

Rytmask musik, kreativitet og dannelse.

Til besvarelse af spørgsmålet: Hvorfor er musik vigtig?

Af Lars Geer Hammershøj, lektor ved Institut for Uddannelse og Pædagogik, Aarhus Universitet og tilknyttet forskningsprogrammet Pædagogisk Samtidsdiagnose

Sanselighedens paradokser

Musik synes at sætte sanselighedens problematik på spidsen. På trods af at være en udbredt sanselig og æstetisk praksis, som de fleste af os – som lyttere om ikke andet – er fortrolige med og dagligt praktiserer, forbliver musik tilsyneladende et mysterium. Som Claude Lévi-Strauss formulerer det: "Since music is the only language with the contradictory attributes of being at once intelligible and untranslatable, the musical creator is being comparable to the gods, and music itself the supreme mystery of the science of man" (Lévi-Strauss 1970: 18).

Imidlertid er musik ikke alene et mysterium, hvad angår forståelse af, hvordan musik virker, men ifølge Anthony Storr også i forhold til, hvordan det virker på os: "Music for those who love it is so important that to be deprived of it would constitute a cruel and unusual punishment [...] Both musicians and lovers of music who are not professionally trained *know* that great music brings us more than sensuous pleasure, although sensuous pleasure is certainly part of musical experience. Yet what it brings is hard to define" (Storr 1992: xi-xii).

Musik forekommer med andre ord både som sprog (tekst) og socialt forhold (kontekst) at have en *dobbelt paradoksal karakter*: Som sprog er musik umiddelbart forståelig i den forstand, at man, når man hører ny musik, er i stand til spontant at følge og gentage dens mønstre, samtidig med at man kan opleve med ét at blive bevæget af den. Selv børn forstår umiddelbart musik, ofte før de kan tale, hvilket blandet andet kan komme til udtryk ved, at de spontant begynder at vrikke med kroppen, når musikken spiller. På den anden side er det svært at sætte ord på dette umiddelbart forståelige sprog uden at mening tabes, dvs. det er svært at oversætte det til andre dagligdags sprog. Musikkens grammatik lader sig godt nok beskrive med musikvidenskabens tekniske og faglige fremmedord, men når det kommer til karakteristikker af de udtryk og oplevelser, musikken skaber, må selv fagfolk som regel tage flugten til metaforer og kvasi-poetiske formuleringer.

Musikken har endvidere en paradoksal karakter som socialt forhold. Mange har gennem deres personlige forhold til musik antagelig gjort erfaringer, der giver dem vished om, at musik er vigtig. Men hvorfor musik er vigtig, synes vanskeligt for de fleste at forklare. Tilsvarende forekommer hverken den sociologiske forklaring, at musikken er en del af ens sociale identitet og fungerer som markør for den enkeltes subkulturelle tilhørsforhold (Middleton 2001), eller den

filosofiske forklaring, at musikken udtrykker den menneskelige naturs universelle følelser (Storr 1992), at være udtømmende eller tilfredsstillende forklaringer herpå. Erfaringen af at musik er vigtigt for den enkelte synes hverken at kunne reduceres til et spørgsmål om socialt tilhørsforhold eller generaliseres til en problematik vedrørende den menneskelige natur. Derimod peger netop erfaringens karakter af erfaring – dvs. dens livshistoriske og personlige karakter – på, at musik som socialt forhold frem for alt angår en dannelsesproblematik og dermed selve forholdet mellem selv og socialitet.

Denne artikel tager udgangspunkt i det sidste. Målet er at forstå musik som et socialt forhold og at belyse sanselighedens problematikker ved at betragte musik i et socialanalytisk selvdannelsesperspektiv (Schmidt 1999; Hammershøj 2003). Idéen er, at musik angår en dannelsesproblematik såvel som en kreativetsproblematik. Musik har ganske vist siden de gamle grækere været opfattet som hørende til almindelsen, f.eks. er musik en af de 'syv frie kunster', ligesom kendskab til klassisk musik har været en del af den borgerlige dannelses 'kulturelle kapital'. Tilsvarende går forestillingen om musik som kreativ aktivitet og guddommeligt inspireret skaberværk tilbage den græske mytologis forestilling om 'muser', Euterpe for fløjtespil og Terpsichore for lyre, og dyrkes i den romantiske forestilling om den geniale og/eller gale komponist. Endelig har det været en dominerende forestilling i reformpædagogikken, at musik og sang som legende aktivitet er udtryk for menneskelig kreativitet.

Hensigten er imidlertid at forsøge at vinde en rigere forståelse af musik ved at anvende anderledes og mere specifikke begreber om dannelse og kreativitet end dem, som gængse forestillinger om musik opererer med. Til det formål skal selvdannelsesperspektivet anvendes, og grundantagelsen er her, at såvel dannelsesprocesser som kreative processer konstitueres af et spil mellem overskridelseskraft og afgørelseskraft (Hammershøj 2009, 2012).

I forlængelse heraf er tesen i denne artikel, at musik er en praksis, der *umiddelbart former forholdet mellem selv og socialitet*, og som sådan er en både *kreativ og dannende praksis*. Af denne tese følger, at svaret på spørgsmålet, om hvorfor musik er vigtigt, er, at musik praktiserer og spejler dannelsesprocesser¹. Det er således heller ikke tilfældigt, at vor tids musik er den rytmiske musik. Tværtimod er det tesen, rytmisk musik udtrykker og praktiserer *samtidens dannelsesformer*, og at disse har karakter af selvdannelse.

1. Musik som stil og stemning

Et centralt element i tesen om musik som kreativ og dannende praksis er, at musik virker i kraft af stil og stemning. Dette kan umiddelbart lyde banalt, eftersom det er en af de mest udbredte opfattelser og gennemgående karakteristikker, at musik udtrykker og fremkalder følelser, ligesom

¹ Når jeg på konferencer og i faglige sammenhænge har præsenteret disse overvejelser har et tilbagevendende spørgsmål været, om jeg selv spillede et instrument – underforstået at det ville være et problem for mine overvejelser, hvis jeg ikke gjorde. Til spørgsmålet har jeg hver gang svaret nej, om end jeg både har sunget i kor og band, men tilføjet, at jeg dog selv mente at være en rimelig habil lytter udi rytmisk musik. Pointen skulle være, at der er forskel på at have forstand på udøvelse af musik og forstand på, hvad musikken bevirker i det sociale og i forhold til personlighedsdannelse. Det er to forskellige ting, der hverken forudsætter eller udelukker hinanden.

det er givet, at musik som sprog producerer og lader sig identificere gennem forskellige genre og stilarter. I et selvdannelsesperspektiv forstås der imidlertid noget andet ved stil og stemning, idet stil og stemning i dette perspektiv angår dannelse og dermed forholdet mellem selv og socialitet. Dannelse er kort fortalt en proces, der har karakter af en *selvoverskridelse* i det sociale (Schmidt 1999). Selvoverskridelsen har nærmere karakter af, at man overskrider sin egen og velkendte verden og involverer sig med en større og ukendt verden, hvori man har mulighed for at gøre erfaringer af, at der er andre måder at forholde sig til andre, sig selv og verden på. Denne erfaringsdannelse har endvidere karakter af en *smagsdannelse*, for så vidt man danner smag for andre og nye måder at forholde sig til andre, sig selv og verden på. I så fald er der sket en formning af personligheden, man er blevet en anden, og for så vidt det er tilfældet, er der tale om dannelse.

I de klassiske dannelsesforestillinger tematiseres smagsdannelsesproblematikken som spørgsmålet om almengyldige idealer for dannelsen, og der har historisk set gjort sig tre idealer gældende, nemlig humanitet, det nationale og oplysning. I dag kan vi tilsyneladende ikke længere tro på almengyldige dannelsesideal, ligesom dannelsens retning ikke længere er mod det almene, men forekommer at forløbe som en overskridelse i snart det ene, snart det andet specifikke eller kulturelle fællesskab. Konsekvensen er, at der sker en intensivering af såvel overskridelsesproblematikken som smagsdannelsesproblematikken. Socialanalytikken har betegnet denne samtidens dannelsesform selv-dannelse, da det i højere grad op til individet selv, hvor det vil overskride sig og efter hvilken smag (Hammershøj 2003).

Det er netop denne intensivering af de to problematikker, der gør kategorierne stil og stemning centrale. Set i et selvdannelsesperspektiv er stil for det første kategorien for det mønster, der aftegnes gennem smagsafgørelsesprocessen. Dette er stil i socialfilosofisk forstand forstået som *en bestemt måde at forholde sig på i det sociale*. Det er det Foucault betegner *ethos* (1983) og det Nietzsche kalder at 'give stil til sin karakter' (1882). Stil i denne forstand fungerer hverken som en distingverende social markør eller som et karakteriserende sprogligt kendemærke, sådan som f.eks. henholdsvis tøjstil og musikstil almindeligvis gør. Stil forstået som en bestemt måde at forholde sig på, er derimod en erfaringskategori og noget der først viser sig *efterlods* – nemlig som et bestemt mønster eller en bestemt tvang i de ens handlinger og praksisser: "Til sidst, når værket er fuldbragt, åbenbarer det sig, hvilken smagstvang det var, der herskede og formede i stort og småt" (Nietzsche 1882: § 290). Den kraft der producerer stilen er med andre ord smagens afgørelseskraft.

For det andet er stemning i et selvdannelsesperspektiv kategorien for den tilstand, man hensættes i gennem overskridelsesprocessen. Stemning skal her forstås filosofisk som *måden man befinder sig i verden på*. Det er det Heidegger betegner med begreberne stemthed eller befindlighed (1927), eller som Schmidt betegner med kategorien stillethed (2005). Det afgørende er, at stemning i denne forstand ikke er det samme som følelser. Stemninger er sociale, hvorimod følelser er individuelle. Følelser angår selvforholdet og fortæller os, hvordan vi *har det med* denne og hin relation, hvorimod stemninger åbenbarer for os, hvordan vi *befinder os i* verden som hele eller er stillet i det sociale som helhed. Forskellen viser sig også ved, at det kan være nødvendigt at sætte sig ud over sine individuelle følelser, hvis man vil opleve fællesskabets stemning. Det er f.eks. tilfældet for stemningen selskabelighed, som er den intense stemning der opstår til et selskab, når

man sidder sammen og muntre sig. Selskabelighed er ifølge Simmel den 'rene form' for socialitet, hvor man er sammen for at være sammen (Simmel 1910). Samværet er her konstitueret af, at man er ét i den samme muntre stemning, som alle bidrager til ved hele tiden at komme med muntre bemærkninger og indspil eller ved at le i samme takt og tone som resten af selskabet. Interessant nok bemærker Simmel, at det derfor er et problem, hvis man er for privat i et selskab, f.eks. er trist eller alvorlig, for da er man faldet ud af den fælles stemning og bidrager ikke længere til den. Simmel argumenterer endvidere for, at den munterhed der karakteriserer selskabeligheden, er udtryk for en eksistentiel glæde over at kunne sætte sig ud over sig selv, nemlig en glæde over "at individets ensomhed er ophævet i et samvær, i en forening med andre" (Simmel 1910: 178). Således etableres stemningstilstanden i kraft af en overskridelse af ens individualitet, hvorved man oplever at blive ét med den fælles stemning. Den kraft der producerer stemningen er med andre ord overskridelseskraften.

Spørgsmålet er i forlængelse heraf, hvordan musik kan forstås som konstitueret af stil og stemning, dvs. hvorvidt musikken kan siges at virke på os og ændre os på disse måder. Hvad stemning angår, så er det en gennemgående erfaring, at musikken har kraften til at løfte os ud af vores aktuelle sindstilstand og hensætte os i en stemning. F.eks. beskriver Jørgen Leth oplevelsen af musik på følgende måde: "Jamen jeg sidder jo bare her i musikken. Musikken er der. Jeg er der. Og vi er sammen. Så enkelt er det. Man bliver hensat i en stemning, som løfter en udover det almindelige besvær, det almindelige øjeblik og hverdagen. I bedste fald så kan man glemme sig selv, når man hører musik" (Leth 2008). Det forekommer at være en almindelig erfaring, Leth her rammende beskriver. Det interessante er, at den er parallel med Simmels beskrivelse af selskabelighed, både hvad angår overskridelsen af ens individualitet i kraft af at glemme sig selv, og hvad angår det at blive opløst af en stemning, hvor der ikke gør sig andet gældende end netop denne stemning, hvilket er enkeltheden ved det.

Ligesom tilfældet er med selskabeligheden ledsages den stemning, som musik frembringer, som regel af en følelse af forløsning og af fornemmelse af, at verden åbner sig og bliver større. Det interessante er at dette paradoksalt nok også synes at være tilfældet, når vi hører melankolsk eller tungsindig musik. Det forekommer at være en almindelig erfaring, at vi foretrækker og som oftest vælger at høre musik, som passer til den sindstilstand vi er i. Som en ung pige formulerer det: "Musik kan gøre mig i bedre humør, men afspejler generelt mine følelser og gør mig afslappet. Jeg vælger den musik jeg lytter til ud fra mit humør netop den dag" (Rockpiloterne 2009). Det er indlysende, at munter musik kan forstærke en i forvejen munter stemning, men at vi som regel også bliver i bedre humør af at høre melankolsk musik, når vi er triste, kan umiddelbart forekomme som et paradoks. Er man nedtrykt, findes der f.eks. ikke noget mere opløftende end at høre The Cure's album *Disintegration*. Det er fordi, påstår jeg nu, at musikken løfter os ud af vores *individuelle* triste følelse og hensætter os i en *social* melankolsk stemning, og dét er forløsende, fordi vi herved for en stund slipper af med os selv og får oplevelsen af, at vi ikke er de eneste i verden der går og har det sådan.

Om end Storr ikke skelner på denne måde mellem følelser og stemninger, er der en tendens hos ham til at beskrive det, som musikken frembringer, som 'shared emotions': "Music has

the effect of intensifying or underlining the emotion which a particular event calls forth, by simultaneously co-ordination the emotions of the group of people" (Storr 1992: 24). Denne koordination af følelser svarer til selvoverskridelse i en social stemning. Interessant er det endvidere, at Storr synes at bekræfte, at det, som musikken formår at frembringe, nærmere har karakter af ubestemte stemninger frem for specifikke følelser. Han er således enig med Deryck Cook, som han citerer for følgende: "Music underlines and emphasizes the emotions which drama arouses in the spectator; but its capacity to portray and arouse specific emotions in the absence of drama – whether presented on stage or in real life ceremonials – is rather limited" (Storr 1992: 143).

2. Kort over den rytmiske musik

Spørgsmålet er videre, hvordan musik konstitueres af stil forstået som socialt forhold. Stil i denne forstand er forskellig fra stil forstået som musikkens sprog (rytme, tonehøjde, tempo, klang, melodi, harmoni, etc.) og som opdelinger af musik i genre (opera, musical etc.) og stilkategorier (klassisk, jazz, hiphop, etc.). Stil som *socialt forhold* angår måden, hvorpå man forholder sig til det sociale og til stemningen, dvs. forholder sig til hvordan man befinder sig. Stil i denne forstand, hævder jeg nu, er tydeligst på spil i den rytmiske musik, og det skyldes ikke mindst denne musiks grundlæggende *kropslige* karakter. Richard Middleton beskriver det rammende på følgende måde: "The *physicality* of pop – 'the galvanizing, primal joy of rock'n'roll itself' (Carson 1990: 448) – has been obsessively thematised since the very beginning of the music. The sense that pop brings together, in specific ways, *feeling* and *movement*, is often regarded as finding a focus in the performer, especially the star, whose person seems to embody the feelings the music expresses, and whose gestures both incite and stand for the corporeal responses of fans, through dance and in other ways" (Middleton 2001: 219)

Det, der karakteriserer rytmisk musik, er altså for det første, at *nydelse* gennemsyrrer denne form for musik. I modsætning til det skønne, der kan siges at være den klassiske musiks genstand, er nydelsen ikke et desinteresseret velbehag, der har det almene for øje, men derimod et interesseret velbehag, der har individet for øje (Kant 1790). Nydelsen er kropslig i den forstand, at den ikke baseres på en almen idé eller forestilling, men alene på det enkelte individs følelse af lyst og ulyst. Musikken konstitueres med andre ord af individualitetens nydelse og præferencer, og dette udtrykker præcis en bestemt forholdelsesmåde, altså en stil.

For det andet er rytmisk musik uadskillig fra *bevægelse*. Man kan ganske ikke stå eller sidde stille til rytmisk musik, da det føles unaturligt ikke at danse i takt med musikken, vippe med hovedet eller foden, tromme med hånden etc.. Rytme efterligner pulsens slag og ægger til bevægelse ved at være i-kroppen-gående, i modsætning til melodien der er i-øret-faldende og lægger op til lytten. Det sidste kan siges at være i fokus i den klassiske musik, hvis koncerter som bekendt adskiller sig fra den rytmiske musik ved, at publikum forventes at sidde stille og lytte til musikken (med dirigenten som eneste undtagelse). Det interessante ved dans og andre typer af bevægelse og fagter, der ledsager musik, er at disse *konkret mimer*, hvordan man er stillet i verden. Ens bevægelse til musikken er simpelthen det umiddelbare kropslige udtryk for, *at* man er grebet af

musikken og – i kraft af bevægelsens karakter og gestik – *hvordan* man forholder sig til eller i den stemning, den frembringer. Gennem dansen kommer stil forstået som måden, hvorpå man forholder sig til, hvordan man befinder sig, altså direkte til udtryk. Dette er i særlig grad tilfældet i den rytmiske musiks individualiserede form for dans, der ikke er regulerede af regler, men som oftest præcist improviseres inspireret af musikken.

For det tredje er rytmisk musik karakteriseret af et fokus på *performeren*. I modsætning til den almindelige forestilling, som Middleton også i citatet fremdrager, vil jeg imidlertid hævde, at det ikke er sådan, at performeren inkarnerer de følelser som musikken udtrykker. Det er snarere sådan, at performeren giver sit bud på, hvordan man kan forholde sig til den måde at befinde sig på, som musikken præsenterer, dvs. giver sit bud på stil forstået som socialt forhold. Den gode performer er en, der gennem det repertoire af udtryk og virkemidler, som den specifikke kategori af rytmisk musik stiller til rådighed, formår at give et eksemplarisk, dvs. efterfølgelsesværdigt bud herpå. Det repertoire inkluderer som regel ikke blot en måde at synge på, kropslige fagter, bevægelse og dans, men alle elementer af sceneshowet, såvel som en række andre *ekstra-musikalske* stilelementer: Tøjstil, frisure, cover, musikvideo, attitude ved interviews, hjemmesidens design, bandets image osv.. Alle disse stiltræk og stilelementer udtrykker og etablerer tilsammen en stil, som spejles, efterlignes, udvikles, udfordres af fans og publikum. Stil handler her ikke simpelt om at signalere tilhørsforhold til samme gruppe, men om at udvikle og demonstrere en efterlignelsesværdig måde at forholde sig til den måde, man befinder sig på i verden, og som udtrykkes af den stemning, som musikken etablerer. Rytmisk musik udgør på denne måde i egentlig forstand et smagsfællesskab eller *sensus communis*.²

Denne interpretation af musik som socialt forhold understøttes af, at stil og stemning har forskellig karakter i de forskellige udtryksformer inden for den rytmiske musik. Det drejer sig om udtryksformerne elektronisk musik, jazz, pop/rock og hiphop³. Herunder har jeg forsøgt at identificere de fire grundlæggende tilstande, der konstitueres af hver deres særlige konstellation af stil og stemning. Disse fire tilstande er karakteristiske for hver af den rytmiske musiks udtryksformer i den forstand, at den enkelte tilstand overvejende, men ikke udelukkende forbindes med den pågældende udtryksform. Den rytmiske musiks fire udtryksformer er med andre ord idealtypiske for de fire tilstande:

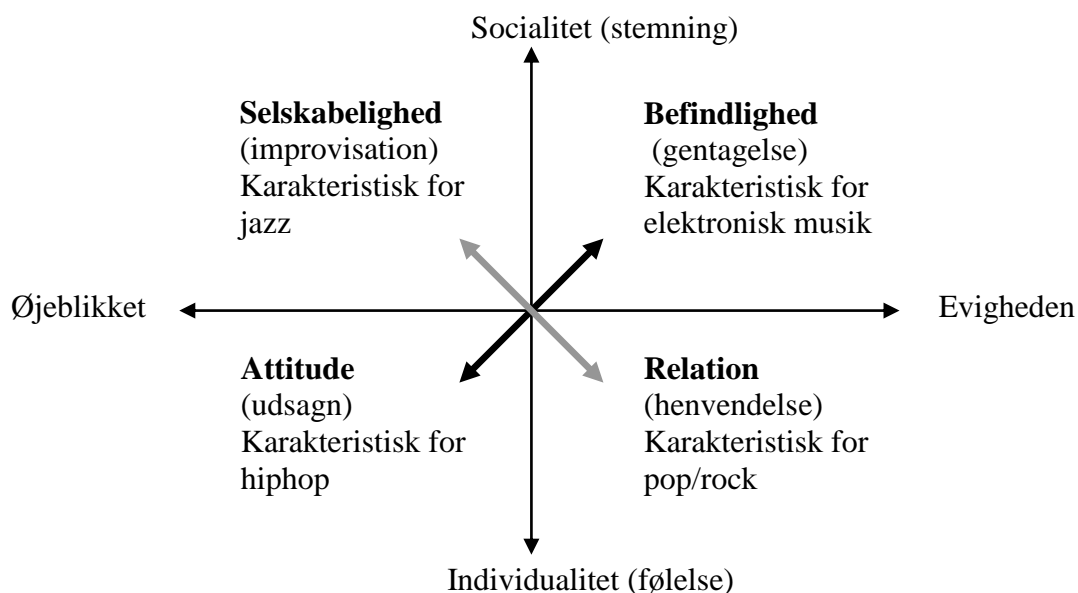
- I. Tilstanden af *befindlighed* er kendetegnet ved *hengivelse til en ren stemning* og er karakteristisk for elektronisk musik. I denne tilstand har stilen, der etableres gennem stiltrækket 'gentagelse', form af hengivelse (enten ekstatisk eller hypnotisk), og stemningen har karakter af en åbenbarelse af, hvordan man som sådant eller rent er 'stillet' i verden (hvilket opleves som 'ambience', 'ecstasy' m.v.).

² I bogen *Selvdannelse og socialitet* har jeg interpreteret hiphop-battlet og techno-ravet som eksemplariske former for smagsfællesskaber konstitueret af henholdsvis stil og stemning (Hammeshøj 2003).

³ Opdelingen af den rytmiske musik i de fire udtryksformer er inspireret af Rytmisk Musikkonservatoriums hjemmeside: <http://www.rmc.dk/uddannelse/>.

- II. Tilstanden af *selskabelighed* er kendetegnet ved *etablering af en munter stemning* og er karakteristisk for jazz. I denne tilstand har stilen, der etableres gennem stiltrækket 'improvisation', form af forsøg på at bidrage til den muntre stemning (enten aktivt indspil eller passivt understøttende), og stemningen har karakter af en åbenbarelse af et fællesskab, hvor de tilstedeværende har overgivet sig og svinger i samme takt og tone (opleves som munterhed eller godmodig blues a la 'soul', 'swing', 'kind of blue', etc.).
- III. Tilstanden af *relation* er kendetegnet ved *erklæringen af en følelse* og er karakteristisk for pop/rock. I denne tilstand har stilen, der etableres gennem stiltrækket 'henvendelse', form af en vilje til at erklære sin følelse til den anden eller verden som sådan (ikke sjældent er der tale om en kærlighedsfølelse, der erklæres enten bekendende eller afvendende), og stemningen har karakter af en åbenbarelse af den ene individualitets måde at forholde sig til den anden på (der synges over temaet 'you and I', 'you and me' etc.).
- IV. Tilstanden af *attitude* er kendetegnet ved en *markering af ens selvfølelse* og er karakteristisk for hip hop. I denne tilstand har stilen, der etableres gennem stilstrækket 'udsagn', form af en vilje til at markere sig selv i verden eller overfor andre (enten kamplystende eller pjattende), og stemningen har her karakter af en åbenbarelse af individualitetens måde at forholde sig til sig selv og sin omverden på (der rappes over temaet 'I'm the greatest rapper alive', 'you wanna battle me' etc.).

Kort over tilstande af stil og stemning, som er karakteristiske for den rytmiske musiks udtryksformer:



Hver udtryksform er således kendetegnet ved et bestemt forhold mellem stil og stemning. Endvidere adskiller elektronisk musik og jazz sig ved, at stemningen heri er primær, hvorimod det er omvendt i rock/pop og hiphop, hvor stilen er primær. Hvad de sidste to angår, betyder det, at det er måden at forholde sig på – hhv. erklærende sin kærlighed og markerende sin selvfølelse – der er det styrende,

hvorimod stemningen kommer til udtryk som måden man befinder sig på i forhold hertil. I rock/pop er stemningen enten karakteriseret af den eufori, der ledsager bekendelse af kærlighed (f.eks. Elton Johns "Your song"), eller af den sørgmodighed, der ledsager erkendelsen af, at kærligheden ikke længere er eller ikke er gengældt (f.eks. U2s "Who's Gonna Ride Your Wild Horse"). I hiphop er stemningen karakteriseret enten af den kækhed, der ledsager den pjattende markering af sig selv overfor verden (f.eks. Johnsons "Det passer"), eller af den dysterhed, der ledsager den vrede markering af ens forhold til tilværelse (f.eks. L.O.C.s "Tortur").

3. Sanselighedens krafttyper

Det overstående kort skal demonstrere, hvordan relationen mellem stilformer og stemningsformer varierer i de tilstande, der er karakteristiske for den rytmiske musiks udtryksformer. Dette indikerer, at musik som socialt forhold er konstitueret af stil og stemning. Hvis musik skal forstås som kreativ og dannende aktivitet i dette perspektiv, må denne kreativitet og dannelse forstås som værende frembragt af et spil mellem stil og stemning. Tesen er i den sammenhæng for det første, at musik umiddelbart *opleves* som stil og stemning i deres mangfoldigheder, men at musik efterfølgende *erfares* som dannelse, for så vidt stil og stemning *former* forholdet mellem selv og socialitet. For det andet er tesen, at musik antager karakter af kreativ praksis, når der i musikken eller gennem musikken skabes en stemningsmæssig tilstand eller et stilmæssigt udtryk, der forekommer at være *ny og relevant* i sammenhængen.

For nærmere at udfolde disse teser, må man spørge, i kraft af hvad stil og stemning virker og kan bevirke dannelse og kreativitet. I et selvdannelsesperspektiv tænkes stil og stemning som nævnt at være frembragt af overskridelseskraft og afgørelseskraft. For imidlertid at forstå disse kræfter nærmere og i forhold til musik, må vi se på sanselighedens problematik som sådan. Socialanalytikken kan som perspektiv og ikke mindst i kraft af arven fra Nietzsches generaliserede fysiologi-tænkning siges at udgøre en sanselighedsfilosofi, hvis hovedbestanddele udgøres af en smagens analytik (generaliseret og gemen afgørelseskraft), en spekulation over sanseorden (sansernes registrering og organisering) og en gentænkning af dannelsesproblematikken (selvoverskridelse og smagens dannelse) (Schmidt 1987, 1991, 1999). I modsætning til de dominerende paradigmer, hvor betydning opfattes som forskelle, der henviser til andre forskelle i væv af forskelle eller henvisningshelheder (Heidegger, Derrida, Deleuze), insisterer socialanalytikken på den sanselige karakter af – og grundlag for – betydningsdannelsen, nemlig produktionen af *sanselige* forskelle. Betydning som sanselige forskelle adskiller sig fra sproglig og kognitiv betydning ved *endnu ikke at være fastlagt* i en entydig henvisningsammenhæng. De sanselige forskelle henviser kun minimalt eller diffust og bevarer således deres oprindelige karakter af forskelsmæssig mangfoldighed, og mangfoldighed er som bekendt sanselighedens primære karakteristika (Kant 1781).

Med nedenstående skemaer over sanselighedens sanseorden og kraftformer har jeg forsøgt en samlet interpretation og gentænkning af socialanalytikens sanselighedstænkning, ikke

mindst ved at udstrække det oprindelige sanseordens skemas logik til også at omfatte sanselighedens kræfter, som er af interesse her⁴. Det første skema over sanseordenen angår sanseligheden som *registrering* af forskelle i omgivelser og krop (gennem sansning) samt i sindet og det sociale (gennem følelser, fornemmelser og sans). Det andet skema over krafttyperne angår sanseligheden som *alternation* af forholdet mellem selv og socialitet gennem de sanselige kræfter og deres respektive former, effekter, fænomener og udtryk:

Skema over sanselighedens sanseorden (rumslig):

	Genstand	Forhold	Selvforhold	Socialt forhold	Æstetisk sans (for)
Det faste	Følesans	Berøringssans	Selvfølelse	Selvfølgelighedsfornemmelse	Ordenssans
Det flydende	Smagssans	Synssans	Lystfølelse	Situationsfornemmelse	Konfliktualitetssans
Det luftige	Lugtesans	Høresans	Agtelsesfølelse	Befindlighedsfornemmelse	Samhørighedssans
Det strålende	Erotisk sans	Voldssans	Kærlighedsfølelse	Univalitetsfornemmelse	Meningsfuldhedssans

Skema over sanselighedens krafttyper (tidslig):

	Kræfter	Form	Effekt	Fænomen	Kunstudtryk
Det faste	Indbildningskraft	Komposition	Distance (kritik)	Forestilling	Bildende kunst
Det flydende	Afgørelseskraft	Mønster	Retning (tvang)	Stil	Drama
Det luftige	Overskridelseskraft	Svingning	Rystelse (erfaring)	Stemning	Musik
Det strålende	Udlevelseskraft	Henfald	Gentagelse (intensitet)	Trance	Poesi

Forholdet mellem skemaerne angår forholdet mellem sanselighed som henholdsvis rums- og værensproblematik (sanseorden) og tids- og tilblivelsesproblematik (krafttyper). Da kreativitet og dannelse som skabende og formende praksisser er tilblivelsesproblematikker, er det sidste skema og dermed krafttyperne der er i fokus her.

⁴ Min interpretation af socialanalytikkens sanselighedstænkning tager udgangspunkt i Schmidts nytænkning af sanseligheden og følger hans sanseordenens logik vedrørende de fire 'grundtilstande' det faste, flydende, luftige og så det strålende (Schmidt 1991). Det første skema over sanseordenen er forsøgt geninterpreteret med respekt- og fornemmelsesproblematikkerne (Schmidt 2005) og kortet over erotiske overskridelsesformer (Hammershøj 2003). Derudover har jeg udvidet skemaet til også at omfatte de sanselige krafttyper ved at tage udgangspunkt i selvdannelsesproblematikkens overskridelses- og afgørelseskraft og tilføje to andre kræfter, nemlig den velkendte indbildningskraft og den konstruerede udlevelseskraft. Disse skemaer og interpretationen af sanselighedstænkningen er udfoldet videre i bogen *Kreativitet – et spørgsmål om dannelse* (Hammershøj 2012).

Men hvad er overhovedet en sanselig kraft? For det første er sanselige kræfter karakteriseret ved at være 'naturfænomener' i den forstand, at de virker og ligger hinsides den menneskelige bevidsthed og kontrol. Kant beskriver indbildningskraften som en "blind, om end uundværlig sjælelig funktion" (Kant 1781: 117). Poincaré beskriver den afgørelseskraft, der er på spil i den kreative proces, som et ubevidst eller subliminalt selv: "The subliminal self is in no way inferior to the conscious self; it is not purely automatic; it is capable of discernment; it has tact, delicacy; it knows how to choose, to divine" (Poincaré 1908: 390). Endvidere beskrives overskridelseskraften i den nyhumanistiske dannelsesforestilling som en kraft der negerer, transcenderer, overskrider og ophæver selvet eller hæver det op (på tysk 'Enthebung'). Endelig er udlevelseskraften måske bedst at ligne med en tyngdekraft der virker i tilværelsen ved at trække livet mod udlevelse (formentlig skildret 'rent' og dermed 'usundt' i Tom Kristensens roman "Hærværk").

For det andet er sanselige kræfter karakteriseret ved at være baseret på sanseordenens sanseligheder: Indbildningskraften er baseret på *sansning* af omverdenen, idet indbildningskraften ifølge Kant er den kraft der skaber syntese og sammenhæng i vores sanseindtryk og de sanselige mangfoldigheder (Kant 1781). Afgørelseskraften baserer sig på *følelser* i selvforholdet. Ifølge Kant baserer dømmekraften sig således på følelser af lyst og ulyst (Kant 1790), og ifølge Poincaré baserer det subliminale selvs evne til at skelne sig på en emotionel sensibilitet (Poincaré 1908). Overskridelseskraft baserer sig på *fornemmelser* af det sociale. Således sker selvoverskridelser på 'dannelsesrejser' i det fremmede i bogstavelig såvel som overført forstand og har karakter af overskridelser i større eller anderledes verdener (Hammershøj 2003). Endelig forekommer udlevelseskraften at basere sig på *sanser for* det æstetiske, idet udlevelsen er orienteret efter det æstetiske i forhold til livet (ritual, drama, bånd, meningsfuldhed), frem for hverdagens og det rationelle livs regimer (Bataille 1957). Hermed er sammenhængen mellem de to skemaer også aftegnet.

For det tredje er kræfter ikke evner. Evner er bundet til personen og kommer til udtryk ved, at personen er i stand til at udføre bestemte handlinger (færdigheder), løse bestemte opgaver (kvalifikationer) eller håndtere ikke på forhånd kendte udfordringer (kompetencer). De sanselige kræfter derimod er ikke bundet til personen, men bringer derimod personligheden i spil. Kræfter er per definition ydre påvirkninger, der formår at bevirke en ændring eller forandring. For de sanselige kræfter gælder det, at de *formår at ændre eller forme forholdet mellem selv og socialitet*: Kræfterne former (f.eks. gennem mønstre eller svingninger), hvilket kan have effekter (f.eks. at give en retning eller at gøre en erfaring) og give anledning til fænomener (f.eks. stil eller stemning). Kræfterne er således sociale eller er socialer, eftersom de udgør den 'ydre' påvirkning i forholdet mellem selv og socialitet, der forårsager formning af personligheden forstået som forholdelsesmåder i og til det sociale og forholdet selv. Personligheden er med andre ord i de sanselige kræfters vold, og det er en dannelsesproblematik.

Endelig kan de fire sanselige kræfter siges hver især at konstituere de fire hovedudtryksformer i kunsten (bildende, drama, musik, poesi). Kunstværket kan i denne forstand forstås som forsøget på at bringe de sanselige kræfter i spil og objektivere de virkninger, som

kræfterne i deres konkrete og historisk former giver anledning til. I sin konkrete form vil kunstværket desuden ofte kombinere forskellige udtryksformer (f.eks. kan romanen både iværksætte drama og poesi, filmen både drama og musik etc.). Begge dele kan bidrage til at nuancere pointen om, hvorfor stil er tydeligst på spil i rytmisk musik. Således kan rytmisk musik siges at være karakteriseret ved en udtryksform, der kombinerer musik og drama, eller rettere *integrerer drama* i musikken, hvorved musikken i udpræget grad konstitueres af både stil og stemning.

Denne historiske form af musikken er imidlertid langt fra en tilfældighed. Tværtimod kan det hævdes, at rytmisk musik er vor tids musik, *fordi* det, der er på spil og er intensiveret i dag, er overskridelseskraft og afgørelseskraft. Musikkens form er i denne forståelse ganske enkelt et direkte udtryk for eller vidnesbyrd om, hvordan sanselighedens kraftformer og dermed dannelsesproblematik *stiller sig i dag*. Det er den, fordi musik angår og former forholdet mellem selv og socialitet. I dag er dette forhold som nævnt karakteriseret ved en intensivering af overskridelses- og afgørelsesproblematikken, idet det i højere grad end tidligere er op til det selvdannende individ, hvilke fællesskaber vedkommende vil overskride i og hvilken smag vedkommende vil danne. Rytmisk musik er således vor tids musik – især med dennes fuldbyrkelse i kraft af udbredelsen af hiphop og elektronisk musik i 1980'erne og 1990'erne – og forekommer vigtig for os, fordi den på en umiddelbar og kraftfuld måde præsenterer og iværksætter former for stil og stemning, som er vedkommende for det selvdannende individs måde at forholde og befinde sig på i verden.

5. Kreativitet og dannelse i forhold til krafttyperne

Idéen er, at skemaet over sanselighedens krafttyper kan bidrage til en nærmere forståelse af, hvad kreativitet og dannelse er, ved at pege på gennem hvilke kræfter de virker. Kreativitet defineres almindeligvis som en praksis der handler om at frembringe nye idéer. I litteraturen præciseres det endvidere, at en idé for at gælde som kreativ ikke blot må fremstå som ny, men også som relevant, brugbar eller værdifuld (Boden 1994; Sternberg 1999; NACCCE 1999). Min tese har været at kreativitet kan interpreteres som en dannelsesproblematik (Hammershøj 2009), idet det grundlæggende er samme problematikker, der er på spil om end med forskellig hensigt: Det nye ved den kreative idé kan således forstås som overskridelse i den forstand, at idéen bryder med eksisterende tankemåder, og det relevante og værdifulde ved idéen kan forstås som smagsafgørelse i den forstand, at der må skelnes mellem relevante og ikke relevante idéer.

I min interpretation af kreativitet i et selvdannelsesperspektiv har jeg benyttet den klassiske forestilling om den kreative proces's fire trin, som denne forestilling udfoldes hos Henry Poincaré, dels fordi de fire trin kan forstås som en vekslen mellem forskellige overskridelsestilstande, dels fordi Poincaré fremhæver dømmekraften som afgørende i den kreative proces: "To create consists precisely in not making useless combinations and in making those which are useful and which are only a minority. Invention is discernment, choice" (Poincaré 1908: 386). Herved adskiller Poincaré sig fra de fleste andre kreativitetsforskere, der anser spørgsmålet om en

kreativ idé relevans og værdifuldhed som et eksternt anliggende, der må afgøres efter den kreative proces og som regel af andre end den kreative selv.

Når tesen om kreativitet som en dannelsesproblematik geninterpreteres på baggrund af skemaet om sanselighedens krafttyper, står det klart, at der er tale om en proces, der ikke kun ligesom dannelsesproblematikken involverer overskridelseskraft og afgørelseskraft, men tillige indbildningskraften. Herunder er de fire trin i den kreative proces forsøgt geninterpreteret i forhold til de sanselige kræfter:

1. 'Forberedelse' er det trin, hvor man forsøger at sætte sig ind i det givne problem eller felt, og denne tilstand er karakteriseret af en arbejdsom koncentration. Det der imidlertid adskiller kreativitetens forberedelse fra andre typer af arbejdsom koncentration er radikaliteten eller måden hvorpå der sættes ind i problemet. Det der karakteriserer den kreative person er således, at vedkommende *borer sig ned i problemet* og vil finde frem til præcis, hvad problemet er, hvori det består og hvorfor tingene ikke hænger sammen, og at vedkommende formår at *udholde problemet som problem*, dvs. undersøger problemet uden at tage tilflugt til kendte tankemåder og uden at slå modsigelser hen eller bagatellisere uklarheder. Af samme grund kan kreative personer virke barnligt optagede af ting andre tager for givet, eller uforholdsmæssigt optagede af detaljerne ved et problem (Gardner 1994). Der er de sanselige kræfter til forskel. Viljen til at bore sig ned i problemet er ganske enkelt et udtryk for overskridelseskraft som en radikal måde at forholde sig til problemet på – dvs. som en form for *overskridende stil*. Viljen til at udholde problemet som problem er derimod et udtryk for indbildningskraft som et ekstremt forsøg på at få alt til at stemme og hænge sammen, et forsøg der er karakteriseret ved netop ikke at lykkes på dette trin.

2. 'Udrugning' er det trin, hvor man ikke bevidst arbejder med problemet, men ubevidst går og ruger over det. Det er en tilstand præget af en ubehagelig stemning, der stammer fra ens fornemmelse af, at tingene ikke hænger sammen, at noget ikke stemmer. Dette gør det til en tilstand af *mystisk ekstase*, hvilket er udtryk for, at ens forståelseshorisont eller henvisningshelhed er rystet eller bragt ude-af-sig-selv (ek-stasis), og uden at der sker en afklaring af hvorfor eller hvordan. Den rystelse som mærkes her, er så at sige en effekt af det første trins overskridende nedboring i problemet. Andet trins tilstand er således den begyndende anelse af, at der må brydes med den eksisterende måde at tænke på i forhold til problemet. Her skifter overskridelsen karakter fra overskridende stil til *overskridelsesstemning*, idet overskridelseskraften angår måden man befinder sig i verden på: fornemmelsen af, at det hænger sammen på en anden måde, at det burde tænkes anderledes. Samtidig er afgørelseskraften på spil i den forstand, at der ikke kun foregår en fornemmende overskridelse af eksisterende tankemåder, men også en fornemmende afgørelse af, hvilke nye forbindelser er relevante og hvilke der ikke er. Det er dette som Poincaré betegner det subliminale selvs ikke-bevidste evne til at skelne. Måske det er mere betegnende at tale om, at den sanselige afgørelse sker i kraft af, at det *uvæsentlige fortøner sig* (Schmidt 2005), dvs. at de mulige nye forbindelser, der ubevidst ikke føles relevante, glider i baggrunden og herved bliver sværere at aktivere, end de forbindelse der forekommer relevante og at rumme et potentiale.

3. 'Illumination' er det trin, hvor kreativiteten manifesterer sig, og det øjeblik hvor man får den *lyse, nye idé*. Idéen og tilstanden indfinder sig ofte, mens man ikke tænker over eller

arbejder bevidst med problemet, og indfinder sig med en karakteristisk pludselighed ('som et lyn fra en klar himmel'). Ofte får man den nye idé i situationer, hvor man har sluppet koncentrationen, og det er typisk helt bestemte og konkrete situationer: når man er ved at falde i søvn eller står op, i badet om morgen eller når man er ude at spadserere eller på rejse. Tredje trins tilstand er med andre ord ligesom andet trin karakteriseret af en *overskridelsesstemning*, altså en bestemt måde at befinde sig i verden på, der fremmer overskridelse og dermed en ekstatiske tilstand. Men i modsætning til andet trinnet er tredje trin ikke en ubehagelig, men en lystfuld form for ekstase – der også er forsøgt betegnet 'flow' (Csikszentmihalyi 1996). Forskellen er, at overskridelsen her ikke er i form af en rystelse eller begyndende brud, men af en fuldbyrdelse af bruddet med den eksisterende tænkning og dét i kraft af den nye idé og dermed af en grundlæggende ny henvisningsstruktur i henvisningshelet. Denne nye idé eller forbindelse er indbildningskraftens værk, der er den kraft, der skaber den nye syntese og derved forbinder det, der før var adskilt. Indbildningskraften er ifølge Kant betingelsen for enhver anskuelse og erkendelsesproces som den kraft, der overhovedet skaber syntese i den sanselige mangfoldighed. Når indbildningskraften imidlertid er særlig fremtrædende som kraft i den kreative proces, er det fordi der her ikke skabes syntese og betydning indenfor den eksisterende henvisningshelhed, men en ekstraordinær og ny syntese der *ombryder og omdanner* henvisningshelheden. Den sanselige dimension viser sig endvidere ved, at det er karakteristisk for kreative personer, at de netop er åbne for flygtige forbindelser og ikke er bange for at lege med fejlslutninger, misforståelser og pudsigheder.

4. 'Verifikation' er det trin, hvor man forsøger at efterprøve og justere den nye idé. Dette trin er ligesom det første forberedelses-trin en tilstand, der er karakteriseret ved arbejdsom koncentration, og har karakter af *overskridende stil*. Dette trin adskiller sig dog ved måden, man forholder sig overskridende til den eksisterende tænkning på. Her overskrider man ikke ved at bore ned i et problem, men ved at *relatere den nye idé* til den eksisterende tænkning. Det vil sige man geninstallerer så at sige det, der forårsagede bruddet – den nye idé – i henvisningshelheden, på ny i henvisningshelheden. Det gør man både med henblik på at optimere idéens virkning ved at justere og omarbejde den, og med henblik på at afklare dens mulige virkninger og potentialer som ny idé. Dette trin handler med andre ord om at få idéen til at virke som ide, hvilket som sådan hører under den kreative proces, hvorimod spørgsmålet om, hvordan man herefter fører idéen ud i livet og tager den i anvendelse, angår den innovative proces.

Som denne interpretation af den kreative proces's fire trin viser, kan den kreative proces på den ene side forstås som en kombination og et samspil mellem overskridelseskraft, afgørelseskraft og indbildningskraft. På den anden side forekommer den kreative proces at være konstitueret af en *vekslen mellem forskellige overskridelsestilstande*, nemlig mellem koncentration og ekstase, mellem overskridende stil og overskridelsesstemning. Kreativitet forekommer med andre ord at være en sanselig praksis eller kunst, der primært er baseret på overskridelseskraft⁵, og denne fremstår sanselig, fordi de sanselige kræfter er meget kraftfuldt og rent på spil her.

⁵ Der synes at være fire store kunster eller praktiske discipliner (Kristensen 2009), der alle er grundlæggende konstitueret i kraft af et samspil mellem de sanselige kræfter, men som adskiller sig fra hinanden ved primært at basere sig på hver deres kraft: Kreativitetens kunst (tidligere krigskunst) er primært baseret på overskridelseskraft,

6. Musik som kreativ og dannende aktivitet

Spørgsmålet er nu, hvordan musik kan forstås som kreativ praksis, dvs. som en praksis der på en eller anden måde resulterer i et nyt og relevant produkt. I den forbindelse er det formodentlig vigtigt at hæfte sig ved, at musik udmærker sig ved at være en æstetisk og sanselig praksis, for hvilken det i udpræget grad gælder, at den ikke eksisterer, men skal *opføres* for at være. Musik eksisterer populært sagt kun, så længe den spiller. Dvs. musik involverer altid en eller anden form for skabelsesproces. Denne skabelsesproces kan imidlertid have forskellig karakter alt efter, hvad det er for et musikalsk produkt – stiludtryk, stemningstilstand eller musikstykke – der er tale om. I den forbindelse er det formentlig endvidere vigtigt at skelne mellem forskellige niveauer af kreativitet, alt efter for hvem – den enkelte, en bestemt gruppe eller verden som sådan – produktet er nyt og relevant (Boden 1994). Af samme grund synes der at være tre grundlæggende måder, hvorpå musik kan være en kreativ proces:

Den første har at gøre med den praksis eller situation, hvor den enkelte sidder og lytter til musik. At lytte til musik kan både være en dannelsesproces, for så vidt som man griber og formes af musikkens stemning og stil, og være en forståelsesproces, for så vidt som man vinder en ny forståelse af musik ved at lytte, dvs. kan følge den nye musik og gentage dens mønstre etc.. Men lytteprocessen kan også være en kreativ proces, for så vidt den enkelte i forbindelse med og som resultat af sin lytning aktivt skaber sit eget *stiludtryk*. Det kan være alt fra bevægelser til musikken og dans over sang eller rap til et kropsligt udtryk eller en attitude. Der er tale om en *subjektiv* kreativ proces i den forstand, at kriteriet for det kreative produkt er, at stiludtrykket skal være nyt og relevant for den enkelte, dvs. noget man ikke selv før har udtrykt, og et udtryk der på en eller anden måde er vedkommende for en. Denne subjektive kreative praksis kan siges at være rendyrket i hiphopkulturen, hvor man i høj grad lytter til andres stiludtryk med henblik på at udvikle sit eget stiludtryk (Hammershøj 2003). Endvidere kan denne *lyttekultur*, hvor den enkelte lytter til musik efter sin egen smag, i høj grad siges at være en moderne praksis, der opstår samtidig med den rytmiske musik (Covach 2001), og har været muliggjort af udbredelsen af individuelle lytte-teknologier som radioen, grammofofonen, stereoanlægget, walkmanen og senest iPoden og smartphonen.

For den anden er der den praksis, hvor en gruppe udøver musik, og alle på en eller anden måde deltager i udøvelsen af den musikalske praksis, enten ved at spille, synge, danse, klappe, huje eller deltage på anden måde. Her er der tale om kreativ proces, hvis der gennem udøvelsen af musikken skabes en *stemningstilstand*, der er ny og relevant *for gruppen i situationen*. Det er musikken som leg og selskabelighed. Der skabes noget, der ikke var der før, nemlig en oplevelses af et større fællesskab og af, at alle er i den samme særlige stemning. Det er musikkens uovertrufne evne til at skabe fællesskab, til at bringe i stemning, til at få folk til at svinge sammen.

selvdannelsens kunst (tidligere sjæleomsorg) på udlevelseskraft, ledelsens kunst (tidligere regeringskunst) på afgørelseskraft, og pædagogikkens kunst (tidligere opdragelseskunst) på indbildningskraft (Hammershøj 2012).

Dette er formentlig musikkens ur-praksis og den kendes fra et utal af forskellige praksisser og former såsom sanglege, fællessange, nationalhylmer, salmesange, heppesange, selskabsmusik, dansemusik, live-koncerter, raves etc.. Denne *selskabelighedskultur*, hvor en gruppe af individer gennem musik skaber en ny og relevant fælles stemning, er formentlig lige så gammel som menneskeslægten selv og forekommer at være en ingrediens i mange fællesskabsdannelsesprocesser.

For det tredje er der den praksis, hvor en musiker eller en producer skaber musik eller et musikstykke. Dette angår musik som kunst i *finkulturen* eller design i *kulturindustrien*. Her handler den kreative proces om at skabe et stykke musik, som er nyt og relevant ikke kun for den enkelte eller for gruppen, men i forhold til den eksisterende musikkultur eller musikindustri som sådan. Det er med andre ord kreativitet i den klassiske *objektive eller universelle* forstand. Det er endvidere antageligt i forhold til musikken *som sprog*, at musikkens grad af nyhed og relevans i første omgang og umiddelbart vurderes, hvorimod dets grad af klassiker eller festmusik først med tiden afgøres og afhænger af, hvorvidt musikken som socialt forhold formår at fortsætte med at virke nyt og relevant.

På tilsvarende vis er spørgsmålet, hvordan skemaet over de sanselige kræfter belyser musik som dannelse. Skemaet kunne inspirere til den tanke, at dannelse ikke kun som antaget angår overskridelseskraft og afgørelseskraft, men også udlevelseskraft. Udlevelseskraften angår den blotte udlevelse af liv, dvs. forbruget af livskraft og udfoldelse af liv for dette forbrugs og denne udfoldelses egen skyld. Den er som sagt baseret på de æstetiske sanser og er ikke begrundet eller retfærdiggjort ved andet end dette æstetiske: den mest kraftfulde exces, den dybeste nydelse, den tætteste forbundethed, den skønneste tilintetgørelse, osv.. Det er denne blinde kraft, der på en gang intensiverer liv, dvs. gør livet til liv, og udgør en stående trussel mod selvsamme.

Dannelsesproblematikken og andre historiske selvpraksisproblematikker kan præcis forstås som forsøg på at give denne udlevelseskraft en levelig form, dvs. sikre at livsudfoldelsen ikke undergraver efterfølgende livsudfoldelse (Foucault 1984). Det sker ved, at udlevelsesproblematikken transformeres til en endelighedsproblematik, dvs. til problematikker vedrørende dannelse, etik og selvpraksisser. I et selvdannelsesperspektiv sker dette ved, at udlevelseskraften kombineres med overskridelseskraft og afgørelseskraft, hvorved selvdannelse kommer til at handle om at realisere sine *selvrealiseringsmuligheder* gennem smagsafgjort selvoverskridelse i det sociale. Det kan forekomme banalt, men formålet med dannelsesprocessen har varieret historisk: hos nyhumanisterne handlede det om at realisere sin menneskelighed, hos grækerne om at praktisere dyderne. At det er alt andet end banalt, viser sig, når denne realisering udarter og antager patologiske former. Det er formentlig i denne sin negative form, at udlevelseskraften kommer mest kraftfuldt og tidstypisk til udtryk⁶.

⁶ I selvdannelsesperspektivet er patologisk selvdannelse defineret som *forsyndelse*. Forsyndelse er den stemning eller tilstand af synd, der indfinder sig, når den enkelte oplever at synde imod sig selv, dvs. når vedkommende ikke udnytter sin frihed og i stedet forspilder sine selvrealiseringsmuligheder, f.eks. ved at vægre sig ved at selvoverskridelse i det sociale (Hammershøj 2003, 2005, 2009b). Denne tilstand opstår enten fordi individet ikke magter eller ikke vil danne sig. Det sidste er udtryk for indesluttet eller dæmonisk trods (Kierkegaard 1849). Således kan det patologiske ved

Dette kan belyse, hvordan musik virker som dannelse. For det er tidligere fastslået at musik som socialt forhold er konstitueret af stemning, som iværksættes gennem overskridelseskraft, og af stil, som iværksættes gennem afgørelseskraft. Der er herigennem mulighed for dannelse, idet man ved at gribes af musikkens stemning overskrider sig selv, og ved at smittes af dens stil efterligner en anden smag. Musikkens stemning og stil udtrykker med andre ord en bestemt måde at befinde sig og forholde sig til verden og sig selv på. Når musikken formår at iværksætte denne stemning og stil på en måde, der umiddelbart former forholdet mellem selv og socialitet, så hænger det sammen med musikkens kraftfulde udtryksform. Musik og ikke mindst rytmisk musik er ganske enkelt den udtryksform, hvor udlevelseskraften kommer mest umiddelbart og direkte til udtryk i form af de intensiteter, styrker og kraftfuldheder, som musikkens gentagelsesmønstre producerer (Middleton 2006). Musik er demonstration af udlevelseskraft gennem energiudladning, og dette kan også siges at være musikkens poetiske – i betydningen skabende – karakter. På denne måde kan udlevelseskraften forklare, hvorfor musik er dannende og formår umiddelbart at forme forholdet mellem selv og socialitet.

7. Konklusion

I forhold til artiklens tese, kan det således konkluderende bekræftes, at musik er en kreativ og dannende praksis, der i kraft af stil og stemning former forholdet mellem selv og socialitet. Musik er en kreativ praksis, der gennem iværksættelse af overskridelseskraft, afgørelseskraft og indbildningskraft *frembringer et nyt og relevant produkt* – enten i form af et nyt stiludtryk, en ny stemningstilstand eller et nyt musikstykke. Musik er derudover en dannende praksis, der gennem iværksættelse af overskridelseskraft, afgørelseskraft og udlevelseskraft *former forholdet mellem selv og socialitet* – enten i form af en tilstand af befindtlighed, selskabelighed, relation eller attitude.

Det sidste er også svar på, hvorfor musik er vigtig: Det er ganske enkelt en dannende praksis for os, ikke mindst som en tilstand af umiddelbar overskridelse i det sociale. Hvad angår spørgsmålet vedrørende musikkens paradoksale karakter af at være et sprog, der på en gang er spontant forståeligt og nærmest uoversætteligt, så hænger det sammen med musikkens karakter af sanseligt sprog, der mest af alt virker i kraft af de forskellige sanselige krafttyper. Disse er ligeså grundlæggende for den menneskelige eksistens, som de er hinsides menneskelig bevidsthed og kontrol. Musikken kan med andre ord siges at mime det fortrolige vilkår, at vi er i de sanselige kræfters vold⁷.

8. Litteratur

Bataille, G. (1957): *Eroticism*. Oversat til engelsk af M. Dalwood. London: Marion Boyars

forsyndelse og forvrænget selvdannelse antageligt forstås som *indesluttet udlevelseskraft* – hvilket i så fald er et andet ord for dæmoni.

⁷ Artiklen er et produkt af forskningsprojektet med titlen ”Kreativitet – et spørgsmål om dannelse”, som er støttet af Egmont Fonden.

- Publisher Lidt, 1994.
- Boden, M. A. (1994): What is creativity?. In M. A. Boden (ed) *Dimensions of Creativity*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1996) *Creativity. Flow and the psychology of discovery and invention* (New York, Harper Perennial).
- Covach, J. (2001): Popular Music, Unpopular Musiology. In N. Cook and M. Everist (ed): *Rethinking Music*. Oxford University Press.
- Foucault, M. (1983): On the genealogy of ethics. In P. Rabinow (ed): *Ethics*. New York Press.
- Foucault, M. (1984): *The Use of Pleasures. The history of sexuality: Volume two*. Oversat af R. Hurley fra fransk efter *L'Usage des plaisirs*. London: Penguin Books, 1985.
- Gardner, H. (1994) The Creator's Patterns. In M. A. Boden (ed.) *Dimensions of Creativity* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Hammershøj, L. G. (2003): *Selvdannelse og socialitet. Forsøg på en socialanalytisk samtidsdiagnose*. København: Danmarks Pædagogiske Universitet.
- Hammershøj, L. G. (2005): "Anoreksi som afsindigt selvdannelsesprojekt" i Willig & Østergaard (red.): *Sociale Patologier*, p. 79-107. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hammershøj, L. G. (2009): Creativity as a question of Bildung. In *Journal of Philosophy of Education, Vol. 43, no. 4, 2009*, p. 545-558.
- Hammershøj, L. G. (2009b): "The Social Pathologies of Self-Realization: A diagnosis of the consequences of the shift in individualization". In *Educational Philosophy and Theory, Vol. 41, No. 5, 2009*
- Hammershøj, L. G. (2012): *Kreativitet – et spørgsmål om dannelse*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Heidegger, M. (1927): *Sein und Zeit* (Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993).
- Kant, I. (1781): *Kritik der reinen Vernunft I*. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1995.
- Kant, I (1790): *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1995.
- Kierkegaard, S. (1849): "Sygdommen til Døden" i *Samlede Værker Bind 15*. København: Gyldendal, 1991.
- Kristensen, J.-E. (2009): "Kognitiv kapitalisme, vidensøkonomi og videnspolitik" i Turbulens 'maj' på www.turbulens.net
- Leth, J. (2008): "Musik" på albummet *Vi Sidder Bare Her...* af F. Toksvig, J. Leth og M. Simpson. København.
- Lévi-Strauss, C. (1970): *The Raw and the Cooked*. London: Cape.
- Middleton, R. (2001): Pop, Rock and Interpretation. In Frith et al. (ed): *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press.
- Middleton, R. (2006): In the Groove or Blowing Your Mind? The Pleasure of Musical Repetition. In A. Bennett et al. (ed): *The Popular Music Studies Reader*. London: Routledge.
- NACCCE (1999) *National Advisory Committee on Creative and Cultural Education All Our Futures: Creativity, Culture and Education*. London: DfEE.
- Nietzsche, F (1882): *Die fröhliche Wissenschaft*. Berlin: Deutscher Tashenbuch Verlag de Gruyter.

- Nietzsche, f. (1888): *Ecce homo*. Bind 6 i *Sämtliche Werke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988.
- Poincaré, H. (1908): Science and Method. In H. Poincaré *The Foundations of Science*. Washington, 1982.
- Rockpiloterne (2009): *Musikken i mit liv*. Roskilde: Danmarks Rockmuseum.
- Schmidt, L.-H. (1987): *Den Sociale Excorsisme*. Århus: Modtryk.
- Schmidt, L.-H- (1991): *Smagens Analytik*. Århus: Modtryk.
- Schmidt, L.-H. (1999): *Diagnose I – Filosofiske eksperimenter*. København: Danmarks Pædagogiske Universitet.
- Schmidt, L.-H. (2005): *Om respekten*. København: Danmarks Pædagogiske Universitetsforlag
- Simmel, G. (1919): Sociologie der Geselligkeit. In *Gesamtausgabe, Band 12*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Sternberg, R. J. (red) (1999): *Handbook of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Storr, A. (1992): *Music & the Mind*. London: HarperCollinsPublishers.