

Det totale totalkunstværk

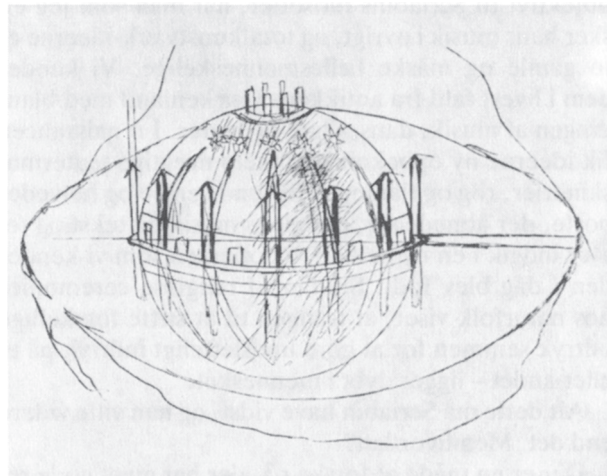
Af Peter Kjærulff

Komponisterne Wagner og Scriabin forsøgte begge at sprænge rammerne, forsøgte begge – gennem en fusion af kunstarterne – at trænge dybt ind bag forhænet i menneskets natur. Wagner ledte efter kunstens oprindelse, efter »dengang hvor kunsten var een og udelt«; Scriabin forsøgte at klatre op til himmelen. Ved at anvende drømmesymbolsprog som nøgle kan man følge dem meget langt – se, at Wagner nåede længere, end han formodentlig tilsigtede – og forstå, hvorfor Scriabin blev nødt til at »opgive på halvvejen«.

Kort før sin død i 1915 forhandlede Alexander Scriabin om et landområde i Darjeeling i Himalaya. Her ville han slå sig ned, og her skulle hans verdensgenløsende hovedværk »Mysteriet« opføres. Det var Scriabins teosofiske interesser, der fik ham til at vælge Himalaya; ifølge teosofien er det »der, det foregår«. Og på denne måde kunne Scriabin trække på vældige kosmiske ressourcer, samtidig med at alt levende på denne jordiske planet deltog i opførelsen af »Mysteriet«. Tilskuerne skulle både være deltagere og tilskuere. Der skulle være orkester og kor klædt i kultiske gevandter. I midten på en scene, der var bygget over vand, skulle Scriabin sidde ved sit flygel som det absolutte kraftcentrum. Dufter, farver og lys skulle specialdesignes, og selv dyrene og vejret i området forventedes at ville deltage.

Selve kompositionen ville være af en sådan art, at opførelsen af »Mysteriet« med eet slag ville ændre klodens aura, ændre menneskenes bevidsthed. Det totale kunstværk ville blive så totalt, at alt i universet ville samarbejde.

De indledende stadier til denne mysterie-apoteose finder vi specielt i Scriabins orkesterværk med klaver og lysorgel »Prometeus«. En særlig grundakkord bygget af kvarter (A, Dis, G, Cis, Fis, H) var Scriabins »port« til universet, og lysorgelet skulle være designet



Skitse af Scriabin til koncertsalen i Himalaya. Halvkuglen spejler sig i søen. (ca. 1914)

således, at man ved at spille F-dur fik en rød farve, D-dur et gyldent lys, f-mol en blå farve eksempelvis. Det hvide lys, der akkompagnerer slutakkorden, skulle være skarpt og i nærheden af smertegrænsen. Valget af farver i forbindelse med tonearter synes foretaget ud fra en teori snarere end ud fra en paranormal oplevelse af faktiske lysvirkninger – hvilket ellers kunne

have været indgangen til en dybere forståelse af Scriabins visioner. For mennesker med evner som klarsyn og den beslægtede klarhøring vil uden vaklen hævde, at lyd og farver lapper over hinanden, når man overskrider en bestemt erkendelsesgrænse. Men samtidig – at toner, der ikke er helt nøgne sinustoner frembragt på en generator – alle består af farveblandinger.

I virkeligheden er vi jo her på gyngende grund ganske som Scriabin. Hvor var det han ville hen, og hvorfor lykkedes det ikke for ham? Han døde, inden han nåede at fuldføre sit »Mysterium« (han fik ikke engang påbegyndt det), og han fik aldrig oplevet en opførelse af »Prometeus«, der tilnærmelsesvis dækkede hans intentioner. Det kan være svært at forholde sig objektivt til Scriabins filosofier, når man som jeg elsker hans musik i øvrigt, og totalkunstværk-ideerne er jo gamle og måske fællesmenneskelige. Vi kender dem i hvert fald fra antikkens Grækenland med blandingen af musik, dans, digte og teater. I renaissanceen fik ideerne ny opbakning gennem mægtige teatermaskinerier, røg og flammer, flyvende engle og helvedes porte, der åbnede sig; alt imens musik og tekst og teater indgik i en ny helhed, og operaen som vi kender den i dag blev født. Studier af religiøse ceremonier hos naturfolk viser, at trangen til at sætte forskellige udtryk sammen for at gøre uudsletteligt indtryk på et eller andet – ligger dybt i mennesket.

Alt dette må Scriabin have vidst, og han ville videre end det. Men hvordan?

Der er en måde at forske på, der har givet gode resultater, når det gælder om at trænge ind i menneskesindets irgange – og det er ved hjælp af drømmesproget. Selv daglige oplevelser kan af og til være så påfaldende symbolske, at de får dyb mening, hvis man fortolker dem, som var de en drøm.

Nu Scriabin f.eks. Han døde ret pludseligt af en blodforgiftning, der startede som et sår på læben. Fortolket ved hjælp af drømmesprog betyder dette, at han blandede livsfjendtlige elementer ind i sit kunstneriske udtryk (blod symboliserer livskraft, munden

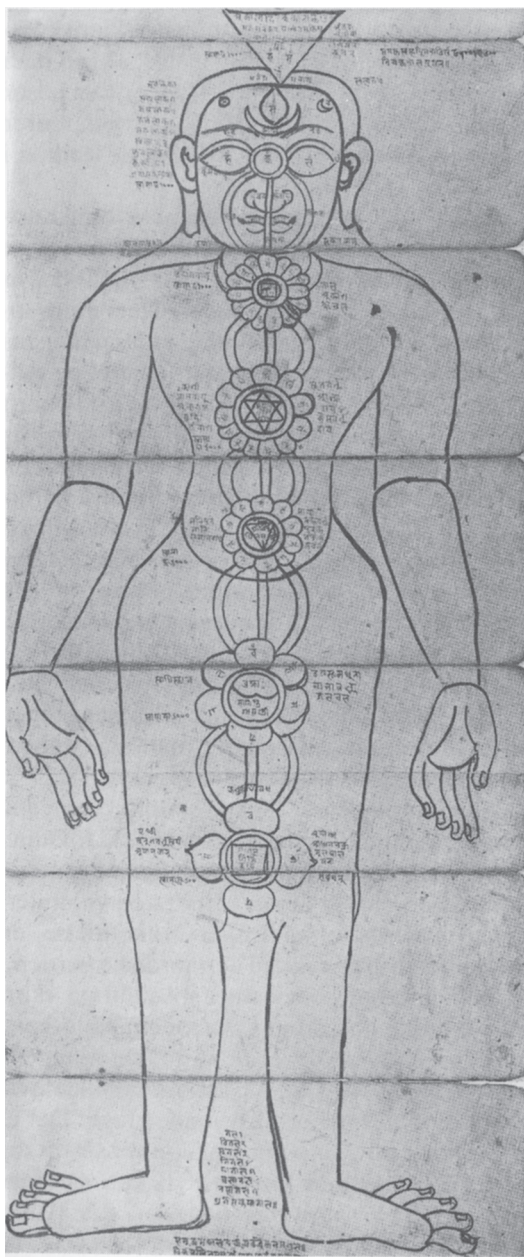


Prometheus »The Poem of Fire«: forside til originalpartituret. En gigantisk flammende sol med et androgyn (tvekønnet) ansigt er omgivet af en »verdenslyre« og forskellige kosmiske symboler. Ill.: Jean Delville 1904

Rejst kundalinisøjle. Nepal 19. årh. (Til højre)

symboliserer udadrettet kommunikation). Og det døde han af.

Men hvori består det livsfjendtlige i tanken om »Mysteriet«? Selve ideen om fusion af kunstarter kan i det højeste være lidt »crazy«, når man vil have dyrene og vejret med også – men direkte livsfarlig??



For at få svar på dette spørgsmål må man egentlig ty til teosofien selv og til en idé i hinduistisk/buddhistisk tankegang om, at man kan løfte sin bevidsthed til guddommeligt niveau ved hjælp af en tilstrækkeligt koncentreret indsats. Det handler om en kraft, der kaldes »kundalini«, og grundfilosofien bag den er, at alt i denne verden er »maya«, blændværk. I Scriabins tilfælde sker der så det, at alle kunstarter forenes for at løfte menneskeheden samlede bevidsthedsniveau. Men resultatet vil uvægerlig være, at det nye bevidsthedstrin øjeblikkelig vil afsløre kunsten som »meget jordisk og en del af blændværket«. »Døden bygges ind« i denne stræben efter udødeligheden.

Og så falder »Babelstårnet« sammen som et kort-hus, før det nogensinde når at blive bygget op. Og Scriabin dør af blodforgiftning.

Denne problematik er det muligt at gå endnu dybere ind i. For fra denne sammenhæng er der ikke langt til Wagners »Walhal«, der brænder op i slutningen af »Götterdämmerung«. Og ved igen at anvende drømmesproget som fortolkningsnøgle skal vi se, at Wagners »Ring« også handler om »kundalini« – men her lykkes det for komponisten at gennemskue blændværket.

Wagners ideer var på sin vis ikke mindre ambitiøse eller uigennemførlige end Scriabins senere. Men på trods af mange ord om formålet med »fremtidens kunstværk«, der skulle samle noget (kunstarterne), der alt for længe »havde været adskilt«, var det klart, at Wagner *ikke* ville *ændre klodens bevidsthed*, han ville snarere ændre vores bevidsthed om *kunst*. Og på denne måde går han ikke ud over kunstens grænse, han undergraver ikke sit eget fundament allerede på tegnebordet.

Selvom han naturligvis forestillede sig, at hans værker ville have en mægtig effekt.

Hvad kan vi nu som vestlige forskere bruge et hinduistisk begreb som »kundalini« til; vedkommer det overhovedet et tysk kulturfænomen som Nibelungens Ring?

Svaret er, hvad jeg skal forsøge at påvise med denne artikel, at »kundalini« ikke er et øst-filosofisk begreb, men en faktisk proces i menneskets bevidsthed. Og at det er lykkedes Wagner at kortlægge og beskrive den ret nøjagtigt. Om »Ringens« bliver mere interessant af dette, vil jeg overlade til den enkelte at afgøre. Men i hvert fald er der her en »nøgle«, der får nye døre til at lukke sig op.

Nibelungens Ring har været udsat for mange forskellige fortolkningsmodeller. Den hyppigst anvendte er den socialrealistiske indgang, hvor det handler om magtgale guder, der økonomisk og på anden vis undertrykker uskyldige mennesker, der ikke kan få lov til at have deres kærlighed i fred. Hvis vi anvender drømmesproget, derimod, viser det sig, at »Ringens« handler om processer i menneskets bevidsthed. Og at fusionen af kunstarter i Wagners tilfælde faktisk lukker op til en firedimensional verden, hvor eksempelvis farver og lyd lapper over hinanden. (Den fjerde dimension er ikke *tiden* her, men retningen *indad* i mennesket gennem lag på lag af bagvedliggende årsagssammenhænge i vores natur).

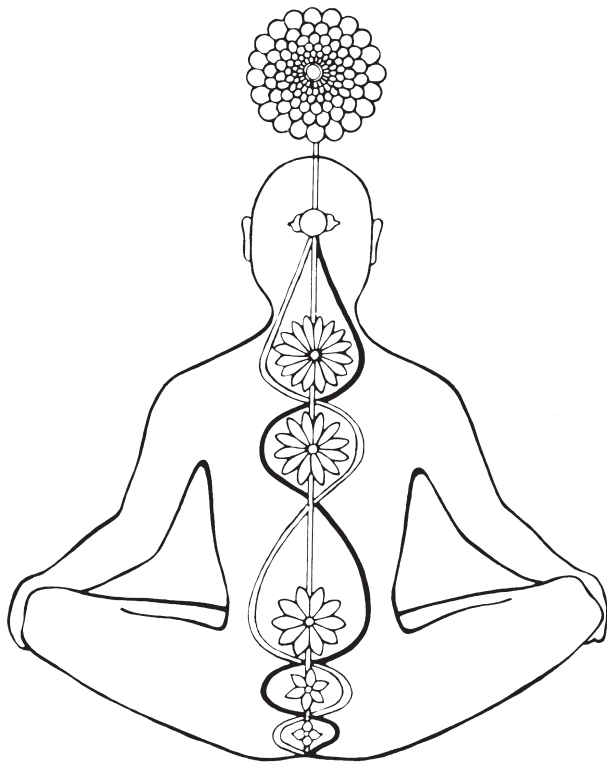
Der er flere eksempler hos Wagner, der underbygger en idé om, at han egentlig blot brugte myten som *indgang* til menneskets ikke normalt tilgængelige bevidsthedslag. Og at evne som clairvoyance og clairaudiance (klarsyn og klargøring) lurer lige under overfladen. F.eks. hævder Wagner, at han igennem en af ham selv digtet tekst ligesom kan fornemme tekstens »musikalske duft« – dvs. teksten har allerede en »aura af lyd«, før musikken egentlig er komponeret. Og hvis vi skal se lidt mere detaljeret på sådan noget som ledemotivteknikken (en terminologi, der *ikke* stammer fra Wagner), så ligner Wagners orkesterapparat en lydmæssig tydeliggørelse af de agerende personers aura. Hvis man f.eks. taler om sin far, så vil der i auraen tegne sig et ganske bestemt mønster. Dette vil ændre sig (blive anderledes »instrumenteret«) alt efter omstændighederne: med hvem taler man om sin far? Med sin mor, med sin søster, med en

tilfældig bekendt? osv. Hvis man spiller hyklerisk komedie for omgivelserne, vil auraen afsløre, hvad man i virkeligheden tænker – som hos Hagen, der hilser Siegfried med velkomstordene »Heil Siegfried, teurer Helt« – mens temaet for *ringens forbandelse* tordner i orkestret.

Det, der mest af alt tyder på, at Wagners totalkunstværk er langt mere totalt end han forestillede sig, er en påfaldende række paralleller, dels til Tolkienes »Ringenes Herre«, dels til drømmesprogets indre logik. Udfra en socialrealistisk tolkning er Nibelungens Ring usammenhængende og selvmodsigende, og teksten er »uinteressant«. »Wagner overlever kun i kraft af musikken.« Fortolket ved hjælp af drømmesprog hænger værket totalt sammen i alle detaljer og teksten synes udsprunget af den samme kilde, hvorfra naturfolks myter i årtusinder er vældet op. Og det »super-totale« ved »Ringens« handler så om, at værket *på scenen* fremstår som en tredimensionel fusion af alle kunstarter – mens den *i tilhørersens sind* henvender sig til psykologiske processer af urmenneskelig natur. Og her træder den fjerde dimension ind i billedet. Den handler *ikke* om vore associationer til scenegangen (»jeg har også oplevet dette« osv.) men går dybere ind. Ind i drømmebevidstheden.

Drømmefortolkningens udgangspunkt er den samme kraft, »kundalini«, der i symbolsk forstand tog livet af Scriabin. Kundalinifilosofiens hovedidé handler om, at der »over døden« findes en vidunderlig kærlighed, en totalforståelse, en lykkefølelse, en kreativ væren uden sidestykke i den jordiske verden.

For at nå denne høje bevidsthedstilstand på »kort tid« kan man dyrke en særligt krævende meditationsform, der i sin fuldendelse rejser »kundalinislangen« op gennem bevidstheden (se ill.). Som en »ildelevator«, der flytter overblikket til syvende etage. Det er meget krævende at dyrke denne meditationsform, og enhver vaklen, mens den finder sted, kan medføre voldsomme fysiske og psykiske rystelser, tab af forstand m.m.



Den dobbelte kundalinislange bevæger sig op gennem bevidstheden under kontrolleret meditation eller evt. spontant (det sidste medfører voldsomme mentale forstyrrelser).

Både resultatet og udgangspunktet er føromtalt idé om, at denne verden er »maya« illusion, og en af betingelserne for heldig gennemført kundalinirejsning er den konstante fokusering på denne holdning til tilværelsen. Set med yogi-øjne er der tale om den højeste visdom. Set med Wagners symbolik i Nibelungens Ring drejer det sig om en i mennesket indbygget general-illusion: at man kan komme til overblik over verden ved at vende den ryggen. Gør man det, forråder man de enkelte – især de jordnære – bevidsthedslags eksistensberettigelse – eller sagt symbolsk: man »fjerner guldets fra dem«.

Guld i vand, som i begyndelsen af »Rhinguldet«, er i drømmesprog det samme som en uforgængelig værdi på det instinktive niveau. Men guldets skal blive liggende, hvor det ligger, sådan at det kan »oplyse vandene«, når solen (bevidsthedslaget »over vandet«) skinner ned på det. F.eks. er forelskelse (Rhindøtrene) i sin grundform en blind instinktiv tiltrækning. Men hvis forelskelsen »gennemskinnes« af højere bevidsthedslag, hvis f.eks. kærlighed blandes ind i forelskelsen, så bliver man interesseret i at lære forelskelsens genstand bedre at kende. Hvis man derimod »slukker lampen«, så man ikke kan orientere sig til sit instinktag, så vil den blinde tiltrækning blive endnu mere blind, så bliver man fristet til at opretholde forelskelsen ved at *skabe afstand* til den, man er forelsket i: man opbygger en illusion i stedet for at gennembyrde en barriere.

En dybt menneskelig holdning: at tage afstand fra det, man er tiltrukket af – i sin yderste konsekvens sammenblandingen af kærlighed og død. Som hos Don José, der dræber Carmen, for at en anden ikke skal få hende. Eller som hos kundalinifilosofferne, der gør afstanden til verden til betingelsen for forståelsen af verden.

Ved en kundalinirejsning sker der det samme som hos Alberich i starten af »Rhinguldet«: en værdi forvrides, så den fastlåses med sin egen modsætning og danner en »bagvendt« eller en »forbandet« ring:

Vi starter med følgende smukke og rigtige udsagn: »På den anden side af dødsgrænsen findes der en kærlighed, der er uendelig«.

Så forbander vi kærligheden (hvilket er betingelsen for ringens dannelse) og begynder at vride:

- 1) Gennem dødens port når man den fuldendte kærlighed
- 2) Døden fører til kærligheden
- 3) Kærligheden medfører døden

Og her er vi så ved udgangspunktet og fællesintrigen for talrige myter, romaner, kunstværker af enhver

art, virkelighedens hændelser osv. osv. – fra Romeo og Julie over Tristan og Isolde til fædrelandselskende japanske selvmordspiloter.

Den følgende beskrivelse af kundaliniens mekanik kræver måske at man læser den 2 gange. Men den er vigtig, for det er her nåleøjet er, det er her »nøglen skal drejes«. (De følgende udsagn bygger dels på studier af emnet, dels på min egen evne til ved klarsyn at iagttage processen i menneskets aura):

Rent teknisk sker der ved en kundalinirejsning det, at 2 dele af bevidstheden, nemlig opfattelsesevne og handleevne bringes i 180 grader opposition til hinanden (som ved Alberichs forvridning ovenfor), hvorved der sker en kortslutning, og bevidstheden fastlåses »med ryggen til sig selv«. Kærligheden er livgivende og kortsluttes med sin egen modsætning: kærligheden medfører døden. Hvis man mener begge ting på een gang (hvilket er muligt), så sidder man fast.

Det egentlige overblik i mennesket er i auraen synligt som »det tredie øje«, der har symbolsk/faktisk udseende af et hjul med 96 eger midt i panden. Tallet 96 er ikke så vigtigt i denne sammenhæng, det symboliserer, at overblikket opfatter alt det, der foregår i »verden nedenunder« i mange detaljer. Men nu får *dagsbevidstheden* (der er begrænset) altså den idé, at den vil opfatte *alting* – inklusive det kosmiske overblik – og for på denne måde at blive »verdens herre« (nå »nirvanatilstanden«) påbegynder *handleevnen* en meditationspraksis, der har som hovedformål at vende verden ryggen. Modsigelsen her består i, at de højere bevidsthedslag netop overskuer *alting på forhånd*, og det er det, der gør dem til noget særligt. Man kan ikke vende verden ryggen og samtidig bevare overblikket – dvs. hvis ikke man er i stand til at vaske sine sokker, mens man befinder sig i nirvanatilstand, så har man ingen forbindelse til de højere verdener.

Hvad vi har af instinkter er egentlig indbygget i legemet for at hjælpe legemet til at klare sig i verden: Den erotiske tiltrækning er der, sådan at mennesket

ikke dør ud – vi fører instinktivt en arm op for ansigtet, hvis en sten kommer flyvende gennem luften osv. Men idet vandguldet forvrides efter ovenstående opskrift, og kærligheden og *døden* blandes sammen, så mister instinktlaget sit lys. Og så kan instinkterne bruges som hjælpemekanisme i byggeprocessen. De ved som Loke ikke, hvem de skal holde med – guderne (overblikket) eller jætterne (destruktive instinkter). Og så kan de bruges som hjælpemekanisme i byggeprocessen, når vi nu skal rejse et stillads, der løfter dagsbevidstheden op der, hvor overblikket normalt befinder sig, sådan at vi kan blive »verdens herre«.

Med en mægtig indsats kan man nemlig tvinge sine instinkter til hele tiden at understøtte bevidsthedens retning mod højere verdener. Man kan oven i købet love dem, at de får del i herlighederne (Freja). Dvs.: i begyndelsen af processen vil man måske til stadighed føle sig fristet til at deltage i denne verdens timelige glæder, men efter at man har siddet i intens meditation i 2-3 år, har ens reflekssystem (instinkterne) vænnet sig til at vende verden ryggen, næsten før man ber dem om det.

Dagsbevidstheden (der vil opfatte alt) og handleevnen (der ikke vil opfatte verden) giver sig nu til at bygge et tårn støttet af instinkterne. Fordi de begge tilhører den samme bevidsthed kan de ikke adskilles, men da de vender ryggen til hinanden, opstår der i stedet et spændingsfelt imellem dem, et spændingsfelt, der ses i auraen som en dobbelt slange, der snor sig op gennem bevidstheden. Disse to modsatrettede kæmpekræfter bliver hos Wagner til jætterne Fasolt og Fafner, der bygger Walhal. Idet kundaliniøjlen når det tredie øje, sættes dette ud af funktion (overblikket blokeres af, at dagsbevidstheden vil overtage overblikket). Det svarer hos Wagner til at Wotan mister sit venstre øje. Kundaliniteknisk sker der det, at det tredie øjes 96 aspekter (eger) erstattes af de to kæmpekræfters fusion (se ill.). Dvs.: bevidstheden bliver kunstigt fastholdt i et begrænset område, idet man glemmer alle de andre aspekter. Og så oplever

Alberich smeder ringen. Ill. A. Rackhan



man det, som om man forstår alting. På samme måde som man sikkert bliver god til at bruge venstre arm, hvis man hugger den højre af.

Det Walhal, der nu er bygget op i bevidstheden, afskærer forbindelsen mellem mennesket og verden. Det bliver til en mur, der har illusion af et slot. Man forsvinder bag en maske – hos Tolkien bliver man usynlig, hvis man tager ringen på – hos Wagner bliver man enten usynlig eller forandrer skikkelse, hvis man tager ringen på. Rent aurateknisk ses bevidstheden som et 7-delt farvespektrum a la regnbue. Man kan sige, at bevidsthedens impulser benytter en »regnbuebro« (Bifrost i nordisk mytologi), sådan at retningen egentlig er *fra* Asgård til Midgård (fra overblikket til dagsbevidstheden). Idet guderne i »Rhinguldet« tager bolig i Walhal, låser de sig fast i bevidstheden *på den forkerte side af kløften*. De går *den forkerte vej* – fra Midgård til Asgård, og for at komme derover må de først endnu engang håne vandelementet (Rhindøtrene), der mangler sit stjålne guld. Guldet er blevet overtaget af jætterne som betaling for byggeriet. Både i symbolsk og i faktisk forstand.

Tragedien er altså den, at der i vandlaget (instinkterne) hos mennesket findes en kraft, der kan forvrides, sådan at selv højere bevidsthedslag (gudelaget) inficeres. Efter at vandelementet er blevet ødelagt af Alberichs rov, breder ødelæggelsen sig til menneskets naturlige vækst – i nordisk mytologi Yggdrasil, verdenstræet, i Bibelen livets træ. Hvis væksten erstattes af en slange, kan man hverken opfatte verden eller de højere verdener. Man har villet være »verdens herre« eller »lig Gud«, men resultatet er at man nu hverken har det ene eller det andet: man uddrives af paradiset. Slangen bliver i nordisk mytologi til midgårdsormen, der snor sig rundt om hele verden (hele bevidstheden). Hos Wagner er vi tættere på den faktiske kundalinisammenhæng: i teknisk forstand bliver de to slanger til een, idet de når det tredje øje – i »Ringene« dræber Fafner Fasolt og han skaber sig om til en drage.



Rembrandt: Adam og Eva, 1638. Radering. Her er slangen blevet til en drage.

Dragen ligger ovenpå ringen og er egentlig lig med ringen: Kundaliniens hinduistisk/buddhistiske symbol er en sammenrullet slange. Idet kærligheden og døden blandes sammen, dannes der en forbandet ring, der får slangen til at folde sig ud. Helt udfoldet går slangens hoved og hale i eet, den bliver til en mur, der ser ud som et slot, idet den adskiller mennesket fra verden, samtidig med at den lover mennesket del i det totale overblik. Da prisen skal betales, forvandler muren sig til en drage, idet det bliver klart, at mennesket står over for den værst tænkelige fjende af alle:

menneskets egen styrke. Livskraft vendt mod en selv som en ildsprudende flammekaster.

Processen er altså således:

Ring → slange → mur (Walhal) → drage. I overgangen mellem første og anden scene af »Rhin-guldet« vokser Walhals tema ud af ringens tema, idet vi bevæger os »op over skyerne«:

ringens motiv:



Walhals motiv:



Osv. osv. osv.

Hvad jeg har antydnet her, er kun begyndelsen til en vrimmel af sammenhænge, der dukker op af sig selv, hvis man anvender drømmesproget som nøgle til Ni-

belungens Ring. På samme måde som Wagner kunne fornemme tekstens »musikalske duft« kan vi med denne nøgle begynde at fornemme musikkens »aura«. Og dette er åbenbart ikke så lige til som man skulle tro. Carl Nielsen skriver f.eks. i »Levende Musik« om Brünnhildes tema:



at det »forekommer os hæsligt og allerede forældet, især når man betænker, at det er komponeret i fuldt alvor i den såkaldt høje stil«. Hvad Carl Nielsen åbenbart ikke hører, fordi han søger den dadelfri intervalbalance – er, at motivet skildrer et menneske, der var guddommelig engang. Brünnhilde mindes næsten instinktivt sin herkomst som Wotans datter, men falder straks ned igen og befinder sig vel ved det – som jordisk kvinde.

Denne karakteristik er i temaet ikke alene grafisk (det søgende intervalspring opad, der resigneret falder til hvile igen), men det fungerer også rent lydmæssigt, man fornemmer længslen og derefter virkeligheden – og på denne måde bliver musikken til et faktisk sprog, et lydsymbolsprog med større dybdevirkning end det talte sprog. Og på tilsvarende måde kan man gennemvandre hele partituret.

Og nøglen – det, det er vigtigt at holde fast i, er så, at hele værket foregår inde i det enkelte menneske, og at de forskellige figurer repræsenterer lag af bevidstheden. Alle bevidsthedslag må konfronteres med sammenblandingen af kærlighed og død, før ringen

mister sin kraft. Hos Wagner bliver der tale om en vandring igennem forskellige bevidsthedslags opfattelse af det mandlige og det kvindelige (Siegmund og Sieglinde, Siegfried og Brünnhilde); hos Tolkien vandrer vi igennem et bevidstheds*landskab*. I begge tilfælde skal ringen tilbage til udgangspunktet: slangen skal gennemskues (dragen skal dræbes), det falsk opbyggede skal rives ned igen, vandet skal have sit guld tilbage.

I denne belysning er Wotan ikke en magtgal pamp, men det lemlæstede overblik. Drager er ikke mere teatraliske postulater, men menneskets værste fjende: mennesket selv. Og Wagners søgen efter kunstens udspring, efter det punkt, hvorfra alle kunstarter vokser – som grene af blomster på den samme stamme – fører ham bevidst/ubevidst til de dele af be-

vidstheden, drømmesproget, hvor farver har lyd og ideer har form. At han forskede noget i østlige nirvanafilosofier bliver i denne sammenhæng også bedre forståeligt.

Men som det er med mennesker, sådan vil det også være med et kunstværk, der som Nibelungens Ring egentlig er en model af menneskets bevidsthed: man kan tage mange dragter på, man kan anvende alle mulige fortolkningsmodeller – og slippe heldigt fra det. Derved bliver Gesamtkunstværket endnu mere »Gesamt«.

I øvrigt kan jeg henvise til min RINGBÆRERENS DAGBOG (Bogan '85). Litteraturen om kundalini er sparsom, og bøger, der opfatter kundalini som en illusion, er mig bekendt så godt som ikke eksisterende.

Men så kan man jo tage myten til hjælp i stedet.



*Fasolt og Fafner slæber afsted
med den skrækslagne Freia.
Ill. A. Rackham.*

