubjektiv. Man vil da kunne bruke uttrykk som ”dette er skjønt”, og da forventer man andres tilslutning til at uttalelsen er estetisk gyldig. Det vil ikke si at man trenger å enes om hva som er skjønt eller ikke, men at man enes om å bedømme noe ut fra kategorien skjønnhet. For Kant forholder det subjektive seg litt forskjellig i de tre forskjellige kritikkene, men det dreier seg alltid om å finne intersubjektive kategorier for subjektiv persepsjon, forståelse, handling eller smak. Her antyder Kant et slikt kriterium, ved at smaken er intersubjektiv, samtidig som han står fast ved en uavhengig og a priori opplevelse av skjønnhet og heslighet. Dette betyr at man kan enes om smakens kategorier, men at smaken likevel i sin dom er individuell og subjektiv (Strandhagen 2001).

¹³ Med objekt menes her ”objektet slik det fremstår for oss gjennom våre kategorier”.

Selv om smaken og skjønnheten ikke bygger sin dom på objektets *egentlige* form, men som fenomen, vil skjønnheten kunne gi oss en viss innsikt i *tingen* (Das Ding an Sich). Det vil da åpnes for et møte mellom skjønnheten og naturen som verden slik den egentlig er. Kants tredje kritikk (kritikk av dømmekraften) kan ses som et forsøk på en alternativ innfallsport til metafysikken og den praktiske fornuft¹⁴ (Lubke 1989). Det er likevel viktig å påpeke at hvis det moralske eller det metafysiske blir selve grunnlaget for smaksdommen, vil også skjønnheten bli preget av slike kategorier. På den måten vil ikke skjønnheten vises i sin renhet som frisatt¹⁵ estetikk.

På den måten kan og må kunsten nytes og bedømmes kun etter hva den gjør med subjektet som betrakter. Estetikken blir med andre ord frisatt, og her møter vi for første gang det kontroversielle skillet mellom det gode og det skjønne. Det som oppleves som godt, dvs. det estetisk gode og velbehaget, er med andre ord amoralsk fordi velbehaget ikke lar seg bedømme ut fra moralske kategorier i det hele tatt. Og motsatt: Hvis moralske eller vitenskapelige kategorier ligger til grunn for bedømmelsen av et stykke kunst, vil dette virke inn på den estetiske dømmekraften på en slik måte at skjønnheten ikke vil tre frem i sin renhet, fordi den da ikke lenger er en selvstendig kategori. Det er dette Kant legger i kunstens autonomi. Derfor blir også subjektets opplevelse og erfaring med objektet smaksdommens grunnlag, og gir den estetiske erfaring status som noe ”skjønt”. Slik kan man si at alle objekter er potensielt estetiske, da vi har muligheten til å felle en smaksdom over ethvert objekt. Vi har likevel som mennesker evnen til å bevege oss fritt i måten vi velger å bedømme et objekt, og kan således bevege oss mellom en vitenskapelig, etisk og en estetisk dom. ”Et estetisk felt blir ikke et avgrenset gjenstandsområde der det er gitt hva som er gjenstand for estetisk betraktning, men et estetisk felt blir etablert idet noe estetisk blir erfart” (Strandhagen 2001:15). Dette gjenspeiler den kopernikanske vending (fotnote 10), hvor disposisjonen til å erfare noe gjennom estetiske kategorier er en estetisk disposisjon, altså noe som ligger a priori.

Det samme gjelder for moralske handlinger hvor vi gjør moralske overveielser på bakgrunn av *det kategoriske imperativ* (Storheim 2002:190). Denne ligger som en apriorisk lov, eller

¹⁴ Flere nykantianere har gitt opp muligheten for en inngang til metafysikken gjennom den estetiske dømmekraft. Det typiske for nykantianerne er at de av denne grunn kun forholder seg til de to første kritikkene (Lubke 1989:21).

¹⁵ Begrepet ”frisatt” er hentet fra Strandhagen (2001): *Frisatthetens estetikk*.

en disposisjon i mennesket, men det er likevel først i møtet med moralske spørsmål at denne loven aktiveres i oss. Dermed er det fullt mulig å konkludere med at Kant frisetter metafysikken, etikken og estetikken. Denne frisettingen er nødvendig og begrunnes gjennom hans kategorier. Tapet av en enhetlig, forståelig verden var kanskje for tung å bære i sin ytterste konsekvens – noe Nietzsche griper fatt i med sin kritikk av Kant (Lubcke 1989).

6.2 Det sublime

Som nevnt ovenfor får den estetiske erfaring av *det sublime* en helt sentral rolle innenfor Kants estetiske teori. Det sublime for Kant har alltid sin opprinnelse i naturen selv, og kjennetegnes ved at ”det går utover alle menneskelige mål og overskrider grensene for hva vi er i stand til å forestille oss” (Strandhagen 2000:104). I motsetning til ”det skjønne” som begrenser inntrykkene og setter sinnet i rolig kontemplasjon, bringer det sublime med seg en sinnsbevegelse som først føles ubehagelig, men som ved hjelp av den subjektive fornuft går over i en følelse av ”lyst”. I menneskets streben etter å fremstille det uendelige ved hjelp av innbilningskraften møter fornuften motstand fra naturens uendelighet. Denne følelsen av utilstrekkelighet er ubehagelig. Der vi likevel klarer – ved hjelp av fornuften – å overskride disse grensene, og hever oss over denne ”makt”, oppstår en følelse av sublim nytelse. Når naturlige fenomener er av en slik størrelsesorden at innbilningskraften kommer til kort, vekkes derfor følelsen av at vi besitter en oversanselig evne. De sublime følelsene er med andre ord med på å skape en type ”ubehagelig velbehag”. Likevel inngår dette som en del av Kants estetiske teori da det i siste instans gir en følelse av velbehag. Behaget det her er snakk om, veller frem idet vi blir bevisste at vi er overlegne naturen. Som autonome vesener er vi naturens ”lovgivere”, og som handlende fornuftsvesener er vi ikke en del av naturen. Alt dette følger av forholdet mellom Kants to første kritikker. I den tredje kritikken bringes denne autonomien videre i den frisatte estetikkens navn. Vi vil dermed *glede* oss over at vi som fornuftsvesener står over naturen, som en følge av menneskets evne til moralitet (Strandhagen 2001). Her vil jeg legge til at vår evne til å handle som moralske vesener ikke nødvendigvis betyr det moralsk ”gode” – det som er i tråd med moralloven – men snarere menneskets overlegne evne til å påvirke omgivelsene på godt og på ondt.

Kants estetikk rommer altså to svært ulike elementer, det skjønne og det sublime. Deres forskjellighet angår også deres mulige overskridelse til henholdsvis naturen som sådan og

moralen. Det er det sistnevnte som angår denne oppgaven. Jeg forlater med dette begrepet om skjønnheten i forhold til det estetiske, og det estetiske vil derfor nå kun forholde seg til det estetisk sublimе.

6.2.1 Møtet med "naturen"

Det er viktig å ha klart for seg at 1700-tallets tenkning, med appell til naturen og naturens nytteverdi, var et viktig utgangspunkt for vitenskapen på Kants tid. Kants naturbegrep er ikke entydig, og han hadde heller ikke noe korrektiv å hente i samfunnsvitenskapene, som ikke hadde funnet sin empiriske, vitenskapelige form på denne tiden. Generelt kan vi si at naturbegrepet til Kant er direkte knyttet til en *makt* som står utenfor mennesket og møter oss med en voldsomhet, hinsides vår fornuft. Naturens råskap var preget av en hinsides storhet som man kun med fantasien som redskap kunne få et begrep om. Naturfenomener som menneskets eksistensbetingelser, død og gruffullhet kunne bare overvinnnes ved fantasien. Den sublimitet som her oppstår, har sitt utspring i naturens uforutsigbarhet. Menneskets sublimе følelse har altså naturen som en nødvendig forutsetning. Naturens gåter var livets gåter, og utgangspunktet for den sublime nytelsen. Her finner vi Kants naturbegrep i videste forstand, et begrep som i dag også rommer det vi vil kalle "samfunnsmessige kategorier". Den uforutsigbare volden motiverer fantasiens evne til moralitet. Denne makten virker i utgangspunktet overlegen menneskets fornuft, og idet vi godtar menneskets underlegenhet overfor naturen, vil vi heller ikke være i stand til å oppleve det estetisk sublimе i naturen. Naturens voldsomhet har imidlertid den mulige effekt at den vekker vår egen styrke, ikke som natur, men som fornuft med det mål å overskride denne sublime storhet.

"På denne måten bevares det menneskelige i vår person, selv når man underkastes denne vold. Således blir naturen ikke dømt som sublim i den grad den er fryktinngytende, men fordi den fremkaller vår styrke (som ikke er natur)[...]Følgelig kalles naturen her utelukkende sublim fordi den hever innbildningskraften slik at den fremstiller de tilfeller hvor sinnet kan føle sin bestemmelses naturoverskridende sublimitet" (Kant 1995. §18:136-137).

Det sublime oppstår som nevnt i møtet mellom natur og menneskelig overlegenhet, eller ganske enkelt der naturens opprinnelige makt overskrides av fornuftens makt og blir til avmakt. "(...) naturen kan følgelig bare betraktes av den estetiske dømmekraften som en

makt, og dermed som dynamisk sublim, såfremt den oppfattes som gjenstand for frykt” (Kant 1995:135).

For Kant er natur på mange måter likt med hva vi finner omtalt som ”skjebne” tidligere. Overskridelsen av skjebnen finner vi i teateret som overskridelse gjennom det dionysiske elementet, i og med at den dionysiske kraften setter seg opp mot skjebnen. Iscenesettelsen av det dionysiske bryter derfor ned barrierer mellom subjektet og dens *tilsynelatende* forutbestemte skjebne. Denne overskridelsen ga derfor subjektet autonomi og fylte det med storhet ved å stå opp mot en skjebne som i *utgangspunktet* var fryktinngytende. På samme måte vil vi i Kants estetikk møte det fryktinngytende som fornuftsvesen og bærer av det moralske imperativ, og følgelig med mulighet for å kontrollere, overskride og være denne makt overlegen. Her er det ikke de dionysiske kreftene, men derimot fornuften som blir kimen til vår følelse av storhet og grunnlaget for den subline opplevelse. Vi er i stand til å tilskrive naturen dens lovmessighet, og vi kan gripe inn i naturen som fornuftsvesener. Det er her nærliggende å stille spørsmål om dette ”maskuline” og superordinære ved naturen kan la seg overføre til samfunnsvitenskapelige spørsmål, noe jeg kommer tilbake til senere.

”Makt er en evne som er overlegen i forhold til store hindringer. Hvis den er overlegen i forhold til motstanden fra noe annet som selv besitter makt, kalles den herredømme. Betraktes naturen i estetiske dommer som makt uten herredømme, er den dynamisk sublim” (Kant 1995. § 28:135).

6.3 Møtet mellom det etiske og det subline

Det er som fornuftig handlende subjekter at vi i det hele tatt er i stand til å oppleve følelser av sublimitet, og det er i møtet med naturens råskap og uendelighet at vi som moralske vesener er naturen overlegen. Den subline følelse oppstår dermed i møtet med naturens råskap og fornuftens kategoriske imperativ. Det er som fornuftsvesener at vi *gleder* oss over denne overlegenheten, grunnlagt i menneskets evne til moralitet (Strandhagen 2000). Likevel gjelder det her, som i forholdet mellom det skjønne og det metafysiske, at smaksdommen i siste omgang er felt med grunnlag i subjektets følelser. Altså, om dommen baseres på subjektets opplevelse av velbehag eller ubehag. Hvis dommen derimot i siste instans baseres på moralske kategorier, er det en fornuftsdom. Også innbilningskraften er en forutsetning for

den sublime følelse, og denne har tilsvarende sitt opphav i fornuften. Dette kommer jeg tilbake til senere.

Kants moral og hans moralske kategorier er noe som ligger som en disposisjon i oss – fra naturens side. Dette begrunnes med at mennesket i utgangspunktet er et fornuftsvesen, og at vi forstår våre handlinger med utgangspunkt i det kategoriske imperativ. Denne kategorien omtaler Kant som et *imperativ* fordi alle forstår den, men det er ikke nødvendigvis slik at alle følger den til enhver tid. Naturen derimot befinner seg utenfor og er frisatt fra fornuften. Naturen kan derfor ikke dømmes ut fra kriterier som rett og galt. Ifølge Kant er derfor vår daglige omgang med naturen som fenomen¹⁶ amoralsk, i motsetning til menneskets praktiske fornuft som inneholder et imperativ. Dette kategoriske imperativ krever at vi griper inn i naturen som moralske vesener. Da settes natur og moral opp mot hverandre. På samme måte som ”skjønnheten” åpner for å gi en innfallsport til metafysikken¹⁷, blir det sublime hos Kant en mulig åpning mot etikken. Enhver intervensjon i miljøet er for Kant styrt med utgangspunkt i fornuften og dens kategorier, og når vi som subjekter velger å tre inn i en gitt situasjon, gjør vi det med andre ord i kraft av å være moralske vesener.

Med dette mener jeg at oppnåelsen av den sublime følelse bringer med seg moralske dilemma knyttet til vold, grusomhet og ondskap. En estetisk overskridelse av disse vil ofte komme i konflikt med våre moralske kategorier. Kant er til og med av den oppfatning at disse *tingene* blir desto mer tiltrekkende jo frykteligere de er (Kant 1995:18). Dette er også tema for ”det sikre ståsted” nedenfor.

6.4 Det sikre ståsted

Den sublime opplevelse forutsetter en innlevelse og nærhet til objektet, men likevel med en slik avstand at en selv er i sikkerhet. Kant begrunner betydningen av *det sikre ståsted* ved å

¹⁶ ”Fenomen” slik det blir brukt av Kant, er den verden som vi umiddelbart omgås, og som allerede er kategorisert i tid, rom og kausalitet og de øvrige av Kants kategorier. Dette er motsetningen til ”das ding an sich” som i prinsippet er ugjenkjennbar.

¹⁷ Med ”metafysikk” menes her metafysikk slik vi kjenner det i dag, og ikke metafysikk i kantiansk forstand som beskrevet tidligere.

hevde at hvis man selv ikke har en viss avstand til objektet, vil man heller ikke være i stand til å betrakte noe som a priori, som er en betingelsesløs forutsetning for å kunne felle en estetisk dom. Hvis subjektet som betrakter, selv opplever reell fare, vil det å komme i sikkerhet påvirke den estetiske dommen på en slik måte at det overskygger subjektets estetiske dømmekraft. Vår *innbilningskraft* krever derfor fritt spillerom for at den sublimen nytelsen skal erstatte frykten. På den måten kan ett og samme fenomen oppfattes forskjellig ut fra subjektets ståsted.

”Djerve, overhengende truende klipper, tordenskyer som tårner seg opp mot himmelen og trekker med seg lyn og brak, vulkaner i hele sin destruktive voldsomhet, orkaner som etterlater seg ødeleggelse, det grenseløse oseanet hensatt i opprør, et høyt vannfall fra en mektig elv og liknende ting gjør vår motstand til ubetydelig småtteri sammenliknet med deres makt. Men synet av disse tingene blir desto mer tiltrekkende jo frykteligere det er – forutsatt at vi befinner oss i sikkerhet. Og fordi den forøker den sjelelige styrken utover det dagligdagse gjennomsnittsnivå og lar oss oppdage en evne til å stå i mot av et helt annet slag, en evne som gir oss mot til å måle oss med naturens tilsynelatende allmakt, kaller vi gjerne disse gjenstandene opphøyde (sublime, min anm.)” (Kant 1995. § 28:104/136).

Det er den praktiske fornuften, gjennom det moralske imperativ, som leder sinnet fra en tilstand av frykt mot en tilstand av sublim nytelse. Det er den samme fornuft som krever en viss avstand til objektet. Fornuftens egen *innbilningskraft* er viktig for måten virkeligheten fremstilles på. Den sublimen dom angår derfor ikke virkeligheten direkte, men subjektets spill med virkeligheten. ”(...) men bare et forsøk på å føle frykt ved hjelp av *innbilningskraften* slik at vi kan føle denne evnens makt til å forbinde den opphissede sinnsbevegelsen med sinnets tilstand av ro” (Kant 1995:144 §29). Kommer man derfor for nærmere inn på virkeligheten, vil ikke *innbilningskraften* få det frie spillerommet som kreves for at velbehaget ved det sublimen skal oppstå. Betingelsen om at en selv skal befinne seg i sikkerhet, gjør eksempelvis at krigeren *kan* oppfatte en krigssituasjon som sublimt estetisk, men kun når den inngår som et spill med fantasien. Altså, med en passe fornuftsmessig avstand til virkeligheten, selv i situasjoner der faren er påtrengende nær i tid og rom. Estetikken velbehag oppstår som et internt forhold i subjektet, og er derfor subjektivt. Hvordan den enkelte forholder seg til omverdenen, mener jeg derfor spiller en vesentlig rolle i opplevelsen av det sublimen. Det er altså ikke naturen som er et estetisk sublimt objekt i seg-selv, men subjektet som gjennom sin representasjon av naturen oppnår det sublimen.

Dette forutsetter at vi er i stand til å skille mellom det Kant kaller ”et spill med virkeligheten” og den ”faktiske” virkelighet (Strandhagen 2001).

6.4.1 Overskridelsen av ”seg selv”

I teaterets ritualiserte ”råskap”, som vi finner i den greske antikkens teater, oppstår den sublimе følelsen i spenningen mellom nærhet og distanse, mellom mennesket og skjebnen, og etterhvert mellom skuespiller og publikum. George Lukacs (1974) viderefører Kants tanker om det grensesprengende i forholdet mellom subjektet og dets omverden. Her gjøres *det fryktinngytende* gjeldende som samfunnskategori, og dette blir gjenstand for den sublimе følelse. Hans tanker om tragedien og dramaet generelt ligger i dets evne til å sette grenser for hva vår egen rasjonalitet kan tåle. ”The wisdom of the tragic miracle is the wisdom of the borders” (Lukacs 1974:160). Dette er som en gjenklang av Lukacs’ forgjenger Max Weber, som hadde som uttalt prosjekt for sitt eget liv å tøyе rasjonalitetens grenser til bristepunktet. Og som stadig brast. Denne nykantianske inspirerte tradisjonen studerte tragedien og det tragiske, og tok det inn over seg i det som gjerne kalles ”den tragiske filosofi”. Vi skal siden vende tilbake til Max Weber.

Det er altså i møtet med disse grensene, eller ved ytterpunktene av vår egen rasjonalitet, at tragediens intensitet skapes. I subjektets møte med liv og død, overvinnelse eller fortapelse, overgivelse eller seier, finner vi ytterpunktene. Her oppstår også en direkte konfrontasjon mellom det fornuftige subjekt og dets avmakt overfor omgivelsene. Dramaet blir da også bindeleddet mellom *kulturens* maktovergrep og vår evne til å gjenvinne kontroll over vår livssituasjon. ”The essence of these great moments is the pure experience of the self” (Lukacs 1974:156). Kants møte mellom individ og natur mener jeg kan overføres til det Lukacs legger i subjektets møte med dramaet, og som videreformidler av Kants tanker om det sublimе og overskridende hos subjektet, men da i et samfunnsvitenskapelig perspektiv. Lukacs litterære analyser er skrevet i en nykantiansk kontekst, på Webers eldre dager, og har tatt inn den samfunnsmessige kategorien som et tillegg til Kants naturbegrep. Lukacs gjør etter hvert denne samfunnsmessige kategorien til den dominerende. Tragedien og skjebnens brutalitet gir – som hos Kant – ikke innsikt i dramaets objekt, men i *oss selv* og vår egen storhet. Eller for å si det ned Lukacs selv: ”The recognition of the frontiers extracts the souls

essential nature, lets everything else fall away, but gives to this essential nature the existence of an inner nature and only necessity” (Lukacs 1974:162-163).

Lukacs er som Kant opptatt av fantasiens lek med virkeligheten. Det vil si at den eneste realiteten en tragedie er i stand til å gi oss innsikt i, er subjektets realitet, og ingen objektiv realitet som sådan. Analysen av det tragiske ved ethvert undertrykkende fenomen, som i tragedien, leder vårt ”selv” til grensene av vår fornuft. Det sublime blir derfor viktig for dannelsen, ikke som virkelighet, men som fiksjon og som et spill med virkeligheten. Tragedien blir dermed et avgjørende estetisk uttrykk for å nå frem til fornuftens grenser og dens utvidelse. Lukacs selv viderefører det sublime som samfunnsmessig kategori, på bekostning av naturen. Dette fører ham inn marxismens rekker, men hans vektlegging av det sublime og dionysiske gjør at han aldri oppgir subjektiviteten.

6.5 Mysteriets avsløring

Det sikre ståsted krever altså et samsvar mellom den objektive virkelighet og subjektets innbilningskraft, som tilhører vår fornuft. I det før-moderne samfunnet var omgivelsens mystikk objekt for fornuftens spill. De gudeskikkelsene vi finner i den greske tragedien, gjorde verden tilgjengelig ved å sette begrep på viktige naturfenomener og kulturelle forhold – riktignok i mytisk form. Det gjaldt fremfor alt skjebne, liv, død og lidelse. Som en del av modernismens vitenskap og teknikk blir objektets ytterligere differensiert, analysert og klassifisert, langt utover hva som var tilfellet i hellenismen og Romerriket. Denne vitenskapeliggjøringen setter oss i stand til å påvirke objektets størrelse på en slik måte at objektets størrelse faktisk fremstår som enda mer sublimt. Rasjonaliteten – objektivert i den tekniske utvikling – skapte enorme bygningsmessige konstruksjoner uten relasjon til individuell menneskelig rasjonalitet. Selv om det nye og overveldende er konstruert av mennesket gjennom anvendt menneskelig fornuft, blir objektet delt opp i mange ekspertssystemer¹⁸ som er ”utilgjengelige” for folk flest. Teknikken og vitenskapen går derfor i større grad inn som objekt for den sublime overskridelse, slik at vi stadig er i stand til å påvirke vår relasjon til omverdenen. Ved at vi kan kontrollere og manipulere objektets

¹⁸ Begrep som ble brukt av Anthony Giddens.

”størrelse”, vil også overvinnelsen være vanskeligere å oppnå. Hvis jeg skal ta et eksempel fra dagens samfunnsdebatt, vil jeg trekke frem dataspillverdenen, hvor man kan simulere et fryktinngytende objekt. Her kan man stadig vekke utfordre sine egne grenser ved objektets ”størrelse”, og hvis objektet øker i størrelse, vil også den sublim overvinnelsen være vanskeligere å oppnå. Subjekt og objekt ”vokser” derfor som en følge av hverandre.

Som en følge av det vitenskapelige fremskrittet og modernismen ser vi i Kants samtid og ettertid en oppsplitting av vitensfærene. Dette fører med seg en sterkere tro på vitenskapelig klarhet og en målrettet rasjonalitet. De kosmiske ordninger som vi finner beskrevet i Platons *Timaios* og deretter hele i den aristoteliske metafysikken, blir ”avslørt” og frisatt fra guddommelig mystikk. Modernitetens forhold mellom subjekt og objekt gjør at objektet vokser i kvantitet på bekostning av en kvalitativ mystikk som forteller noe om vår historie og livsbetingelser. Grensene mellom objektets storhet og subjektets rammer forflyttes slik at intensiteten blir vanskeligere å oppnå. De evig ubesvarte spørsmål vedrørende vår ontologiske grunn begrenser seg derfor til logiske nødvendigheter som matematikk, biologi eller Gud.

”Tankefiguren som vokste frem på 1600-tallet, da naturen ble avsjeleet for guddommelighet, innhold og styring. Den ble gjort til objekt, noe annet og prinsipielt forskjellig fra subjektet. Rasjonalister og empirister var enige om at det vitenskapelige språket skulle være klart og rent, bokstavelig tale” (Meyer 2003:26).

6.6 Moralsk “intensitet”

Kants holdning til datidens store opplysningsprosjekt inngår ifølge Schmidt (1987) som en del av ”naturens plan for mennesket”, siden vi fra naturens side søker innsikt og forståelse i naturlige prosesser ved hjelp av fornuften. Naturens plan er selvoverskridelse, og således er menneskets historie et reelt fremskritt: De nye grensene for overskridelsen forflyttes, og denne nye overskridelsen får i sin tur tilbakevirkende kraft på fornuften – med ny innsikt og opplysning. Å gi avkall på ny viten ville derfor være en krenkelse mot menneskehetens rettigheter som autonome individer og vår overskridelsesevne. Problemet for Kant på dette punktet er de grensene vi setter opp for menneskelig rasjonalitet og viten. Disse grensene, hvor det mytiske avløses av rasjonalitet, er fortsatt i bevegelse. Som den ufattelige gjenstand

for det sublime vil grensene nødvendigvis forflyttes så lenge det finnes vesentlig uoppdaget kunnskap som avkrever nye avsløringer.

”Det er denne historiefilosofi, hvor menneskeheden ikke bare skrider fremad, men fremad mod noe bedre, som ligger Kant på sinde, og som får ham til at gjøre borgernes selvlovgivning til prøvestenen for den borgerlige konstitusjon. Kant kan forestille sig en oplyst tidsalder, hvor det sociale **maskineri** engang kan komme til at fungere som en automat, der opretholder sig selv, men her og nu ville en konstitusjon – som eviggjorde sig selv ved at forhindre menneskenes selvoverskridelse i form av opplysning – være en forbrydelse mod selve den menneskelige natur.” (Schmidt 1987:113- 114).

Individets overskridelse krever som nevnt tidligere et visst størrelsesforhold mellom subjektet og overskridelsens objekt. Kant er klar over problemet som kan oppstå som en følge av det historiske opplysningsprosjektet og den vedvarende forskyvning av disse grensene. Han ser derfor opplysningen som et tveegget sverd, der naturens objekt erstattes av opplysningens objekt, altså vår egen objektiverte fornuft. Dette dilemmaet ligger til grunn for hele Kants metafysikk og følgelig også hans opplysningstanke. Naturens eget objekt vil alltid være ukjent og utilnærmelig, uansett våre overskridelser. Vitenskapens resultater vil derfor få et preg av å være en spesialisert fornuft, men som vi ikke er i stand til å forholde oss til på en personlig måte. Vi kan likevel *ikke* sette begrensninger på menneskets handlingsfrihet og det historiske opplysningsprosjektet, ifølge Kant. Fornuftens overskridelse vil derfor stadig måtte søke objekt utenfor sine tidligere grenser. Kant var en sterk forsvarer av den franske revolusjonens storhet, med sitt sublime hendelsesforløp og resultat. Det sublime her mener jeg vi finner i overvinnelsen av det tilsynelatende uovervinnelige, som var representert av de regjerende makthaverne. Han hadde sett opplysningens krefter i fri utfoldelse. Han beundret de franske idealer, men mente de ikke passet inn i hans egen tyske historiske situasjon. Dermed kommer nok et dilemma til syne i hans opplysningsprosjekt: Folket skal opplyses, men den fornuftige stat må sørge for å holde dette innenfor klare grenser. Disse grensenes forutsetning er ro og orden.”(...) man må endog indse, at en vis innskærping af den borgerlige frihed paradoksalt nok er befordrende for udviklingen af grænsene (den historiske situasjon) og på den annen side respekten for refleksionens overskridende karakter (menneskenes værdighed), som spiller i Kants tekst” (Schmidt 1987:114).

Overskridelsen er for Kant forbeholdt det estetisk sublime, slik det har sitt opphav i naturen. Men naturbegrepet er både uklart og omfattende. Vi skal ikke glemme at Kant la siste hånd på sin kritikk av dømmekraften ved den franske revolusjons begynnelse. Dette var i det minste en åpenbaring av krefter Kant oppfattet som grensesprengende, voldelige og visjonære, og som var svært velegnet til å bevisstgjøre vår evne til moralitet, ved at storheten spiller tilbake på fornuften (moralen). ”Beviset er ikke selve revolusjonen, men tilskuernes tænkemåde – den offentlige, almene og uegennyttige deltagelse der nærmer sig entusiasme. Denne tænkemåde må for Kant at se have sin årsag ”ein moralische Anlage im Menschengeschlecht”, (...)” (Schmidt 1987:114).

Filmdivaen Mae West uttalte ved et tilfelle ”When I’m good, I’m very good, when I’m bad, I’m better”(Einar Økland 2001:117). Slik jeg forstår dette utsagnet, spiller det direkte tilbake på Kant og følelsen av moralsk storhet. Det at Mae West faktisk føler seg bedre, trenger derfor ikke bety at hun, ved å begå en umoralsk handling, føler seg bedre gjennom den skade handlingen påfører andre. Her mener jeg det handler om påvirkningskraftens størrelse, altså den *intensitet* som ligger i den moralske overveielser. Mae West sine *onde* handlinger vil sikkert påvirke miljøet i større grad enn de *gode*. Slik spiller det i enda større grad tilbake på hennes moralske overlegenhet. Denne overskridelsen er fortsatt knyttet til det sublimt estetiske, da det er hennes egen storhet som moralsk vesen som vekker lysten i henne. Det å overskride seg selv ved det sublime vil for Kant alltid spille tilbake på moralen og stille oss overfor moralske spørsmål. Morallovens intersubjektive kategoriske imperativ kan ikke selv overskrides, slik Kant har formulert den. Men anvendelsen av den er like fullt situasjonsbestemt. Videre er det fullt mulig å anerkjenne det moralske kategoriske imperativ, men velge å ikke følge det.

Morallovens kategoriske imperativ er en del av vår menneskenatur og vekkes i møte med etiske spørsmål, altså i møtet mellom denne moralloven (subjekt) og vår omverden (objekt). På samme måte er våre estetiske kategorier intersubjektive, men den konkrete opplevelsen er individuell. I den grad det estetisk sublime åpner for en overskridelse, vil vi i selve overskridelsen føle vår egen storhet i sterkere grad der hvor vår inngripen har vært mest tydelig. Jeg vil her minne om at den sublime følelse ikke er knyttet til våre handlinger, som moralsk gode eller ikke, men i vår evne til moralitet som sådan. Slik vil intensiteten i våre handlinger være en vekker for vår autonomi og gi oss den sublime følelse av overlegenhet.

Noe Kant ikke var i stand til å se på den tiden han skrev, var hvordan denne nye opplysning *objektiverte* seg også utenfor individet og naturens grenser – et perspektiv som er nærmere beskrevet av Lukacs og Weber. Den individuelle fornufts storhet viste seg med moderniteten og ble objektivert i menneskeskapte institusjoner og byråkrati. Den objektiverte menneskelige fornuft ble derfor gjenstand for vår avmakt og autonomi. Spørsmålet er hva som da skjer i maktforholdet mellom subjekt og objekt. Slik vokser også objektet langt utover individets grenser for rasjonalitet, noe jeg vil drøfte i neste kapittel. Vi vil se at avstanden øker samtidig som objektet vokser. Dermed krever overskridelsen en større intensitet enn Kant kanskje kunne forestilt seg. Hegels filosofi tar nettopp utgangspunkt i fornuftens objektivering. Når jeg ikke går inn på denne, er det fordi den tyske romantiske historiefilosofien ikke gir den nødvendige plass for den nødvendige forståelsen av individet som jeg ønsker å legge til grunn.

Her mener jeg vi finner et perspektiv vi kan forfølge helt inn i vår egen tid. Den individuelle og autonome storhet som vekkes ved overskridelsen, krever en stadig større og kanskje annerledes intensitet, som en følge av et voksende objekt. Her mener jeg å kunne legitimere bruken av begrepet *voldsestetikk*. Slik kan vi rent begrepsmessig forbinde det estetisk sublime med ondskapen. Voldens estetikk vil spille tilbake på oss som moralske vesener, men med en større intensitet enn i tilfelle var med ”godhetens estetikk”.

7 FRA NATUR TIL KULTUR MED MAX WEBER

I forlengelsen av Kants teori om mennesket og det sublime synes jeg det er naturlig å bringe inn Max Webers perspektiv. Han bruker Kants metodiske tilnærming, men i forbindelse med individets møte med samfunnet og dets meningsbærende kultur. Rent kronologisk er Weber yngre enn Kant og omtrent samtidig med Nietzsche. Det faller likevel naturlig i denne sammenheng, rent tematisk, å bringe inn Weber før Nietzsches kommentarer av det dionysiske i Kants filosofi. Bakgrunnen for det er at vi regner Max Weber som en i kretsen av nykantianere. Innledningsvis er det viktig å være klar over at nykantianismen ikke utgjør en enhetlig skole. Det som kjennetegner nykantianerne, er at de arbeider med spesialvitenskaper innenfor humaniora i vid forstand. I motsetning til Nietzsche utgjør de et sterkt ”professoralt” miljø i tradisjonen fra Kant. Dette nykantianske miljøet dominerte den tyske intellektuelle eliten i et halvt århundre og skapte det tyske intellektuelle og sosiale *dannelsesideal*.

Skal man imidlertid finne et kjennetegn ved nykantianerne, er det deres interesse for tekstfortolkning og kultur. Der hvor Kant er opptatt av å analysere forholdet mellom subjekt og natur, etikk og estetikk, er Max Weber opptatt av hvordan mennesket inngår som bærer av en meningsbærende kultur. Den sosiale samhandlingen, samfunnsmessige strukturer og vår historiske erfaring er Webers forskningsobjekt. På den måten utvides og nyanseres hele Kants filosofi ved at subjektets iboende kvaliteter ikke primært er aprioriske, men utspiller seg innenfor rammen av en gitt kultur. Morallovens a priori erstattes derfor av menneskers streben etter å *skape* en meningsfull verden, hvor *verdier* utgjør et underliggende element i all samhandling mellom subjekt og objekt. Disse verdiene avgjør i stor grad måten vi oppfatter verden på. Vi får derfor uunngåelig en ”relativisering” av moralen, ved at den blir en del av mennesket som *kulturskapt* personlighet – en kultur som er bærer av verdier. Disse verdiene kan ifølge Weber studeres *objektivt* fordi de er *objektiverte* i tekster, handlinger, kulturer og institusjoner. Dette er Webers store bidrag til vitenskapsteorien. Med Weber får vi derfor en gjennomtenkt metode for å nærme seg verdier på et *empirisk* grunnlag. Hans livsverk omfatter da også studier innenfor økonomi, jus, religionsvitenskap, etikk, urbaniseringshistorie, sosiologi og statsvitenskap.

Dermed blir Max Webers ”sosiologiske” perspektiv en historisering og relativisering av Kant ved at mange former for menneskelig erfaring, samlet i en gitt kultur, bidrar til å

konstituere menneskets virkelighet til enhver tid. Denne konstitueringen skjer hos Kant i samspillet mellom individ og natur. Weber nyanserer Kants naturbegrep og legger til at vi alle er "kulturmennesker", altså bærere av en spesifikk kultur, hvor vår forståelse av verden konstitueres gjennom en rekke verdibaserte erfaringer. Kulturen kommer derfor inn som et *tredje* element hos Weber, i tillegg til subjekt og natur. Weber vektlegger derfor ikke Kants aprioriske prinsipper hos individet, men bringer inn erfaringen, med fokus på *verdirelevans* som en hovedsak. Med verdirelevans menes at mennesket handler ut fra en: "(...) atferd (det være seg indre eller ytre aktivitet, å avstå fra å gjøre noe eller tolerere noe andre gjør) når og i den grad den eller de handlende knytter en subjektiv *mening* til denne atferden" (Weber 1999:26). I møtet mellom den subjektive verdiforankring og den objektiverte kultur konstitueres subjektive verdiforankringer. Deres objektivering er et resultat av menneskelig samhandling, og kan som en følge av denne objektiveringen studeres vitenskapelig innenfor rammene av sosiologi, tekstfortolkning eller historie. Nykantianernes løse nettverk, som Weber også er en del av, gir derfor *kulturvitenskapen* en metode å arbeide med basert på tydelige avgrensede begreper. Disse begrepene er for Weber "tydeligere" enn virkeligheten selv, noe Weber anerkjenner og anvender positivt i sine idealtypiske kulturstudier. Ved å bruke denne form for begrepsmessig *tydelighet* kan han også *tyde* det rendyrkede, ideale og typiske. Weber får dermed i prinsippet frem den *begrepsmessig* "rendyrkede" greker, hellenist, romer, puritaner, karismatiker, byråkrat m.m., ikke så ulikt den metoden som forsøksvis ligger til grunn for denne oppgaven (Bendix 1962).

Weber bryter med Kant ved at han vektlegger individets kulturelle historie og for-forståelse, i motsetning til Kants vektlegging av den subjektive fornuft, som noe a priori. Man kan derfor si at individets historie og for-forståelse blir Webers a priori. Den individuelle historie og erfaring spiller en sentral rolle i Webers samfunnsanalyse. Den metodiske likheten med Kant er likevel nærværende, da verden betraktes slik den umiddelbart fremstår for subjektet. Den moralske og estetiske dom er alltid, til syvende og sist, en subjektiv dom, basert på hvordan vi oppfatter et fenomen. I Webers tilfelle betyr dette hvordan vi *velger* å betrakte et fenomen sett i lys av verdier og mening – eller hvordan vi ureflektert handler på bakgrunn av kulturelle verdier.

"Virkeligheten i Seg Selv er utilgjengelig for erfaringen, og det i dobbel forstand. Vi kan ikke erkjenne virkeligheten som totalitet, fordi den inneholder flere aspekter enn vi kan overskue (kvantitativ uendelighet), og vi kan ikke erkjenne et enkelt aspekt ved virkeligheten (kvalitativ uendelighet). Som kulturmennesker er vi imidlertid ikke

interessert i å erkjenne virkeligheten i sin totalitet, vi plukker ut av denne, og skaper en virkelighet 'for oss'" (Nilsen1993:13).

Konstitueringen av "vår" virkelighet skjer for Weber gjennom språket. Han kritiserer deler av den tyske åndsvitenskapelige tradisjonen for å være preget av "intuisme" – at verden kan gripes umiddelbart uten klare vitenskapelige begreper. Dette kommer til uttrykk i den tyske romantikken og tidlige hermeneutikken (Hegel, Dilthey mfl.). Dette én til én-forholdet mellom subjektet på den ene side og "historiens maskineri" på den annen side reduserer mennesket til en ubetydelig brikke i et forutbestemt historisk forløp. Denne romantiske historiefilosofien er *ikke* representativ for Webers tekning hvor verken individet eller kulturen er fastlagt, men snarere noe relativt hvorfra vi konstituerer verden ut fra våre begreper om verdier, og disse verdienes mening (Nilsen 1993).

7.1 Verdidom

Med verdidom mener Weber (1999:108): "Praktiske vurderinger av fenomener vi har innflytelse over, som enten forkastelige eller fordelaktige". Begrepene vi tillegger et fenomen, er knyttet til menneskelige behov for å forstå fenomener som meningsbærende, og ikke "naturgitte" som hos Kant. Weber vektlegger derfor verdiene som i den vitenskapelige beskrivelsen avløser Kants kategoriske imperativ. Webers verdier kan ikke begrunnes ut fra en entydig rasjonalitet, men det han i denne sammenhengen kaller *verdirasjonalitet*. Dermed vektlegges ikke det kategorisk imperativet, men hvordan moraliteten fremstår som trekk ved den enkeltes personlighet. Verdirasjonalitet er en fornuft som har til hensikt å fremme mening fremfor nytte. Dette kommer som motsetning til Webers begrep om *målrasjonalitet*, som er knyttet til et nytteformål(Weber 1999).

Når Weber anvender to former for rasjonalitet, innebærer dette en kulturbestemt relativisering i forhold til Kants subjektive rasjonalitet. For Weber er ikke personligheten underlagt kategoriske prinsipper alene og er derfor sidestilt med andre "interesser" i livet. Dette gjelder også for moralen. Weber hadde derfor ikke Kants idealistiske utgangspunktet for sin forståelse av verden, der menneskers handlinger var underlagt et kulturmessig og uavhengig moralsk imperativ. Han kartlegger derimot de kulturgitte maktforhold han finner i

samfunnet, som interessekamper og apparatenes økende makt over enkeltmennesker (Østerberg 2002). Gjennom dette avslører Weber også en historisk utvikling der vitenskapens målråsjonalisering gradvis, men ubønhørlig overskygger den tradisjonelle verdiråsjonalitet. Denne utviklingen er tydeligst og mest fascinerende beskrevet i hans verk *Den protestantiske etikk og kapitalismens ånd*. Her anvender han sin idealtypiske metode på den puritanske del av protestantismen der han beskriver den ”idealtypiske” katolikk, protestant og kapitalist. Sammen med hans dualistiske rasjonalitetsbegrep representerer dette et nytt og enestående grep på historievitenskapens innhold og metode (Bendix 1962).

7.2 Målråsjonalitet

Som en følge av forskyvningen fra verdiråsjonalitet til målråsjonalitet mener Weber at også moralske verdier mister sin forpliktelse og betydning for den enkeltes personlighet. Weber kritiserer særlig den vestlige modernitets realisme, som også bidrar til en institusjonalisering av religionen. De store verdensreligionene blir på den måten universelle normgivere, slik at det dannes ”en dualitet mellom det dennesidige og et hinsides rike, som hever seg over den verdslige eksistens” (Nilsen 1993:155). Dermed overlates etikken til hva Weber kaller en ”storslått etisk-metodisk rasjonalisme” som i møtet med livets indre og ytre realiteter blir tvunget til kompromisser og relativiseringer vi kjenner fra kristendommens historie (Nilsen 1993). Menneskets vesen, personligheten (daimon), blir dermed underlagt en form for tvang hvor handlingsrommet blir snevret inn. Menneskets frihet som grensesettere og personlige normgivere for egen individualitet forsvinner på bekostning av ytre grenser satt opp for oss av ”Gud” eller vitenskapen. Weber relaterer dette til den puritanske protestantismen der målet var en metodisk livsførsel for å vise at man forhåpentligvis var blant de utvalgte. Dette kan vi kalle en verdiråsjonell tanke fordi den refererer til Gud og frelse. Det metodiske livet med arbeid, sparing og nøysomhet – og dernest investering – la grunnlaget for den kapitalakkumulasjon som i sin tur skapte industrikapitalismen. Denne kapitalismen gikk snart for egen maskin, og det verdiråsjonelle utgangspunktet ble erstattet av en målråsjonell logikk (Bendix 1962). For å si det med Erling Lars Dale (2006:18):

”Vi vet bare at en del av menneskeheten er, og forblir, fordømt. Kristi død er bare for de utvalgte. Lærens konsekvens er at ingen kan hjelpe mennesket. Ingen predikant, ingen prest rår over midler til frelse. Det radikalt nye ved læren er at en ikke bare er

uten magiske midler, men at det ikke finnes midler til å vinne Guds nåde for dem Gud har utpekt til ikke å være blant de utvalgte”.

Protestantismen representerer her en rasjonalisering av religionen. Dette i radikal kontrast til den katolske kirke som så seg selv som en *frelsesinstitusjon*, som i prinsippet var for alle. Kalvinismen setter mennesket direkte i forhold til Gud selv, en Gud som allerede har valgt ut sine. I denne dyptgripende følelse av individualitet og uttrygghet ble mennesket drevet til det ytterste for å skaffe seg selv og andre de nødvendige forsikringer – om et valg som allerede var tatt. Her trivdes moralen godt og langt bedre enn i den katolske kirke der enhver synd kunne tilgis av kirken (Bendix 1962). Weber så her for seg en glidning fra ”Gud” til vitenskap, hvilket jeg vil komme tilbake til senere, ettersom det svarer til forskyvningen fra verdirasjonalitet til målrasjonalitet.

7.2.1 Kunsten og teknikken

Lidelsens tema foreligger som en integrert del innenfor antikkens dannelsesinstitusjoner, som vi har sett eksempel på gjennom scenekunsten. Det får nå en annen form innenfor kunstens sfære, når denne gradvis flyttes ut av det offentlige rom. Kunsten selv blir privatisert etter at renessansens kunstnere hadde flyttet kunsten fra kirken og inn i hjemmet til velstående familier.

Den moderne kunstoppfatning brøt med den antikke ved at det ble lagt større vekt på naturlighet og følsomhet, fremfor historier fra for eksempel Homer, Bibelen eller det store klassiske dramaet. Vi får med andre ord et enda tydeligere skille mellom det pedagogiske budskapet og kunsten. Virtuosene, med en spesialisert teknikk som den vi finner hos fiolinisten Paganini, blir den nye tidens mestere. Her finner vi opplevelsen av den berusende intense følelsen (dionysos) som mål i-seg-selv.

Begreper som ”fremskritt” lar seg naturligvis ikke uten videre overføres til den kunstneriske utvikling på samme måte som vitenskapen. Kunstens tekniske hjelpemidler er naturligvis viktig for det kunstneriske uttrykk, men kan likevel ikke knyttes til den estetiske opplevelsen i-seg-selv. Det tekniske hjelpemiddelet har *muligheten* til å gi rikdom til kunsten, men faren ligger i at det øker avstanden mellom kunstens objekt og dets middel. Det ligger også en fare

for at kunstens teknikk overskygges, slik at avstanden til det ”egentlige” kunstneriske objekt overskygges. Dette mener jeg henger sammen med moderniseringstendensen, ved at middelet løsrives fra målet, slik at teknikken blir mål i seg selv. Weber (1999) trekker her en parallell mellom kunstens utvikling og vitenskapen. Ved å anvende et intellektualistisk begrep til grunn for en verdidommer rasjonaliserte man systematisk kunstens magi på samme måte som i fysikken. I så måte representerer byråkratiet teknikken, mens det ”egentlige”, som i dette tilfellet er menneskets følelsesliv, holdes utenfor. Vi får dermed en verden hvor byråkrati overskygger magi.

På denne måten øker fortsatt avstanden mellom vår ontologiske forankring og betingelsene vi lever under, mens man i det før-moderne var tvunget til å stå nær opp til disse. ”(...) villmannen vet hvordan han skaffer sitt daglige brød, og hvilke institusjoner han da gjør bruk av” (Weber 1999:155). Sagt med andre ord, ”villmannen” lever under forhold der subjektet lever i tråd med sitt motstående objekt fordi det fra hans side har en overkommelig størrelse. I kontrast til dette må det moderne mennesket støtte seg til tekniske midler og beregninger. Dette leder mot en verden tappet for kontroll, fordi teknologien ikke lenger er forståelig for enkeltindividet. Når den moderne verden allerede er tappet for magiens mulighet, gjenstår bare den blinde overgivelsen til en teknikk vi ikke forstår som annet enn bruksting rettet mot bestemte formål. Dette er nok et eksempel på Webers poeng - at vi beveger oss fra en verdirasjonalitet mot en målrasjonell verden.

”Kjører en av oss med trikken, har han, med mindre han er fysiker av fag, ingen anelse om hvordan det går til at den setter seg i bevegelse. Han trenger heller ikke vite noe om det. For han er det nok å vite at han kan ”regne” med trikkens adferd; deretter retter han sin egen adferd” (Weber 1999:155).

Dette eksempelet viser tendensen helt fra Kant og til og med Weber hvor individet ”frisettes” fra omgivelsene. Teknikken, den spesialiserte viten og byråkratiets spilleregler relateres ikke til menneskets følelsesliv, på samme måte som det gjorde i den greske antikken. Det moderne mennesket må derfor finne seg i å godta verden – slik den er – fremfor å finne en dypere forankret mening med tilværelsen. Det er denne meningsbærende dimensjonen som Max Weber vil finne tilbake til. Om Weber selv trodde på en dypere forankret mening, er en annen sak.

7.3 Tillit og ontologisk sikkerhet

Anthony Giddens (1997) bringer Webers kritikk av moderniteten videre, og går særlig inn på de psykologiske forandringene som skjer som en direkte følge av modernitetens ekspertsystemer. Med ekspertsystemer mener Giddens: ”Systemer av teknisk art eller faglig ekspertise som organiserer store områder av det materielle og sosiale miljøet vi lever i i dag” (Giddens 1997:27). Giddens er opptatt av hvordan denne abstraheringen krever en troverdighet til symbolske tegn og ekspertsystemer. Vår ontologiske sikkerhet¹⁹ relateres hos Giddens (1997) til den usikkerhetsfølelsen vi føler ved å ikke finne faste referansepunkter i verden. Ved at vi som en følge av moderniteten søker rasjonelle forklaringer på livets gåter, vil vi føle usikkerhet ved de spørsmål som ikke lar seg entydig besvare ved hjelp av rasjonell argumentasjon. Det er likevel ikke slik at vi ved hjelp av mer viten knyttet til vår egen eksistens reduserer den ontologiske sikkerhet. Det er heller slik at vi ikke lenger er i stand til å godta verdens mysterier, og derfor søker trøst i vitenskapelige forklaringer på alt rundt oss. Disse forklaringene lar seg normalt kun beskrive *kvantitativt*, mens meningsspørsmålets *kvalitative* element blir ugyldig. Slik vokser objektets realitet utover vår fatteevne, ved at ekspertsystemene ikke relateres til en ”følt virkelighet”, men til noe ”abstrakt”, som vi ikke føler vi er en del av. ”(...) tillit til abstrakte systemer er betingelsen for tidslig og romlig strekning og for de store områder av sikkerhet i hverdagen som moderne institusjoner tilbyr oss, til forskjell fra den tradisjonelle verden. Rutinene som er integrert i abstrakte systemer er helt sentrale for den ontologiske sikkerhet under modernitetens betingelser” (Giddens 1997:85).

Den økende avstanden mellom vår ontologi og betingelsene vi lever under, fører til at det personlige liv tappes for mening, og den ontologiske grunn frarøves faste referansepunkter. Individets tillit til verden – som meningsfull og ladet med verdier – fragmenteres. Som en følge av moderniteten blir vi påtvunget en tillit til upersonlige og uoverskuelige prinsipper. Ved at våre livsbetingelser rasjonaliseres og differensieres, øker avstanden til objektet, og lidenskap, personlighet og opplevelser blir erstattet av saklighet. I Webers terminologi beskrives dette som målrasjonalitetens hegemoni. Som nevnt kan den sublimе følelse kun

¹⁹ ”Utrykket henspiller på den tillit de fleste mennesker har til sammenhengen i egen identitet og til omgivelsene og materielle handlingsmiljøets stabilitet” (Giddens 1997:70).

frembringes i et samspill med innbilningskraften og objektet. Dermed er problemet om deres innbyrdes størrelsesforhold reist så vel av Kant som av Weber og Giddens.

7.4 Det karismatiske og det sublime

Hvordan skape mening i en meningsløs verden? Dette spørsmålet er nå reist innenfor en religiøs og filosofisk ramme. Weber og Giddens reiser det samme spørsmålet innenfor en samfunnsvitenskapelig kontekst, og ser på konsekvensene av en slik ”avmystifisering”. For Weber er det klart at verdikrisen i en upersonlig verden kan finne sin løsning gjennom målrasjonalitet alene, da denne type rasjonalitet ofte står i motsetning til det ”magiske” som er nødvendig for å oppleve et meningsfylt liv.

Glidningen fra det verdirasjonelle til det målrasjonelle finner sitt ypperste uttrykk i byråkratiet. Weber er blitt ”byråkratiteoriens far”, og hans synspunkt er i korthet at byråkratiet er uovertruffent gjennom sin nøytralitet og effektivitet. Denne nøytralitet og effektivitet er i sitt vesen uten mening for subjektet. Webers skrekkvisjon var et byråkrati som skjøv all verdirasjonalitet til side. Om Weber hadde rett i sin teori om byråkratiet og dets konsekvenser, er et stort spørsmål. Weber selv ser en mulig løsning i å forene det rasjonaliserte byråkrati med den individuelle personlighet, der dette er mulig. Han ser ikke menneskets fornuft som noe etisk høyverdige i seg selv, slik som er tilfelle med Kant. Weber søker tvert om tilbake til en dyrking av den individuelle karisma, vel vitende om at dette aldri kan bli en stabil og permanent løsning. En overskridelse av samfunnets ekspertsystemer og byråkrati gjennom ”dionysisk” begeistring forutsetter en sterk karismatisk leder. Han ser også dette som en mulig løsning på modernitetens krise.

Weber bruker begrepet ”karisma” som en særegen kvalitet ved enkelte individer. Denne evnen er særegen i den forstand at en person har en unik, eller ”magisk”, kraft med forførende kvaliteter – utover det vanlige mennesker besitter. I Webers sosiologi er disse naturlige ledertypene som oftest å finne blant prester, profeter, magikere, orkesterledere eller kriminelle gjengledere. Den karismatiske evnen til en person er videre i stand til å lede folk inn i et engasjement med håp om noe ”bedre” (Bendix 1962). Denne troen, energien og samholdet dette fører med seg, er i seg selv et vesentlig trekk ved det karismatiske, og leder derfor videre mot en estetisk iscenesettelse av sin egen person og tilhørende karisma. Det

karismatiske frembringer en intern revolusjon hos individet, hvor man med begeistring overlater hele seg selv til det ukjente. Denne sammenbindende kraften bryter derfor alle grenser og barrierer til fordel for en samlende enhet. Slik jeg ser denne overskridelsen, har den samme preg av sublimitet som vi finner hos Kant, men overvinnelsen her ligger i at man sprenger grensene for målrasjonalitet og kultur – grenser den moderne menneskehet har satt for seg selv, og som derfor ikke er naturgitte.

Som en direkte konsekvens av modernitetens rasjonalisering mister vi evnen til løsrivelse fra ekspertsystemene. Med dette mister vi også en forutsetning for den sublime begeistring ved at relasjonen mellom individ og omgivelsene – subjekt og objekt – er brutt. Weber mener at karismaen har mistet sin evne til å tilby en sammenbindende kraft i den offentlige sfære, men at den likevel lever videre i en mindre skala – som en rest av verdirasjonalitet. Weber ønsker seg derfor en delvis ”frisatt” lederskikkelse på toppen av et ellers rasjonelt maktapparat, som vil kunne supplere byråkratiets rasjonalitet med karismatisk glød, begeistring og mening (Nilsen 1993). Den karismatiske egenskapen og begeistringen som følger med en heroisk lederskikkelse, er likevel problematisk, da de moralske spørsmålene er hinsides den forføreriske kraften (Bendix 1962). Historien viste at Weber tok grundig feil i sin løsning på modernitetens problem: ”Nazismen representerte et historisk høydepunkt i å kombinere rasjonell administrasjon med diktatorisk, karismatisk forførelse, vold og manipulasjon” (Nilsen 1993:180). Weber ville nok selv utvilsomt ha foretrukket helt andre løsninger enn Hitler. Nelson Mandelas karismatiske lederstil er et annet eksempel på et vellykket prosjekt. Faremomentet mener jeg likevel ligger i Webers antydninger til en relativisering av moralen²⁰ hvor ”personligheten” sidestilles med ”karisma”. Jeg vil derfor i det følgende kort vise hvordan Hitler brukte det ”karismatiske” ved sin lederstil som en kilde til en sublim overskridelse, og hvordan denne sublime nytelse ble nøkkelen til å samle folket.

7.4.1 Det karismatiske og det sublime hos Adolf Hitler

Hitlers karismatiske og forførende lederstil er det liten grunn til å sette store spørsmålstegn ved. Hva Hitlers ideer om det tredje riket gikk ut på, samt hva hans verdirasjonelle grunnlag

²⁰ Denne relativiseringen blir total hos Nietzsche, som jeg kommer tilbake til i neste kapittel. Det er også i koblingen til Nietzsche at nazismen vanligvis belyses. Dette er for så vidt fruktbart, sett i forhold til moralske spørsmål. Jeg synes likevel at Hitlers bruk av byråkratiet som kilde til sublim nytelse gir en del andre viktige perspektiver som jeg ønsker å belyse.

hvilker på, vil jeg ikke gå dypere inn i, da jeg antar at dette er allmennkunnskap. For å utfylle bildet må vi heller ikke glemme den historiske konteksten som Hitler var en del av: Tyskerne var underlagt en ytre makt – en *skjebne* – som en følge av Europas deling etter første verdenskrig. Hitler viste at han var i stand til å stå opp mot denne fryktinngytende makten gjennom de midlene som fantes i byråkratiets målrasjonelle styring. Ved å objektivere disse verdiene for så å tilegne byråkratiet et karismatisk, personlig og kunstnerisk uttrykk ble ethvert middel i kampen for Det tredje rike legitimert. Vi fikk med andre ord en skremmende sammenblanding av et groteskt verdigrunnlag med et byråkratisk apparat og forførerisk begeistring (karisma). Ved å tillegge objektet en fryktinngytende og skjebnetung makt var Hitler i stand til å samle folket om en felles overskridelse som ga ondskapen ”mening” og følelse av uovervinnelig storhet. Her er William L. Shirers kommentar til Hitlers tale fra Nurnberg (party rally 1934):

“I’m beginning to comprehend; I think some of the reason for Hitler’s astounding success. Borrowing a chapter from the Roman church, he is restoring pageantry and colour to mysticism to drab the lives of twentieth-century Germans. This morning’s opening meeting in the Lutipol Hall on the outskirts of Nurnberg was more than a gorgeous show; it also had something of the Mysticism and religious fervour of an Easter or Christmas in a great Gothic cathedral. You have to go through one of these to understand Hitler’s hold on people” (Spotts 2003:60).

Integreringen mellom det karismatiske og byråkratiske, som Weber anser som den eneste mulige løsning for det moderne mennesket, har vist seg å være svært effektiv. Til tider også skremmende, som Weber selv så konturene av i sin uttalte pessimisme. Som ettertiden har vist, hadde Weber fullstendig rett i sin forståelse av den forføreriske kraft som ligger i det karismatiske. Dette er et stort tema som krever en mye grundigere drøfting enn hva jeg er i stand til å vise her. Jeg synes likevel det er interessant å se på de likhetstrekkene som ligger i det Weber kaller det karismatiske, og beruselsen gjennom det dionysiske i antikken. Denne beruselsen omfattet også retorikkens kunst på den politiske arena. Fellestrekkene viser at det forførende i antikken og karismaen begge kan overskride menneskelige egenskaper knyttet til moralsk rasjonalitet. Lite visste naturligvis Weber om at det 20. århundre også skulle bli folkemordets århundre, men han fikk med seg den uhyggelige begynnelsen i første verdenskrig. I forbindelse med menneskeslaktingen vi har vært vitne til de siste hundre år, har vi ved flere anledninger sett statsledere med karismatiske personlighetstrekk som fullstendig har overskygget enhver form for rasjonell moralsk handling.

Både Platon og Aristoteles var klar over den forføreriske kraft som lå i retorikken, og som kunne lede mot en gal karakterdannelse. Likevel fantes ikke det byråkratiske middelet som kunne villede enorme folkemengder. Den sublime beruselsen fikk derfor sitt utløp på andre måter, som gjennom det dionysiske teateret og katarsis. Byråkratiet har, som Weber påpekte, en dobbel rolle. Det er en mulighet til anonymisering der byråkratiet møter oss fri for enhver ”personlighet”. På samme tid kan byråkratiet være veien mot en subjektiv iscenesettelse, hvor det karismatiske elementet integreres og gir innholdet en form for magisk kraft, som er tilfelle med Adolf Hitler eller Nelson Mandela.

Konsekvensene av dette kan være en institusjonalisering av et bestemt menneskesyn som fremmer en ideologi, religion eller et bestemt formål. Dette kan ses på som nødvendige tiltak for effektivisering av det som her forstås som ”personlig vekst”. Når forståelsen av personlig vekst ligger i institusjonens eller byråkratiets verdigrunnlag, og ikke i subjektets egen, er faren for en kulturgitt relativisering av moralen til stede. Den nødvendige avstand til objektet, ved tidvis å trekke seg unna for fri refleksjon, er en nødvendighet for rasjonell handling. Den avstanden forsvinner der hvor subjektets moralitet ikke er overordnet og ikke setter betingelsene for middelet innenfor den institusjonaliserte rammen. En handlings legitimitet krever ikke en moralsk begrunnelse der hvor iscenesettelse av sin egen individualitet og skaperkraft er målet. Konsekvensene av den karismatiske lederstil viser nok en gang viktigheten av den reflekterte avstanden til objektet. Nytelsen som var forbundet med den enorme begeistring i det tyske folk, iscenesettingen av seg selv gjennom en karismatisk leder, manglet denne avstanden. Slik overskygget den dionysiske begeistring de spørsmål knyttet til pedagogisk eller moralsk rasjonalitet. Det dionysiske manglet et appolinsk korrektiv.

Med dette mener jeg at den økte avstanden mellom dionysos og appolon – teknikk og magi – kan få motsatte konsekvenser. Weber fryktet en ”statisk” verden, med et effektivisert byråkrati som overskygget det menneskelige følelsesliv. Hitler derimot representerer et motsatt ”onde”, ved at det dionysiske, eller det følelsesmessig-intense, legger føringene for den byråkratiske effektiviteten. Disse følelsene kan underbygges gjennom kunst og folkemassenes fellesskap. Ved at den følelsesmessige intensiteten øker, forsvinner også den nødvendige ”avstand” til appolinsk visdom – moralsk rasjonalitet.

8 TILBAKE TIL NATUREN

For å kunne ta et tematisk steg videre må vi ta et kronologisk steg tilbake. Årsaken til dette ligger i at naturbegrepet ikke er forstått på samme måte i alle sammenhenger. Videre skal naturbegrepet nå knyttes sterkere opp mot andre former for kulturkritikk enn det vi har sett i den kantianske tradisjonen.

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) er blitt husket av ettertiden for slagordet ”tilbake til naturen”. Selv om Rousseau skrev lenge før Weber, finner vi også her en kritisk røst av samfunnets rasjonalisering. Den kultiverte og ansvarsfulle Max Weber er forskeren som gir et utkast til hvordan vi best kan komme oss videre i en verden av rasjonaliserte institusjoner. Rousseau gir oss derimot et utopisk utkast som et tilbakeblikk til en tilstand hvor mennesket levde fullstendig uavhengig av kulturelle normer. Rousseau var kritisk til sin egen samtid for det han kaller en menneskeskapt og ”kunstig” kultur, som fjerner individet fra sin sanne ontologi, hvilket for Rousseau er å finne i naturen. Rousseau har derfor fått merkelappen ”kulturpessimist”, som en beskrivelse av hans søken tilbake og bort fra det kulturskapte mennesket til ”det menneskeskapte mennesket” som er å finne i naturen (Heyerdahl 2002).

Det er ingen tvil om at Rousseaus skrifter var blitt nøye studert av Kant. Interessen for det enkle mennesket gjorde både Kant og Rousseau til et viktig tema (Heyerdahl 2002). Likevel gjør Kant en filosofisk avgrensning mellom subjekt og natur. Dermed setter Kant menneskelig rasjonalitet over naturen. Rousseau og Kant hevder begge *prinsipielt* at ”alle ting har sin opprinnelse i naturen”, men på forskjellige måter. Hos Kant ligger naturen til rette for opplevelsen av det sublime som spiller tilbake på våre evner som moralske vesener. Hos Rousseau derimot ligger naturen der som et pedagogisk og moralsk korrektiv i seg selv. Menneskets feiltakelse skyldes ifølge Rousseau at vi har blandet oss inn i naturens egen plan for oss, og lagt vitenskapelige og kunstneriske kvaliteter til grunn for vår ontologi. Den samme skepsis kommer naturligvis til syne overfor de kunstige samfunnsforhold vi har laget, og som ikke tar høyde for menneskets natur.

”Hovedskurken i Rousseaus kulturdrama er han som først satte opp et gjerde og sa: ”Dette er mitt!” – og som var omgitt av folk som var dumme nok til å godta det. Her finner vi dypst sett opprinnelsen til sosial ulikhet, til stenderforskjellene og samfunnsinstitusjonene, til autoritetssystemer og undertrykkelse, makt for noen og avmakt for andre. Langsomt begynner nå mennesket å gjøre sin selvfølelse avhengig av sammenligninger og av andres dom og ros” (Heyerdahl 2002:175).

Rousseau er dermed av den oppfatning at den menneskeskapte kulturen er roten til alt ondt. Han vil ikke som Kant skille mellom natur og fornuft, men ser på dette som identiske begreper (Varkøy 1993).” Det naturlige mennesket er et fornuftig menneske, og det fornuftige mennesket lever i overensstemmelse med sin natur” (Varkøy 1993:43). I sitt pedagogiske hovedverk, *Emile*, beskriver han derfor den ideelle oppdragelsessituasjon der forholdet mellom en gutt og hans læremester foregår langt vekk fra bykulturens forfall. Læremesteren går derfor inn som en slags forlengelse av naturen, hvor oppdrageren vet å verdsette barnets egenart²¹. På den måten befestes naturen i mennesket - og det som er natur-der er også *det gode*.

8.1 Innvielse eller overskridelse

Rousseau skriver om ”samfunnspakten”, (fra 1762, oversatt til norsk av Halvorsen 2001) hvor han nevner begrepet om *allmennviljen*, som det ”naturlige” menneskets vilje. Denne samfunnspakten som, i en tenkt historisk situasjon, ble inngått før kulturens grep om menneskenaturen, kan ikke tenkes å være en avtale mellom egoister hvor egennyttens var grunnlaget, som i Hobbes’ sosiale kontrakt. Friedrich Nietzsche (1844-1900) fulgte på mange måter i Rousseaus fotspor. Nietzsche er også opptatt av å sette mennesket ”fri” fra kulturens ytre påvirkninger, slik at vi igjen kan forenes med vår ”sanne” natur, naturen. De var derfor også enige om å overlate pedagogikken til naturens egne regulerende elementer, og la naturens ”vilje” være styrende for forståelsen av menneskets ontologi.

Naturens makt og storhet tas for gitt hos Rousseau og Nietzsche. Det som skiller dem radikalt fra hverandre, er selve spørsmålet ”hva er naturens vesen?”. Rousseau tillegger naturen en moralsk kvalitet – den er ”god” –, noe som også kjennetegner menneskenaturen. Nietzsche er på sin side av den oppfatning at naturen er en evig maktkamp, hvor den sterkeste rett er gjeldende. *Vilje til makt* er derfor Nietzsches svar på Rousseaus utopi om en allmennvilje. I denne sammenheng er det verdt å nevne at *Emile*, som det ideelle møtet

²¹ Dette nye synet på barnets egenart brøt med det tradisjonelle ved at barnets *natur* fikk en egen verdi. Barnets natur skilte seg dermed kvalitativt fra den voksne.

mellom natur og pedagogikk, utspilte seg i en hage med en hovmester som læremester. Nietzsche ville derimot aldri godta en hage som en gjenspeiling av naturens egenart. For Nietzsche var *naturen* forbundet med lidelse og maktkamp (*vilje til makt*). Denne vilje til makt er amoralsk fra naturens side og kan derfor ikke ses ut fra kulturskapt kriterier som ”rett” og ”galt”. Det kulturen har tilført mennesket, er å fjerne oss fra denne virkelighet. Det er lite optimisme å spore hos Nietzsche, men han håper på den dagen da vi er i stand til å godta vår plass som sidestilt med naturen. Først da vil vi kunne glede oss over dette. Denne ”virkelighet” må derfor være dannelsens mål.

Hos Rousseau finner vi det pedagogiske elementet i det jeg velger å kalle *innvielse* i naturen og dens lovmessigheter. Det sublime elementet hos Kant, som forutsetter en overskridelse av naturen, forsvinner med Rousseau. Omfavnelsen av naturen erstatter derfor overskridelsen. Sagt med andre ord finnes det ingenting sublimt i Emiles møte med hagen. Nietzsche søker derimot tilbake til det sublime, ikke som en overskridelse av naturen, men som en overskridelse av kulturens stengsler. Det pedagogiske elementet er her tilstedeværende ved det at vi gjennom overskridelse finner tilbake til ”naturtilstanden”, som er menneskets egentlige fundament.

8.2 Nietzsches kritikk av fornuften

Nietzsche kritiserer fra sin side grunnlaget for enhver rasjonalistisk filosofi med røtter i Platons tenkning, og som videreføres i den moderne rasjonalismen og deretter i opplysningsfilosofien. Grunnleggende for dette er nettopp de grensene Platon setter opp for menneskets ontologi, hvor natur, skjønnhet og moral blir satt utenfor kroppens faktiske virkelighet av begjær, hat, kjærlighet og så videre. Dette er utgangspunktet for Nietzsches kritikk. Denne nedvurderingen av kroppens natur på bekostning av rasjonaliteten kritiserer Nietzsche, uansett hvilken filosofisk tradisjon man henviser til. Nietzsche kritiserer filosofien og vitenskapen generelt for å villedde mennesket til å akseptere en rasjonell kultur, som er uten relasjon til menneskets *biologi*. Det kantianske skillet mellom subjektet som fornuftsvesen på den ene siden og naturens voldsomhet på den andre blir dermed opphevet hos Nietzsche ved at selve fornuftsvesenet forkastes. Det moderne menneskets problem er ifølge Nietzsche at det grenser opp mot det rasjonelle subjekts overmot. Troen på at vi er overlegne naturen gjennom vår fornufts storhet, er kjernen i Kants filosofi. Dette er den

filosofiske arven fra den rene rasjonalismen hos Descartes, som legger menneskets rasjonalitet til grunn for menneskelig eksistens. Denne filosofiske rasjonalismen er også nært knyttet til vitenskapen hos Galilei, som fratrar naturens den kvaliteter som "bios" (Eriksen 2000). Denne falske avgrensingen fra naturen danner i sin tur vårt kulturgrunnlag som en konstruert utopi – slik vi skulle *ønske* det var.

Det moderne mennesket har følgelig ikke vært i stand til å takle naturens voldsomhet og råskap, og bære dens byrde. Konsekvensen av dette er at vi lever innenfor en kultur av moralske utopier og en overmodig tro på rasjonaliteten som fjerner oss fra vårt egentlige livsgrunnlag – biologien. Menneskets søken etter ontologisk sikkerhet retter seg dermed mot en "Gud" eller et overordnet prinsipp som fjerner oss fra naturens byrde. Med dette begrenser vi også vår frie tanke og skaperevne. Det følgende eksempelet er fra *Hinsides godt og ondt* (2002) og viser Nietzsches klare kritikk av Platon:

"(Platon) ... fornuft og instinkt af sig selv styrer hen imod et mål, det gode, "Gud"; og lige siden Platon har alle teologer og filosofer gået den samme vej – det vil sige, i moralske anliggender har indtil nu instinktet eller, som den kristne kalder det, "troen" eller, som jeg kalder det "flokken" sejret (Nietzsche 2002.§191:97).

Den moderne og rasjonelle kultur har satt opp grenser basert på vitenskapelige og filosofisk-etiske prinsipper, og søker også sin trøst i "Guds" frelse. Nietzsche er opptatt av menneskenaturens *følelsesliv*, som ligger *hinsides* moralske kategorier. Disse kan ikke avgrenses eller kategoriseres av filosofien eller noe guddommelig. Der hvor vi inngår som en enhet med naturen og lærer den å kjenne, vil vi også kunne finne frem til vår sanne ontologi. Denne veien kan være tung. Likevel mener Nietzsche at hvis vi en gang blir i stand til å ta inn over oss naturens byrde, vil vi ble "ett" med dens storhet. Først da vil vi kunne glede oss over våre instinkter, begjær og alt som ligger i vår "menneskehet". Denne gleden er noe helt annet enn det som det moderne menneskets skaper gjennom sitt intellektuelle overmøt, hvor det i sin naivitet mener å beherske verden.

"Det moderne mennesket (...) står høyt på spissen av verdensprosessens pyramide. Mens det legger sluttsteinen av sin erkjennelse på plass, synes det å rope til den lyttende natur omkring: Vi er ved målet. Vi er ved målet. Vi er den fullendte natur" (Nietzsche [Historieskrivingens nytte fra 1874]. I: Lampl 1993:575).

Det magiske som ifølge Weber er gått tapt i den moderne kultur, er noe tilsvarende det Nietzsche er på leting etter. Det Weber prøver å gjenvinne gjennom *det karismatiske*, forsøker Nietzsche å finne i naturen og biologien. Han ser likevel ingen løsning i å gjenskape det meningsfylte (det verdirasjonelle), som ifølge Weber kan gi en opplevelse av ontologisk sikkerhet. Snarere vil Nietzsche forkaste enhver "verdirasjonell" kategori. En slik verden mener Nietzsche å ha funnet i den greske tragedien, der det dionysiske gikk inn som en del av den greske kulturens grunnlag og fikk sitt ypperste uttrykk i Dionysos-festene. Kulturen integrerte dermed lidelsen i kunsten og ga følelseslivet et sublimt uttrykk. I stedet for å undertrykke disse ble de hentet frem og stadig vekket til live i den greske kulturs dionysiske uttrykksformer.

8.3 Tilbake til Dionysos

I Nietzsches *Tragediens fødsel* (oversatt av Haaland 1993) får begrepene "Dionysos" og "Apollon" sin renessanse. Lenge hadde man betraktet antikken slik at det dionysiske og det apollinske tilhørte ulike grupper eller samfunnslag. Tanken var den at kvinner, gjerne også slaver, var tiltrukket av det dionysiske, mens den sofistikerte overklassen hellet til en apollinsk forståelse av verden. Det finnes for så vidt gode grunner for å hevde dette, men Nietzsches hovedpoeng er at tragedien, og den greske bystaten for øvrig, må forstås i dialektikken mellom disse "verdener".

Nietzsche griper bevisst tilbake til det greske mennesket og følgelig til den greske gudeverdenen i sin søken etter sine "idealtyper". Disse menneskenes religiøse iscenesettelse av seg selv og den verden de var en del av, var på mange måter en dyrking av seg selv og den verden de var en del av. Det var altså ikke en søken etter nåde eller trygghet fra noen ytre faktorer. Den dionysiske beruselsen måtte nødvendigvis stå i sentrum for menneskelig kunst og kultur, slik Nietzsche ser det. På den måten settes på nytt menneskets følelsesliv i sentrum, slik vi finner det i den greske tragedien. Det er bare gjennom denne dionysiske beruselsen vi kommer i kontakt med "naturen i oss". Kunsten, i det dionysiske uttrykk, er for Nietzsche veien frem mot en genuin kultur hvor det sublime, og overskridelsen av ytre påvirkninger (kultur), står i sentrum for dannelsen. Idet vi finner naturen i oss selv, har vi allerede overskredet kulturens stengsler og blitt "ett" med naturens storhet. Denne storhet må likevel ikke forstås som en naiv overlegenhet, altså en storhet der vi trer ut av naturen, slik

som i Kants estetikk. Tvert om taler vi nå om en storhet hvor vi fyller oss selv med denne naturen og bryter ned den rasjonelle filosofiens avgrensninger mellom oss selv og naturen. Det er viktig å påpeke at det dionysiske i den klassiske greske antikken hadde et apollinsk korrektiv, men at kulturens fundament likevel lå i det dionysiske uttrykk. En ren dionysisk kultur uten den apollinske stemme ville skape en uutholdelig verden (Nietzsche 1993).

Nietzsche tar for seg utviklingen som grekerne gjennomgikk, historisk, med utgangspunkt i det barbariske kor av satyrer, hvor vi gjennom det homeriske epos hører en apollinsk ”stemme” (Nietzsche 1993:23. [Forord av Haaland]). Nietzsche er av den oppfatning at det skjedde en splittelse i den greske antikken i hvordan vi oppfattet oss selv i forhold til omverden. Den første filosofien var en ren naturfilosofi som ville avdekke naturens egen rytme. Her finner vi fremfor alt Heraklits naturforståelse som hevder at alt er i stadig bevegelse. Mennesket går også inn som en del av dette evige kretsløp. På motsatt side finner vi Sokrates – i Platons versjon –, som Nietzsche mener er preget av naiv optimisme. Denne utviklingen innebærer at det dionysiske elementet i kunst og kultur forsvinner fordi naturen erstattes av rasjonalitet. Den apollinske rasjonaliteten mistet derfor sitt fundament i menneskets kreative, skapende, men også tøylesløse urgrunn – det dionysiske (Nietzsche 1993). Nietzsche spør, som Aristoteles, hvordan vi best mulig kan leve ut vårt potensial som menneske. Nietzsches svar er at dette kan vi kun gjøre ved å erstatte ”Gud” med det skapende menneskets dionysiske urgrunn i sentrum. Den skapende kunsten får derfor en helt spesiell rolle hos Nietzsche, da dette blir nøkkelen til hans kritikk av moral, filosofi, religion og vitenskap.

Denne skaperkraften er også kimen til dannelsens objekt. Dannelsens mål blir for Nietzsche en radikal videreføring av Aristoteles, som hevder at vi skal leve ut det potensial vi besitter fra naturens side. Nietzsche bryter likevel med det aristoteliske menneskesynet der den ”naive” fornuften alltid kommer inn som det korrigerende elementet. Aristoteles’ poetikk kunne nok appellere til Nietzsche, men den har sine begrensninger knyttet til kollektivet og en rasjonell naturfilosofi som ligger Platon alt for nær i sin teleologi, og som henviser til noe transcendent eller guddommelig. Dannelsens objekt blir for Nietzsche en dannelselse uten et spesifikt mål om medborgerskap eller kulturell dannelselse. Målet er vekkelsen av menneskets natur – og iscenesettelsen av denne naturen med alle dens følelser. Dannelsen ligger derfor ikke som noe mål utenfor oss selv, i en kultur eller ”Gud”, men som et potensial i selve menneskenaturen fristilt fra sin naive rasjonalitet.

8.3.1 Iscenesettelse av seg selv

Iscenesettelsen av ens egen person betrakter Nietzsche i estetiske termer, som et kunstverk der ”vilje til makt”-prinsippet ikke blir problematisert ut fra moralske kategorier. Fristilt fra kulturens undertrykkelse kan individet som ren natur utfolde seg fritt med hele sin skaperkraft. Dette blir Nietzsches idealverden. Fremveksten av det apollinske kulturfellesskap som bygger på dionysiske prinsipper, vil derfor, ifølge Nietzsche, gi rom for menneskets natur som inkluderer viljeprinsippet, lidelsen og hele registeret av menneskets følelsesliv.

”Himmelen over oss er alltid blitt desto mørkere jo mer menneskets skam over seg selv er vokset. Det trette, pessimistiske syn, mistilliten til livets gåter, det iskalde Nei til ekkelheten ved livet – dette er ikke kjennetegnet på våre hardeste tider. Snarere trer de frem som de sumpplanter de er, når de myrer de tilhører, står stinkende rundt oss. Jeg mener vår sykelige forfinelse og overhåndstakende moral, den som til slutt har lært dyret ”mennesket” å skamme seg over alle sine instinkter” (Nietzsche 1994:47 [Moralens genalogi]).

I et slikt samfunn, hvor vi alle er organisk forbundet med våre eksistensbetingelser og godtar dens byrde, vil vi igjen kunne skape høyverdig kunst. Denne nye kunsten mener han vil være beslektet med den som var å finne i antikken. Iscenesettelsen av kunstverket blir derfor identisk med iscenesettelsen av individet selv. Tragedien vil da på nytt bli en etterlikning (mimesis) av naturen og representere den ”sanne” kunst. Teaterets iscenesettelse av de tragiske følelsene gir mulighet for representasjon av noe grunnleggende i menneskets sjelsliv, nemlig lidelsen. Igjen finner vi en påstand om at veien mot lykken er iscenesettelse fremfor undertrykkelse av menneskets natur. Nietzsche er av den oppfatning at grekerne skapte tragedien for ikke å drukne i sin egen dionysiske rus (Nietzsche 1993). Han fremhever særlig den klassiske tragedien som den fullendte forening mellom det dionysiske og apollinske, hvor det apollinske trer frem fra den dionysiske naturtilstand: ”I den fullendte tragedie fortsetter det dionysiske grunnlaget i korets skikkelse, mens den apollinske fortsetter i dialogens klart oppdelte tale” (Nietzsche 1993:23 [Forord av Haaland]).

8.4 Dannelse gjennom smerte

Nietzsche er opptatt av at vi som del av naturen må dannes i *kroppens* møte med den. Det reflekterende element og den apollinske klare tale må komme til syne gjennom det dionysiske som utgangspunkt. Kunsten blir for Nietzsche veien til dannelse ettersom kunsten er i stand til å gi naturens voldsomme og til tider voldelige karakter et meningsfullt begrep. Den smerte som naturen påfører oss, er derfor en kime til dannelse, men da i kraft av å være natur, ikke ved å være smerte i seg selv. Dannelsen, for Nietzsche, er dermed å finne i sin biologiske eksistens, for å kunne leve i overensstemmelse med sin "egentlige" ontologi. Denne tilstanden oppstår i foreningen mellom subjekt og kultur, eller sagt på en annen måte, mellom Dionysos og Apollon. Til grunn for dette ligger et nytt subjekt, et *bios*, og en kultur som selv er et produkt av dette menneskets møte med den øvrige natur.

Opprettholdelsen av våre menneskelige trekk, som livsviljen og "vilje til makt", gir grunnlag for nytelsen, og nytelsen i den tragiske kunst finner vi derfor i "viljen". Lykken er uløselig knyttet sammen med dette. "Hvis mennesket er et vesen som klorer seg fast til livet, er det godt å klore seg fast" (Nietzsche 1993:16 [Forord av Haaland]). Idet vi forkaster vår historie og blir ett med naturens skaperevne – uten kulturelle begrensninger –, først da opplever vi det Nietzsche vil kalle nytelse. Der hvor subjekt og natur oppløses i hverandre, går også kunstneren og kunsten opp i hverandre. "Mennesket er ikke mer kunstner, han har blitt kunstverk" (Nietzsche 1993:40). "(...) for å forstå dette må vi rive ned, så og si stein for stein, den kunstferdige bygning som utgjør den apollinske kultur, inntil vi får øye på grunnlaget den er bygget på" (Nietzsche 1993:44).

8.4.1 Individets frisetting

Som i tilfelle med vitenskapen er også moralen underlagt naturens lover. Også disse finner ifølge Nietzsche sitt grunnlag i maktviljen. Den moral som *kulturen* etablerer som sann eller "riktig" gjennom rasjonelle prinsipper, tar Nietzsche naturligvis avstand fra. Mennesket er fra naturens side "hinsides godt og ondt,"²² Igjen finner vi en påstand om at veien mot lykken er iscenesettelse fremfor undertrykkelse av menneskets natur, og deres handlinger lar

²² Som også er en boktittel jeg har referert til tidligere, skrevet i 1886.

seg derfor ikke kategorisere ved begreper som ”rett” og ”galt”. ”Det Nietzsche av gode grunner ikke tilgir Kant, er at han gjør det estetisk skjønne til en refleks av naturens hensiktsmessighet og til et symbol på det moralsk gode. Nietzsche derimot setter estetikken til doms over både moral og vitenskap” (Eriksen 2000:299). Med slagordet ”Gud er død” går Nietzsche til angrep på tanken om en felles ”opphavsmann” til verdens moral. Nietzsche vil her sette mennesket selv i den skapendes sted, hvor vi selv er i stand til å sette opp rammer for ”rett” og ”galt”. Troen på objektive moralkriterier forkastes med dette. Moralens rammer bør, ifølge Nietzsche, konstrueres med henblikk på opphavsmannens formål, og er avgjørende for hva som skal kalles godt eller ondt. Moralens rammer springer derfor ut fra subjektets ”vilje til makt”. Slik Nietzsche ser sin samtid, følger massene en moral der man blindt godtar de gjeldende kulturelle normer eller ”Gud” som legitimering for våre handlinger. Dette finner Nietzsche hos dem som underkaster seg kulturelle normer og regler – noe utenfor en selv, hvilket han kaller ”slavemoral”. På den annen side har vi dem som lar naturens biologiske kriterier som livsvilje, karakter eller rå styrke få vurdere sine handlinger. Disse følger det Nietzsche kaller en ”herremoral” (Nietzsche 1994 [Forord av Haaland]). Det er den sistnevnte gruppen som har tatt det vågestykket å sette seg selv i ”Guds” posisjon. Når det skapende mennesket selv blir målet for moralske handlinger, brytes skillene mellom moral og estetikk. Den moralske dom blir hos Nietzsche et uttrykk for det skapende og kunstneriske menneskets vilje. ”Det er ikke dommens sannhetsgehalt som gjør den viktig, sier Nietzsche. Snarere tvert imot. Det avgjørende spørsmålet er om dommen tjener livet eller ikke, og i så måte utgjør kravet om sannhet ingen nødvendighet” (Ellen Mortensen 2001).

8.5 Tragediens død

Nietzsche var tidlig ute med å forutse hvordan ny viten påvirker vår omgang med verden. Derfor er også Nietzsche blitt flittig sitert i nyere litteratur, til tross for hans pessimistiske syn på mennesket. Her må det nok en gang nevnes at Nietzsche selv ikke er negativt innstilt til mennesket, men til mennesket slik kulturen har formet oss. Det viktige i Nietzsches tenkning er likevel hvordan han våger å søke mot nytelsen som en grunnleggende faktor hos mennesket. Vi har selv gjort nytelsen til noe skammelig, ved å sette fornuften til doms over våre egne følelser. Overskridelsen, og nytelsen forbundet med den, *er* problematisk ettersom

vi med den gir avkall på ethvert moralsk ansvar. Er det moralsk forsvarlig å legitimere enhver handling gjennom nytelsen vi oppnår? Dette spørsmålet mener jeg er mer aktuelt enn noen gang i dag, i en verden hvor nytelsen og den dionysiske ekstasen ofte bare er et tastetrykk unna. Den regulerende appolinske stemme er tilstedeværende i samfunnet, men som en upersonlig normgiver. Det kan også virke som den appolinske stemme er lenger unna enn noen gang. Nietzsche søkte en kultur hvor det var plass til det dionysiske – også i pedagogikken, som en nøkkel til dannelsen. Nietzsche så på mer viten som en trussel for kulturen, siden det dionysiske vil (ytterligere) undertrykkes av det appolinske. Hadde han rett? Får det dionysiske sitt utløp i formelle dannelsesinstitusjoner i dag? Eller er det dionysiske og appolinske i dag mer atskilt enn noen gang tidligere?

9 AVSLUTTENDE KOMMENTARER

I den aristoteliske dannelsesstanken finner vi den sublimе overskridelsen i relasjonen mellom skjebnens fryktinngytende makt og vår evne til å bryte inn og overvinne den. Denne oppfatning finner vi allerede i det tidlige epos hos Homer. I den skjebnetunge forståelsen av verden, slik vi finner den hos Homer, krevdes det en dionysisk, overmenneskelig styrke for å tre ut av det skjebnetunge. Selve dannelsesstanken krevde imidlertid en grenseoppgang mellom skjebnen og menneskets selvrealisering. Dette står i motsetning til Platons dannelsesstanke hvor overskridelse av skjebnen var veien til innsikt, men overskridelsens objekt var individet selv og undertrykkelsen av det kroppslige. Platon unngikk dermed det fryktinngytende som ligger i å overskride et ytre objekt. For Aristoteles blir det tragiske møtet med objektet utgangspunktet for overskridelsen og pedagogikken. Skjebnens plass hos Aristoteles er viktig fordi den ikke nødvendigvis står i motsetning til dannelsen, men som et fryktinngytende objekt vi gjennom den dionysiske tøylesløsheten, viljen og fornuften er i stand til å overkomme eller bearbeide gjennom det sublimе. Lysten ved det voldelige i kunsten blir derfor, i teaterets representasjon, betraktet som estetisk fordi det ligger som et mulig utgangspunkt for sublim overskridelse.

I den greske antikken er vi vitne til en forholdsvis enhetlig dannelsesstanke, hvor selvrealisering, medborgerskap og innsikt i de rette dygdene forutsetter hverandre. Det pedagogiske elementet og dagliglivets kultur er uløselig sammenvevd. Utover i hellenismen, og da særlig i det romerske imperiet, ser vi at bystaten må vike for større, upersonlige enheter. Resultatet av dette blir et nytt og mektigere statsapparat som ikke lenger gir plass for den kommunikative og filosofisk dannende refleksjonen. Subjektets avstand til omgivelsene øker ved at det nye imperiet ikke lenger føles som en naturlig referanseramme. Dette betyr imidlertid ikke at dannelsen eller kunstinstitusjonene forsvinner. Snarere foregår en atskillelse slik at det pedagogiske mister sin relasjon til kunsten. Parallelt med dette – eller som en følge av dette – får vi en vitenskapelig oppdeling med et mangfold av ulike former for rasjonalitet som ikke hadde noen felles plattform. På den ene siden får man en vitenskapelig klarhet basert på teknikk, og på den andre siden nye filosofiske uttrykk som ble stadig mer individualistiske. Den mer eller mindre enhetlige verdenen med sin ondskap og sine gleder, som vi kjenner fra den greske bystaten og dens representasjoner i teateret, går derfor på bekostning av en rasjonell vitenskap. Dette gjenspeiler seg også i at kunsten får en mer *realistisk* karakter. Det mytiske plot verdsettes ikke lenger, da det ikke kvalifiserer til

kravet om en felles gjenkjennelse. Det fryktinngytende objekt, som i sin tekniske gjennomføring utfordrer menneskelig rasjonalitet, forsvinner på bekostning av et ”reelt” fryktinngytende og moralsk forkastelig objekt – uten noe pedagogisk endemål. Vi får i Romerriket en økning av objektets størrelse ved at den sublimе nytelse går over til å bli ren underholdning. Dette skjer parallelt med at imperiets størrelse og innflytelse øker. For å vise sin prakt ble teateret avløst av enorme konstruksjoner som Colosseum og Circus Maximus. Innholdets objekt øker i kvantitativ størrelse ved at volden også blir mer intens. Denne intensiteten blir også uttrykt i at ”virkelige” mennesker blir påført ”virkelig” lidelse, i en grotesk form for ”reality”. Denne nytelsen er den samme som vi finner beskrevet av Aristoteles, men her kun som nytelse. I gladiatorkampene finner vi denne kombinasjonen klart. Lysten og den sublimе nytelsen er nå en gave fra keiseren eller adelen til massene, slik at den sosiale ro beholdes. Pedagogikken relativiseres og blir familiens ansvar, og det er disse idealene som videreformidles. Familien er jo en overkommelig størrelse i en tid der det meste blir fremmedgjort.

Som en følge av opplysningsfilosofien med Kant som den mest profilerte fikk vi en avgrensning mellom erkjennelsesteori, etikk og estetikk – ikke som gjensidig utelukkende kategorier, men som tre mulige veier til erkjennelse. Vi hadde etter min mening i Romerriket (jfr. Colosseum) sett at estetikken ikke nødvendigvis hadde etiske begrensninger. Det radikalt nye blir i så måte det *fornuftige subjektets* overlegne plass i forhold til naturen. Kant er den første som setter det sublimе på begrep og gjør det til en estetisk kategori ved siden av *det skjønnе*. Analysen av subjektets naturoverskridelse – det sublimе – foreligger som en ren estetisk kategori og krever et forholdsvis avbalansert størrelsesforhold mellom subjekt og objekt for at det sublimе kan realiseres. Kant setter det sublimе som en alternativ vei mot etisk erkjennelse, fordi sublim nytelse grenser opp til moralens domene ved at vi som moralske vesener er i stand til å felle en estetisk dom. Møtet mellom oss selv og objektet spiller derfor tilbake på oss som moralske dommere. Det å være moralsk overlegen ”noe” er for Kant en kime til ”lyst” i seg selv. Dette mener jeg spiller tilbake på oss som moralske som sådan, men er ikke nødvendigvis forbundet med rett og galt. Følelsen av sublim storhet mener jeg derfor (ofte) vekkes til live der den moralske intensiteten er sterkest. For eksempel kan det å være vitne til en ekte krigssituasjon på TV spille tilbake på oss med en større moralsk intensitet enn om vi var vitne til en god handling. Det er i dette øyeblikket følelsen av sublim storhet vekkes. Like fullt har det fryktinngytende utgangspunktet for den sublimе opplevelse og overskridelse en berettigelse i seg selv, som estetikk. Det overskridende for

Kant relateres utelukkende i møtet med det fryktinngytende ved naturen. Tilsvarende mener Kant at ”det skjønne” som innsikt i *tingens* former rommer overskridelsens mulighet til *Tingen* som sådan, uten at det rokker ved estetikkens frisetting og verdi i seg selv.

For å forstå følgene av modernismen og den byråkratiske målrasjonalitet gjorde Weber nytte av Kants begrepsapparat. Han flyttet imidlertid fokus fra *subjekt–natur* til relasjonen mellom *subjekt og kultur*. Gjennom en objektivisering av det individuelle verdigrunnlag, dvs. institusjonaliseringen av en *verdirasjonalitet*, får vi ifølge Weber et nytt fryktinngytende objekt i byråkratiet. Ved at menneskelige verdier objektiviseres, begynner byråkratiet (som objekt) å vokse utover våre individuelle grenser. Det som kjennetegner et slikt byråkrati, er *målrasjonalitet* og effektivitet, men da på bekostning av subjektets *verdirasjonalitet*. Møtet blir derfor også et møte mellom subjektet som *meningsskapende* vesen og samfunnets målrasjonalitet. Løsningen Weber så for seg, var en mulig syntese av det verdirasjonelle og det målrasjonelle. Ved å bringe inn det karismatiske elementet i den byråkratiske-målrasjonelle verden ville både effektivitetsprinsippet og vårt krav om ”mening” med tilværelsen kunne tilfredstilles. Den sublimе nytelse vil derfor være å finne i den karismatiske leder, også i en byråkratiske sammenheng. Med tapet av verdirasjonalitet ser Weber mot fremtiden med økende pessimisme, men øyner et håp i den politisk ledende skikkelsen som i prinsippet leder byråkratiet – en person som er en del av det nasjonale fellesskapet, og som bringer ny personlighet inn i et ellers ”dødt” byråkrati. Weber hadde rett i det moderne byråkratiets effektivitet. Dette har vi sett flere eksempler på gjennom historien. Problemet som likevel kan oppstå, er hvis vi underlegger moralen det karismatiske og den sublimе nytelse. Dette mener jeg *holocaust* var et eksempel på. Hitler var i stand til å skape liv i en ellers så håpløs tysk hverdag. Den tyske ”oppstandelsen” ga mening, liv og dionysisk begeistring hos folket. Denne sublimе nytelsen ble underbygget gjennom estetikk og en fellesskapsfølelse – en intensitet som ikke ga rom for moralsk refleksjon.

Nietzsche forkaster ethvert forsøk på å redde det ”moderne” mennesket gjennom de tanker som er beskrevet av Weber. Den eneste som kan redde mennesket fra den ytre tvang som moderniteten representerer, er mennesket selv. Nietzsche ser ikke problemet med en fullstendig relativisering av moralen. Det han likevel advarer mot, er faren for å miste ”oss selv” på bekostning av ytre faktorer som for eksempel kultur, byråkrati eller ”Gud”. Nietzsche spør hva mennesket *egentlig* er. Er vi fornuftsvesen slik Platon og Kant hevder, eller er vi naturmennesker fylt av begjær og drifter? Kultur eller biologi? Ifølge Nietzsche er

vi utvilsomt i den sistnevnte kategorien. Nietzsche søkte derfor i menneskenaturen for å finne ”menneskedyrets” selvrealisering. All kultur som bygger på rasjonalitet, mener Nietzsche undergraver menneskets egentlige vesen – dets sanne ontologi forstått som *bios*. Det sublime i det umiddelbare møtet mellom mennesket og naturen får derfor en vesentlig plass i Nietzsches ”filosofi”. I dette møtet er vi i stand til å overskride de barrierer kulturen har satt opp for oss. I det møtet hvor vi inngår som en enhet med naturen – der finner vi lykken. Naturen kan vi ifølge Nietzsche ikke overskride, slik Kant hevder, men vi kan møte den slik at vi inngår i en organisk helhet med den. Overskridelsens objekt ligger tvert om i kulturen og i de grensene vi har satt opp for oss selv. Nietzsche søker derfor tilbake til den greske antikken og begrunner dette med at vi her maktet å ta inn over oss menneskenaturen og ble i stand til å bære dens byrder. Det voldelige elementet i mennesket forklares ikke av Nietzsche gjennom etiske kategorier, men tilskrives bare menneskets natur, som noe hinsides godt og ondt.

Nietzsche er av ettertiden blitt kalt den første post-modernist. Det som plasserer ham i denne kategorien, er den nedbrytningen han foretar av gjeldene kulturelle normer slik de forekommer i modernismen. Post-moderne tenkere prøver å ”frisette” mennesket totalt fra dets omgivelser og utfordrer individet til på egen hånd å vurdere sine eksistensbetingelser. Letingen etter en dypere ontologisk forankring og meningen med livet blir derfor et personlig prosjekt. Estetikken forførelse erstatter derfor ”Gud” og historisk gitte verdinormer. Hvor plasseres pedagogikken i en slik virkelighet? Er det pedagogisk forsvarlig å relativisere moralske spørsmål så totalt – til å gjelde hver enkelt i sin individualitet? En ting vil jeg likevel gi Nietzsche rett i, og det er at mye av den ondskapen vi har vært vitne til de siste hundre årene, ikke skyldes enkeltindividet, men *massene* – satt i system. Det er ikke dermed sagt at en fullstendig ”frisetting” av individet er løsningen på denne pedagogiske utfordringen.

Jeg mener vi står overfor en ny utfordring med tanke på den nye medievirkeligheten vi er en del av. Jeg vil likevel tillate meg selv å spørre om nyere post-modernisme er et nytt fenomen, eller om vi har sett disse tendensene tidligere, som i det romerske imperiet? Jeg er av den oppfatning at medienes manipulering av objektets intensitet og størrelse og ikke minst ”det sikre ståsted” utfordrer individet på nye måter som ikke var mulig tidligere, men at det dypest sett er de samme tendensene som kommer til uttrykk gjennom nye midler. Bli objektets motstand for liten, søker man motstand ved å rokke ved ”det sikre ståsted”. Dette

mener jeg vi finner i realitysangeren uforutsigbarhet. Utforingen blir nok en gang å ikke miste det appolinske korrektiv til den dionysiske intensiteten. Vi *må* være i stand til å skille mellom den sublime nytelse som vekkes av uskyldig TV underholdning, og virkelig lidelse – ”Live” på TV.

Kildeliste

- Amundsen, Leiv (2002): Aristoteles. I: Eriksen, Trond Berg (red.): *Vestens store tenkere: Fra Platon til våre dager*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Aristoteles (1989): *Om diktetekunsten*. Oversatt av Ledsaak. Sam. Dreyers Bibliotek.
- Baktir, Hasan (2003): The concept of imitation in Plato and Aristotle. I: Sosyal Bilimler (red.) *Enstitüsü Dergisi Sayı : 15 Yıl : 2003/2*, 167-179
- Barnes, Robert (2002): Cloistered Bookworms in the Chicken-Coop of the Muses: The Ancient Library of Alexandria. I: MacLeod, Roy (red.): *The Library of Alexandria*. Cairo: The American University in Cairo Press.
- Belfiore, Elizabeth (1985): Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology. *The Classical Quarterly, New Series*, Vol 35, No 2.
- Bendix, Reinhard (1962): *Max Weber: an intellectual portrait*. New York: Anchor Books.
- Bouvrie, Synnøve D. (1989): Kreativ eufori. Om Dionysos-kulten og teateret. I: Eide, Tormod & Tomas Hagg (red.): *Dionysos og Appolon. Religion og samfunn i antikkens Hellas*. Bergen: Det Norske institutt i Athen.
- Braanaas, Nils (2001): *Barn, ungdom og teater: – fra antikken til det 19.århundre*. Trondheim: Tapir.
- Cooper, D.E. (1997): *Aesthetics. The Classical Readings*. Malden: Blackwell Publishing
- Dale, Erling Lars (2006): *Oppdragelse i det refleksivt moderne*. Oslo: Gyldendal
- Dover, K.J. (1997): Comedy. I: Dover, K.J. (red.): *Ancient Greek Literature*. (2 utg.). Oxford og New York: Oxford University Press.
- Engeberg-Pedersen, Troels (1996): *Antikkens etiske tradisjon. Fra Sokrates til Marcus Aurelius*. København: Gyldendal.
- Eriksen, Trond B. (1983): *Filosofi og vitenskap i antikken*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eriksen, Trond B. (2000): *Nietzsche og det moderne*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget. LO
- Gammelgaard, Judy (1993): *Katharsis. Sjælens renselse i psykoanalyse og tragedie*. København: Hams Reitzels forlag.
- Giddens, Anthony (1997): *Modernitetens konsekvenser*. Oversatt av Are Eriksen. Oslo: Pax.
- Filosofisk leksikon (1996). Oslo: Zafari
- Green, Peter (1990): *Alexander to Actium. The Historical Evolution of The Hellenistic Age*. Los Angeles: University of California Press.
- Heyerdahl, Grethe Børstad (2002): Platon. I: Eriksen, Trond Berg (red.): *Vestens store tenkere: Fra Platon til våre dager*. Oslo: Aschehoug & Co.

-
- Heyerdahl, Grethe Børstad (2002): Rousseau Jean-Jacques. I: Eriksen, Trond Berg (red.): *Vestens store tenkere: Fra Platon til våre dager*. Oslo: Aschehoug & Co.
- Holter, Øystein Gullvåg (1994): Når alder blir kjønn – om intimitet og pederasti i antikkens samfunnsliv. I: Andersen, Øivind og Thomas Hegg (red.): *I skyggen av Akropolis*. Bergen: Det Norske institutt i Athen.
- Homer (1961): *Odysseen*. Oversatt av P. Østbye. Stavanger: Gyldendal.
- Huhn, Thomas (1995): The Kantian Sublime and the Nostalgia for violence: *The Journal of art Criticism*, Vol 53. No 3.
- Høcker, Christoph (1997): *Romerriket: Cappelens kulturguider*. Oversatt av Dag Biseth. Oslo: Cappelen.
- Johansen, K.F. (1991): *Antikken. Den Europæiske filosofis historie*. København: Nyt Nordisk forlag
- Johansen, Kjell E. & Arne J. Vetlesen (1996): *Etikk – I historie og samtid*. Oslo: Universitetsforlaget
- Junkenmann, Marius (2000): Familia Gladiatora: The Heroes of the Amphitheatre. I: Jacson, Ralph (red.): *Gladiators and Caecars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*. London: British Museum Press.
- Kant, Immanuel (1995): *Kritikk av dømmekraften* (i utvalg). Oversatt av Espen Hammer. Oslo: Pax Forlag.
- Køhne, Echart (2000): Bread and Circus. The Power of Entertainment. I: Jacson, Ralph (red.): *Gladiators and Caecars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*. London: British Museum Press.
- Lampl, Hans (1993): Friedrich Nietzsche. I: Eriksen, Trond Berg (red.): *Vestens tenkere: Fra Descartes til Nietzsche*. Oslo: Aschehoug.
- Latacz, Joachim (1998): *Homer. His Art and His World*. Oversatt til engelsk av James P. Holoka. Michigan: The University of Michigan Press.
- Lape, Susan (2004): *Reproducing Athens: Menander's Comedy. Democratic Culture, And The Hellenistic City*. Princeton og Oxford: Princeton University Press.
- Lubcke, Poul (1989): Filosofien i Tyskland efter Hegel. I: Lubcke, Poul: *Vor tids filosofi: Engagement og forståelse*. (3.utg). København: Politikens forlag.
- Lukacs, Georg (1974): *Soul and Form*. Oversatt til engelsk av Anna Bostock. London: Merlin Press.
- Martin, Thomas (1996): *Ancient Greece: From Prehistoric to Hellenistic Times*. New Haven og London: Yale University Press.
- Nilsen, Rune Å. (1993): *Multidimensjonalitet og ambivalens: Max Weber og det moderne*. Magistergradsavhandling. Institutt for sosiologi, Universitetet i Oslo

-
- Nietzsche, Friedrich (2002): *Hinsides godt og ondt*. Oversatt og utgitt av Niels Henningsen. Fredensberg: Det lille forlag.
- Nietzsche, Friedrich (1993): *Tragediens fødsel*. Oversettelse og innledning ved Arild Haaland. Oslo: Pax A/S.
- Nietzsche, Friedrich (1994): *Moralens genealogi: Et stridsskrift*. Oversettelse og innledning ved Arild Haaland. 2. utg. Oslo: Gyldendal.
- Nussbaum, Martha (1994): *The therapy of Desire: Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. New Jersey: Princeton University Press.
- MacIntyre, Alasdair (1969): *Moralfilosofiens historie*. Oversatt av Kåre Grøtting. Oslo: Gyldendal.
- Meyer, Siri (2003): *Imperiet kaller. Et essay om maktens anatomi*. Oslo: Spartacus.
- Myhre, Reidar (1976): *Pedagogisk idéhistorie: Fra oldtiden til 1850*. 3. utg. Oslo: Pedagogisk bibliotek.
- Post, L.A. (1951): *From Homer to Menander: Forces in Greek Poetic Fiction*. Los Angeles: University of California Press.
- Platon (2002): *Lovene*. Oversatt av Tormod Eide. Samlede verker. Bind VIII. Oslo: Vidarforlagets Kulturbibliotek. Platon (2001): *Staten*. I: *Platons samlede verker*. Bind V. Oversatt av Henning Mørland. Oslo: Vidarforlagets Kulturbibliotek.
- Prior, William J. (1991): *Virtue and Knowledge: An Introduction to Ancient Greek Ethics*. London og New York: Routledge.
- Qviller, Bjørn (1994): *Statsdannelse og symposier hos grekerne*. I: Andersen, Øivind & Thomas Hegg (red.): *I skyggen av Akropolis*. Bergen: Det Norske institutt i Athen.
- Robb, Kevin (1994): *Literacy and Paideia in Ancient Greece*. New York: Oxford University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques (2001): *Om samfunnspakten*. Oversatt av Haakon Hofgaard Halvorsen. Oslo: De norske bokklubbene.
- Schkuratova, Nataya (1993): *Catharsis as an Ethical and Aesthetical Problem*. Bergen: Ariadne.
- Schmidt, Lars-Henrik (1987): *Om det sublime*. Århus: Slagmark nr 9.
- Spotts, Frederic (2003): *Hitler and the power of aesthetics*. Woodstock, New York: Overlook Press.
- Sofokles (1995): *Antigone*. Oversatt av P. Østbye. Oslo: Gyldendal.
- Stigen, Anfinn (1983): *Tenkningens historie*. Bind 1. Oslo: Gyldendal.
- Storheim, Eivind (2002): *Immanuel Kant*. I: Eriksen, Trond Berg (red.): *Vestens store tenkere: Fra Platon til våre dager*. Oslo: Aschehoug & Co.

- Strandhagen, Brit (2001): *Frisatthetens estetikk. En vandring med Kant*. Avhandling (dr. art.). Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Tacitus: *Årbøkene (Annales)*. Oversatt til norsk av Henning Mørland (1988). Oslo: Aschehoug & Co. i samarbeid med Thorleif Dahls kulturbibliotek og Det norske akademi for sprog og litteratur.
- Varkøy, Øyvind (1993): *Hvorfor musikk? – en musikkpedagogisk idéhistorie*. Hamar: Ad Notam. Gyldendal
- Vatsend, Kyrre (1994): Det etterklassiske Athen – skole og museum. I: Andersen, Øivind og Thomas Hegg (red.): *I skyggen av Akropolis*. Bergen: Det Norske institutt i Athen.
- Wyller, Egil A. (1995): *Platon I. Gunnvisjonen og det skjønne*. Oslo: Spartacus.
- Wyller, Truls (1996): *Etikkens historie: En systematisk framstilling*. Oslo: Cappelen Akademisk forlag.
- Weber, Max (1999): *Verdi og handling*. Oversatt av Helge Jordheim. Oslo: Pax. Oslo
- Zagagi, Netta (1995): *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*. Bloomington og Indianapolis: Indiana University Press.
- Økland, Einar (2001): Moral? I: Meyer, Siri (red.): *Makt og umoral*. Oslo: Aschehoug.
- Østerberg, Dag (1999): *Det moderne: Et essay om Vestens kultur 1740-2000*. Oslo: Gyldendal.