

Skønhedsmetafysikkens aktualitet

Om middelalderens æstetik

DORTHE JØRGENSEN

I

Udtrykket "middelalderens æstetik" er egentlig en anakronisme. Det græske ord *aisthesis*, som ordet æstetik er afledt af, fandtes ganske vist allerede i antikken, men et egentligt begreb om æstetik har kun eksisteret i få århundreder. Allerede tidligt i historien gjorde man sig imidlertid overvejelser, som mange nu kategoriserer som æstetikteoretiske. Det kan derfor være meningsfuldt at skelne imellem *æstetik i bred forstand* og *emfatisk æstetik*. Bredt betragtet omfatter æstetikbegrebet alle typer overvejelser over det skønne i naturen, kunsten, Gud, skaberværket osv., og disse overvejelser kan også inkludere tanker om det hæslige. Teoretisk eller filosofisk analyse af de skønne (eller hæslige) fænomeners form og væsen er ligeledes omfattet af dette brede begreb om æstetik. Endvidere er filosofiske studier af den æstetiske erfaring en selvfølgelig del af æstetikken, og de konkrete fænomener, der er anledning til æstetisk erfaring, er også hjemmehørende i det æstetiskes område. Det brede begreb om æstetik omfatter med andre ord både skønhedsmetafysik, kunstteori, kunstfilosofi og filosofisk æstetik samt konkrete fænomener af f.eks. kunstnerisk karakter, og anvender man dette begreb om æstetik, kan æstetikken historie følges langt tilbage i tiden. Den filosofiske æstetik, hvis genstand er den æstetiske erfaring, blev ganske vist først grundlagt i midten af 1700-tallet. Tilsvarende opstod kunstfilosofien, der beskæftiger sig med spørgsmålet om, hvad et kunstværk er, også først i slutningen af samme århundrede. Men skønhedsmetafysikken og kunstteorien, dvs. filosofien om det skønne og teorien om værkets form, fandtes allerede i antikken, og mennesket har skabt artefakter i mange tusinde år.

For en streng betragtning omfatter æstetikbegrebet dog kun det filosofiske studium af den æstetiske erfaring forstået som en form for sand erkendelse, der opstod i midten af 1700-tallet og omtales som filosofisk æstetik. Først med denne udvikling blev der formuleret et egentligt begreb om æstetik, og emfatisk æstetik er derfor det samme som filosofisk æstetik. I middelalderen fandtes der med andre ord ingen filosofisk æstetik og derfor heller ingen æstetik i emfatisk forstand; det er årsagen til, at udtrykket "middelalderens æstetik" er anakronistisk. Til gengæld fandtes de to traditioner, som den filosofiske æstetik er opstået af, nemlig skønhedsmetafysikken og kunstteorien, og forudsat man med ordet æstetik ikke mener emfatisk æstetik, derimod æstetik i bred forstand, kan man alligevel godt argumentere for udtrykket "middelalderens æstetik". Dette udtryk rummer endvidere det potentiale, at det kan gøre middelalderens tanker om kunst og skønhed tilgængelige for moderne mennesker. En sådan aktualisering kræver ganske vist en stadig understregning af, at denne periodes såkaldt æstetikteoretiske tanker er væsensforskellige fra, hvad man i dag forstår ved æstetik. Men den pågældende aktualisering er indsatsen værd, for udtrykket "middelalderens æstetik" giver mulighed for at forholde datidens skønhedsmetafysiske og kunstteoretiske overvejelser til eftertidens filosofiske æstetik og kunstfilosofi, og det er forudsætningen for at kunne råde bod på den misforståelse, at vor tids æstetik ikke har nogen forhistorie i middelalderen, og at middelalderens tanker om kunst og skønhed er irrelevante i dag.

Den filosofiske æstetik udsprang som sagt af begge de traditioner, der fandtes frem til 1700-tallet, dvs. skønhedsmetafysikken og kunstteorien. Skønhedsmetafysikken spiller dog en særlig rolle for den filosofiske æstetik, eftersom æstetikken grundlægger, Alexander Gottlieb Baumgarten, definerede denne som filosofien om den æstetiske erfaring forstået som en form for sand erkendelse.¹ Baumgarten mente, at når den æstetiske erfaring er fuldkommen, er den skøn, og at man i en sådan erfaring erkender noget sandt om verden, nemlig dennes egen fuldkommenhed. I middelalderen forbandt man imidlertid også skønhed og fuldkommenhed med hinanden, idet man betragtede det skønne som synonymt med det fuldkomne, eftersom det skønne var det sande og det gode i anskueliggjort form. Til forskel fra såvel den filosofiske æstetik som skønhedsmetafysikken beskæftiger kunstteorien sig derimod kun med menneskeskabte værkers form, og den filosofiske æstetik er derfor mere beslægtet med skønhedsmetafysikken end med kunstteorien. Eller man kan omvendt sige, at skønhedsmetafysikken repræsenterer en mere æstetisk tankegang, end kunstteorien gør.² Ønsker man at komme på sporet af middelalderens æstetik, og vil man ikke lade sig nøje med æstetik i bred forstand, men også efterspore tidlige ansatser til emfatisk æstetik, er det med andre ord ikke kunstteorien, men derimod skønhedsmetafysikken, der må pådrage sig opmærksomhed. Den kan studeres i kirkefædrenes teologiske skrifter, og her møder man vitterlig en spirende bevidsthed om den æstetiske erfaring, der siden bliver æstetikken centrale genstand.

Forskellen mellem før og nu er imidlertid ikke kun, at der ikke fandtes noget begreb om æstetik i middelalderen. Dengang udlagde man også skønhed på en helt anden måde, end vi gør i dag. I vore dage er det almindeligt at opfatte skønhed som et subjektivt menneskeligt udtryk og især at forbinde ordet "skønhed" med skønheden i kunsten. Skønhed bliver betragtet som en egenskab ved værker skabt af mennesker, og som et træk, der kan føres tilbage til kunstnerens subjektivitet. Eller skønhed bliver opfattet som noget, som en betragter selv tilfører de menneskeskabte værker under sin betragtning af

dem, nemlig takket være sin subjektive disposition for at erfare skønhed. I middelalderen blev skønhed derimod ikke forstået som hverken kunstnerens eller betragterens produkt, heller ikke selvom nogle kirkefædre demonstrerede viden om subjektivitetens bidrag til den æstetiske erfaring. Skønhed blev derimod opfattet som en objektiv egenskab og ikke kun som en kvalitet ved værker skabt af mennesker, men derimod ved væren som sådan. Skønhed var med andre ord noget, der var alting iboende, og den var nærmere bestemt udtryk for skaberværkets fuldkommenhed. Derfor var skønhed ikke noget, som mennesker selv kunne producere, men i bedste fald noget, de kunne opdage og forsøge at efterligne. Af samme grund opfattede man i middelalderen kunsten som skøn, når den lignede naturen, hvorimod man i dag kalder naturen for skøn, når den tager sig ud som et kunstværk. Kunsten var skøn, når den mimerede de guddommelige principper, som Gud har nedlagt i naturen. At efterligne naturen, som den træder frem for den empiriske erfaring, var derimod ikke en værdig opgave for en kunstner.

II

Middelalderens æstetik var et produkt af kirkefædrenes refleksioner, skabt af den romersk-katolske og den græsk-ortodokse kirkes repræsentanter, bl.a. Augustin (år 354-430) og Dionysios Areopagita (400/500-tallet).³ Kirkefædrene kombinerede de overleverede græske idéer om kunst og skønhed med Bibelens ord, og det resulterede for den romersk-katolske kirkes vedkommende i en æstetik præget af den moralske skønhedsforståelse, som man mente at kunne uddrage af Det Nye Testamente. I den græsk-ortodokse kirke vandt den moralske tankegang ikke tilsvarende indpas, men også her undergik antikkens skønhedsforståelse en kristen transformation. Således omsatte man begge steder Platons distinktion imellem åndelig og sanselig skønhed i en kristen skelnen mellem guddommelig og jordisk skønhed, hvoraf den førstnævnte generelt blev opfattet som den højeste, mens der til gengæld herskede uenighed med hensyn til den jordiske skønheds status. Både Augustin og Dionysios mente således, at skønheden ikke kun er et ideal. Den er også virkelig, for

verden er skøn, og da alt af samme grund er mindst lidt skønt, kan intet være *absolut* hæsligt. Til forskel fra Dionysios var Augustin imidlertid samtidig af den opfattelse, at skønheden også er problematisk, nemlig takket være den jordiske skønhed. For selvom denne form for skønhed ikke er ond i sig selv, kan den vække følelser som nysgerrighed og begær, og risikoen er, at de får magten over moralen. Sådan tænkte Augustin efter at være konverteret til kristendommen; da han som ung stadig kun sympatiserede med den hellenistisk-romerske filosofi, havde han derimod ingen problemer med den sanselige skønhed.

Trods sin omvendning til kristendommen videreførte Augustin som nævnt grækernes idé om, at skønhed er en objektiv egenskab ved tingene i verden. Samtidig underkastede han imidlertid denne græske *pankalia*-tanke – dvs. tanken om verdens skønhed – en kristen fortolkning. Årsagen var selv sagt, at han som kristen måtte fortolke skønheden inden for troens ramme, hvis den skulle give mening for ham, og resultatet var, at han udlagde verdens skønhed som *skabningens* skønhed. Inspirationen fra grækerne betød imidlertid, at Augustin anså skaberværkets skønhed for at komme til udtryk i en harmoni, der er betinget af proportionalitet, enhed og orden. Han mente således, at det er talforholdene i proportionaliteten, enheden og ordenen, som forskønner de synlige ting, men også at disse talforhold anagogisk viser hen til den trinitariske Guds skønhed. Der findes derfor både en jordisk skønhed i verden og Guds guddommelige skønhed, og den sidstnævnte åbenbarer sig tydeligst i den talæstetik, der giver verden dens skønhed. Samtidig sammenlignede Augustin verden med et digt, hvis skønne harmoni skyldes modsætningernes sammensmeltning. Selvom digtet er skrevet af Gud, rummer det også hæslighed, og dette skyldes, at verdens skønhed ikke kun består af harmoni, men også af kontrast. Det hæslige er en nødvendig skyggeeffekt i det kunstværk, som skabningen udgør, og hvis skønhed udtrykker dens guddommelige fuldkommenhed. Egentlig er det hæslige ikke andet end mangel på skønhed, men der findes intet, som ikke rummer proportionalitet, enhed og orden, og af samme

grund findes der heller intet, som er absolut hæsligt. Der er tværtimod spor af skønhed i alt, også i det såkaldt hæslige.

Ifølge Augustin kommer den guddommelige skønhed dog især til udtryk i den rytme, der kendetegner de harmoniske talforhold i verden, og Guds skønhed er den højeste skønhed, som transcenderer verdens skønhed. For verdens skønhed er ganske vist Guds værk, men den er kun en refleksion af den guddommelige skønhed. Augustin mente derfor, at kunstnere skal forsøge at efterligne skaberværket, men ikke for at afbilde verden naturalistisk, derimod for at gengive dens guddommelige principper. Endvidere var han overbevist om, at kunstnere aldrig vil kunne skabe andet end skinbilleder, men idet de forsøger, bidrager de selv til at løse det problem, at de ikke kan konkurrere med Gud. Takket være sit intellekt kan den, der betragter deres billeder, nemlig selv erkende den højere skønhed, hvormed det guddommelige giver sig til kende i værket, og som ikke er tilgængelig for sanserne, derimod kun for intellektet. Betragteren er des bedre stillet, jo bedre kunstneren formår at hente de guddommelige principper frem til overfladen; des større er chancen med andre ord for, at værket anagogisk lader betragteren skue Gud. Selvom dette lykkes, er det menneskeskabte værk dog fortsat ringere end det af Gud skabte værk, men formidlet via betragterens intellektuelle bearbejdning af sit indtryk opnår den pågældende at nærme sig Gud. Ifølge Augustin er dette at kontemplere den jordiske skønhed ligefrem en forudsætning for at kunne erfare den guddommelige skønhed. Men den jordiske skønhed er kun et middel, ikke et mål, og den må ikke værdsættes for sin egen skyld, derimod kun som et symbol på den guddommelige skønhed.

Augustin og Dionysios var fælles om at forstå jordisk skønhed som porten til guddommelig skønhed, men Augustins æstetik var mere moralsk end Dionysios'. Endvidere byggede Augustin i et vist omfang på empirisk æstetisk erfaring, hvorimod Dionysios formulerede en helt igennem transcendent og apriorisk æstetik. Dionysios opsamlede og systematiserede ganske vist sine forgængeres skønhedsmetafysiske tanker, men samtidig underkastede

han dem en spekulativ og abstrakt nyfortolkning. I denne forbindelse beskæftigede han sig ikke så meget med skønheden som en egenskab ved de af Gud skabte ting som med skønheden forstået som en egenskab ved Skaberen. Samtidig forlod han den dualistiske opfattelse af forholdet imellem Gud og verden, der bl.a. var kommet til udtryk i idéen om, at Gud er perfekt, hvorimod verden og dens skønhed er ubetydelige sammenlignet med Ham. Dionysios mente ganske vist også, at når Gud er skøn, kan kun *Han* være virkelig skøn, men han tænkte på den anden side ikke, at verden overhovedet besidder nogen *egen* form for skønhed, som kan falde mindre betydelig ud sammenlignet med den guddommelige skønhed. Ifølge Dionysios kan tings sanselige skønhed ganske vist højst være en refleksion af Guds åndelige skønhed, men det jordiske er netop en emanation af det guddommelige. Verdens skønhed er derfor en emanation af Guds skønhed, og der findes egentlig kun denne ene skønhed. Selv den jordiske skønhed rummer med andre ord noget guddommeligt, selvom alt jordisk er behæftet med mangel på perfektion.

Ifølge Dionysios manifesterer den transcendent skønhed sig med andre ord immanent i verden. I stoffet er der en slags "ekko" af den perfekte, intelligible skønhed, og synlige ting er "billeder" af usynlige ting. Endvidere mente Dionysios ligesom Augustin, at kunstnere skal forsøge at vise den perfekte usynlige skønhed, og en kunstners virke består derfor i at kontemplere og reproducere den oprindelige – dvs. urbilledlige – skønhed. Men Dionysios var også af den opfattelse, at hvis kunstneren skal kunne gengive usynlig skønhed, må han anvende de forhåndenværende "billeder" af de usynlige ting, dvs. den synlige verdens former. Den synlige skønhed er med andre ord porten til usynlig skønhed i den forstand, at "ekkoerne" og "billederne" i den jordiske verden giver det menneske, som kontemplerer disse, mulighed for at nå den perfekte skønhed. Ifølge Dionysios tager kunstnerens forsøg på at vise den usynlige skønhed således form som en fremstilling af den synlige skønhed, og under dette arbejde skal kunstneren ikke forsøge at afbilde den jordiske verden i alle dens detaljer, men derimod koncentrere sig om det væsentlige, dvs. elementet af

transcendens i immanensen. Dionysios' æstetik kan derfor ikke betragtes som en opfordring til at producere naturalistiske værker. Efter hans opfattelse har kunstneren tværtimod til opgave at afvise alt det i den synlige verden, som kan distrahere fra den usynlige skønhed. Kunstneren skal ikke kun anvende de forhåndenværende "billeder", men også fjerne det overflødige, og resultatet af dette arbejde fremgår af den stiliserede ikonografi i datidens ikoner.

Middelalderens åndeliggørelse af æstetikken var også en inderliggørelse, og med den fulgte de første ansatser til et begreb om æstetisk erfaring. En sådan ansats finder man f.eks. hos Basilios den Store (ca. år 329–379), hvis skønhedsopfattelse var af græsk oprindelse, eftersom han betragtede skønheden som betinget af harmonisk proportionalitet.⁴ Ligesom Plotin mente Basilios dog også, at skønhed ikke kun kan optræde i sammensatte ting, men også i enkle ting som f.eks. solens og stjerners skin, og han undlod at vælge imellem disse to skønhedsopfattelser for i stedet at forene dem. Basilios vurderede således, at selvom lys ikke er skønt pga. et proportionalt forhold imellem dele i lyset, har skønhed alligevel noget med proportion at gøre. Også lysets skønhed er altså betinget af et proportionalt forhold, men det består ikke i forholdet imellem forskellige dele i lyset selv, derimod i forholdet imellem lyset og det øje, der betragter det. Med denne tanke introducerede Basilios en ny opfattelse af skønheden, som adskilte sig fra de tidligere ved at påpege, at skønheden må tilegnes af et subjekt for overhovedet at kunne opfattes. Han fokuserede med andre ord på forholdet imellem subjekt og objekt og foregreb dermed senere tiders teorier om æstetisk erfaring. Til forskel fra mange moderne tænkere betragtede Basilios dog ikke skønheden som helt igennem subjektiv. Han fastholdt idéen om en objektiv skønhed, som skal findes i den ydre verdens lys, former og farver, men han erkendte samtidig den subjektive erfarings æstetikteoretiske relevans, og at en rent objektiv æstetik derfor er uholdbar. Denne erkendelse skyldtes med sandsynlighed Basilios' kristne religiøsitet. Kristendommen flyttede i hvert fald opmærksomheden fra den ydre til den indre verden og banede dermed vejen for en erkendelse af subjektiviteten, som ikke var mulig i antikken.

Også hos Augustin kan der spores bevidsthed om subjektivitetens betydning for den æstetiske erfaring. Ifølge Augustin er meningen med den i sig selv værdiløse oplevelse af jordisk skønhed at føre mennesket hjem til Gud for således at stille dets længsel og give det fred i sjælen. Dette kræver imidlertid ikke kun æstetiske indtryk, men også intellektuel bearbejdning, idet indtrykkene skal analyseres og vurderes for at kunne befordre erkendelsen. Augustin erkendte således, at æstetisk erfaring ikke kun kommer af sanseindtryk af former, farver og lyde, men at den også kræver en intellektuel forståelse af de pågældende indtryks betydning. Samtidig var han opmærksom på, at forskellige personer forholder sig forskelligt til det samme – den ene oplever noget æstetisk, en anden omgås det samme nytteorienteret – og han forklarede forskellig smag under henvisning til denne holdningsmæssige forskel. Ligesom Basilios erkendte Augustin med andre ord, at æstetisk erfaring ikke kun afhænger af genstanden for betragtning, men også af betragteren selv. En tings skønhed er ikke i sig selv nok til at vække æstetisk erfaring; en sådan erfaring forudsætter også en betragter, som beundrer og begærer tingens skønhed for dennes egen skyld. Ifølge Augustin er kærlighed til skønheden derfor en forudsætning for, at tingene afslører deres skønhed; forholder man sig nytteorienteret, er man derimod skønhedsblind. Tingenes skønhed består imidlertid i deres rytme, og det vil sige, at æstetisk erfaring ikke er mulig uden rytme i betragterens bevidsthed. Rytmen er objektivt til stede i tingenes proportionalitet, enhed og orden, og takket være rytmen i menneskets egen sjæl sanser det musikken i verdensdigtet, mens det med sit intellekt erkender, at denne musik er skabt af Gud.

Det er dog karakteristisk for middelalderen, at periodens skønhedsmetafysiske idéer i almindelighed ikke så meget udsprang af empiriske æstetiske erfaringer som af religiøse overvejelser. Skønheden blev opfattet som symbolsk, selvom der kunne herske uenighed om, hvorvidt den alene var et beundringsværdigt vidnesbyrd om det guddommelige, eller den også var en fordømmelsesværdig anledning til forfængelighed. Takket være den religiøse grundholdning, som langt de fleste delte i middelalderen,

opfattede man som hovedregel naturen som Guds kunstværk, mens man af den menneskeskabte kunst krævede en vis nytte, idet den skulle illustrere eller instruere i religionen. Det centrale i kunsten var derfor dens åndelige indhold, hvorimod formen var mindre væsentlig, men da der herskede enighed om indholdet, handlede de heftigste diskussioner imidlertid netop om formen. I den græsk-ortodokse kirkes verden holdt man således fast ved Dionysios' spekulative tankegang og den ikke-naturalistiske ikonografi, som han anbefalede, men det kostede blodige kampe mod grupper, som var imod billeder. I den romersk-katolske kirkes verden bevægede kunsten sig til gengæld i en mere naturtro retning, ligesom tænkningen her fik et mere encyklopædisk præg. Dionysios havde dog ikke kun indflydelse inden for den græsk-ortodokse kirkes verden, men påvirkede også de romersk-katolske kirkefædre og har i det hele taget spillet en stor rolle i den vesteuropæiske æstetiks historie. Endvidere skal man ikke lade sig narre af den jordiske sanselighed, der kan iagttages i romanske bygningers udsmykninger, eller naturefterligningen i gotikkens skulpturer. Selv hen mod slutningen af middelalderen var det fortsat kunstens åndelige indhold, der var sagens kerne, hvorfor der også her snarere var tale om realisme end naturalisme.

III

Mens middelalderens kirkefædre var traditionsforvaltere, er mange moderne æstetikteorier derimod formuleret i opposition mod traditionen. I det 20. århundrede blev det moderne krav om at præstere noget nyt ligefrem til et avantgardistisk ønske om at foregribe og virkeliggøre en utopisk fremtid. Den oprindelige kilde til denne tankegang skal findes i den tidlige tyske romantik, som imidlertid ikke problematiserede hvad som helst af ældre dato. Som eksempel kan nævnes Fr. Schlegels omgang med det klassiske værkideal, dvs. den idé om værket, der kan følges tilbage til Aristoteles' *Poetik*. Aristoteles mente, at et værk må tage form som en harmonisk proportioneret helhed præget af organisk enhed, hvis det skal være "skønt", og at en sådan værkform netop lader sig realisere igennem den fremstillings-

proces, som det kunstneriske arbejde udgør.⁵ Dette klassiske værkideal kan genfindes i al klassicisme, om end forskelligt fortolket fra periode til periode, og i udgangspunktet var Schlegel en ubekymret tilhænger af nyklassicismen i sin samtid. Schlegel erkendte imidlertid efterhånden, at den proces, igennem hvilken værker bringes til verden, ikke kun er formdannende, men også formopløsende, og at det derfor i praksis er umuligt at skabe noget fuldstændigt afrundet værk. Alligevel bevarede han idéen om det klassiske værk, men kun som et ideal, der bør efterstræbes, ikke som noget, der faktisk lader sig realisere, og mange har siden hans tid helt forkastet den klassiske form for skønhed, som det pågældende ideal repræsenterer.⁶ Resultatet er, at mange i dag simpelthen identificerer skønhed som *sådan* med denne *specifikke* form for skønhed, og at de derfor betragter det som en selvfølge, at skønheden er passé.

Den skønhed, som kirkefædre som f.eks. Augustin, Basilios og Dionysios priste, kan imidlertid ikke reduceres til harmonisk proportionalitet. Disse kirkefædre arvede ganske vist grækernes pythagoræisk inspirerede skønhedsforståelse, men de mente også, at den guddommelige skønhed kan manifestere sig i det jordiske på andre måder. Augustin opfattede som sagt det hæslige som en privation af det skønne, og denne tankegang skulle siden legitimere æstetiske former, som afveg radikalt fra det klassiske harmoniideal. I middelalderen blev de ud fra en klassicistisk betragtning hæslige (dvs. disharmoniske og forvredne) figurer, der kan iagttages i romanske kirkebygningers udsmykninger, således ikke bare opfattet som hæslige. Disse figurer, som symboliserede det onde, spillede deres egen rolle i det såkaldte verdensdigt og bidrog på deres egen måde til digtets skønhed. De var ikke fjernere fra det guddommelige, end bygningernes harmoniske proportioner var. Disse figurer udgjorde derimod en anden, men ikke mindre væsentlig måde, hvorpå den guddommelige skønhed manifesterede sig i det jordiske. Figureerne var tilmed *selv* skønne, fordi også de var et muligt medium for erkendelse af den guddommelige orden, i hvilken alt har sin rette plads, også det såkaldt hæslige. Endvidere var de ikke blot et muligt, men et nødvendigt medium for sand erkendelse, eftersom

de anskueliggjorde en facet af verdensdigtet, som det klassisk skønne ikke kunne synliggøre. Erkendelsen af den guddommelige orden og dens intelligible skønhed forudsatte med andre ord, at man kendte og tilegnede sig mange jordiske former for skønhed, og at man dermed også tillod andet end klassisk skønhed.

I dag forholder de fleste sig imidlertid mere bornert til skønheden, end man gjorde i middelalderen. Det er ganske vist en udbredt påstand, at alt er tilladt i vore dage; at mangfoldigheden hersker, og at der derfor ikke findes nogen fællesnævner for vor tids kunst og æstetikteori. Intet kunne imidlertid være mere forkert, bl.a. fordi skønheden af stort set alle bliver reduceret til et spørgsmål om klassicisme og i forlængelse heraf opfattet som passé og tilmed illegitim. Takket være sekulariseringen af samfundet afviser mange endvidere fuldstændig uovervejset alt, der rummer religiøse konnotationer. Middelalderens skønhedsmetafysiske tanker blev imidlertid tænkt af mennesker, for hvem det, der i dag kaldes for æstetisk erfaring, var religiøs erfaring, og som nedfældede deres tanker i teologiske skrifter om Gud og skaberværket. I middelalderen var Gud og det skønne simpelthen to sider af samme sag, eftersom skønheden var Guds ansigt, Hans måde at fremtræde i verden og synliggøre sig for mennesket. Middelalderens skønhedsmetafysik blev netop formuleret med henblik på at begribe den Gud, som skønheden antoges at anskueliggøre. I dag er både Gud og skønhed derimod tabu, og konsekvensen er ikke kun, at det skorter på kendskab til og indsigt i middelalderens æstetik. Den måde, hvorpå vi i dag omgås gudsbegrebet og skønhedsbegrebet lader også meget tilbage at ønske sammenlignet med niveauet i middelalderens refleksioner.

Det er ganske vist et uomgængeligt faktum, at moderne menneskers erfaringsverden adskiller sig fra den verden, der omgav middelalderens mennesker. Man behøver blot at nævne den moderne teknologi og dens indflydelse ikke kun på hverdagen, men også på tankegangen for at få en fornemmelse af forskellen. Augustin var f.eks. en berejst mand, ligesom mange moderne mennesker er, men vore dages komfortable flyrejse fra Rom til Nordafrika

kan næppe sammenlignes med den opslidende sejlsads over Middelhavet, som han måtte igennem for at komme hjem igen efter sin dåb. Augustin har haft rig lejlighed til at meditere over egen syndighed og Guds almagt, hvorimod vor tids rejsende ikke når "at få sjælen med", som man siger. Alligevel deler vi lidt erfaringsfænomenologi med mennesker fra andre tider, herunder også middelalderen. Takket være sit tempo og sin stadige strøm af indtryk og informationer holder vor højteknologiske hverdag os ganske vist fast i et univers, der er fuldt af oplevelser, men tømt for refleksion. Selv dette oplevelsesunivers bliver imidlertid af og til transcenderet af forundringsvækkende erfaringer af mening og fylde, som ansporer til eftertanke. Sådanne erfaringer bliver i dag ofte kaldt æstetiske og dermed kontrolleret, strippet for guddommelighed, men når vi beskriver vore såkaldte æstetiske erfaringer, formulerer vi noget, der minder om kirkefædrenes beskrivelser af erfaringer, som de omtalte som religiøse. Der er i begge tilfælde tale om sanseligt formidlede erfaringer af meningsfylde, som imidlertid bliver fortolket forskelligt på forskellige tidspunkter i historien.⁷

Vore såkaldte æstetiske erfaringer er et vidnesbyrd om, at vi stadig erfarer skønhed, selvom mange mener, at skønheden er passé. Allerede i antikken var skønhed da heller ikke kun et spørgsmål om harmonisk proportionalitet. For det første udviklede opfattelsen af, hvad der er skønt, sig i løbet af antikken. Til sidst tillod man så meget brud på den klassiske doktrin, at begrebet om det sublime blev nødvendigt, og ikke som en modpol til det skønne, men derimod som et synonym for dette. Det sublime var med andre ord ikke noget andet end det skønne, men derimod det, som man *nu* opfattede som skønt. For det andet var skønhed ikke kun et kunstteoretisk, men også et filosofisk anliggende, og i det filosofiske begreb om det skønne drejede det sig ikke om formen, men derimod om det, som formen symboliserer, hvad enten den er harmonisk eller skøn på andre måder. Det skønne var nærmere bestemt alt det, der ikke har sit formål uden for sig selv, men derimod har det i sig selv. Det var det i sig selv værdifulde og som sådant synonymt med det absolutte, og det var ikke mindst dette metafysiske skønheds-

begreb, der dannede baggrund for den teologiske skønhedsforståelse, som kirkefædrene formulerede. Netop fordi det skønne allerede af grækerne var blevet betragtet som det i sig selv værdifulde, kunne kirkefædrene udlægge det som et synonym for det fuldkomne, dvs. Gud, da de sammentænkte kristendom og græsk filosofi. Endvidere var selve kilden til såvel grækernes som kirkefædrenes tanker den menneskelige *erfaring* af, at der er noget, som har værdi i sig selv, og denne erfaring kender moderne mennesker også, ikke kun fra kunsten, men f.eks. også fra kærligheden.

Selvom transcendererfaringer ikke er fremmede for moderne mennesker, forstår man imidlertid ofte noget andet ved dem i dag, end middelalderens kirkefædre gjorde. Kirkefædrenes kristne paradigme bevirkede, at de umiddelbart fortolkede sådanne erfaringer som erfaringer af noget i kristen forstand guddommeligt. Da den kristne Gud er transcendent ifølge Bibelen, vil det sige, at sådanne transcendererfaringer blev udlagt som erfaringer af noget, der kommer fra et sted *uden for* menneskets egen erfaringsverden. Netop kristendommen er ganske vist kendetegnet ved idéen om, at Gud gav sig til kende for mennesket i form af Jesus Kristus. I kristendommen er det derfor en helt central tanke, at det transcendent ikke kun er transcendent, men at det også melder sig i det immanente. Samtidig insisterer kristendommen imidlertid på, at det, som menneskene erfarede, da den transcendent Gud inkarnerede sig i Jesus Kristus, ikke *i sig selv* er immanent. Den kristne Gud trak i jordiske klæder for menneskets skyld, men i det mindste en del af Ham er og forbliver transcendent. Ifølge kirkefædrene er vore transcendererfaringer med andre ord ikke kun, men dog alligevel i væsentlig grad erfaringer af noget transcendent. Kristendommens autoritet er imidlertid aftaget siden middelalderen, og i dag er mange mennesker ikke tilbøjelige til at fortolke deres transcendererfaringer kristent. Nogle udlægger dem derimod som æstetiske erfaringer, og andre opfatter dem som erfaringer af immanent transcendens. Dvs. som meningsstiftende erfaringer, der dog hverken helt eller delvist har reference til noget, som er situeret uden for den verden, der umiddelbart omgiver mennesket selv.

Denne forskel imellem middelalderens og vore dages fortolkninger af en form for erfaring, der i

al sin overraskende – dvs. ikke af mennesket selv tilvejebragte – meningsfylde i begge tilfælde er kendetegnet ved guddommelighed, kan f.eks. aflæses af forskellen imellem Dantes *Den Guddommelige Komædie* og Peter Greenaways film *The Pillow Book*. Kristendommen er nærværende i begge værker, men hvor Dantes *Komædie* tjener til at anskueliggøre datidens katolske verdensorden, udgør kristendommen kun en brudstykkeagtig reminiscens i Greenaways film. Tilsvarende fokuserer både Dante og Greenaway på det transcendentales manifestation i det immanente, der som sagt er helt central for kristendommen, og begges værker kan betragtes som kunstneriske refleksioner af erfaringer af guddommelighed. Dantes værk er imidlertid komponeret som en vej til Gud. I hans værk manifesterer det guddommelige sig f.eks. immanent i form af Beatrice, men udsagnet er ikke, at dette i sig selv er hele sandheden. Menneskets transcendererfaring fortæller med andre ord ikke kun, at verden rummer den dimension af merbetydning, der kaldes skønhed, men også at skønheden selv er et tegn på Gud. Greenaways værk er derimod komponeret som en vej til selvrealisering. I dette værk er kødet heller ikke kun kød, derimod også tekst, hvilket her er anskueliggjort af den kalligraferede krop og den fascination, som den vækker. Til forskel fra Dantes digt siger Greenaways film imidlertid ikke, at skønheden viser hen til noget, som ligger uden for menneskets erfaringsverden. Filmen fortæller ikke, at der findes noget transcendent, derimod alene at der er mere end materialitet i det materielle. Tingene er med andre ord beboet af merbetydning, hvilket vil sige, at verden er skøn, og derfor kan den være anledning til erfaring af immanent transcendens.

Man kan synes, at forskellen er minimal, og det er den egentlig også. Den moderne – og postmoderne! – forestilling om selv at repræsentere noget helt nyt og anderledes er stærkt overdrevet. Den er udtryk for en både uklædelig og fordømmende megalomani. Filosofiens store begreber om det sande, det gode og det skønne stammer fra antikken, og selvom de er undergået mange fortolkninger i løbet af historien, er de stadig lige så aktuelle, som de var for Platon og Aristoteles. Endvidere foreligger kris-

tendommen efter 2000 års bearbejdning også i mange versioner, og trods sekulariseringen præger dens grundfigurer også fortsat vor kultur. Endelig beskæftiger en del kunstnere og tænkere sig den dag i dag med erfaringer og spørgsmål, som allerede optog kunstnere og tænkere i tidligere perioder af historien. Ikke alle kunstnere er hørt op med at reflektere menneskers erfaring af guddommelighed i deres kunst, og der findes også stadig enkelte tænkere, som føler sig ansporet til at fundere over, hvad skønhed er. Disse korrespondenser betyder selvfølgelig ikke, at alt er, som det altid har været, og konsekvensen er heller ikke, at man bare kan gentage f.eks. kirkefædrenes skønhedsmetafysiske tanker. Tværtimod er intet længere helt, som det var engang, men samtidig er intet heller bare, hvad det er. Alting er derimod også, hvad det er blevet til, eller det er med andre ord et produkt af noget, som er begyndt tidligere, f.eks. med kirkefædrenes refleksioner. Opgaven i dag må derfor være at få bedre blik for denne dobbelthed af lighed og forskel imellem det, der har været, og det, der nu er, så man kan tænke noget, som ikke bare har nyhedsværdi, men faktisk også giver mening.

IV

Det for den vestlige kultur mest truende i dag er formentlig den mangel på tænkning, der kan iagttages inden for mange områder. Allerede Georg Wilhelm Friedrich Hegel følte behov for at fortælle omverdenen, at det ikke er metafysikken, der er abstrakt, derimod den tankegang, som mange følger i deres hverdag, og hans budskab er endog mere aktuelt i dag, end det var på hans egen tid. Af teksten "Hvem tænker abstrakt?" fremgår det således, at lægmand ofte opfatter filosofiens begrebsformidlede tænkning som abstrakt, men at denne tænkning tværtimod er konkret.⁸ Den metafysiske tænkning, som filosofien praktiserer, reflekterer menneskets erfaringer uden at fortabe sig i den rigdom af detaljer, som erfaringsverdenen rummer. Den tyder erfaringen ved hjælp af begrebet og mætter under sin tydning begrebet med betydning; bestemmer det og gør det dermed konkret. I hverdagen fortaber mange sig derimod i de detaljer, som de oplever,

og mister således helheden af syne, forveksler partikulært med alment. De tror, at de tænker konkret, når de går uden om begrebet, men i stedet tænker de abstrakt, fordi de stirrer sig blinde på det konkrete, sådan som det umiddelbart fremtræder for dem selv. Denne ufilosofiske tankegang har ikke bare bredt sig siden Hegels tid, men vundet indpas i filosofien selv, hvor den nu huserer i flere versioner, der dog alle er udtryk for pragmatisme. Ifølge denne pragmatisme kommer man måske nok ikke uden om begreber, sådan som mange fejlagtigt mener at kunne i hverdagen. Til gengæld betragtes det ikke som nødvendigt at tænke over begreberne. Filosofi er med andre ord unødvendig, for begreberne skal bare virke, som man siger.

Tænkningen bliver imidlertid abstrakt, når man ikke praktiserer den "Denken des Denkens", dvs. den tænkningens refleksion af sig selv som tænkning, der for Hegel var definitionen på filosofi. Hvis man undlader at tænke over de begreber, som man drager i anvendelse, og gøre sig overvejelser over, hvordan man bruger dem, bliver det begreberne, der løber af med én og ikke omvendt. Det er netop det, der er problemet i dag. Der er mange begreber i omløb, for som mennesker er vi fornuftsvæsener, der artikulerer os sprogligt, og det filosofiske begreb er et af vore sproglige symboler. Men alt for få har en klar forståelse af de anvendte begrebers betydning, og endnu færre har indsigt i, hvad tænkning egentlig er. I dag mangler der med andre ord både filosofisk forståelse af begrebet som begreb og idéhistorisk viden om, hvad de konkrete begreber har betydet i tidens løb, og hvilken virkningshistorie de har i dag. Denne mangel er f.eks. baggrunden for, at det virker så indlysende for mange, at Gud og fornuften må være i modsætning til hinanden, hvorfor man ikke både kan være religiøs og fornuftig. Fornuften forstår de fleste nemlig slet ikke som fornuft, derimod som forstand, dog uden selv at vide besked derom endsige om forskellen mellem fornuft og forstand. Er de religiøse vil de derfor uvilkårligt underordne fornuften under Gud, hvorimod de lige så automatisk gør det modsatte, hvis de ikke tror på Ham. Men de færreste vil være disponeret for at tænke, at Gud og fornuften måske er det samme, hvorfor filosofi

og teologi deler seng. For denne tanke forudsætter et metafysisk begreb om fornuft samt i øvrigt også en ubogstavelig forståelse af Gud.

Blicher middelalderens skønhedsmetafysik aktualiseret som en kilde til inspiration, kan den imidlertid bidrage til den kultivering af tænkningen, der er brug for i dag. Noget sådant forudsætter dog for det første, at man hører op med som hidtil at ignorere eller ligefrem afvise den skønhedsmetafysiske tradition. Endvidere kræver det for det andet viden om, hvilket potentiale skønhedsmetafysikken rummer, og hvordan det kan løfte den aktuelle tænkning. Styrken i de skønhedsfilosofiske tanker, der er overleveret fra middelalderen, består i det metafysiske begreb om det skønne forstået som det i sig selv værdifulde, som disse tanker hviler på. I dag er det som sagt almindeligt at opfatte skønhed som en egenskab af subjektiv oprindelse ved værker skabt af mennesker eller som en betydning, der tilføres værket af dets betragter takket være dennes subjektive disposition for at erfare skønhed. Samtidig anses skønheden for at manifestere sig i form af harmonisk proportionalitet, og da denne harmoni opfattes som gammeldags, bliver skønheden også betragtet som passé. Resultatet er en subjektivismus og et skønhedsbegreb, som skygger for erkendelse af det metafysiske ved den æstetiske erfaring og skønhedsbegrebets filosofiske relevans. Dermed snyder man sig selv for at erkende, at tingene ikke bare træder frem i den æstetiske erfaring, men samtidig også fremstiller den væren, takket være hvilken de overhovedet findes. Det er denne medfremstilling af tingenes metafysiske baggrund, der gør æstetisk erfaring til skønhedserfaring, og det er betydningen af dette, som kirkefædrene havde blik for, selvom de manglede et egentligt begreb om æstetik.

Når skønheden bliver opfattet metafysisk, er den et vidnesbyrd om, at universet er beundringsværdigt i sig selv, hvorfor den også minder mennesket om grænserne for dets magt. Denne erindring om, at der er noget, som er større end os selv, men som vi takket være den æstetiske erfaring har mulighed for at opleve os som en del af, er tiltrængt i en moderne verden som den aktuelle. Middelalderens skønhedsmetafysik kan derfor ikke kun inspirere kunstfiloso-

fien til at udvide horisonten og omfatte mere end det kunstkønne, nemlig også det naturskønne. Ligesom den heller ikke bare kan liberalisere kunstteorien, så denne teori får blik for, at skønheden kan antage mange former. Skønhedsmetafysikken kan samtidig løfte tænkningen som sådan og dermed kulturen som helhed, hvis den bliver aktualiseret af moderne tænkere. Det kan den endvidere ikke kun, fordi den som et produkt af guddommelighedserfaring giver moderne mennesker lejlighed til at tage egne analoge erfaringer alvorligt. Årsagen er også, at i skønhedsmetafysikken er samme guddommelighedserfaring genstand for en form for refleksion, hvis sofistikerede sans for dialektikken mellem alment og partikulært og omhyggeligt udarbejdede sprog tilfører begreberne den dybde, som mangler så radikalt i dag. Tit hører man ganske vist, at folk tidligere tænkte bogstaveligt, f.eks. når de tænkte på Gud, hvorimod vi i dag bevæger os på et højere niveau. Men forskellen er derimod, at vor ubogstavelige tankegang er langt mere grovmasket end kirkefædrenes allegoriske refleksionskunst.

Noter

1. Se slutningen af A. G. Baumgarten, *Filosofiske betragtninger over digtet*, Eccers forlag/Arena 1968, samt Baumgarten-delen i *Klassisk poetik i moderne tid. Mellem klassicisme og*

romantik. A. G. Baumgarten, *Aesthetica*, og Johannes Ewald, *De Poëseos natura et Indole*, Agora 1992.

2. Det er derfor et paradoks, at vore dages såkaldte æstetiske fag (kunst- og litteraturhistorie, musikvidenskab, dramaturgi osv.) generelt er helt afvisende over for skønhedsmetafysik og i stedet netop følger en kunstteoretisk tankegang. Se også min artikel "Æstetikens endeligt? I anledning af Gadammers kritik af den æstetiske bevidsthed" i tidsskriftet *Slagmark* nr. 40.

3. For det følgende se bl.a. Augustin, Buch VI, *Musik*, P.-H. Heitz 1950, og kapitel fire i Dionysios Areopagita, *De guddommelige navne*, *Den mystiske teologi. De guddommelige navne*, Sankt Ansgar 1998.

4. Se Basilios den Store, Homilia I-II, *Hexaameron. Nio homilier om skapelsen*, Artos 1998.

5. Vedr. værkidealet se kapitel 7-8 i Aristoteles, *Poetik*, Hans Reitzel 1992. Hvad angår Aristoteles' forståelse af det kunstneriske arbejde som poetisk handlen se sjette bog i *Den Nikomacheiske Etik*, Det lille forlag 1995.

6. Schlegels romantiske bearbejdning af det klassiske værkidealet fremgår bl.a. af hans fragmenter, jf. *Athenäum-fragmenter og andre skrifter*, Gyldendal 2000.

7. Se min artikel "Guddommelighedserfaring i en moderne verden" i *Interesse for Gud. Ni tidssvarende essays*, Anis 2002, for relationen imellem æstetisk og religiøs erfaring samt det forhold, at de begge kan forstås som fortøllinger af den transcendenserfaring, jeg i bogen *Skønhedens metamorfose. De æstetiske idéers historie*, Odense Universitetsforlag 2001, omtalte som guddommelighedserfaring.

8. G.W.F. Hegel, "Hvem tænker abstrakt?", *Hegel. De store tænkere*, Munksgaard 1991.