

Thomas Anderberg

Kritikerna och det sura äpplet

Ett av Monroe C Beardsleys arbeten heter *The Possibility of Criticism*. Beardsley intar, som framgår av namnet, en i stort optimistisk hållning. Kritisk verksamhet kan bedrivas utifrån rationella grunder och väl utvalda kriterier. En betydligt mer pessimistisk attityd präglar däremot Hans Mathleins och Torbjörn Tännsjös inlägg i *Filosofisk tidskrift* 2/1984. Jag vill hävda att mycket av det de säger är riktigt, men skulle ändå vilja komplettera deras framställning med att lägga fram en något annorlunda argumentering, där jag främst tar fasta på de problem som har att göra med de förhärskande kritikeridealens ofullständighet, för att inte säga otillräcklighet.

1. Kritisk subjektivism versus objektivism i kritiken

Det bjuder ingen svårighet att peka ut nu verksamma personer som motsvarar kritikens ytterlighetspositioner: låt oss kalla dem "subjektivister" respektive "objektivister". De förstnämnda ger sällan andra motiveringar för sina omdömen än att musiken, boken eller filmen i fråga är "fel" eller "äkta", eller möjligen "kall" respektive "känslig". Möjligen kompletterar de kraftorden med ett nostalgiskt färgat minne, eller en beskrivning av hur de påverkats vid lyssnandet/läsandet/tittandet. Objektivister, däremot, går annorlunda till väga. Vid lyssnandet/läsandet/tittandet letar de i sina inre kartotek efter de rätta korten: "formell balans" versus "haltande struktur", "enhetlighet i mångfald" versus "monotoni" eller "splittring", och möjligen – om de är på det humöret – efter jokern: "intensitet" versus "blekhet". När de kontrollerat och sammanställt noteringarna fäster de sina slutsatser på papper, och kryddar möjligen med någon elakhet eller ett uns av beröm.

Den förste av dessa kritikertyper finns det ingen anledning att ödsla mycket trycksvårta på. Det vore lätt att avfärda sådana kritiker

genom att helt enkelt säga att de är inkompetenta. Men då det av vad som följer kommer att framskymta att det finns anledning att vara försiktig med inkompetensförklaringar nöjer jag mig här med att konstatera, att det helt enkelt inte finns anledning att ta "subjektivistens" omdömen på mera allvar än någon annans, vem som helst. Möjligen har hans position medfört att han haft större möjligheter än gemene man att ta del av det som bjuds på hans område. Flitig kontakt är dock ingen garanti för ett säkert omdöme. Tvärtom har man nog så ofta känslan av att somliga kritiker gör ner böcker, konsertframföranden etc bara för att objekten i fråga påminner om många andra objekt som kritikerna – i egenskapen av kritiker – kommit i flitig kontakt med. På samma sätt finns alltid risken att vana kritiker är alltför benägna att prisa det ovanliga och måhända lite aparta, just för att de befinner sig i riskzonen för kulturell överexponering – en risk som är liten bland heltidsarbetande småbarnsföräldrar, för att nämna ett exempel. Dessutom finns det skäl att misstänka att många kritiker blir kritiker, mindre på grund av sina överlägsna kunskaper eller sin säkra smak, men fastmer för att de behärskar konsten att skriva.

Detta skulle alltså tala för att den andra typen av kritiker är mycket att föredra. Dock vill jag hävda att också "objektivisterna" är hjälplösa och ofta mindre lämpade som smak-guider, åtminstone vad gäller somliga kulturyttringar. Detta visas lätt med några exempel.

2. Objektivismens otillräcklighet

Det finns åtminstone två sätt att ifrågasätta kritiska motiveringar. Det första är att medelst frågan "Varför då?" framkalla en "kritisk regress". Exempelvis på följande vis:

Kritikern: "Brahms fjärde symfoni är ett mycket hörvärt verk".

Läsaren: "Varför då?"

K: "Det är tematiskt enhetligt, och ändå mycket varierat".

L: "Varför är nu *det* så bra, då?"

K: "Varför? Det framkallar estetisk njutning, helt enkelt".

L: "Och varför är nu det så eftersträvansvärt, då? Är sådan njutning på något sätt större än annan njutning? Till exempel den njutning jag erfar av att betrakta kvinnlig gyttjebrottnings".

K: "Bah. Med dig kan man inte resonera".

Detta sätt att framkalla en regress är alltid mycket irriterande, och

det vanliga sättet att komma ifrån dilemmat har varit att helt enkelt säga, att någonstans får man sätta punkt – punkt slut. Någonstans postuleras därmed ett värde, som antas vara gemensamt för alla människor; alternativt: majoriteten av alla människor (inom ett visst kulturmönster); alternativt: alla människor vid sunda vätskor; alternativt: majoriteten av alla människor vid sunda vätskor. Att det verkligen finns en djupt rotad känsla för konstverks formella egenskaper hos varje skolad lyssnare/läsare/tittare har hävdats av psykologiskt inriktade estetiker (såsom Pratt), och torde vara svårt att förneka för varje människa vid sunda vätskor. Den intresserade publiken är därför betjänt av omdömen som tar fasta på existensen av, eller bristen på, sådana kvaliteter. En ”objektivistisk” kritik kan därför ges ett allmänt berättigande.

Men med detta sagt bör det genast påpekas, att den objektivistiskt inriktade kritiken har stora begränsningar. En andra dialog kan visa detta. För kritiska motiveringar kan ifrågasättas också genom att ge ständiga motexempel:

K: ”Brahms fjärde symfoni är ett mycket hörvärt verk”.

L: ”Varför då?”

K: ”Det är tematiskt enhetligt och ändå mycket varierat”.

L: ”Men det gäller väl i än högre grad om Richard Strauss’ *Don Quixote*? Då tycker du väl att det är ett ännu mer hörvärt stycke?”

K: ”Nej, det är tjatigt och banalt”.

L: ”Jaså, jaha. Men då får du peka ut var gränsen går mellan å ena sidan enhetlighet och tjatighet och å den andra variationsrikedom och banalitet”.

K: ”Bah. Med dig kan man inte resonera”.

Eftersom kritikerns motiveringar inte räcker till blir risken onekligen stor att han – om han alls fortsätter att försöka stödja sitt omdöme – faller tillbaka på ”subjektivistiska” kriterier.

Men om vi nu tänker oss att kritikern är lite mer intresserad av sin roll, och i avsikt att fortsätta samtalet i stället svarar:

K: ”Nå, men vart vill du egentligen komma?”

Vad blir resultatet då? Jo, läsaren, som nu har bollen, kan grunda sina frågor i en teori och hävda, att de formellt påtagliga kriterierna bara är av sekundär betydelse vad avser vårt intresse för, liksom vår behållning av, konstnärliga verk, och att andra egenskaper är av större

vikt. För att föregripa kritikernas hämndlystna frågor bör han omedelbart urskilja en generell och en partikulär, liksom en allmän respektive enskild variant av påståendet i fråga. Man bör således skilja mellan följande påståenden:

1) Det gäller för alla lyssnare att de icke-formella egenskaperna är avgörande vad gäller uppskattningen av varje enskilt verk (även om man sällan eller aldrig är medveten därom).

2) Det gäller för alla lyssnare, att de icke-formella egenskaperna är avgörande vad gäller uppskattningen av somliga verk . . .

3) Det gäller för några lyssnare, att de icke-formella egenskaperna är avgörande vad gäller uppskattningen av varje enskilt verk . . .

4) Det gäller för några lyssnare, att de icke-formella egenskaperna är avgörande vad gäller uppskattningen av somliga verk . . .

”Somliga verk” i teserna 2) respektive 4) kan naturligtvis tolkas dels som ”somliga *bestämde* verk”, dels som ”somliga verk, varierande från person till person”. Nedan avstår jag emellertid från att gå in på denna komplikation.

Naturligtvis kan preciseringen drivas vidare. Man kan till exempel tillskjuta en tidsfaktor; t ex som följer:

5) Det gäller någon gång för somliga lyssnare, att de icke-formella egenskaperna är avgörande vad gäller uppskattningen av somliga verk (även om man sällan eller aldrig är medveten därom).

Andra relativiseringar är också tänkbara.

3. Icke-formella egenskaper

Men innan man ger sig in på att avgöra vilket av påståendena ovan som bäst överensstämmer med verkligheten – och vilket, om något som bör omformuleras till en normativ sats – så bör man plocka fram några exempel på de omtalade egenskaperna. Det ligger i sakens natur att detta är mycket svårt (eftersom egenskaperna är ”ogripbara”), men kritikern har naturligtvis rätt att kräva ett svar. Må vara, säger han, att de icke-formella egenskaperna är svåra att precisera, men alldeles omöjliga att få grepp om är de väl ändå inte? Nej, och några exempel kan också ges.

I musiken är egenskaper som ”melodisk rikedom och originalitet” samt ”klangfärg” väsentliga men svårfångbara egenskaper. Det gäller naturligtvis inte all musik – knappast en del nutida slagverksmusik, till

exempel – men åtminstone mycket av den romantiska repertoaren. Vana lyssnare har en intuitiv (om än kulturavhängig) kännedom om gränserna mellan den rika och den grälla klangfärgen, och kan fås att förstå på vilket sätt det sk ”Alma-temat” i första satsen av Mahlers sjätte symfoni i somliga kritikers öron är ”mindre inspirerat”. Att mer preciserat ange *vad* det är i klangfärgen som är ”grällt” eller i temat som är ”torftigt” låter sig knappast göra. Försök har gjorts – av Beardsley (1958) och Meyer (1967) bland andra – att uppställa hanterliga kriterier, men jag har än så länge inte funnit några övertygande exempel. Argumenteringen må vara mer förfinad, men i sak har man inte kommit mycket längre än vad Carl Nielsen kom när han en gång försökte motivera varför ett tema ur Mozarts *Don Giovanni* är bättre än ett tema ur Wagners *Der Ring des Nibelungen*:

Det er ikke alene de store intervaller, der gør dette Wagner-motiv så slet – thi Mozart overbyder det i så henseende i en af Susannas strofer i ”Figaro” ved et nodespring over en tone, men det er smagen, det ”überschwängliche” og usunde i Wagners motiv, som ikke er til at udholde. – Mod denne smagsretning i musik er der ingen anden medicin end dyrkelsen af de første grundlæggende intervaller (osv; 1976, 40 f).

Det är med andra ord svårt nog att kvalitetsgradera teman; på vilka grunder kan vi exempelvis stödja uppfattningen att Brahms är en bättre melodiker än t ex Joachim Raff? Än svårare blir det emellertid när man försöker införliva ”klangfärg” och ”stämmningsrikedom” i den kritiska vokabulären. Så svårt att somliga kritiker velat förneka deras värde över huvud taget, eller låtsats som om sådana egenskaper inte finns. Vilket i sin tur fått tråkiga konsekvenser för somliga tonsättare. Att de nämnda egenskaperna satts så långt bakom strukturella egenskaper på kritikernas listor är troligen huvudorsaken till den styvmoderliga behandling som kommit till exempel Delius’ skapande till del.

Analogt skulle man kunna räkna upp egenskaper hos litterära verk som på detta sätt kommit i skymundan – även om bristerna är färre här, eftersom fler egenskaper är påtagliga. Hur förtydligar man – utan att exemplifiera – vad det är i ett litterärt verk som gör det mer ”spännande” och ”visuellt påtagligt” än ett annat? Gick sådana egenskaper att precisera är det ingen tvekan om att kurserna i ”creative writing” vore än mer välbesökta. Sannolikt skulle därtill bokrecensionerna läsas grundligare. Och Dashiell Hammett skulle rankas högre än t ex

Theodore Dreiser och Scott Fitzgerald.

Sammalunda i konsten, respektive filmen. Målare och regissörer som nu åtnjuter stor aktning (främst) på grund av formell skicklighet och innovativ förmåga skulle komma att sättas efter epigoner som haft större färgsinne och berättartalang, etc, etc.

4. Graderingar och jämförelser

Men trots att jag ställer mig bakom ovanstående resonemang vill jag inte ansluta mig till det som påstås i satsen 1) ovan. Det tycks mig oundersägligt att somlig musik, litteratur och konst har sina största förtjänster på det plan där påtagliga egenskaper kan plockas fram och förevisas: fugor och etyder, palindrom och "omöjliga figurer" (å la Reuterswärd) utgör tydliga exempel.

Detta skulle tala för att 2) utgör ett rimligt alternativ. Dock vore det förmätet att tro att man skulle kunna plocka ut verk som drog ut också de mest hårdnackade formalister ur skyddsvärnen. Vad avser litteraturen är det kanske möjligt, men när det gäller konsten, och i än högre grad musiken, så skulle somliga formalister hellre blända och döva sig än ge upp sina estetiska bastioner. Kanske har de inte rätt uppfattat vad det är som ger dem estetiska njutningar och som lockar dem att gång på gång se på tavlor och lyssna på symfonier, men fram till dess att detta visats gör man klokast i att tro dem på deras ord.

Återstår alltså 3) och 4) att välja mellan. Av de skäl jag ovan anförde för att kritisera alternativet 1) skulle jag hålla 4) för det rimligaste påståendet. Men jag skulle också vilja införa en tidsfaktor, vilket för oss till alternativ 5). Det kan knappast förnekas att vi uppskattar konstverk av olika skäl vid olika tidpunkter. Ett musikverk man i ungdomen dras till för att det är så formellt perfekt kanske man senare i livet dras till för att det ger en association till en gången, lyckligare tid. Och ett konstverk man först dras till eftersom motivet är så omedelbart slående kanske man senare huvudsakligen uppskattar för dess strukturella förtjänster. Allt är möjligt i denna den bästa av världar.

Men för att återvända till de icke-formella egenskaperna. Finns det då alls inget sätt på vilket de kan preciseras och göras verbalt kommunicerbara?

Åtminstone en utväg presenterar sig dock. För man vinner åtmin-

stone något genom att avsnäva mängden av referenspunkter genom lämpliga genreindelningar. Delges läsaren informationen att Hammett skriver detektivromaner vet han på ett ungefär vilken typ av spänning det är fråga om. Får han veta att somliga av Delius' orkestertycken och Monets tavlor är "impressionistiska" till karaktären har han också fått användbara upplysningar – om han är någorlunda kulturellt bevandrad, vill säga. Om den tänkta läsarskaran är mycket kunnig i ämnet kan precisionen drivas ett steg längre. Då kan man utnyttja sig av jämförelser, typ: "Stilen påminner om Hemingways"; "klangbilden erinrar om Debussy"; "karaktären framkallar associationer till Gainsborough"; "temat är i Brahms-traditionens anda" etc. På det sättet kan man nå ganska långt. Och denna typ av omdömen förekommer tämligen ofta, särskilt i facktidsskrifter.

Problemen är dock härmed på intet vis lösta. Tvärtom har vi fått några nya problem på halsen. På vilka grunder indelar man verk i generer respektive utsöndrar "likartade stildrag"? Också här tycks vi falla tillbaka på subjektiva och svårpreciserbara omdömen. Och – vilket är lika väsentligt – hur vet vi när de icke-formella egenskaperna är väsentligare än de formellt påtagliga? Eftersom detta varierar en hel del från verk till verk, från person till person, och därtill från tid till annan för *samma* person, kan man tycka att kritikerns position är rejält utsatt, för att uttrycka det mildt. Naturligtvis kan han upphöja sin egen uppfattning till allmän lag, men tvingas då acceptera det faktum att han inte kan ge andra, oberoende skäl för normen i fråga än att han råkar tycka så – vilket inte lär imponera på någon . . .

Men även om nu kritikern tvingas bita i detta sura äpple så följer inte därav att han måste uppge sin profession. Som påpekades ovan kan man inte bortse från nyttan av personer som har till främsta uppgift att informera en bredare krets om objektivt fastställbara egenskaper. En följd blir dock att man ytterligare betonar det rimliga i skenbart paradoxala omdömen av typen: "Bachs *Die Kunst der Fuge* är ett bra verk, men jag tycker inte om det", respektive "Strauss' *Eine Alpensinfonie* är inte ett gott verk, men jag tycker om det". (Jfr här Beardsley 1970, s 87). Det vill säga: "bra" och "gott" bestäms här utifrån (den höga) graden av objektivt fastställbara egenskaper, medan det subjektiva omdömet – "jag tycker om/tycker inte om" – i detta fall rimligen relateras till den opreciserade/opreciserbara, "subjektiva" sfären. Detta alltså analogt med det av Jan Evers givna

exemplet: "Dessa äpplen är goda men fy vad de smakar!", där "goda äpplen" bestämts vara "äpplen utan fläckar" (Evers 1974, s 21). Dock torde det framgå av ovanstående att det bästa vore att utnyttja värdeorden på traditionellt, emotivt sätt, men att i högre grad än hittills utsträcka deras giltighet också till icke-formella egenskaper, hur svårt detta nu än må vara, och hur lätt att kritisera. Därmed kommer "objektivismen" att såväl öppet som dolt tillföras inslag från "subjektivismen". Och samtidigt borde det då oftare betonas, att kritisk verksamhet inte är - och aldrig kan bli - annat än en osäker och trevande syssla.

Men kanske vill kritikerna inte bita i *detta* sura äpple?

Frågan blir då: Borde de inte det? □

Litteratur

Beardsley, M C: *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958.

Beardsley, M C: *The Possibility of Criticism*, Detroit 1970.

Evers, J: *Att analysera argument*, Lund 1974.

Meyer, L B: "Some Remarks on Value and Greatness in Music", omtryckt i *Music, The Arts and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago and London 1967.

Nielsen, C: *Levende Musik*, København 1925 (här citerat ur 1976 års upplaga).

Pratt, C C: *The Meaning of Music: A Study in Psychological Aesthetics*, 1931; 2:a upplagan, London and New York 1968.

Notiser

Medarbetare i detta nummer av *Filosofisk tidskrift*: Ingmar Persson är forskarassistent, Thomas Anderberg är doktorand och Erik Ryding är docent, samtliga i praktisk filosofi i Lund, Lennart Nordenfelt är teoretisk filosof och docent vid Linköpings universitet, Mats Barrdunge har studerat filosofi vid Stockholms universitet, och Richard Matz är författare och översättare bosatt i Upplands Väsby.