

Stendhalsyndromet: Når renessansekuns fører til nervøse sammenbrudd

Den gode og fruktbare kunstopplevelse handler om hengivelse, om å kunne miste seg selv i møtet med verket og så finne seg selv på ny. Men for enkelte kan møtet med skjønn kunst være foruroligende og opprivende.

TEKST

Mona Semb

PUBLISERT 1. juli 2007



SKJØNN KUNST: Venus' Fødsel (ca. 1482) av Botticelli (1444-1510).
Maleriet viser den romerske kjærlighetsgudinnen som stiger opp av havets bølger. Hun personifiserer den fullkomne skjønnhet. Verket kan ses i Uffizigalleriet i Firenze.

Begrepet Stendhalsyndromet ble introdusert av den italienske psykiateren og psykoanalytikeren Graziella Magherini i 1989. Hun er florentiner og arbeidet i en årrekke ved Santa Maria Nuova i Firenze. Sykehuset ligger i hjertet av byens historiske sentrum, og dit ankommer reisende som har fått sterke psykiske reaksjoner i møte med renessansekunsten. I perioden 1977-1986 ble det innlagt 106 turister med tanke- og affektforstyrrelser og somatiserte angstreaksjoner. Begrepet viser til den franske forfatteren Stendhal, som er et pseudonym for Marie-Henri Beyle. I 1817 reiste han til Firenze, renessansebyen framfor noen. Han besøkte kirken Santa Croce, hvor han så

Volterranos fresker, minnesmerker og gravmonumenter til bysbarn som Machiavelli, Michelangelo og Galileo. På vei ut av kirken fikk han voldsom hjertebank, ble redd for å segne om og følte det som om livets kilde hadde tørket inn i ham. I reiseskildringen beskriver han dette som et nervøst anfall og forteller at han i lomma fant et dikt av Ugo Foscolo, som han så leste. «Jeg hadde en desperat trang til å høre stemmen til en venn som delte mine følelser,» forteller Stendhal (1826, s. 302, min oversettelse).

Renessansebyen Firenze

Reisende med toget til Firenze, som følger strømmen av mennesker ned Via Panzani, befinner seg snart overfor den mektige katedralen Duomo, med dens veldige kuppel. Den dominerer bysilhuetten og er skapt av Brunelleschi, renessansearkitekturens far. Når reisende vender seg om, mot baptisteriet, faller blikket på de østvendte dørene med relieffer av Ghiberti. Ifølge Michelangelo var disse så skjønne at de kunne tjene som Paradisets Porter. I Firenze oppdages nye skatter på hvert gatehjørne. Som i så mange av Italias byer er reisende her omgitt av minner og monumenter som vitner om den klassiske fortid og gir historien et sterkt nærvær.

Magherini (1989) forteller om Mister Barry, en vellykket aksjemekler fra New York på reise i Italia. Han er innadventd, intellektuelt anlagt og glad i poesi. I likhet med andre amerikanske intellektuelle, sier Magherini, svinger han mellom en lengsel etter en historie man aldri har hatt og en overbevisning om å tilhøre det beste samfunn som noensinne har eksistert. Dualismen kan gjenkjennes i det som skjedde med Mister Barry da han gikk rundt i Firences gater og følte det som personligheten ble splittet i to. Siden beskrev han det slik:

«Det var to av meg; den ene var trygg, åpen og fascinert av den dype historiske følelsen, av århundrene blandet sammen. Jeg spaserte i sterk sinnsbevegelse, som om jeg var to mennesker. Hvert øyeblikk følte jeg at fortida trengte inn i nåtida. Den andre var redd, deprimert og hadde lyst til å sove. For hvert skritt støter man på stein som viser til ære og berømmelse. I kirkene vandrer man over de døde, i en slags lagdeling av liv og død som vi bare kan forestille oss i fantasien» (Magherini 1989, s. 79, min oversettelse).

Mister Barry reagerte med sterke brystmerter og søkte hjelp da han kom tilbake til hotellet. Han fikk foreskrevet mild medikasjon og ble rådet til å hvile. Følelsen av depersonalisasjon varte imidlertid i mange dager. Tilbake i USA skrev han et brev til Magherini hvor han undret seg over hvilke av de to personene han hadde etterlatt på denne siden av Atlanterhavet.

Renessanse betyr som kjent gjenfødelse. Den oppsto i Firenze på 1400-tallet og med Stendhal kan man si det slik: «Her ... ble menneskets sivilisasjon født på ny» (1826, s. 300, min oversettelse). Renessansen medførte en oppblomstring av kunst og arkitektur inspirert av antikkens verdier. Gjenoppdagelsen av skriftene til antikke filosofer som Platon og Cicero fikk stor betydning for det intellektuelle livet. Den florentinske bystaten hadde det romerske kristne imperium som ideal og mente seg å være Romas

arvtaker. Det er betegnende at Dante, i *Den Guddommelige Komedie* (1320), lot den romerske klassiske poeten Vergil være veiviser gjennom *Helvete* og *Skjærsilden*. Som den mektigste familien i Firenze var Medicifamilien oppdragsgivere til flere av renessansens største kunstverk. Cosimo Medici grunnla det første offentlige bibliotek siden antikken, og barnebarnet Lorenzo «Il Magnifico» grunnla et filosofisk akademi. Andre velstående familier lot oppføre vakre palasser og finansierte utsmykningen av kirkene. I de siste to hundre årene har stadig flere reisende funnet veien til Firenze og til Uffizigalleriet, som kan by på *Venus' Fødsel* av Botticelli. Maleriet viser den romerske kjærlighetsgudinnen idet hun fødes av havets bølgeskum. Hun blåses i land av vinden og tas i mot av en nymfe som vil svøpe henne i en kappe. Verket kan tolkes slik at den hedenske myten er omformet til en nyplatonisk allegori for den menneskelige sjel. En nyplatonisk forestilling er at sjelen, ved å kontemplere over skjønnheten, kan vende tilbake til Gud (Gardner, 1926). Og man kan undres: Hva er det som gjør at reisende får nervøse sammenbrudd i møte med skjønn kunst?

Reisen

Magherini (1989) hevder at for å forstå fenomenet må man se på tre forhold: betydningen av å være på reise, den enkeltes personlige historie og hvilken påvirkning kunsten i seg selv utgjør. Å reise innebærer å gi avkall på det kjente for å begi seg inn i det ukjente. Hverdagens rutiner og trygghet går tapt. Å reise innebærer atskillelse. I tillegg til separasjonstemaet kan reisen aktivere en grunnleggende hjelpeløshet alle bærer med seg. Samtidig representerer reisen en forandring som krever at man tilpasser seg. Som reisende er man mer prisgitt omstendighetene og andre mennesker enn man vanligvis er. Når man i nye omgivelser og omgitt av fremmed språk møter noen som er vennlige og gjerne vil hjelpe, kan følelsen av lettelse være stor.

Å ankomme Firenze kan være en sjokkartet opplevelse av trafikk, turisme og trengsel. Det kan føles som et sanselig bombardement. Magherini (1989) forteller om nordeuropeiske Brigitte, som reagerte med svimmelhet, hjertebank, depresjon og følelse av uvirkelighet. Brigitte mente at nordeuropeere, med sin protestantiske og puritanske oppdragelse, er uforberedt på slike sanselige opplevelser som Firenze kan by på. For søreuropeere er det åndelige og det sanselige livet forbundet slik at det utgjør en helhet, hevdet hun. Det er verdt å merke seg at italienere utgjør en tredel av alle turister i Firenze, men at det ikke var noen italienere som trengte innleggelse i den perioden Magherini undersøkte. De reiser riktignok i sitt eget land, men man kan undres på om ikke Brigitte har et poeng. Italianere jeg kjenner, sier at for dem er estetikk som luften de puster i, og at de har et ganske annet forhold til dette enn oss nordboere. Slik Mister Barry ga uttrykk for, innebærer et opphold i Firenze at fortida bringes inn i nåtida. Den reisende kommer dermed i kontakt med sitt eget potensial for estetisk erfaring.

Reisende med kortvarige atypiske psykoser

Magherinis undersøkelse viser altså at alle som hadde behov for innleggelse, var utlendinger. Nasjonalitet var den viktigste variabelen som differensierte reisende med psykopatologiske symptomer fra turister generelt. Sannsynligheten for at en

vesteuropeisk turist fikk en psykotisk episode, var atten ganger høyere enn for en nordamerikansk turist. Blant de 106 innleggelsestrengende var det 70 med tankeforstyrrelser, 31 med affektforstyrrelser og fem med somatiserte angstreaksjoner. Ifølge Magherini (1989) er kategoriseringen basert på atypiske symptomer. Over halvparten hadde tidligere hatt kontakt med psykiater eller psykolog, og denne andelen var signifikant høyere hos dem med tankeforstyrrelser. Den gjennomsnittlige innleggelsen varte i fire dager, og bare sytten pasienter var innlagt mer enn åtte dager. Vel en fjerdedel av pasientene fortsatte reisen. De fleste valgte å vende tilbake til hjemlandet, dels for å kontakte familien og dels for å få mer profesjonell hjelp. Pasienter som tidligere hadde hatt kontakt med fagfolk, avbrøt reisen langt oftere enn dem som ikke hadde hatt slik kontakt.

Magherini (1989) forteller om Inge som fikk tankeforstyrrelser under oppholdet i Firenze. Inge arbeidet som lærer i en liten nordeuropeisk by. Hun var i førtiårene, gift og mor til to døtre. Selv var hun den yngste av fem søstre. Hun reiste alene til Firenze for et tre ukers opphold, hvor hun skulle kombinere sightseeing med språkstudier. Det som gjorde sterkest inntrykk under hennes vandringer rundt i byen, var besøket i kirken Santa Maria Novella. Der ble hun lenge, og hun festet seg spesielt ved Brunelleschis *Korsfestelse*, ved Nardo di Cionos *Dommens Dag* og ved det spanske kapellet med dets praktfulle fresker, hvor hun følte det kvinnelige i alt hun så.

Forrige gang Inge var på reise, døde hennes mor, og Inge hadde altså ikke vært til stede. Når hun nå sto overfor freskene med slike fargerike, elegante kvinner var det som om de hevete fingrene pekte på henne. Hun sa til seg selv: «Det er min skyld at mor døde» (s. 95, min oversettelse). Inge lurte på om hun drømte, og vendte tilbake til pensjonatet sitt, fylt av onde anelser. Hun spurte seg hva hun egentlig gjorde i Firenze, og ble grepet av hjemlengsel. Noen få dager senere, mens hun leste på rommet sitt, begynte plutselig vekkeklokka å ringe. Inge syntes at like brått som ringingen begynte, stilnet lydene fra kafeen under. Hun ble redd hun hadde forstyrret gjestene der og fikk skyldfølelse. Hun trodde folk snakket om henne på mange slags språk og følte seg i sentrum for alles oppmerksomhet. «Jeg hadde gjort skandale; det virket som de skrev om meg i avisene, snakket om meg i radioen og fulgte etter meg på gatene,» fortalte hun siden (s. 96, min oversettelse).

Da hun neste dag gikk til språkskolen og fant plassen sin opptatt, tok hun det som et signal om at hun skulle reise hjem. Det var et tegn på at hun skulle forvises fra byen. Hun gikk for å kjøpe billett, men klarte det ikke.

Inge var forvirret og endte på sykehuset. Personalet der ble slått av hvor samvittighetsfull og disiplinert hun var. I Inges strenge oppdragelse var det lagt vekt på å bli en god ektefelle og mor, på å oppdra barn og ikke be om noe for sin egen del. En oppdragelse som hadde blitt internalisert og omformet til en nagende regel som handlet om å oppføre seg ordentlig, selv i kriser, som et eksempel til etterfølgelse for andre. Inge hadde imidlertid en kreativ side, hun var sensitiv overfor skjønnhet og kunst. Dette beklaget hun, som om hun ikke kunne tillate seg noe annet enn de rent hverdagslige gjøremål. For Inge ble kunsten i Firenze knyttet til *Korsfestelsen* og

Dommens Dag, som hun opplevde som mystisk: «Å se alt dette gjør sjelen mer følsom, mer sårbar,» som hun uttrykte det (s. 99, min oversettelse). Men Inge var en kvinne som holdt fast på reglene for hva et respektabelt liv skal være. I hverdagen blir hennes reaksjoner på et kunstverk øyeblikkelig absorbert, uten bearbeiding og distanse, til en produktiv forkledning som gjør den respektabel, sett fra pliktfølelsens ståsted. Dette er interessant fordi jeg kan lære elevene om det i morgen,' vil være en typisk reaksjon fra Inges side. Den gleden ego kan oppleve, blir med en gang omformet slik at den kan stå til tjeneste for superego. Overfor dette strenge superego har ego ingen autonomi, og det kan ikke leve uten øyeblikkelig godkjenning, det være seg fra autoriteter eller produktivitetens etikk. I avdelingen iførte Inge seg snart sine pliktoppfyllende gevanter og reiste deretter hjem. Hun reagerte på den psykiske krisen ved å vende tilbake til sin gamle tilpasning – uten å gi ego en hardt tiltrengt autonomi, konkluderer Magherini.

Kunst er dybde brakt til overflaten

Inges historie illustrerer hvordan kunst kan bringe en i kontakt med ens eget ubevisste. Virkningene kan være foruroligende og føre til sammenbrudd, men kan også representere muligheter for vekst og integrasjon. Kunstneren vil i arbeidet skape ut fra sitt eget indre liv, og kunstverk kan representere psykologiske erfaringer av universell karakter. Dype konflikter, komplekser og impulser er allestedsnærværende i kunsten, formet og omformet i et kunstnerisk språk og filtrert gjennom et kunstnerisk temperament. Kunst er dybde brakt til overflaten (Magherini, 2004). Møte med et kunstverk kan så å si trenge gjennom betrakterens karakter og framkalle kjente, men fortrengete og dermed glemte, aspekter ved hans eller hennes indre liv. Begrepet «das Unheimliche» viser til det fortrengetes tilbakekomst. Det som var ment å forbli i det skjulte, trer plutselig fram for en igjen. Freud (1919) beskriver hvordan denne opplevelsen gir en følelse av uhygge. Betrakteren befinner seg altså i nærvær av noe som kan resonnerer med egne ubevisste følelser. Samtidig står han/hun overfor et språk som synes i stand til å romme det mentale innholdet og gjøre det utholdelig. Kunsten kan med andre ord bevise at ens mest dyptgripende erfaringer både kan tolereres og kommuniseres. Betrakteren kan dermed føres til å vedstå seg fortrengete konflikter og bearbeide dem videre. Gleden kan ligge i det at impulser frigjøres samtidig som egoets kontroll styrkes, fordi frigjøringen skjer gjennom en kulturell og sosialt akseptabel kode som ego kan identifisere seg med. (Magherini, 2004).



HEROISME: David (1501-1504) av Michelangelo (1475-1564).

Statuen er et av de mest kjente kunstverk i Firenze. Bibelhistoriens David reddet sitt folk fra trusselen om å bli utslettet av en tilsynelatende overmektig fiende. David symboliserte klokskap og styrke, og ble den florentinske republikkens helt.

Møte med et kunstverk kan også aktivere avspaltede deler av en selv, som ennå ikke har fått symbolsk eller språklig representasjon, men som kommer til symbolsk uttrykk gjennom kunstverket. Magherini (1989) hevder at «das Unheimliche» kan være av psykotisk karakter. Betrakteren kan konfronteres med et materiale som ennå ikke er tenkbart, men forstyrrende og fremmedgjørende. Resultatet kan bli psykotisk fragmentering eller økt integrering i tråd med den depressive posisjonen.

Med kleiniansk terminologi vil en slik integrasjon kunne skje når individet befinner seg i den depressive posisjonen. Begrepene paranoid-schizoid og depressiv posisjon ble utformet for å forstå barns utvikling, men både barn og voksne vil i varierende grad

pendle mellom disse posisjonene livet igjennom. De integrative prosessene vil imidlertid forstyrres dersom den depressive posisjonen ikke er grunnleggende etablert. Utvikling av sammenheng og ny forståelse vil skje gjennom bevegelser fra den paranoid-schizoide posisjonens kaotiske tilstand til den depressive posisjonens bruk av symboler.



SANSELIGHET: Bacchus (ca. 1595) av Caravaggio (1573-1610). Den florentinske psykoanalytikeren Graziella Magherini forteller om en tysk turist som besøkte Uffizigalleriet i Firenze. Han ble trollbundet av Bacchus, som vekket slumrende lidenskaper og fylte ham med panikk.

«Det utvalgte faktum» er et begrep Bion (1962) hentet fra den franske matematikeren Poincaré. Dets funksjon er å forene elementer som tilsynelatende har vært løsrevne fra hverandre. Et utvalgt faktum er en følelse eller en forestilling som gir sammenheng til det som er spredt, og som gir orden til kaos. Det betegner en emosjonell opplevelse, en følelse av å oppdage en sammenheng, eller for å si det på en annen måte: tilsynekomst av mening. I kunstverket kan det være spesifikke karakteristika eller kvaliteter som i dette øyeblikket og for denne personen gir verket sterk emosjonell betydning, samtidig som det belyser og reorganiserer aspekter ved betrakterens livshistorie. Verket kan fungere som en mental katalysator. Historien om Franz illustrerer dette (Magherini 1989).

Franz var en moden tysk ungar, ingeniør og kunstelsker, som spilte i en strykekvartett når han hadde fri. Han kunne vandre omkring i Firenze i timevis, nyte byens detaljer og utforske dens trange gater og smug. Men det var Uffizigalleriet som hadde en helt spesiell virkning på ham. Franz tilbrakte mange timer der, og han beundret verkene med «med hodet og hjertet i flammer», som han senere uttrykte det (s. 66, min oversettelse). Han vendte tilbake til samlingen igjen og igjen, med følelser som vekslet mellom utmattelse og spenning, mellom glede og panikk. Franz var trollbundet av spesielle malerier, og en dag stanset han foran Caravaggios *Bacchus*. Han måtte forlate rommet, og han måtte tilbake igjen. Det var en tiltrekning som liknet seksuell spenning av tvetydig karakter. Den festet grepet på ham og fikk ham til å føle seg både vel og uvel. Til sist var han virkelig elendig, han følte seg tung om brystet, svettet og var på besvimelsens rand.

Franz oppsøkte lege og ble henvist videre til psykisk helsevern. Der fortalte Franz at han hadde sovet lite og dårlig under oppholdet i Firenze. Om nettene hadde han følt seg jaget av lengsler og overveldet av følelser som ikke lot seg beskrive. Som den yngste av fem barn i en offisersfamilie hadde Franz fått en ordnet oppdragelse, hvor lekser, arbeid og fritid ble foreskrevet med germansk presisjon. Senere fulgte mange år på kostskole, med den intimitet som er typisk for kameratmiljøer der. Magherini (1989) forteller at hans illebefinnende ble tolket som en identitetskrise knyttet til hans ikke erkjente homoseksualitet. Den estetiske erfaringen på Uffizigalleriet hadde vekket slumrende lidenskaper i ham og brakt ham i kontakt med en skjult side av seg selv. Franz ble rådet til å kontakte fagfolk på hjemstedet sitt, slik at han kunne se nærmere på det han hadde opplevd i Italia. Ved at han sa seg enig i dette, viste Franz at han hadde forstått betydningen av det som hadde skjedd med ham. Noen måneder senere skrev han for å takke for hjelpen, og da fortalte han at han hadde fått sterkere lyst til å leve.

I denne historien er det utvalgte faktum *Bacchus'* ansikt. Slik Magherini påpeker, kan det utvalgte faktumets funksjon sammenliknes med terapeutens bruk av tolkning, ved at erfaring reorganiseres til representasjoner og tenkbare symboler.

Kunst som helende erfaring

Ifølge Bollas (1987) er det forholdet mellom barnet og dets omsorgsgiver som utgjør den grunnleggende estetiske erfaring. Denne erfaringens estetikk er den spesielle måten omsorgsgiveren møter barnets behov på, måten barnets indre og ytre realiteter blir omformet på. Vi lengter etter gjenforening med et objekt som vil transformere de indre og ytre realiteter, hevder Bollas, og kunstverk gir løfter om helende erfaring. Det samme gjør psykoterapi, og som terapeut vil man befinne seg i det omformende objektets posisjon.

Et kjennetegn ved den depressive posisjonen er at man er i stand til å integrere de ulike kvalitetene ved objektet, noe som framkaller ambivalente følelser. Dette er til forskjell fra den paranoid-schizoide posisjonen, hvor man relaterer seg til idealiserte og persekutoriske delobjekter. I den depressive posisjonen vil man være redd for at ens aggressive fantasier kan skade eller ødelegge objektet, som man også elsker og trenger.

Dette er den depressive angstens karakter. Å bevare eller reparere relasjonen til det gode objektet blir derfor av største betydning.

Ifølge Segal (1991) er en av skjønnhetens viktigste funksjoner å reparere den fryktede fragmenteringen eller skaden av indre objekter. Denne funksjonen er knyttet til relasjonen mellom innholdet og formens perfeksjon. Innholdet kan være aggressivt, seksuelt eller angstladet. Det kommer til uttrykk innenfor skjønnhetens formale struktur, som kjennetegnes av organisasjon, balanse og helhet. Et bokstavelig talt klassisk eksempel på dette er de greske tragedier, hvis innhold består av hybris, forræderi og drap, mens formen er rytmisk, harmonisk og ordnet. Formen rommer følelser som ellers ville være uutholdelige.

Estetisk erfaring er å se sannheten

Segal (1991) knytter den estetiske erfaring til de psykiske realitetenes sannhet. Hun siterer den franske billedhoggeren Rodin, som uttrykker seg slik:

«Det stygge i kunsten er alt som er uekte, kunstig, alt som vil være vakkert eller skjønt i stedet for uttrykksfullt ... Når en kunstner, for å gjøre naturen vakrere, tilfører våren mer grønt, daggryet mer rosa, unge lepper mer kadmiumrødt, skaper han noe som er stygt fordi han lyver. For en kunstner verdig sitt navn er alt i naturen vakkert, for hvis blikket aksepterer, uten å vike, de ytre realiteter – da reflekteres, uten å feile, og som en åpen bok, de indre realiteter» (s. 97, min oversettelse).

For Rodin ligger kunstens skjønnhet i å kunne se det som er sant, i naturen så vel som i ens eget indre, mens det estetisk mislykkete eller det pseudo-estetiske ligger i å benekte sannheten. Hans synspunkt kan ses som uttrykk for den depressive posisjonen. Dette står i kontrast til den paranoid-schizoide posisjonens omnipotente ønskeoppfyllelse.

I den tidligste utviklingen vil barnet rette sin kjærlighet mot det gode omsorgsgivende brystet og sitt hat mot det onde brystet, hevder Klein (1946). Dødsdriften vil oppleves som trussel om tilintetgjørelse og fragmentering innenfra. Den destruktive impulsen vil imidlertid vende seg mot det onde brystet og komme til uttrykk i fantaserte angrep på det. Barnets angst for gjengjeldelse fører til at det gode brystet idealiseres. Når barnet opplever frustrasjon og ubehag, tror det seg angrepet av fiendtlige krefter, noe som intensiverer følelsen av å være forfulgt. Barnet vil da søke tilflukt hos det indre idealiserte objekt. Splitting og idealisering er avverger som karakteriserer den paranoid-schizoide posisjon, sammen med benekting og proaktiv identifikasjon.

Etter mitt syn vil den gode og fruktbare kunstopplevelse handle om hengivelse, om å kunne miste seg selv i møtet med verket, for å kunne oppdage noe og så finne seg selv på ny. Å være på reise innebærer ofte større mottakelighet for inntrykk, og hvorvidt møtet med kunsten blir en god erfaring, avhenger av hvilke psykiske realiteter den enkelte har å falle tilbake på. Dynamikken mellom den paranoid-schizoide og den depressive posisjonen vil i så måte få avgjørende betydning. Sentralt står den schizoide

lengselen etter det idealiserte objektet man kan identifisere seg med og smelte sammen med, og den depressive smerten som ligger i det å kunne gi avkall på objektet, for å nå sannheten (Segal, 1991).

Stendhal (1826) forteller hvordan han ble fylt av en barnlig spenning da han nærmet seg Firenze, hjemstavnen til Dante, Leonardo da Vinci og Michelangelo. «... og snart fant jeg meg selv ute av stand til å tenke rasjonelt, og overgitt til den sødmefylte, svermeriske uro, som i nærværet av et elsket objekt» (s. 301, min oversettelse). Senere skildrer han hvordan han vandrer formålsløst rundt i gatene og kontemplerer ut fra dype følelser han ikke makter å sette ord på. Han er ute av stand til å snakke. Stendhal beskriver hvordan den mektige arkitekturen tok alle hans evner i besittelse, slik at han følte det som Dante ledsaget hvert skritt han tok fordi dikterens verselinjer allerede hadde formulert de fleste av tankene hans. Stendhals reaksjoner kan forstås som uttrykk for idealisering og identifikasjon med et idealisert objekt. Da han besøkte Santa Croce, gjorde de store menns nærvær sterkt inntrykk på ham:

«Innenfor ... reiser Michelangelos gravmæle seg ... Jeg oppdaget Machiavellis gravmæle; vendt mot Michelangelo ligger Galileo. Hvilke menn! Og i tillegg til dem jeg allerede har nevnt, kan Toscana tilføye Dante, Boccaccio og Petrarca. Hvilken fantastisk samling! Flommen av følelser som overvældet meg, gikk så dypt at den knapt kunne skjernes fra religiøs ærefrykt» (s. 301, min oversettelse).

Diktet av Foscolo ga en symbolsk representasjon av de overveldende følelsene. Magherini, Talamo Bion og Falci (1993) hevder at med hans poesi fikk Stendhal den nødvendige tolkning. Etter min mening tjente diktet snarere som en bekreftelse (Killingmo, 1995), dvs. at det ikke avdekker skjult mening, men bekrefter gyldigheten av Stendhals sterke følelser og dermed bidrar til å gjøre ham trygg og gi opplevelsen meningsfylde.

Segal (1991) knytter den estetiske erfaring til den depressive posisjonen. I denne posisjonen kan separasjon oppleves og tolereres. Kunst representerer søken etter symbolske uttrykk, hvor symbolet ses som forsøk på å gjenskape det tapte objekt. Det er i erkjennelsen av objektets fravær at symbolet kan oppstå, og bruken av symboler handler om å overkomme tap. Det forutsetter at man oppgir den paranoid-schizoide posisjonens fantasier om omnipotens og kontroll av objektet, til fordel for erkjennelsen av at den andre har en separat eksistens. Denne erkjennelsen av at noe eller noen eksisterer uavhengig av en selv og ens egne behov, kan for enkelte representere en svær narsissistisk krenkelse. I Uffizigalleriet kan man bli slått av den overjordiske skjønnheten i *Venus' Fødsel*. Overfor skjønnheten må mennesket erkjenne at det ikke er Gud, og at det ikke er identisk med det gode, hvilket er et kjennetegn ved den depressive posisjonen. Ved å kontemplere over skjønnheten kan mennesket så å si vende seg til ydmykheten, for å si det med nyplatonismen.

I barnets utvikling er en av fars viktigste funksjoner at han stanser en strøm av gjensidig projektive identifikasjoner mellom mor og barn (Segal, 1991). Når barnet i den

depressive posisjonen etter hvert kan se mor som en separat person, inkluderer det å se far som hennes partner. Dette er til forskjell fra å se ham som et delobjekt hun har tatt i sin besittelse, eller å se ham som et objekt sammenblandet med henne.

Chasseguet-Smirgel (1984) fastslår at det eksisterer en grunnleggende forskjell mellom generasjonene og mellom kjønn. Å oppheve slike forskjeller er uttrykk for perversjon. Hun ser det perverse som en generell dimensjon ved den menneskelige psyke og mener at den som sådan utgjør en fristelse for alle. Dersom barnet ikke anerkjenner far som mors likeverdige partner, kan det idealisere sin egen pregenitale seksualitet. Dermed kan det opprettholde fantasien om at denne er like bra som, om ikke bedre enn, den genitale seksualiteten. Dette gir en illusjon av makt og selvtilstrekkelighet og innebærer en benekting av realitetene. Perversjonen vil føre til en tvangspreget og estetiserende idealisering av kunst, hvor det dekorative verdsettes mer enn det skapende.

Slik kan man tenke seg at idealiseringens karakter er en av mange faktorer som inngår i dynamikken mellom den paranoid-schizoide og den depressive posisjonen. Kanskje kan Inges psykotiske symptomer ses i sammenheng med en tvangspreget idealisering av det pliktoppfyllende. Reisens aktivering av separasjonsproblematikk kan for enkelte føre til en sammensmelting med det idealiserte objekt som er vanskelig å fri seg fra. For Stendhal sin del utgjorde reisen snarere en form for hjemkomst, til det deilige land «der appelsintrærne vokser opp av bakken», slik han skildrer det i sine ufullførte og posthumt utgitte memoarer (1890, s. 58). Stendhal var vant med at appelsintrær vokste i potter, før de ble plantet ut. På vei ut av Santa Croce ble han imidlertid fylt av desperasjon, og hans tidlige livshistorie kaster lys over symptomene han fikk.

Stendhal - en ulykkelig elsker

I sine memoarer skriver Stendhal at han ikke gir seg ut for å si sannheten om noe annet enn det som angår hans følelser. Slik forholder han seg til de indre realiteter og søker sannheten så langt det lar seg gjøre. Stendhal ble født i Grenoble i 1783 og var bare sju år gammel da hans mor døde i barselseng. For ham var hun en vidunderlig kvinne. «Hun elsket meg lidenskapelig og kysset meg ofte, og jeg gjengjeldte hennes kyss med en slik glød at hun rett som det var, måtte gå sin vei. Jeg kunne ikke fordra min far når han kom og avbrøt våre kyss» (1890, s. 25).

Da sjuåringen fikk se den svartkledde kisten hennes, ble han grepet av en bunnløs fortvilelse og tatt med ut av kirken, noe han tror skyldes at sorgen hans laget for mye bråk. Det ødipale drama fikk således en sjokkartet utgang, og Stendhal fikk kanskje aldri sørget ferdig. Så sent som i 1828, skriver han, var lyden av klokkene fra kirken nok til å gjøre ham trist på en tung, hard og kald måte som minte ham om vrede. Som voksen hadde han sterke og stormfulle forelskelser, men han giftet seg aldri, trøstet seg med å skrive bøker og sier det slik: «Min vanlige tilstand i livet var den ulykkelige elskeren» (s. 14).

Forholdet til faren var preget av hat og uforsonlighet, bortsett fra at Stendhal antar at faren var i god tro når forulempningene ble smykket med ordet oppdragelse. Lenge fikk Stendhal verken snakke eller leke med andre barn, og han beskriver morfar som sin

eneste venn. Morsslekten var av italiensk opprinnelse. Morfar behersket italiensk, språket sto høyt i ære, og mor leste Dante. Stendhal tilbrakte mange år av sitt liv i Italia, og kunne vanskelig se for seg at lykken fantes noe annet sted. I idealiseringen av det italienske er det som å høre et ekko av den estetiske erfaring i relasjonen mellom lille Henri og hans mor.

Stendhal gir inntrykk av at han godt forstår idealiseringens natur. I sin teori om kjærligheten (1853) introduserer han begrepet *krystallisering* for å forklare hvordan kjærlighet oppstår. Den begynner med beundring, og den tar tid, som når en naken kvist kastes ned i saltgruvene ved Salzburg og er dekket av glitrende vakre krystaller når den trekkes opp igjen to-tre måneder senere. Stendhal ser krystallisering som en form for tankevirksomhet, hvor potensielt usympatiske eller problematiske egenskaper blir nye og flere gode grunner til den elskedes fullkommenhet. Som oversetter Karin Gundersen påpeker i innledningen, viser krystallisering til nødvendigheten av tid og fantasi hos den elskende, mens skjønnhet i mer objektiv forstand ifølge Stendhal bare gir løfter om lykke.

I sine memoarer omtaler Stendhal sin hang til genidyrkelse, og han sammenlikner seg med Michelangelo. Matematikken representerte en mulighet til å forlate den forhatte fødebyen, og lidenskapen for dette faget kastet ham ut i ensomhet – han leste fra 1797 til 1799. «Jeg vil påstå at jeg i de to årene og en god del av året 1796 arbeidet like hardt som Michelangelo i Det sixtinske kapell» (1890, s. 53). Da han kunne glede seg over første premie til eksamen, bemerket han til en venn: «I en slik stund er man innstilt på å tilgi alle sine fiender» (s. 269), hvilket kan ses som uttrykk for den depressive posisjonen. Vi bringes imidlertid raskt over i det paranoid-schizoide universet da hans venn repliserer: «Tvert imot, da må man rykke nærmere for å overvinne dem» (s. 269). Stendhal oppfatter vennens kommentar som uttrykk for sunn fornuft og en jordnærhet han selv mente å ha for lite av, da han led av en hang til å reagere med vilt oppskrudde følelser. Han skildrer sin intense hengivenhet i nærvær av alle han elsket for høyt: «Min egenkjærlighet, egeninteresse og mitt eget selv ble borte i den elskede persons nærvær, jeg gikk fullstendig opp i den andre» (s. 18). Dette kan forstås som at Stendhal blir låst i den paranoid-schizoide posisjonen, framfor å tåle den depressive smerten i anerkjennelsen av den andres separate eksistens.

Da Stendhal besøkte Santa Croce, stanset han til sist opp ved Volterranoes fresker og lot blikket dvele ved sibyllene. Disse er kvinner med profetiens gave og blir i kunsten oftest gjengitt som unge kvinner, gjerne med bøker i hendene. I sitt møte med dette verket skildrer han hvordan kontemplasjonen over skjønheten fører til en form for ekstase, like før han får det nervøse anfallet sitt. Sibyllene kan ha minnet om hans avdøde mor og aktivert lengselen etter gjenforening med det tapte og elskede objekt. Symptomene kan henge sammen med en angstvekkende sammensmelting med idealiserte objekter, samtidig som de mektige gravmonumentene over Michelangelo og Galileo representerte dødens ubønnhørlige nærvær i livet.

Stendhal selv anser verket *Om kjærlighet* som sitt viktigste, og der formulerer han seg slik: «Synet av alt som er umåtelig vakkert, i naturen eller kunsten, vekker minnet om

den elskede person med et lyns hurtighet»(1853, s. 45). Gjennom krystalliseringen blir alt som er vakkert en del av skjønnheten til den man elsker, og: «Slik er det at kjærligheten og kjærligheten til skjønnhet gjensidig gir hverandre liv»(s. 45).

Å verdsette skjønnheten er ifølge Freud (1930) et grunnleggende trekk ved vår sivilisasjon. Renessansekunsten kan by på noe av det vakreste mennesket har skapt. Mange reisende til Firenze vil nok kunne si som Freud: «Å nyte det vakre har en særskilt, mildt berusende karakter» (s. 26). En forutsetning for å nyte skjønnheten fullt ut er imidlertid evnen til å kunne sørge. Freud (1916) forteller om en spasertur i naturskjønne omgivelser med en poet han kjente. Poeten beundret landskapet, men kunne ikke glede seg over det, fordi vissheten om det forgjengelige forringet skjønnhetens verdi. Slik Freud ser det, er det derimot slik at denne erkjennelsen *øker* skjønnhetens verdi.

Da Stendhal nærmet seg femti år, var det vissheten om hans egen død som utløste fortellingen om livet. Han trøster seg innledningsvis med at større menn enn ham har måttet dø. Senere skriver han: «Jeg for min del spiller i et lotteri der den store gevinsten er å bli lest i 1935» (1890, s. 171). Stendhals rike litterære arv er i så måte et godt eksempel på kunstens evne til å overskride dødens realiteter og skape ny mening.

Mona Semb

Ullevål Universitetssykehus

Søndre Oslo DPS, avd. Ryen poliklinikken

Ryenstubben 3

0679 Oslo

Tlf 22 08 89 00

E-post mona.semb@ulleva.no

Teksten sto på trykk første gang i Tidsskrift for Norsk psykologforening, Vol 44, nummer 7, 2007, side 893-899

TEKST

Mona Semb

+ **Vis referanser**

Referanser

Bion, W. R. (1962). Learning from experience. London: Karnac Books.

Bollas, C. (1978). The aesthetic moment and the search for transformation *The Annual of Psychoanalysis*, 6, 385-394.

Chasseguet-Smirgel, J. (1984). Creativity and perversion. London: Free Association Books, 1985.

Dante Alighieri (1320). Den guddommelige komedie Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2000.

Freud, S. (1916). On transience I J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, 14, 303-307. London: Hogarth Press, 1957.

- Freud, S. (1919). The uncanny I J. Strachey (Ed.), The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, 17, 217-256. London: Hogarth Press, 1955.
- Freud, S. (1930). Ubehaget i kulturen. Oslo: Cappelen Forlag, 1992.
- Gardner, H. (1926). Art through the ages. London: Harcourt Brace & Company, 1996.
- Killingmo, B. (1995). Affirmation in psychoanalysis. International Journal of Psycho-Analysis, 76, 503-518.
- Klein, M. (1946). Notes on some schizoid mechanisms I: Envy and gratitude and other works 1946-1963. London: Virago Press, 1988.
- Magherini, G. (1989). La Sindrome di Stendhal. Milano: Ponte alle Grazie, 2003.
- Magherini, G. (2004). Caravaggio and the uncanny. I G. Magherini & A. Paolucci (Eds.), Caravaggio: Recalling the happy times. His apotheosis then and now Firenze: Nicomp L.E.
- Magherini, G., Talamo Bion, P. & Falci, A. (1993). The importance of the psychotic uncanny in the aesthetic relationship and psychoanalytic theory. Poster at 38th International Psychoanalytic Congress Amsterdam 25-30 July.
- Segal, H. (1991). Dream, phantasy and art. London: Routledge.
- Stendhal (1826). Rome, Naples and Florence. London: John Calder Publishers, 1959.
- Stendhal (1853). Om kjærlighet. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2005.
- Stendhal (1890). Henri Brulards liv. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2006.