

ÆSTETISK FASCINATION

Mina El Moutamid¹

*I denne artikel introduceres en særlig måde at forholde sig til kunst på som her kaldes æstetisk fascination. Med afsæt i en fænomenologisk beskrivelse defineres et dybt og intenst engagement i et kunstværk som undertiden udkrystalliserer sig som en blivende inspirationskilde i tilværelsen. Det er en kunstoplevelse der hører til blandt de stærkeste inspirations- og motivationsfaktorer i livet. Ikke som en fredfyldt og harmonisk lykketilstand, men som en angstprovokerende nødvendighed der kaster én ud på ukendt og fremmed terræn i en uvis søgen. Fænomenet æstetisk fascination illustreres indledningsvis af den franske skribent Roland Barthes' (1915-1980) selvbiografiske beretning i *Det lyse kammer* (1980) hvori han søger at afdække den tiltrækning og fascination han nærer over for fotografiet i hele dets genstandsmæssige og eidetiske fremtrædelsesform. Det foreslås at æstetisk fascination er udtryk for et enestående samspil mellem kunst og betragter hvor kunstværket bidrager til eksistentiel selvaktualisering.*

1. Indledning

Der findes en særlig måde at forholde sig til kunst på hvor man indfanges af kunstværket på en sådan måde at der vækkes en så dyb og vedvarende interesse for værket at eftervirkningen kan gå hen og blive bestemmende for nogle af de valg man træffer senere i sit liv. Virkningen af en dyb og intens involvering i et kunstværk kan bevirke at ens vigtigste mission i livet bliver at genfinde samme udtryk som værket efterlod. Enten ved at følge en bestemt retning i livet som bedst passer til stemningen man ledes af, eller ved rent faktisk at finde en konkret form hvori udtrykket bedst finder genklang. En sådan søgen kan vare et helt liv, måske fordi man aldrig møder det gestaltet noget andet sted. Eller den kan udkrystallisere sig som en blivende inspirationskilde i tilværelsen. En inspiration der sommetider fungerer som den egentlige drivkraft i ens tilværelse. Det er en kunstoplevelse der vedrører et engagement og en motivation som hører til blandt de stærkeste i mennesket. Ikke som en fredfuld og harmonisk lykketilstand, men som en angst-

1 Mina El Moutamid er cand.mag. i psykologi og kommunikation fra Roskilde Universitet.

provokerende nødvendighed der kaster én ud på ukendt og fremmed terræn i en uvis søgen. En søgen hvor målet kun findes som en stemning, skabt af kunstværkets udtryk.

Det er med afsæt i et sådant kunstengagement at jeg i det følgende vil beskrive kunstoplevelsens fænomenologiske fremtrædelsesform i et forsøg på at nærme mig en forståelse af dens indhold og forløb. Det er en kunstoplevelse som opstår i det snigende og tvetydige i den forstand at kunstværket ikke leder til en pludselig åbenbaring af harmoni og klarhed, men derimod til en spændingstilstand af tiltrækning og forstyrrelse på samme tid. Der er en uklarhed forbundet med kunstoplevelsen som gør at den adskiller sig fra andre lignende oplevelser med kunst. Oplevelser som ofte beskrives som noget helt unikt, sublimt og meget sjældent, og som flertallet af mennesker viger tilbage fra fordi det opfattes som noget der er forbeholdt særligt sensitive personer med et sofistikeret kunstkendskab. Der indgår nok altid en vis sensitivitet og åbenhed hos de mennesker der evner at blive berørt af et kunstværk, men jeg vil antage at de fleste mennesker i mere eller mindre grad genkender fascinationen af en film eller et stykke musik som man efterfølgende vender tilbage til fordi der var noget betagende ved det som man ønsker at udforske nærmere. Det sker måske ikke altid med en intellektuel bevidsthed eller i en følelsesladet sprogliggørelse, men man lytter til musikstykket flere gange, og man ser måske filmen igen eller betragter den som noget af det bedste man har set eller hørt i sit liv. Måske man bedre kan tale om grader af hvor stærkt og dybtgående et kunstengagement kan føles, men giver man sig i kast med at undersøge og fordybe sig i hvad det egentlig er en dyb fascination og tiltrækning af et kunstværk består i, finder man ind til nogle følelser og tanker som rent faktisk bedst finder beskrivelse i store ord og vidtgående begreber. Man ledes f.eks. ofte til at anvende ord som transcendens, eller man refererer til en følelse af at være i berøring med en særlig erkendelse og følelsen af at tilværelsen synes større og mere meningsfuld. Sådan synes det i hvert fald at lyde når man undersøger andre lignende oplevelser der har undergået en teoretisk udredning som f.eks. flowoplevelsen hos Mihaly Csikszentmihalyi (1973; 1990; 1991), den æstetiske oplevelse som den er beskrevet hos Bjarne Sode Funch (1997; 2007) eller skønhedserfaringen som den ser ud i Dorthe Jørgensens (2001; 2006a; 2006b; 2008) fremstilling af den filosofiske æstetik.

Sådan ser det også ud med det kunstengagement jeg her vil fremstille, men som dog alligevel synes at vedrøre en proces hvor længslen, begæret, savnet og sorgen er fremtrædende. Og hvor oplevelsen ikke tilhører øjeblikkets fylde og klarhed, men den livslange og uafsluttede aktualisering som det kun lykkes at forme og fastholde i samspillet med det udtryk man fascineres af.

2. Æstetisk fascination i lyset af Roland Barthes

I bogen *Det lyse kammer – bemærkninger om fotografiet* (1980/1983) skriver Roland Barthes om fotografiets almene og grundlæggende træk i en søgen efter at afdække den tiltrækning og fascination han nærer over for fotografiet i hele dets genstandsmæssige og eidetiske fremtrædelsesform. Barthes nærmer sig fotografiets essens med en personlig intensitet fremkaldt af et begær så længselsfuldt at det er en sorg. En sorg der udspringer af savnet efter hans afdøde mor. For det er blandt andet forfatterens mors død der motiverer Barthes' søgen efter at afdække hvad det er for en tiltrækning visse fotografier kan have på ham. En omstændighed der i særlig grad bliver bindeleddet mellem fotografiet og døden, for det er i refleksionen over døden gennem det såkaldte *Vinterhavefotografi* af hans mor som lille barn at Barthes til sidst finder den sandhed han søger, og som han skriver følgende om: "Disse fotos, som fænomenologien ville kalde 'hvilke som helst', var kun analoge, de fremkaldte blot hendes identitet, ikke hendes sandhed; men *Vinterhavefotografiet* var virkelig væsentligt, det fuldendte i mine øjne utopisk *den umulige videnskab om det unikke væsen*" (1983, p. 88). Det er en sandhed som han må gå en helt særlig vej for at finde. For han er opfyldt af et følelsesmæssigt begær der kræver forløsning i et følelsernes studium, og han erkender hvordan nye metoder må tages i anvendelse og skriver:

"... i stedet for at fortsætte vejen ud af en formel ontologi (en logik), standsede jeg op og stod tilbage med mit begær og min sorg som med en skat; Fotografiets imødesete essens kunne i mine øjne ikke skilles fra den 'patos' som den ved første blik består af. Jeg var ligesom den mand der udelukkende blev interesseret i Fotografi, fordi det gav ham mulighed for at fotografere sin søn. Som Spectator interesserede jeg mig kun for Fotografiet af 'følelsesmæssige' grunde; jeg ville uddybe det ikke som et problem (et tema), men som et sår: jeg ser, jeg føler, altså bemærker jeg, betragter jeg og tænker jeg" (ibid., p. 32).

Det er denne fremgangsmåde jeg ønsker at stille under nærmere skue. For den vedrører en fascination og et forløb der ikke kun knytter sig til Barthes' egen personlige sorgproces som han gennem fotografiet finder en forløsning på. Derimod betragter jeg hans beskrivelse af fotografiet som udtryk for et erkendelsesforløb der følger samme udvikling som den man finder i den æstetiske fascination. Selvom hans formelle ærinde består i at aflægge en dybere forståelse af fotografiets særlige kunstneriske fremtrædelsesform, blotlægger han samtidig sig selv på en måde der efterlader et fortroligt indblik i de tanker og følelser han gennemlever på sin vej dertil. En vej som går gennem smerten, længslen, begæret, savnet og sorgen for til sidst at finde udtryk i den sandhed han søger. At der i Barthes' tilfælde sker en undersøgelse af fotoet som kunstart, nærmere bestemt et specifikt fotografi, nemlig

Vinterhavefotografiet af hans mor som lille, forstærker måske hans projekt som noget der strengt taget udspringer og betinges af hans personlige og private interesser. Men ikke desto mindre følger man hans vej gennem fotografiets forskellige betydningslag med en fortrolighed som synes banal og dog alligevel så gribende genkendelig at man i Barthes' beskrivelse ikke kun kommer i berøring med en række intime følelser hos sig selv, men også nærmer sig en refleksionsmåde der først og fremmest knytter sig til måden man forholder sig til et kunstværk på, og som jeg vil mene, antager form af en æstetisk fascination.

Skal man således applicere den æstetiske fascinations indholdsmæssige forløb på Barthes' fremgangsmåde, kan man endvidere betragte fotografiet som en kunstnerisk genre der i særlig grad reflekterer sorgen, melankolien og endeligheden. Af samme grund bliver dette medie måske netop gjort til genstand for Barthes' sorg fordi han herigennem finder en form, et billede, som indfanger hans søgen. Der er altså to aspekter ved fotografiet som får en særlig gyldighed i Barthes' fremstilling. Det første aspekt vedrører fotografiets iboende tendens til at reflektere døden og det forgængelige, og det andet aspekt vedrører savnet og sorgen som i Barthes' tilfælde bliver en ledetråd som til sidst finder genklang i savnets udspring, nemlig i tabet af moren. Savnet og sorgen er med andre ord en konkret størrelse der ikke alene udspringer af hans møde med fotografiet, men af et tab og det dermed forbundne savn.

2.1. *Studium, punctum og noem*

På sin vej mod fotografiets essens opstiller Barthes en række begreber der har til formål at indfange og kategorisere fotografiets forskellige betydningslag. Forhold som *studium*, *punctum* og *noem* indvirker på forskellig vis på opfattelsen af fotografiet og danner tilsammen langsomt klarhed over hvad det er for elementer ved fotografiet der vækker fascination – eller 'tiltrækning' som Barthes foretrækker at kalde det. Et sted diskuterer han i hvilket omfang der er tale om en fascination eller en tiltrækning og skriver:

“Jeg besluttede så at lade mig vejlede af den tiltrækning jeg følte over for visse fotografier. For den var jeg i det mindste sikker på. Hvad skal jeg kalde den? Fascination? Nej, det og det foto, som jeg skelner og holder af, har ikke noget der ligner et funklende punkt, som svinger foran mine øjne og får mig til at rokke med hovedet; hvad det frembringer i mig er det stik modsatte af måben; snarest et indre øre, en fest, men også et arbejde, et pres fra det uudsigelige der vil høres” (1983, p. 29).

Til slut når Barthes frem til den konklusion at der er tale om en oplevelse – fotografiet giver en oplevelse – i fænomenologisk forstand, eller en oplevelse. Men først når man vel at mærke erfarer det som Barthes kalder for

billedets *punctum*. Sommetider er et fotografi nemlig kun præget af det Barthes kalder for *studium* hvilket vil sige at fotografiet ikke gør sig bemærket med noget overraskende, at det ikke efterlader andet end almindelig triviel samklang, eller som han udtrykker det: "At erkende studium er nødvendigvis at møde fotografens hensigter, at komme i harmoni med dem, billige eller misbillige dem, men altid forstå dem og diskutere dem med sig selv, for kultur (som studium henhører under) er en kontrakt mellem skaber og forbruger" (ibid., p. 39). Studium er den intellektuelle dom over fotografens hensigt som et studie af motivets semiotiske betydningsbaggrund. Det vil aldrig sår, pine eller vække smerten som han skriver (ibid., p. 40). Samme princip gælder de såkaldte unære fotografier: "Det unære Fotografi har alt hvad der skal til for at være banalt, idet kompositionens 'enhed' er hovedreglen for den vulgære (og navnlig pædagogiske) retorik: 'emnet', lyder et håndbogsråd til amatørfotografer, 'bør være enkelt, fri for overflødige rekvisitter; det er det man kalder enhedsbestræbelsen'" (ibid., p. 55). Disse unære fotografier er ifølge Barthes de mest udbredte, især hvad angår reportagefotoet (ibid., p. 54). Et chokerende barsk reportagefoto kan som Barthes skriver: "... 'skrige', men ikke sår" (ibid., p. 55). Når fotografiet derimod også samtidig rummer *punctum*, efterlader det en oplevelse, en forstyrrelse og en undren. Når fotografiet tiltrækker ens opmærksomhed, er det fordi det bringer oplevelsen til live, for, som han skriver: "I dette triste øde hænder det pludselig, at et og andet foto fanger mig; det opliver mig, og jeg opliver det. Sådan bør jeg altså benævne den tiltrækning, der får det til at eksistere: en oplivelse. Fotoet selv er på ingen måde livagtigt (jeg tror ikke på 'levende' fotos), men det opliver mig, og det er hvad enhver oplevelse gør" (ibid., p. 30). Eller som han også skriver: "*Punctum* i et foto, det er dette tilfældige i det der prikker til mig, (men også sårer mig, piner mig)" (ibid., p. 38). Et fotos *punctum* kan udgøres af en lille detalje i motivet som ikke umiddelbart vækker opsigt, men som alligevel danner og opretholder hele motivets særpræg. *Punctum* er ikke nødvendigvis et harmonisk træk, et interessant eller chokerende element i motivet. *Punctum* tager ikke højde for god smag, moral eller andre vurderende domme (ibid., p. 59). Ofte er *punctum* en ubetydelig lille detalje som det f.eks. er tilfældet i et foto af en dreng på gaden der i sjov får stukket en pistol op mod tindingen mens han smiler og blotter sine dårlige tænder i munden. Ifølge Barthes er dette fotos *punctum* drengens dårlige tænder, og han skriver: "William Klein har fotograferet ungerne i et italienerkvarter i New York (1954); det er rørende og morsomt, men det, som jeg hårdnakket bliver ved med at se, er den lille drengs dårlige tænder" (ibid., p. 59). *Punctum* er her en betydningsløs detalje set i lyset af motivets øvrige aktiviteter hvor en pistol rettes mod drengens tinding alt imens han griner.

Fotografiets *studium* er her det kontrastfyldte forhold mellem drengens grinagtige attitude og pistolen mod hans hoved. Et modsætningsforhold som er meget ligetil og derfor let at afkode, for, som Barthes skriver: "Studium



Uden titel af William Klein (1954)

er til syvende og sidst altid kodet, hvad *punctum* ikke er ...” (1983, p. 67). Men det der bliver det overraskende element eller påfaldende fokus hos Barthes, er drengens dårlige tænder. Som en slags tillægsbemærkning ved siden af alt det andet, som en interesse for det det ikke er meningen at man skal bemærke, men som netop kun bliver betydningsfuldt fordi det står i kontrast til fotografiets *studium* – det vil sige det der er den formelle hensigt. Eller som Barthes skriver: “Sidste ting om *punctum*: hvad enten det er indkredset eller ej, så er det et supplement: det er det som jeg tilføjer til fotoet og som imidlertid allerede er der” (ibid., p. 71). *Punctum* og *studium* betinger nemlig hinandens tilstedeværelse som Barthes skriver: “Det er ikke muligt at opstille nogen regel for forbindelsen mellem *studium* og *punctum* (når det findes). Det drejer sig om en samtidig tilstedeværelse, det er alt hvad man kan sige ...” (ibid., p. 56). Man kan derfor betragte *punctum* som det ekstra lag af betydning i det umiddelbart betydningsfulde som vækker følelsesmæssig interesse. Eller man kunne måske sige at forskellen mellem *studium* og *punctum* er den samme som forskellen mellem kognition og emotion. At kunstværket kan tale til intellektet og til følelserne på to forskellige måder i en samtidighed som forener de to sider på en særlig måde. For det gælder jo også med disse to størrelser (emotion og kognition) at de ikke nødvendigvis adskiller sig fra hinanden, men derimod supplerer og udvider deres respektive egenskaber.

Sommetider er tavsheden omkring et fotografi tegn på *punctum*. Når man ikke finder ord for det sårende element eller det prik og stik fotografiet for-

årsager. Et sted kommenterer Barthes hvordan man til tider først et stykke tid efter at have betragtet fotografiet, finder ind til *punctum*, og skriver: “Der er da intet overraskende i at *punctum* undertiden, på trods af sin skarphed, først melder sig bagefter, når jeg ikke længere har fotoet foran mig, men tænker tilbage på det. Det hænder at jeg får bedre kendskab til et foto, jeg husker, end til et jeg ser, som om det direkte syn fejlstyrede sproget ved at engagere det i et forsøg på beskrivelse, der altid vil gå fejl af virkningens nedslagspunkt, *punctum*” (1983, pp. 67-69). Og han fortsætter med at konkludere: “Jeg havde netop forstået, at hvor umiddelbart og bidende det end var, kunne *punctum* godt forliges med en vis latenstid (men aldrig med en granskning).” *Punctum* kan derfor opstå med en tidsforskydning fordi tanken om billedet i bevidstheden skal modnes.

Det er som nævnt først i mødet med *Vinterhavefotografiet* at sandheden om fotografiet eller den tiltrækning Barthes er drevet af, finder egentligt udtryk. Det er selve fotografiets eidos han møder ved dette særlige fotografi af moren som lille barn, og som han uddyber og fortæller følgende om:

“Noget lignende som en Fotografiets essens svævede over dette særlige foto. Jeg besluttede da at ‘udlede’ Fotografiet som helhed (dets ‘natur’) af det eneste foto, der med sikkerhed eksisterede for mig, og at bruge det så at sige som vejleder under min sidste udforskning. Alle verdens fotografier dannede en Labyrint. Jeg vidste at i centrum af denne Labyrint ville jeg ikke finde andet end dette ene foto, der opfylder Nietzsches ord: ‘Et labyrintisk menneske søger aldrig sandheden, men ene og alene sin Ariadne’. Vinterhavefotografiet var min Ariadne, ikke ved at afsløre en hemmelig ting (uhyre eller skat) for mig, men fordi det kunne fortælle mig, hvad den snor der trak mig mod Fotografiet var gjort af” (1983, p. 90).

Der er endnu et *punctum*, et nyt *punctum*, som Barthes først bliver i stand til at indkredse i mødet med *Vinterhavefotografiet*. Et *punctum* som han skriver følgende om: “Jeg véd nu, at der eksisterer et andet *punctum* (et andet ‘stigma’) end ‘detaljen’. Dette nye *punctum*, der ikke længere er knyttet til formen men intensiteten, er Tiden: det er *noemet* (‘det-har-været’) i dets reneste form, understreget med sønderrivende eftertryk” (1983, p. 115). Hos Barthes har savnet et ansigt, fotografiet af moren, som kun han nærer et særligt forhold til. Savnet har en genstand, kunne man sige, fotografiets referent som Barthes (ibid., p. 95) kalder det, som henviser til det forhold at “det-har-været.” Det som Barthes (ibid., p. 94) med en overbetegnelse kalder for fotografiets *noem*. *Noem* vækker bevidstheden om at det virkelig har eksisteret. Referenten har eksisteret i virkeligheden hvad en person på et portrætmaleri ikke nødvendigvis har, eller som Barthes formulerer det: “... jeg havde forvekslet sandhed og virkelighed i en unik emotion; og heri place-rede jeg fra da af Fotografiets natur – dets genius, eftersom intet malet por-

træt, hvor 'sandt' det end forekom mig, kunne tvinge mig til at tro at dets referent virkelig havde eksisteret" (ibid., p. 95). *Noem* er en påmindelse om døden, at det eksisterende dør, at det levende er nærværende og fraværende på samme tid. Som Barthes skriver: "Når jeg ser på et foto, inkluderer jeg altid i mit blik tanken om det øjeblik, det være sig nok så kort, hvor en virkelig ting har befundet sig ubevægeligt foran øjet. Jeg overfører det nuværende fotos ubevægelighed til den daværende optagelse, og det er denne standsning der konstituerer stillingen" (ibid., p. 96). Ubevægeligheden og det forhold at det-har-været, adskiller fotoet fra både filmens bevægelsesforløb og portrætmaleriets opspind. Fotografiets *noem* gør at motivets referent manifesterer sig eksistentielt på en anden måde end i andre kunstarter. Ikke nødvendigvis på grund af fotoets evne til at udtrykke forskelligartede motiver, men på grund af dets ontologiske virkemåde. Et fotografi fremstiller virkeligheden i et perspektiv som fremkalder en forgængelighed der leder tankerne hen på døden ved den bevidsthed man har om motivets fastfrysning af elementer fra en fortid. Tanken om at det var engang og nu er forgået som alt andet levende, men at det blev fastfrosset i dette fotografi præcis som det var dengang. Barthes formulerer det på følgende måde: "Og eftersom denne uomgængelighed kun eksisterer for Fotografiet, bør vi ved reduktion anse den for fotografiets egentlige essens, dets *noem*. Det jeg retter bevidstheden mod i et foto (vi taler endnu ikke om filmen) er hverken Kunsten eller Kommunikationen, men Referencen, som er Fotografiets grundlæggende orden" (ibid., pp. 94-95). Betragter man fotografiet med disse tanker for øje, vil man uundgåeligt reflektere dødens metaforiske intethed hos dem eller det der figurerer i billedets motiv såvel som i refleksionen over endeligheden i sit eget liv. Som en oplevelse af et nærvær og fravær på samme tid. Nærvær ved fotografiets motiv som tidsmæssig fastholdelse og fravær ved bevidstheden om at motivet var engang, og at øjeblikket nu er dødt og forgået. Når det forholder sig således, skyldes det ikke at fotografiet har en særlig billedlig udtryksform, men nærmere bevidstheden om at fotografiets tekniske foranstaltninger og kemiske frembringelsesform muliggør en afspejling og gengivelse af virkeligheden på en så autentisk og præcis måde som det overhovedet er muligt. Ingen anden visuel kunstart har denne status af virkelighedsnær nøjagtighed som fotografiet. Fotoet formår at fastfryse et splitsekund af virkelighedens forløb som den udspillede sig i et ganske kort øjeblik, og som allerede i dens tilblivelse svinder bort igen. Det insisterer på at virke som en slags evighedens mindesmærke af det øjeblik som var engang og ikke findes mere. Fotoet er derfor nostalgisk af væsen når det af princip altid peger på det der var engang. Af samme grund er livets forgængelighed såvel som melankolien indlejret dybt i dens væsen og forstærker således, mere end nogen anden kunstart, bevidstheden om livets finalitet.

Et fotografi som *Vinterhavefotografiet* vil aldrig kunne vække samme følelsesmæssig stemning hos læseren som den gør hos Barthes. Netop på grund af fotoets referent som her portrætterer en sandhed og en erindring af

moren som kun Barthes ville kunne nære dette savn og interesse over for. Savnet knytter sig således til et konkret genstandsfelt, i dette tilfælde moren, og forbinder emotionens intentionalitet med dets årsag eller udspring. Af samme grund er *Vinterhavefotografiet* udeladt i bogen, for som han skriver: "(Jeg kan ikke vise Dem Vinterhavefotografiet. Det eksisterer kun for mig. For Dem ville det ikke være andet end et ligegyldigt foto, én blandt tusinde manifestationer af 'hvilke som helst'; det kan i ingen henseende udgøre det synlige for en videnskab; det kan ikke grundlægge en objektivitet, i ordets positive forstand; det ville højst kunne interessere Deres studium: epoke, klæder, fotogenik; for Dem er der intet sårende i det)" (1983, p. 91).

Således fuldbringer Barthes sin undersøgelse af fotografiets essens. En undersøgelse som mere hviler på den personlige erkendelsesproces han har gennemlevet eller er kommet overens med, end de resultater han kommer frem til, for som han selv skriver i slutningen af sin bog: "Fotografiets *noem* er enkelt, banalt; ingen dybde: *'Det har været'*. Jeg kender vore kritikere: Hvabehar! En hel bog (ganske vist kort) for at opdage det jeg har vidst siden første blik? ..." (1983, p. 138). Og det er en undersøgelse der her slutter ved et personligt forhold, et personligt fotografi, som ikke kan deles med andre. Det er ikke en slutning der finder udtryk i glæden eller klarheden, men i sorgen som den ser ud i lyset af tabet. Et tab som ingen anden udvej har end den smertelige følelse den efterlader, og som Barthes beskriver på følgende måde:

"Her er Vinterhavefotoet igen. Jeg sidder alene foran det, med det. Ringen er sluttet, der er ingen vej ud. Jeg lider, ubevægelig. En gold, grusom magtesløshed: jeg kan ikke transformere min bedrøvelse, kan ikke lade mit blik drifte; ingen kultur kommer mig til hjælp, når jeg skal tale om denne lidelse, som jeg oplever helt i niveau med billedets afsluttedhed (det er derfor jeg på trods af dets kodificeringer ikke kan aflæse et foto): Fotografiet – mit Fotografi – er kulturløst: når det er smerteligt, er der intet i det der kan forvandle min kummer til sorg" (ibid., p. 110).

Barthes' beskrivelse af sin tiltrækning over for fotografiet har vist hvordan der i hans søgen efter at komme det nær ligger et personligt ærinde til grund for den sorg og smerte han ledes af og finder ind til. På dette punkt har fremstillingen bidraget til at fremhæve en individuel dimension i forståelsen af æstetisk fascination. At en fascination af et kunstværks fremtrædelse kan betinges af et forhold over for et anliggende i ens tilværelse som man først bliver i stand til fastholde og komme i berøring med gennem kunstværket. Et kunstværk der i Barthes' tilfælde drejer sig om fotografiet i dets helhed med de forskellige facetter den tilvejebringer og i særlig grad fotoet af Vinterhaven. Men beskrivelsen handler også om erkendelsen af hvordan en følelsesmæssig tilgang til et genstandsfelt får enhver formel (logisk) metodik

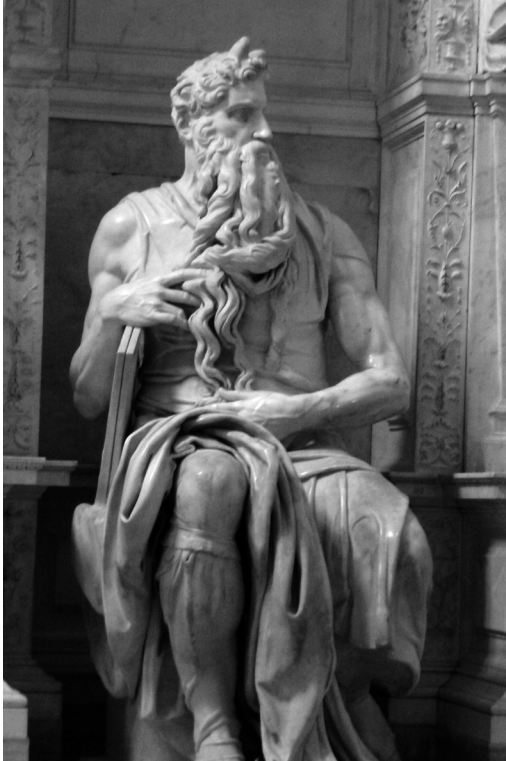
til at blegne når ens interesse er drevet af et personligt engagement der ønsker indsigt i følelsesmæssige forhold. Følelsesmæssige forhold der vel at mærke er af individuel karakter, men dermed ikke uden almen værdi. Barthes' fremstilling er ikke kun udtryk for en personlig udlægning af fotografiets essens. Samme fascination og forløb ser man komme til udtryk i de sammenhænge hvor mennesket i forbindelse med et kunstnerisk engagement søger at overskride sig selv.

3. En fænomenologisk beskrivelse

Æstetisk fascination adskiller sig som nævnt fra andre velkendte kunstoplevelser ved at være en langtrukken proces der ikke opstår på baggrund af en pludselig åbenbaring efterfulgt af klarhed og ro. Den vedrører derimod følelsen af at opdage noget fuldstændig nyt og ukendt ved måden man nærmer sig og lærer et kunstværk at kende på. Som en opdagelse der sker gennem en søgende, forsigtig og langsom interesse der vokser sig større og større for til sidst at ende ud i en dyb og inderlig fascination. En fascination som til at starte med synes diffus og uklar, og som undervejs bevirker en smertefuld længsel og et uforløst begær blandet med følelsen af at være i berøring med noget uerstatteligt og dyrebart som man ikke kan leve foruden. Man forbinde ofte kunstengagementet og de store oplevelser med kunst som noget fantastisk og klargørende eller som inspirerende nydelsesøjeblikke. Mere sjældent hører man beretninger om kunstoplevelser der vækkede angstprovokerende uro, men som man alligevel følte begærlig interesse efter at forfølge i en søgen efter at nå ind til en dybde ved kunstværket som man kunne gribe.

I lighed med Barthes' fascination af fotografiet afslørede Sigmund Freud hvordan han gennem næsten hele sit liv nærrede en dyb fascination af en skulptur som han først langt senere skrev følgende om:

”En anden af disse uudgrundelige og vidunderlige kunstværker er marmorstatuen af Moses, af Michelangelo, i Peterskirken i Vincoli i Rom. Som bekendt er den kun et fragment af et kæmpe gravmæle som kunstneren skulle rejse for den magtfulde pave Julius den 2. Det glæder mig altid at læse en udtalelse om denne statue som for eksempel *Die Krone der modernen Skulptur* (Herman Grimm). Ingen skulptur har nogensinde gjort et større indtryk på mig end denne. Hvor ofte har jeg ikke besteget de stejle trapper ad den uskønne Corso Cavour for at komme til den ensomme plads hvor den forladte kirke ligger, og har altid forsøgt at udstå heltens hånlige og vrede blik, og ofte har jeg så forsigtigt sneget mig ud af det halvskumle rum som om jeg selv tilhørte den hob som hans øjne er rettet imod – den hob som ikke kan holde fast på en overbevisning, som hverken vil vente eller vise tillid, men jublede



Moses (1513-1516) af Michelangelo

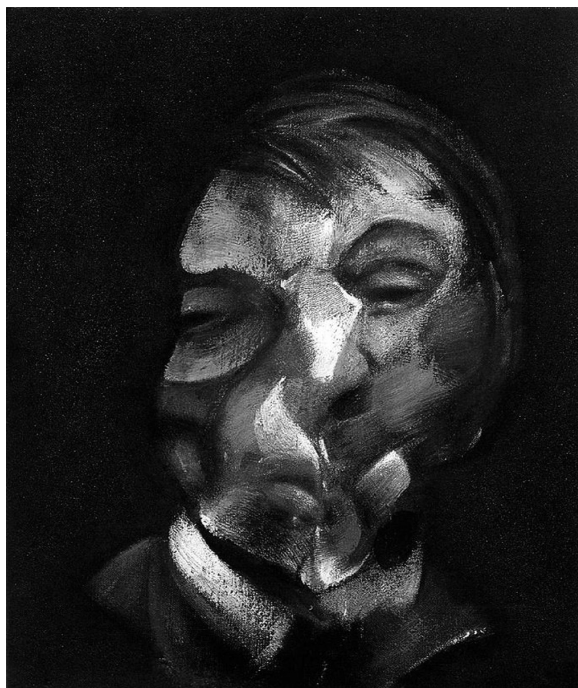
da den igen havde fået gudebilledernes illusion tilbage” (1914/1953, pp. 1314, egen oversættelse).

Senere fulgte han dette op og skrev følgende:

“Mine følelser for dette kunstværk er ligesom følelserne for et elskovsbarn. I tre ensomme septemberuger i 1913 stod jeg hver dag i kirken foran statuen, studerede den, målte den, lavede skitser af den, indtil jeg fik en forståelse af den som jeg dristede mig til at udtrykke i et anonymt essay. Kun meget senere legitimerede jeg dette ikkeanalytiske barn” (Jones, 1955, p. 367).

På samme måde skriver kunstkritikeren Ernst van Alphen (1992) i sin bog *Francis Bacon and the Loss of Self* om sin dybe fascination af Francis Bacons kunst. I forordet til bogen beskriver van Alphen hvordan han første gang stod over for et af Bacons malerier og oplevede hvordan værket indfangede ham i et fuldstændigt nærvær og engagement. Han skriver følgende:

“I was touched so profoundly because the experience was one of total engagement, of being dragged along by the work. I was perplexed about the level on which these paintings touched me: I could not even formulate what the paintings were about, still less what aspect of them hurt me so deeply. As soon as I became aware of this incapacitation, however, I realized that it was not new, and that other works of literature and art have also had this disabling effect on me. Whether I am unable to write about this effect, or have simply refrained from trying, I do not know; but the truth is that I have never written a word about the fascination I have felt for specific novels or works of art. Of course, I managed to write (I hope) interesting and relevant things about these paintings or about literary works. But my own emotional involvement, which is, after all, the impetus behind these analyses, remains unaddressed and unclear even to myself. This blank, this paralysis in my intercourse with works that affect me, has been reflected in my silence about that feeling of paralysis – until now. The sense of paralysis became the starting-point for this book when I noticed that others, too, were incapacitated by Bacon in this way, and when I realized that critics of Bacon had also avoided discussing this effect” (ibid., 9).



Self-portrait (1971) af Francis Bacon

Eksemplerne viser hvordan en fascination af et kunstværk kan forløbe over en længere periode. Hos Freud var det en livslang fascination af Moses-skulpturen der senere i hans liv endte ud i en afhandling, og hos van Alphen står fascinationen af Bacons værker som hele baggrunden for hans arbejder. De omtaler begge deres fascination som noget de næsten følte sig nødsagede til at efterfølge, som en smertelig lyst. Van Alphen betegner endda sine følelser for Bacons værker som en dyb smerte. Freud omtaler ikke smerten på samme måde, men han beskriver følelsen af at vandre af sted op ad ensomme trapper til en øde kirke og føle sig blandt den hob der nedstirres (1914/1953, p. 14). Det der kendetegner disse langvarige fascinationer, er den begærlige søgen efter at finde ind til et svar eller en forståelse af det kunstværket gør ved en. Freud der i sin beskrivelse fortæller hvordan han opmålte, tegnede og betragtede denne marmorskulptur i timevis, i dagevis, i en søgen efter at forstå dette udtryk som fascinerede ham endeløst. Som både Freud og van Alphen skriver, forholdt de sig begge tøvende over for at afsløre deres fascination. Freud turde kun skrive et anonymt essay som han først flere år senere vedkendte sig, og van Alphen begav sig først ud i en nærmere undersøgelse da han opdagede at andre erfarede noget lignende i deres møde med Bacons kunstværker.

Sommetider kan man i tilbageblikket af sit liv forstå hvordan en stærk involvering i et kunstværk medvirkede til en forandring eller bidrog til at definere forhold som man endnu ikke var i stand til at udtrykke. Forfatteren Kirsten Hammann reflekterer f.eks. over den tiltrækning hun følte for David Bowies musik da hun som ung lyttede til den for første gang: "... jeg anede ikke at jeg skulle blive forfatter på det tidspunkt. Det ville jeg i hvert fald ikke erkende over for mig selv, og jeg ville aldrig sige det til nogen. Dengang ville du aldrig få mig til at sige ordet 'forfatter'. Men det var jo det, jeg var i gang med: jeg ville prøve at få sproget til at gøre lidt af det, som musikken også kan gøre" (Tetzlaff, 2007b). Eller som tidligere operachef ved *Det Kongelige Teater* Kasper Bech Holten fortæller om Bachs *Goldberg Variationer* med Glenn Gould: "At have værker som *Goldberg Variationer* i sit liv er som at have rigtige venner. Venner, man lærer at kende på et tidligt tidspunkt, og som man livet igennem kan spejle sig i, være i dialog med, lære og udfordres af, miste kontakten med, genopdage, finde nye dimensioner i og perspektivere sin egen udvikling ved at se sig selv i forhold til værket" (Tetzlaff, 2007a). Ikke sjældent vil man kunne genkende formen og retningen på sit liv i lyset af de perioder hvor man var optaget af bestemte værker. Udtryksformer som har fascineret, kan således gå hen og bliver retningsnoren for de valg man træffer i sit liv, eller i hvert fald påvirke den vej man går, ligesom komponisten Bent Sørensen formulerer det i et interview om dengang han læste Marcel Prousts roman *På sporet af den tabte tid*: "Da jeg læste den, tog den næsten et år af mit liv. Siden har bogen dannet spor i alle de år, jeg har levet. Sat mig på sporet af mit eget liv. På sporet af både min

tabte og kommende tid” (Tetzlaff, 2007c). Eller som rockpoeten Patti Smith skriver i selvbiografien *Just kids* om sin fascination af poeten Arthur Rimbaud:

“Rimbaud havde nøglen til et mystisk sprog, som jeg slugte, selvom jeg ikke helt var i stand til at tyde det. Min ubesværede kærlighed til ham var lige så virkelig for mig som alt muligt andet, jeg havde oplevet. På trykkeriet, hvor jeg havde arbejdet sammen med en gruppe uuddannede kvinder, der var hårde i filten, blev jeg chikaneret på grund af ham. De mistænkte mig for at være kommunist, fordi jeg læste en bog på et fremmed sprog, og de truede mig inde på toilettet, stak til mig for at få mig til at tage afstand fra ham. Jeg sydede i den atmosfære. Det var for ham, jeg skrev, det var ham, jeg drømte om. Han blev min ærkeengel, der frelste mig fra fabrikslivets jordiske rædsler. Hans hænder havde mejslet en himmelsk manual, og jeg gav ikke slip på den. Mit kendskab til ham fik mig til at knejse, og det kunne de ikke tage fra mig. Jeg smed mit eksemplar af *Illuminations* i min ternede kuffert. Vi skulle flygte sammen” (2010, pp. 32-33).

Værket har fulgt Patti Smith lige siden og dannet spor og retning for hendes kunstneriske karriere.

Det der som nævnt karakteriserer disse måder at knytte sig til et kunstværk på, er netop deres langvarige virkning der i sin uafsluttede og søgende karakter minder om en opdagelse som aldrig får en slutning. I sin søgen længes man efter at komme kunstværket nær, man lytter til musikken igen og igen, eller man måler og vejer statuen som Freud gjorde det. Der er et gentagende behov for at indtage værket i en uendelighed som aldrig synes at slutte.

Men hvad er det egentlig man ønsker at komme nær? Og hvad sker der når det lykkes? Følger den æstetiske fascination en struktur, og optræder en række bestemte emotioner, og hvordan kan de i så fald beskrives?

3.1. En begrebsafklaring

Selvom kunstpsykologien, også kaldet psykologisk æstetik, hører blandt de tidligste discipliner inden for den akademiske psykologi, er æstetisk fascination sjældent brugt som fagterm. Funch (1997, pp. 180-184) bruger begrebet i forbindelse med psykoanalytiske fremstillinger af det engagement som kunstnere giver udtryk for under deres skabende arbejde. Begrebet bruges ikke inden for den psykoanalytiske faglitteratur, og det er Funch der introducerer begrebet som en særlig måde at forholde sig til et kunstværk på – enten som skabende kunstner eller som oplevende betragter. Da begrebet æstetisk fascination således ikke udspringer af de psykoanalytiske teoridannelser, men blot er anvendt som en betegnelse for en særlig form for kunstengagement, tillader jeg mig at anvende begrebet for dette kunstengagements fæ-

nomenologiske fremtrædelsesform uden at knytte det til psykoanalytisk teoridannelse. I stedet for vil jeg i et senere afsnit forsøge at sætte æstetisk fascination ind i en eksistenspsykologisk referenceramme.

3.2. Fascinationens begyndelse

En æstetisk fascination opstår i mødet med et kunstværk, men det behøver ikke nødvendigvis at ske i mødet med et fantastisk kunstværk eller det man finder smukt og harmonisk. Ofte tager fascinationen sin begyndelse i det ukendte, det usmagelige eller det grænseoverskridende. Den kan begynde sin indtagelse af bevidstheden ganske langsomt uden at man er klar over det. På samme måde som et tilfældigt besøg på en kunstudstilling med en række værker der ender med at blive starten på en livslang fascination. En sådan begyndelse kan starte med at man finder værkerne på udstillingen en smule kedelige og ubetydelige. Man forlader udstillingen og kommer alligevel til at vende tilbage til nogle af værkerne i tanker for langsomt at bemærke hvordan fornemmelsen i kroppen og ens tankeindhold er præget af de indtryk man fandt på udstillingen. Kunstudstillingen som til at begynde med var interesseløs, mærkede altså alligevel én på den ene eller den anden måde. Måske man vender tilbage til udstillingen i en genforening som denne gang tryllebinder og for alvor vækker fascinationen af dette udtryk fra en kunstner som man måske ikke anede hvem var, og som man nu begynder at indsamle viden om i en begærlig søgen efter at nå ind til en forståelse, en essens eller en sandhed af.

Samme fænomen ser man ske i forbindelse med f.eks. filmen man har set, eller romanen man har læst, der efterfølgende lever videre i ens tanker. De kan efterlade stemninger som folder sig ud og berører kroppen og sindet med indtryk, fornemmelser, erindringer og associationer hentet fra den atmosfære man fandt i filmens forløb eller romanens univers. Hele ens tankeindhold kan påvirkes af disse stemninger og kaste en slags fortryllesels slør hen over bevidstheden. Selv de aktiviteter man efterfølgende er optaget af, lige fra ens almindelige daglige arbejde til at gå rundt derhjemme i sine vante omgivelser, kan påvirkes og ændre karakter for at indtage samme stemningsleje som det man fandt i kunstværkets univers. Sommetider forsøger man at komme væk fra stemningen man er påvirket af, og man kan endda forsøge at involvere sig i nye kunstneriske udtryksformer. Lade andre indtryk indtage tankerne. En gang imellem lykkes det, mens det andre gange blot fortsætter sin virkning i flere dage. Flugten gælder selvfølgelig mest for de ubehagelige indtryk som giver kvalme eller depressive mentale tilstande. For det meste er indtrykket langtfra ubehageligt og noget man ikke forsøger at ryste af sig, tværtimod forsøger man sommetider at fastholde stemningen ved at undgå enhver form for forstyrrende påvirkning som ikke tjener til opretholdelse af stemningen.

De gode indtryk er dem der vækker en stille interesse. Ofte starter det med et lille element af grænseoverskridende provokation blandet med en tiltræk-

ning. En modsætningsfyldt nuance ved f.eks. musikken man lytter til. For det meste er det et lille element som udgør dette modsætningsforhold af både det frastødende og det tiltrækkende på samme tid. Det kan kilde i maven, eller det kan give én lyst til at kommentere musikken med foragt i stemmen som en markering af den tilbagetrukkenhed man føler behov for at demonstrere. Som en slags akut overstimulering af musikkens toner som man trækker sig væk fra fordi det bliver for meget uden at man rigtig ved hvad det præcis er der bliver for meget, eller hvad det grænseoverskridende egentlig består i. Den første lille tiltrækning i mødet med musikken kunne også bestå af en enkelt tone eller et instrument der afgiver en bestemt klang på et bestemt tidspunkt i stykket, som man føler sig draget af. Det kunne være sangerens karakteristiske stemme, et enkelt ord eller en sætning i sangen som vækker en særlig stemning. Ofte er det en meget lille detalje der til at begynde med bliver afgørende for om man bliver tiltrukket af dette specifikke stykke musik eller ej. Og tiltrækningen, både hvad angår det gode og det dårlige indtryk, er en forudsætning for fascinationens begyndelse. Der må nødvendigvis være noget i helhedsindtrykket af genstandens udtryk som vækker ens opmærksomhed til live. Enten med det samme mens man f.eks. lytter til musikken, læser bogen eller betragter billedet, eller timer efter og måske først flere dage efter. En tiltrækning som langsomt vækker interesse og nysgerrighed mere end den vækker harmoni og ro.

I den efterfølgende tid vokser interessen for udtrykket sig større og større. Det kan føles som at opdage noget helt afgørende nyt i tilværelsen som man med det samme får en klar fornemmelse af ikke at kunne undvære et øjeblik mere. Som regel opsøger man samme udstilling igen og igen, eller man læser andre bøger af den samme forfatter, eller man lytter til det samme stykke musik flere gange i træk. Man føler sult efter dette udtryk, denne tone eller stemning som efterlader disse små stød af frastødende eller provokerende behag. Det er ikke en frastødende følelse på den måde at det er direkte ubehageligt. Det er nærmere som noget der virker grænseoverskridende på en, som det man har tilbøjelighed til at betegne som for meget og så alligevel føle sig tiltrukket af. Med tiden forsvinder det frastødende element, og tilbage står tiltrækningen – man er inderligt tiltrukket af denne udtryksform som man begynder at dyrke og holde af som var det et kært øje. Det samme stykke musik kan derfor blive afspillet flere gange i døgn og gå hen og blive hverdagens eneste egentlige interesse og højdepunkt. Måske man finder bestemte tidspunkter til sin lytning, f.eks. som at sætte sit vækkeur tidligere om morgenen for at finde tid til lytning af musikstykket inden man går i gang med dagens andre gøremål. Et bestemt billede kan man have liggende gemt i sin lomme for at tage det frem i ny og næ og genopfriske erindringer om det. På samme måde med romanen som til tider kan opleves mere virkelig end den virkelighed der udspiller sig i hverdagen. Man finder små stunder i løbet af dagen hvor man lidt i skjul tager bogen frem og læser med en fortrolighed som man sjældent oplever. Som det oftest er tilfældet,

må øjeblikkene, uanset om det drejer sig om musikstykket eller bogen, dyrkes og studeres under intime og private rammer. For det der sker i fascinationens fortabelse, er netop en form for personlig selvransagelse som en opdagelse af noget der kræver og inddrager hele ens opmærksomhed.

Disse små øjeblikke kan som nævnt gå hen og blive hverdagens egentlige højdepunkt og få status af trøstende tilflugtssted eller virke som berigende inspiration til det liv som udspiller sig i hverdagens gang. Det kan være det eneste der fastholder ens mod og lyst til livet i en periode hvor alt andet synes meningsløst. Men det er ikke nødvendigvis et afslappende og fredfyldt forhold som udspiller sig mellem én selv og den genstand som indtager denne særlige plads i bevidstheden. Det kan være et skelsættende og smertefuldt forhold fyldt med uforløst energi og en umættelig længselstilstand til følge.

3.3. Emotionelle aspekter

Skal man forsøge at beskrive hvad det er for en stemning der udfolder sig i den æstetiske fascination, finder man en række følelsesmæssige tilstande der bedst kan beskrives som længsel, savn, begær og sorg. Altså en række følelser som omhandler et ønske efter at bevæge sig ud over den bevidsthedstilstand eller den værenstilstand man befinder sig i. Selvom disse følelsestilstande i det følgende beskrives som adskilte emotioner, optræder de simultant hvorfor deres fremtrædelsesformer overlapper hinanden. Længsel og savn er f.eks. to tilstande der næsten er identiske med hinanden. Savnet er dog oftest rettet mod noget konkret, hvorimod længslen ofte er genstandsløs, men begge tilstande handler om et ønske efter og en opmærksomhed på noget som ligger uden for det man er i besiddelse af. Begæret er, ligesom længslen og savnet, en følelse der efterstræber noget man ikke er i berøring med, men som man nærer et stærkt ønske om at nå. Det er altså tre følelsesmæssige tilstande som alle peger mod noget som man ønsker at komme nær. Anderledes forholder det sig med sorgen som handler om tabet af noget eller adskillelsen fra noget man holder af. Sorgen optræder i kølvandet på de tre andre følelsestilstande når man når til erkendelsen af ikke at kunne få det man begærer, længes efter og savner.

3.4. Længsel

Længslen vækkes når man gøres bevidst om forhold man savner eller ønsker at være nær. Den opstår i spændingsfeltet mellem mulighed og begrænsning. For var der ingen begrænsning, ville man ikke have noget at længes efter, og var der ingen mulighed, ville man ikke være bevidst derom. Længslen er genstandsløs fordi den optræder som en diffus følelse der retter sig mod noget man ikke kan fastholde eller finde en retning på. Den består af en fornemmelse af noget man ikke ved, hvad er, men som man alligevel har en stærk fornemmelse af. Det er derfor også en følelse der kan opretholde sig

selv når den ikke finder udtryk i en form der ligger uden for dens egen horisont. Når længslen kun lever i sin egen følelse og måske også kun, uvidende, ønsker at forblive uforandret, kan den være destruktiv. Det søgende og længselsfulde menneske kan f.eks. lede i store verdensreligioner, i askesen, i anerkendelsen eller misbruget for til sidst at finde det han søger, i sig selv. Når man leder på forkerte præmisser, kan den destruktive længsel, eller nærmere bestemt den rastløse længsel, således gå hen og blive en grundtilstand som hæmmer nærværet og vanskeliggør en egentlig forløsning. Når længslen opstår i forbindelse med noget der ligger uden for en selv, kan den derimod være produktiv og lede en i retning af det man søger. I denne henseende rummer længslen en stor energi som i en produktiv forstand kan fungere som en stærk motivation og drivkraft i livet.

I den æstetiske fascination er det denne produktive form for længsel der optræder. Den vækkes først til live i forbindelse med kunstværket, og er ikke som i den destruktive form en længsel som opstår af sig selv eller uden forbindelse til noget. Når kunstværket bliver anledning til længsel, drives den af en fremadrettethed som ikke fjerner en fra én selv, men tværtimod fastholder en i et nærvær der fordrer en søgen der bevæger sig ud mod livet. En søgen som sker på ukendt terræn med kunstværket som eneste ledetråd.

3.5. Begær

Begær er en følelse der vedrører et stærkt ønske om at besidde noget man føler sig tiltrukket af. Ofte forbindes begær med en stærk seksuel lyst eller drift der rettes mod et andet menneske. Begæret er ligesom længslen drevet af ønsket om at komme noget nær som ligger uden for ens rækkevidde. Men hvor længslen er genstandsløs og diffus, har begæret dog en retning for sit fokus. Et begær er rettet mod noget bestemt og konkret og på en selvisk og helt kompromisløs måde, fordi det er viljestærkt, grådigt og absolut. I den æstetiske fascination optræder begæret som en følelse der lægger sig tæt op ad længslen. Den har dog ikke den samme fremadrettede drivkraft som længslen, fordi begæret retter sig konkret mod kunstværkets udtryk. Det er altså kunstværkets virkemåde man føler et stærkt begær mod.

Begæret viser sig i den tiltrækning og fascination man retter mod værket, og som man ihærdigt forsøger at afdække essensen og sandheden af. Det er begæret der viser sig når man nærer et brændende ønske efter at komme det nær. Og det er begæret der bevirker ens stærke ønske efter at blive opslugt af værkets stemning og virkemåde med hele sin krop og sin sjæl. Når begæret udtrykker sig i den tiltrækning man nærer over for kunstværket, skal det ikke fejlagtigt forstås som var det kunstværkets materielle fremtrædelse man ønsker at besidde. Derimod som den effekt værket har på én når den vækker noget til live som man ikke var bevidstgjort om, men som man alligevel meget hurtigt kommer til at føle dyb samhørighed med. Man kan ikke sige at begæret retter sig mod én selv, men den retter sig mod det felt eller den

mulighed som værket åbner op for. Der er altså noget i ubestemtheden og i det ukendte som værket leder en i retning af, og som man føler et begær efter at komme i berøring med.

3.6. Savn

Savn er en følelse der knytter sig til fraværet af det man holder af. I savnet har man ofte en klar bevidsthed om det man savner, fordi savnet indebærer at man værdsætter og sætter pris på det man savner. Man har altså en klar følelse af at man mangler noget som man engang har haft, men som man ikke længere har. Savnet minder om længslen i det omfang at begge følelser vedrører en rækken ud efter noget som man ikke har, og som man gerne vil have. Men de adskiller sig også fra hinanden ved det der rækkes ud efter. Hvor længslen rækker ud mod det ubestemte og ukendte, rækker savnet ud efter det bestemte og bekendte. Savnet optræder som en knugende indadvendt tilstand hvor man sørger over det savnede, og længslen optræder som en udadvendt søgen efter noget man endnu ikke har en klarhed over. Savnet kan betragtes som en tilbagetrukkethed hvor man vender blikket tilbage til den tid som var engang. Og længslen kan betragtes som en følelse der refererer til noget der ligger uden for det man har været i berøring med tidligere. Sommetider kan man savne noget som ikke er der, men som man måske havde en forventning om var der. Eller man kan savne noget som var der engang, og som stadig burde være der, men alligevel ikke er der. Som det at have en forestilling om at kunne vende tilbage til nogle bestemte fysiske omgivelser eller personer fra en tidligere periode af ens liv hvor man følte sig tryk og glad og derefter vende tilbage til det samme sted på et senere tidspunkt af sit liv for at finde at alt er væk. Eller man kan savne et menneske som er der i fysisk forstand og dog alligevel savne personen uendelig stærkt.

Savn som det optræder i den æstetiske fascination, retter sig mod det tabte når man bevæger sig ud i det ukendte. Længslen og savnet følges ad i den forstand at lige så snart man bevæger sig i retning af det man ikke kender til, så mister man samtidig noget af det man havde før. For man savner det man havde tidligere og altså følte en fortrolighed med, og som man i længslens følelse erkender, må ophøre. Længslen og savnet kommer på denne måde til at opstå som en kontrast til hinanden, som en fremadrettethed og en indadrettethed, selvom de samtidig deler væsentlige træk. Savnet deler måske endnu flere lighedstræk med sorgen som træder ind på en anden måde end de foregående følelser.

3.7. Sorg

Sorgen skyldes at man har mistet noget værdifuldt. Sorgen er en reaktion på et tab af noget man ved man aldrig får tilbage igen. Til forskel fra savnet er sorgen kendetegnet ved den bevidsthed man har om hvorvidt det man holder af, er borte for altid, eller om det kommer tilbage igen. I savnet ved man at det drejer sig om et midlertidigt fravær, hvor man i sorgen er klar over at det

er borte for altid. Sorgen optræder på baggrund af det varige tab, og savnet på baggrund af det kortvarige tab. Af denne grund opleves sorgen også anderledes end savnet. Sorgen har en opgiveness eller accepterende stemning over sig, hvor savnet derimod har en tro og vedholdenhed som sætter sig som en knugende fornemmelse i maven. Den er knugende fordi man holder fast om det savnede, i modsætning til sorgen der kaster en stilhed over én fordi man har givet slip.

I den æstetiske fascination træder sorgen derfor frem med en helt anden styrke end de tre foregående følellestilstande. Den viser sig som en stille og vemodig eftervirkning som godt nok minder om savnet, men alligevel ikke fordi den vedrører en accept af at man har mistet det tabte eller det savnede. Hvor savnet stadig holder fast i det der savnes, har sorgen givet slip og accepteret tabet på en måde som efterlader en tavshed. Måske stilheden bringes tydeligere til udtryk når den opstår på baggrund af denne kontrastfuldhed. Hvor længslen og savnet har intensiteten og begæret som drivkraft, har sorgen udmattelsen og en slags erkendelse af tabet som baggrund. Det er som om sorgen sørger over den afstand som længslen og begæret nærer over for den ubestemthed som udgår fra kunstværket, og som dog føles så nærværende. En sorg over ikke at kunne komme det nær eller nært nok. Og en sorg over at være i berøring med noget så værdifuldt uden rigtig at kunne fastholde det i andet end det der var anledning til fascinationen. Træder man dybere ind i følelsen, finder man at kunstværkets virkning fører tankerne mod forhold som ikke længere handler om genstandens umiddelbare betydning og udtryk. Tankerne og følelserne ledes i retning af en sorg og et savn der nu manifesterer sig i en almen refleksion over livet og tilværelsen. Man har altså i en eller anden forstand bevæget sig bort fra kunstværket og står nu i det flagrende ukendte som derude lader én berøre en dimension eller et rum hvor sorgen kommer til udtryk. Det er først i forbindelse med denne sorgfølelse at roen træder ind i forløbet. Ikke som en ro af harmoni og lykke, men som en form for stilhed eller overensstemmelse med noget som man hele tiden har kæmpet med eller imod.

3.8. Opsummering

Den æstetiske fascination er nu gennemgået så godt som det nu er lykkedes mig at indfange dens fænomenologiske karakter. Da den kun er udtryk for en beskrivelse der endnu ikke ejer en forklaring, vil nedenstående konklusion primært bestå af en sammenfatning af centrale hovedområder som jeg samtidig begynder at relatere til en meningsgivende forståelsesramme. For klarhedens skyld kan man opstille den æstetiske fascination i punktform og udlede følgende aspekter ved dens karakter:

- Kunstværket spiller en central rolle
- Der er ofte tale om en ambivalent tiltrækning i begyndelsen
- Der vækkes et intenst nærvær og en intens interesse over for kunstværket

- Den er stærkt motiverende og meningsgivende
- Dens forløb strækker sig over tid som en proces
- Forløbet har mere karakter af opdagelse og søgen end klarhed og ro
- Den er karakteriseret ved en række stærke fremadrettede emotioner
- Den vækker desorientering og smerte, mere end den vækker glæde og harmoni
- Den vækker en refleksion over livet
- Kunstværket er retningsgivende for ens orientering
- Af nødvendighed tvinges man mod nye og ukendte områder af sin tilværelse.

Noget af det mest særprægede ved den æstetiske fascination er dens søgende og uafsluttede karakter som kunstværket formår at motivere over et længere tidsforløb. Den følger samme struktur som en erkendelsesproces når kunstværkets virkemåde formår at lede til en form for ny orientering i tilværelsen i den forstand at kunstværket bliver anledning til en refleksion over livet. En refleksion skabt af det nærvær og den interesse man har etableret over for kunstværket, og som på en ejendommelig måde inspirerer én i retning af en søgen som af nødvendighed må ske på et nyt grundlag. Det bliver en nødvendighed fordi kunstværket efterlader en spændingstilstand som man nødsages til at finde forløsning på ved at omdanne indtrykket i en ny, men tilsvarende form. Og omdannelsen må ske på et nyt grundlag fordi intet i ens tidligere erfaringer eller kendskab kan hjælpe til opklaring. I den forstand deler den æstetiske fascination lighedstræk med krisen når man i kriseforløbets afsluttende fase nødsages til at finde nye veje. Om man skal vælge at kalde resultatet af den æstetiske fascination ny erkendelse eller udtryk for en nyorienteringsfase, kan diskuteres. En erkendelse vedrører som regel en viden om noget, hvor man derimod i en nyorientering først er i gang med at finde viden eller nye muligheder. I en sådan opstilling må krisen derfor være det trin der går forud for erkendelsen. Den æstetiske fascination indeholder begge trin når kunstværkets virkemåde leder til en klar, men dog undefinerbar viden om noget som man samtidig bliver klar over at man må omdanne og finde gestaltet i nye rammer. Betragter man de fire dominerende følelser som optræder i den æstetiske fascination, finder man en række følelestilstande som også kan optræde i kriseforløbet. Sorgen og savnet er f.eks. følelser der ofte følger i kølvandet på forandring fordi nye vilkår nødvendigvis medfører tab af gamle. I sorgfølelsen som den ser ud i den æstetiske fascination, finder man ud over tabet af noget også samtidig kimen til noget frugtbart, nemlig i tankernes bevægelse ud mod livet. Det er svært at beskrive hvad en bevægelse ud mod livet egentlig går ud på. Men det lader sig bedst forklare som en vished om at man af nødvendighed må vandre ud mod tilværelsens muligheder. Man må række ud over sin nuværende situation for derude i verden at finde et genkald for sin nødvendige søgen. At søge ud mod livet refererer måske derfor mere til en følelse af frihed. En

frihedsfølelse som i en metaforisk forstand viser sig i tanken ved at reflektere verden og livet på den mest vidtgående og altfavnende måde. At hele forløbet i den æstetiske fascination samtidig udspiller sig i en tilstand af angst og uro, underbygger måske dens lighed med krisens forløb. Dens strukturelle komponenter ser dog lidt anderledes ud end hvad man i almindelighed forstår ved krise. Normalt forbinder man en krise med en akut udefrakommende trussel som ulykke, sygdom og tab af nærtstående personer, eller som noget der kan opstå som en snigende indre udefinerbar utilfredshed eller utilstrækkelighed ved livet. I den æstetiske fascination er der ikke tale om en udefrakommende trussel, for kunstværket virker jo ikke truende på en, og der synes heller ikke at være en snigende utilfredshed over livet til stede, i hvert fald ikke som noget man var klar over. Men der er tale om et møde med et kunstværk, en udefrakommende instans, som igangsætter en proces der kunne minde om de følelser der også findes i krisen. Der hvor den æstetiske fascination afviger fra krisens forløb, er ved interessen over for kunstværket. Ved den almindelige akutopståede krise optages man ikke med samme begærlige og længselsfulde interesse af den begivenhed der blev årsag til krisens udbrud. Der må være tale om noget andet end et almindeligt kriseforløb, og begivenheden for dens opståen, kunstværket, må samtidig udgøre en væsentlig komponent ved forløbet som den almindelige krisens udløsende faktor ikke i almindelighed har. Skal man begynde at nærme sig en mere uddybende forklaring på hvad den æstetiske fascination handler om, lader det derfor til at især to forhold ved forløbet skal undersøges nærmere. Det ene forhold er forløbets anledning, altså kunstværket. Og det andet forhold er selve forløbet som kunne minde om krisens og dog alligevel ikke.

4. Eksistenspsykologisk forståelsesramme

Som tidligere nævnt har jeg aldrig set den æstetiske fascination blive behandlet i faglitteraturen, hverken inden for kunstpsykologien eller andre æstetiske fagdiscipliner, og jeg kan derfor ikke ty til allerede etablerede forklaringsmodeller i min tilnærmelse til at forstå og forklare hvad dette kunstengagement er udtryk for. Når jeg i det næste uddyber baggrunden for mit valg af forståelsesramme, lader jeg bestemmelsen blive afgjort af den æstetiske fascinations beskrivelseskarakter og forløb. Jeg finder forståelsesrammen ved at lede efter lignende steder hvor man også ser længslen, begæret, savnet og sorgen optræde i en spændingstilstand som fordrer bevægelsen mod noget nyt. Og som mens det står på, opleves angstprovokerende samtidig med at man har en stærk bevidsthed om dens nødvendighed. Et sted hvor disse forhold gør sig særlig gældende, er inden for den eksistentielle tænkning hvor angsten, friheden, længslen, tabet og nærværet opstår som uundgæelige og nødvendige størrelser når menneskets tilblivelse anskueliggøres.

Karakteren af de følelser der optræder i den æstetiske fascination, dens forløb, angstens tilstedeværelse, sorgens tilbageskuende karakter og længslens fremadrettethed, kan i et eksistentielt perspektiv netop betragtes som udtryk for den erkendelsesproces eller det kriseforløb der vedrører forandringen og tilblivelsen.

Man kunne også have valgt en psykoanalytisk anskuelsesform og betragte den æstetiske fascination som udtryk for katarsis hvor affekten ved et tidligt traume føres tilbage til den oprindelige forestilling. Men den psykoanalytiske forklaringsmodel synes at komme til kort når det gælder dens svar på det tankeindhold som dukker op i den æstetiske fascination. Et tankeindhold som omhandler en almen, og ikke privat, refleksion over livet. Det er f.eks. ikke tanker om specifikke personskikkelser eller vigtige mellemmeneskelige relationer i fortiden som er anledning til eller præger tankens fylde, men derimod tanker der overskrider den private horisont. Psykoanalysen bidrager ikke i samme omfang som eksistenstænkningen til en betragtningmåde der favner den almene refleksion. En refleksion der netop udmærker sig ved at optræde uafhængigt af den enkeltes livshistorie. Den æstetiske fascination er en udadrettet proces som vedrører vejen mod det der endnu ikke er virkeliggjort. Med en psykoanalytisk tilgang går vejen til en egentlig forandring og udvikling gennem bevidstgørelsen af tidligere forhold i barndommen. Den søger i tilbageblikket og i afsløringen af ubevidste mønstre, mens den æstetiske fascination synes at vedrøre det fremadskuende som endnu ikke er skabt. Endvidere vil den psykoanalytiske tankegang ofte gå efter at opklare de konfliktfyldte og fastlåste problemstillinger hos mennesket, men det lader ikke til at der er noget konfliktfyldt ved den æstetiske fascination. Der er ikke noget problem der skal løses, men hellere uddybes i et perspektiv som retter fokus mod forhold der vedrører de endnu ikke realiserede muligheder og menneskets vej dertil.

4.1. Kriseforståelse i eksistentielt perspektiv

Inden for den eksistentorienterede tænkning opfattes krisen som en uundgåelig og nødvendig proces ved det at leve og udfolde sig som menneske. Enhver forandring og tilblivelse sker gennem krisen, og da eksistentialismen først og fremmest betragter menneskets eksistens som det udgangspunkt hvoraf alt andet udspringer, indfinder krisen sig i enhver bevægelse. Rollo May formulerer det på følgende måde: "Eksistentialismen anerkender, at mennesket altid er i færd med at blive til og derfor også altid befinder sig i en latent krise" (1966, p. 35). Krisen udgør derfor en uomgængelig del af menneskets eksistens og væren. Den er en mulighedsvej og dermed af opbyggelig og positiv karakter selvom den ofte går gennem smerten og uroen. Af samme grund opfattes lidelsen, eller angsten, som en slags eksistensens erkendelsesvilkår. Når mennesket erkender sig selv som ophav til det liv man vælger at leve uden at frasige sig ansvaret, konfronteres man nødvendigvis med en følelse af angst. En angst for intetheden fordi angstens

genstand vedrører bevidstheden om en endnu ikke realiseret mulighed, eller som Johannes Sløk beskriver det:

“I angsten opdages muligheden. Men det må forstås rigtigt. Det er ikke den bestemte mulighed, der eventuelt kunne indtræffe, den begivenhed, som man forudser muligvis vil ske. En sådan art af mulighed er genstand for frygt – eller forhåbning. Angstens mulighed er selve det at kunne; det er altså ikke blot den mulighed, det står til mig selv at realisere eller afvise, denne muligheds indhold, men det er denne muligheds overladthed til mig, det, at jeg kunne virkeliggøre den” (1966, p. 110).

Angsten forbinder således mennesket med dets mulighed for at blive til. Den kan enten gribes eller forkastes og lede mennesket til fortvivelse eller glæde.

Således indskriver angsten sig i krisen, eller mere bestemt, krisen udgøres af angsten når mennesket vælger sig selv og tager ansvar for alt hvad det end måtte medføre. Det er dette forhold eller denne erkendelse som tilskrives krisen i den eksistentielle forståelse. Kriseforløbet som det udfolder sig i forbindelse med denne menneskets tilblivelsesproces, kan som tidligere nævnt relateres til den æstetiske fascination. Her udspiller der sig også en muligheds tilstand af åbenhed mod livet i en urolig og angstpræget søgen. Men den går også gennem et forløb som ikke nødvendigvis kan opfattes som en lidelsestilstand. Der er involveretheden i kunstværket som drager, fortryller og virker meningsgivende på en. Den vækker længsel og begær som er følelser der vil noget, og der vil have noget. Således at der er tale om en stærk progressivitet i forløbet som man derfor kan opfatte som en livsenergi – at man vil livet. Man retter sine tanker ud mod livet for at gribe de muligheder det byder, selvom man endnu ikke er bevidst om hvad det i sin konkrete størrelse er for en mulighed. At det forholder sig sådan i den æstetiske fascination at de positive kvaliteter som meningsfuldheden, nærværet og mulighedsfølelsen optræder parallelt med lidelsen og angsten, kunne tyde på at den rent faktisk vedrører en proces hvorved man vælger sig selv, eller måske mere præcist, kommer sig selv nærmere.

Men hvordan kan et kunstværk igangsætte denne proces?

4.2. *Kunsten som aktualiseringsmoment*

Det er besynderligt at forestille sig hvordan en ydre materiel genstand kan influere og aktualisere krisen hos mennesket sådan som det sker i den æstetiske fascination. Når jeg kalder det for aktualisering, tænker jeg på Rollo Mays (1966, p. 35) ord, at: Ethvert menneske altid befinder sig i en latent krise. Kunstværket må aktualisere denne latente krise som altså var der i forvejen. Den udspringer næppe af kunstværket alene, men der må på den anden side være noget i kunstværket der formår at tale til den i forvejen latente krises tematik hos mennesket. Kunstværket må repræsentere et for-

hold, en tematik eller hvad det end måtte være som lige præcis rammer ind i noget som passer. I den æstetiske fascination har man netop følelsen af at have fundet noget som man altid har savnet, man var bare ikke klar over det før man mødte det. Kunstværket igangsætter den eksistentielle krise hvilket jo vil sige at den igangsætter en selvaktualiseringsproces der handler om at vælge og blive sig selv. Men hvordan sker det helt præcist at man i sin relation til et kunstværk bliver i stand til at nærme sig sig selv? Man skulle jo ikke nødvendigvis tro at det at være optaget af noget der ligger uden for en selv, leder til det dybeste selvnærvær. Medmindre optagetheden af kunstværket muliggør at man nærmer sig sider af sig selv som var tilslørede og gemt væk. Denne hypotetiske opstilling kunne godt sandsynliggøres hvis man betragter følelsen der handler om at man på den ene side føler at kunstværkets udtryk virker fortroligt og genkendeligt på én, samtidig med at det vækker en diffus og stærk længsel efter noget man ikke ved, hvad er. Kunstværket muliggør måske at man sættes i forbindelse med sig selv, samtidig med at man dermed opfordres eller nødsages til at tage valget. Det vil sige at gribe muligheden. Måske den æstetiske fascination er udtryk for denne proces. Som en beskrivelse af det forløb der går forud for at vælge sig selv og blive sig selv.

Kunsten og kunstværket må således have en særlig evne til at stimulere og igangsætte denne proces, og det bliver nærliggende at spørge ind til disse særlige træk ved kunstværket såsom: Hvilken funktion har kunsten i forbindelse med menneskets selvaktualiseringsproces?

4.3. Kunsten som mytisk størrelse

I *Myte og eksistens* beskriver Rollo May (1991) hvorledes kunsten i form af den mytiske fortælling udgør menneskets meningsbærende struktur i tilværelsen. At kunsten yder en afgørende psykologisk funktion for menneskets sjælelige velbefindende. Myten er, som May skriver: "... progressive afsløringer af strukturen i vores måde at forholde os til naturen og vores egen eksistens på. Myterne er opdagende – 'e-ducatio'. Ved at fremdrage vores indre virkelighed, sætter de os i stand til at opleve en større virkelighed i den ydre verden" (ibid., p. 74). Myten "... lader os opdage en ny virkelighed" som May (ibid.) efterfølgende skriver. En ny virkelighed i den forstand at de på baggrund af vores konkrete oplevelser åbner op for en dybere dimension der sætter os i forbindelse med det universelle indhold. Myten optræder overalt og i alt hvad vi omgiver os med. Vi orienterer os gennem en verden af fortællinger og symbolske værdier som i et net af meningsbærende struktur der opløfter hele vores selvforståelse og længsel efter tilværelsesforklaring. Når myten opretholder dette meningsfundament, er vores tab af myter samtidig med til at optimere det moderne menneskes angstberedskab og længsel efter at finde hjem. At finde sig selv i vores ensomme søgen efter en indre identitet som May (ibid., p. 14) skriver. Ifølge May gælder det derfor om at komme i kontakt med myten og sine egne myter når han skriver at:

“Ethvert individ søger – og må søge, såfremt han eller hun vil bevare sin psykiske sundhed – at bringe orden og sammenhæng i den strøm af sansninger, emotioner og idéer, der entrer hans/hendes bevidsthed såvel indefra som udefra. Hver eneste af os er tvunget til frivilligt at udføre det for os selv, som i tidligere tider blev varetaget af familien, traditionen, kirken og staten, nemlig skabe nogle myter, hvorigennem vi kan få en vis mening i vore oplevelser” (ibid., p. 24).

En sådan søgen efter myten eksemplificerer May gennem en række forskellige terapeutiske forløb med mennesker i krise og fastlåshed, og hvor myten i sine forskellige afskygninger dukker op som en tematisering der udspiller sig i enhver krisesammenhæng. Lige fra mennesket der plages af skizofreniens intense forvrængning af virkeligheden og gennem myten finder trøst og mening ved hjælp af fortællestrukturens fantasifulde skabelseskraft til forfatteren der lider af skriveblokering og ender med at finde forløsning i myten om Satan. Således er det Mays pointe at fremhæve hvordan mennesket altid vil kunne finde sin egen personlige søgen og konflikt i en mytisk fremstilling. En fremstilling som kan optræde i enhver skikkelse som f.eks. patienten der i sin drøm bløder fra et sår i panden, og som May efterfølgende i sin fortolkning får destineret til myten om Athenes fødsel. For som han skriver: “De former, myten antager, er naturligvis utallige. De myter, vi hver især medbringer i terapien, er unikke, ligesom hvert eneste menneske er forskelligt fra alle andre. Men de individuelle myter vil almindeligvis være variationer over et centralt tema fra de klassiske myter...” (1991, p. 29). Det må derfor antages at myten i lige så høj grad også findes i kunstens forskellige udtryksformer, uanset om der er tale om musik, billede, foto eller litteratur. Med andre ord er mytens tematiske virkemåde gældende, ikke kun i de fortællende genrer, men i alle udtryksformer. Man kan endvidere forestille sig hvordan naturen også reflekterer lignende universelle temaer i menneskets liv. Tag f.eks. bjerget som i sin enorme og uforanderlige skikkelse nemt får én til at føle og reflektere evigheden og ydmygheden når man som en lille figur står over for dets ufattelige storhed. Tematikken som her kommer frem, kunne være endeligheden og sårbarheden i ens eget liv.

Betragter man kunstværkets styrke og virkemåde i denne mytiske, meningsbærende forståelsesramme, må kunstværket i den æstetiske fascination således bidrage til en tematik som er i overensstemmelse med et forhold som man i sin potentielle krisetilstand endnu ikke er bevidst om. Kunstværket bliver en repræsentation af en problematik, eller et emne, som man måske gik rundt og var i berøring med uden at kunne sætte den i relation til noget uden for sig selv. Indtil man møder kunstværket som nu formår at indvirke på en sådan måde at emnet eller temaet aktualiseres og sætter én i stand til at nærme sig selv. Samtidig med at man begynder sin rejse mod nye muligheder, men nu på et fornyet grundlag hvor man har sig selv med på rejsen og kunstværkets udtryksform med i hånden fordi det er eneste ledetråd for ens

mål. Betragtes den æstetiske fascination med denne forklaring som baggrund, får man således billedet af en proces, et udviklingsforløb, der med kunsten som anledning og retning både formår at aktualisere en tematik som gør det muligt at komme sig selv nærmere, og samtidig lede én i retning af nye muligheder.

REFERENCER

- Alphen, E. V. (1992). *Francis Bacon and the Loss of Self*. London: Reaktion Books.
- Barthes, R. (1983). *Det lyse kammer: Bemærkninger om fotografiet*. Oversat af Karen Nicolajsen. København: Forlaget Politisk Revy. Originaludgave på fransk 1980.
- Csikszentmihalyi, M. (1991). *Flow: Optimaloplevelsens psykologi*. Oversat af Bent Bjerre. København: Munksgaard. Originaludgave på engelsk 1989.
- Csikszentmihalyi, M. & Getzels, J. W. (1973). The personality of young artists: An empirical and theoretical exploration. *British Journal of Psychology*, 64 (1), 91-104.
- Csikszentmihalyi, M., & Robinson, R. E. (1990). *The art of seeing: An interpretation of the aesthetic encounter*. Malibu: J. Paul Getty Museum and Getty Center for Education in the Arts.
- Freud, S. (1953). The Moses of Michelangelo. Translated by James Strachey. In *The Standard Edition of the Complete Psychological Works by Sigmund Freud*. (Vol. 13, pp. 209-236). London: Hogarth Press. Originaludgave på tysk 1914.
- Funch, B. S. (1997). *The Psychology of Art Appreciation*. København: Museum Tusulanum Press.
- Funch, B. S. (2007). A psychological theory of the aesthetic experience. In L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.), *Aesthetics and innovation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Jones, E. (1955). *The life and work of Sigmund Freud*. Vol. 2. New York: Basic Books.
- Jørgensen, D. (2001). *Skønhedens metamorfose: De æstetiske idéers historie*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Jørgensen, D. (2006a). *Historien som værk*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Jørgensen, D. (2006b). *Skønhed: En engel gik forbi*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Jørgensen, D. (2008). *Aglaias dans*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- May, R. (1966). *Eksistential psykologi*. Oversat af Kresten Nordentoft. København: Gyldendal. Originaludgave på engelsk 1958.
- May, R. (1992). *Myte og eksistens*. Oversat af Mette Thomsen. København: Gyldendal. Originaludgave på engelsk 1991.
- Sløk, J. (1966). *Eksistentialisme*. København: Berlingske Forlag.
- Smith, P. (2010). *Just Kids*. Oversat af Charlotte Kornerup. Aarhus: Forlaget Klim. Originaludgave på engelsk 2010.
- Tetzleff, M. (2007a). At have værker som det i sit liv er som at have rigtige venner. *Politiken* 15.04. 2007.
- Tetzleff, M. (2007b). En perle med store, gode ord. *Politiken* 04.03. 2007.
- Tetzleff, M. (2007c). 10 minutter på 200 sider – 200 dage på 10 linjer. *Politiken* 11.03. 2007.