

Svar till Jan Österberg

1. Kriterieteorins anspråk

“Må du bli omtalad även om det inte är till din fördel” lyder ett spanskt ordspråk. Jan Österberg talar om mig, men inte i avsikt av misskreditera mig utan för att framföra en saklig och nyanserad kritik av vissa tankegångar i min bok *Smak eller värde*. Österbergs kritik uppehåller sig inte vid mindre väsentliga aspekter eller andra icke fundamentala svagheter som mina sidor uppvisar. Han tar upp relevanta punkter av min diskussion om de litterära omdömenas karaktär och tolkar välvilligt mina idéer när de är otydliga. En sådan kritik är alltid välkommen även om meningsskiljaktigheter kan kvarstå.

Det kan vara lämpligt att börja mina kommentarer till Österbergs kritiska synpunkter med att påminna om vilken typ av problem det är jag försöker lösa i mitt arbete. I följande avsnitt ur ett verk av den argentinske författaren Ernesto Sabato, som jag också citerar i introduktionen till min bok, åskådliggörs problematiken. Sabato skriver beträffande de estetiska omdömenas karaktär:

Detta problem [om de estetiska omdömena är objektiva eller subjektiva] är ett av de svåraste som finns i filosofin. När man läser Max Scheler blir man övertygad om att värderingarna är objektiva och alldeles oberoende av den personliga smaken. Ett symfoni har ett värde i sig själv [...] Men hur kan vi veta att den har ett värde om inte genom det som specialister och kritiker säger? [...] Vi tittar på en tavla och tycker att den är bra, men en annan person hävdar bestämt att den är dålig. Vem har rätt? Om den som förnekar att tavlan har något värde är en berömd kritiker så kan det förefalla att det är han som har rätt [...] Men när vi kommer ihåg hur många gånger det visat sig att de mest ryktbara kritikerna hade

fel [...] Saint-Beuve förnekade att Baudelaire hade talang [...] Vilka hade rätt? De som kritiserade eller de som applåderade? Det vore absurt att ställa sådana frågor beträffande de vetenskapliga teorierna [...] Det är inte så att vi ”gillar” Einsteins teori bättre, utan att det finns astronomiska och fysikaliska bevis för att hans teori är överlägsen Newtons teori. Hur beklagligt är det inte att dessa bevis inte existerar inom konstens skälvande landskap? [...] Jag talar som konstnär; som författare som oändligt många gånger har ställt sig sådana frågor till och med om sitt eget verk, eller snarare framför allt om sitt eget verk. Det är det som är så olyckligt med konsten. Man kan aldrig vara säker på om det man gör är bra eller dåligt. Därför pendlar skaparen från ett exalterat tillstånd till den djupaste depression i vilken det som han har skapat ohjälpligen förefaller honom vara skräp (Sabato 1989, s 74–81, min översättning).

Som vi ser upplever Sabato relativismen inom estetiken som ett problem som kräver en praktisk lösning, dvs en uppsättning av kriterier som hjälper oss att bestämma det estetiska värdet hos varje bestämt verk. Beardsleys General Criterion Theory kan inte, enligt Österberg, hjälpa oss att hitta en sådan lösning eftersom han menar att:

Beardsley anger därför visligen inga regler för hur man ska väga samman olika skäl för att komma fram till ett helhetsomdöme om ett estetiskt objekt. Hans teori innebär alltså inte att en person med dess hjälp alltid kan avgöra om ett konstverk är bättre, sämre eller lika bra som ett annat konstverk inte ens om verken tillhör samma genre. Än mindre garanterar teorin konsensus i fråga om estetiska värderingar. Men den legitimerar att estetiska värderingar fälls med anspråk på att vara universellt giltiga, och den kan motivera varför vissa av dem också är det.

Österberg uppfattar alltså The Universal Criterion Theory som en intellektuell konstruktion som inte är ämnad att hjälpa oss att fälla korrekta estetiska omdömen. Dess uppgift skulle i stället vara att principiellt rättfärdiga omdömenas objektiva karaktär. Jag gör en annorlunda tolkning, av Beardsleys teoretiska anspråk. Denne skriver i sin uppsats ”On The Generality of the Critical Reasons”:

Jag skulle tro att målet för den som för ett resonemang – dvs för kritikern beväpnad med argument – inte är att få människor att *tycka om* dikten utan att få dem att gå med på att den är bra (Beardsley 1962, s 478).

Nu kan man fråga sig hur en kritiker beväpnad med argument skulle kunna övertyga publiken att en dikt är bra om dessa argument inte skulle kunna användas för att avgöra om ett konkret verk har ett stort estetiskt värde eller ej och således kunna bedömas vara bättre eller sämre än andra verk.

2. Primära och sekundära estetiska egenskaper

De mest fundamentala invändningar som Österberg riktar mot mitt arbete kan sammanfattas i två punkter:

1. Österberg hävdar att min första kritik mot Beardsley är att "ett konstverk kan ha en mycket låg grad, av någon kriterie-egenskap men ändå vara bra, ja bättre än om det hade haft det i högre grad". "Men detta" – fortsätter Österbergs argumentation – "[är] fullt förenligt med Beardsleys teori". Vidare är Beardsleys kriterier, enligt Österberg, användbara för att fälla estetiska omdöme. Han försvarar sin ståndpunkt genom att kommentera vad jag säger om Mirós konst på sidan 23 i min bok.

2. Ett konstverk kan, enligt Österberg, betraktas som ett objekt och det är därför lämpligt att använda sig av schemat subjekt-predikat för att karakterisera de estetiska omdömena.

I det följande ska jag försöka bemöta Österbergs kritik.

Jag tror att Österberg inte skiljer mellan två typer av kritik som man kan rikta mot Beardsleys teori. Den första kunde man formulera så här: En primär estetisk egenskap kan vara närvarande i låg grad i ett konstverk och detta verk kan ändå vara bra. Beardsley är fullständigt medveten om denna invändning som han själv bemöter när han exemplifierar dessa primära egenskaper med en kniv och dess skärpa. En kniv kan vara lite slö och ändå vara bra om denna brist kompenseras av andra positiva egenskaper. Den andra typen av kritik mot The General Criterium Theory, är att en primär estetisk egenskap kan, med sin närvaro, sänka det estetiska värdet hos ett verk. Beardsley skulle aldrig kunna hävda är att en kniv skulle vara sämre just p g a att den är mycket vass eftersom detta skulle vara oförenlig med hans defini-

tion av de primära egenskaperna enligt vilken dessa egenskaper alltid bidrar till att höja verkets kvalitet. Beardsley skiljer alltså mellan två olika typer av estetiska egenskaper de primära och de sekundära:

Vi kan alltså skilja mellan två grupper av värderingskriterier på följande sätt: Låt oss säga att egenskaperna *A*, *B*, *C* är de *primära (positiva) kriterierna* på estetiskt värde, om tillägget eller ökningen av någon av dem, utan att någon av de andra minskar, alltid gör verket bättre. Och låt oss säga att en egenskap *X* är ett *sekundärt (positivt) kriterium* på estetiskt värde om det finns en viss mängd andra egenskaper sådana att, närhelst de föreligger, så leder alltid tillägget av *X* eller en ökning av denna till en ökning av en eller flera av de primära kriterierna.

Lägg märke till att var och en av de här definitionerna är formulerad på ett sådant sätt att den innehåller ordet 'alltid' i en viktig position och att de båda därför definierar *generella* kriterier i en viktig mening (Beardsley 1962, s 485).

Det förefaller mig vara otvivelaktigt att Beardsleys definition av de primära estetiska egenskaperna utesluter att deras närvaro någonsin kan påverka ett konstverks estetiska värde negativt. Det är just på denna punkt som jag riktar min kritik mot The General Criterion Theory. Beträffande den första av dessa egenskaper – enhet – skriver jag i *Smak eller värde*:

Tänk på Buñuels filmer *Borgarklassens diskreta charm* eller *Frihetens fantom* ... I dessa filmer är den röda tråden som skulle ge filmerna en enhetlig karaktär mycket svag, nästan obefintlig. [...] Varje försök att göra dessa filmer till enhetliga historier skulle försämra dem och säkert gå emot Buñuels avsikter. Man kunde allmänt säga att surrealismen som estetisk rörelse är främmande för, eller till och med bekämpar, den form av enhet som är så vanlig i exempelvis den realistiska romankonsten och andra realistiska konstformer (Wilhelmi 1999, s 20).

Poängen med min första invändning mot The General Criterion Theory är således att de primära estetiska egenskaperna med sin närvaro kan sänka det estetiska värdet hos ett verk.

3. Enhet, komplexitet och intensitet

Österberg hävdar att Mirós verk kan beskrivas med hjälp av begrepp som enhet, komplexitet och intensitet. "I Mirós senaste verk" – Österberg citerar Bonniers lexikon – "blir formerna färre och mer behärskade". Det skulle enligt Österberg utgöra ett exempel på lämpligheten i att använda begreppet "enhet" för att karakterisera Mirós verk. Uttrycket "färre och mer behärskade" skulle på något sätt vara synonymt med "enhetlig". Detta är diskutabelt. Enhetlig i konst kan betyda att konstnären från en pluralitet av olika element har lyckats bygga upp en sammanhängande konstruktion. På så sätt kan en tavla av Breughel som avbildar en scen ur livet i en by i Flandern på 1500-talet, betraktas som enhetlig trots dess mångfald. Däremot kan det vara problematiskt att avgöra vilken slag enhet som manifesteras i Mirós tavlor. Vi kan tänka oss en bild som består av stiliserade figurer som symboliserar låt oss säga en kvinna, en fågel och en stjärna målade i svart mot en bakgrund av ljusa färger. Varför skulle vi vara benägna att betrakta denna bild som enhetlig? Om vi trots allt vill säga att den sistnämnda bilden är enhetlig så måste vi medge att vi använder termen "enhetlig" på två olika sätt: ett för att beskriva Breughels verk och ett annat för att beskriva Mirós. Vi kunde kanske börja konstruera "epicykler" för att försvara Beardsleys teori och skilja mellan en begreppslik och en perceptuell enhet men jag misstänker att detta förfarande endast skulle ge upphov till en oändlig serie av nya problem.

Samma typ av argument kan användas för att diskutera Beardsleys andra universella kriterium så som Österberg tillämpar det på Mirós målningar. Den "raffinerade färgskala" som Mirós tavlor uppvisar – enligt *Bra böckers lexikon* – innebär för Österberg att Mirós verk kan beskrivas med hjälp av termen "komplexitet". Emellertid är det inte oproblemiskt att använda ordet "raffinerad" i betydelsen "komplex". I estetiska diskussioner används "raffinerad" som antonym till vulgär (man talar exempelvis om en raffinerad smak) medan antonymen till "komplex" är "enkel". Man kan säga att något är raffinerat och enkelt, dvs raffinerat men inte komplext. Det är just vad som enligt min mening kan sägas om Mirós färgkompositioner. Naturligtvis har Österberg all rätt i världen att använda ordet "raffinerad" i meningen "komplex" men detta är ånyo en speciell användning av det nämnda ordet.

Intensiteten i Mirós tavlor kan enligt Österberg ses i deras "lyriska och ironiskt groteska symboler för livsbejakelse och frihetslängtan".

Om man tänker på Munchs tavla *Skriet* så blir det nästan en självklarhet att beskriva den som intensiv. Detsamma kan man säga beträffande vissa verk av Goya eller av Bosch. Men om man tänker på Watteau, Fragonard eller Boucher så är inte "intensitet" den första beteckning som man är benägen att använda i samband med dessa konstnärers verk. Ändå kunde man beskriva Bouchers Venus födelse som "lyrisk och livsbejakande". Det förefaller som om vi har kommit till en situation i vilken vi, i stället för att hävda att ett konstverk har en hög estetisk kvalitet för att det besitter Beardsleys tre generella estetiska egenskaper, *tillskriver* varje verk som vi uppskattar dessa egenskaper. Om en egenskap ska utnännas till allmän estetisk kriterium är det rimlig att förvänta sig att det ska finnas en någorlunda stabil användning av den men detta är tyvärr inte fallet beträffande Beardsleys generella egenskaper.

Österberg har rätt när han säger att der måste finnas genre-specifika kriterier för att bedöma ett konstverk men jag vill dra uppmärksamheten till det citat av John Hospers som Österberg använder för att stödja sin ståndpunkt:

I estetiskt avseende är Jane Austens romaner bättre ... än Dostojevskijs, men Dostojevskijs romaner är bättre (över huvud, på det hela taget) *som romaner* än Austens ... fast inte som förkroppsliganden av estetiska kvaliteter. Vår reaktion på Mondrian kan vara övervägande eller helt och hållet estetisk, men i fråga om ett litterärt verk är detta sällan eller aldrig fallet: litteraturen har en annan fisk att fånga och får bara några enstaka estetiska fiskar i sitt nät.

Österberg kommenterar Hospers citat: "Särskilt konst som handlar om eller avbildar människans villkor kan ha egenskaper som inte utgör estetiska kriterier i egentlig mening, men vars närvaro bidrar till att göra ett verk bättre just som konstverk i denna genre".

Om jag förstår Österberg rätt, menar han att man i litteraturen kan skilja mellan en estetisk form och ett existentiellt innehåll och att om man bara tar hänsyn till den estetiska formen så kan man säga att Jane Austens romaner är bättre än Dostojevskijs. Men att om man bedömer dessa romaner och deras innehåll så är den sistnämnde författarens verk överlägsna eftersom de gestaltar "människans villkor" på ett djupare sätt. Själv väljer jag att inte kommentera denna jämförelse mellan den engelska författarinnan och den ryske mästaren.

I sin bok *Ideas sobre el teatro y la novela* uttrycker Ortega y Gasset en helt annorlunda uppfattning om Dostojevskijs förtjänster (se Ortega 1982, s 30–35). Enligt den spanske filosofen består inte Dostojevskijs storhet i hans romaners innehåll (som av Ortega uppfattas som för dramatiskt och överdrivet) utan i romanens form. Hospers åsikt att Austen var formellt överlägsen hade säkert förefallit Ortega vara mycket egendomlig och svårbegriplig. Det var denna typ av fakta som förbryllade Sabato. Hur kan det vara möjligt att två filosofer som har ägnat sin uppmärksamhet åt de estetiska frågeställningarna kan ha så diametralt motsatta åsikter? Vem har rätt, den som lovordar Dostojevskijs litterära teknik eller den som finner den undermålig? Sådana meningsskiljaktigheter ger näring åt den relativistiska ståndpunkten som Beardsley och Österberg vill bekämpa. Men meningsskiljaktigheterna uppstår just när man försöker använda sig av ett allmänt kriterium för att värdera ett konstverk oberoende vilken konstform verket tillhör (se Lyas 1992, s 349–352).

För att övervinna den eviga motsättningen mellan objektivistiska och subjektivistiska ståndpunkter och läror undviker jag att rikta min uppmärksamhet mot de termer som används som allmänna estetiska kriterier. Detta är motiverat av två skäl: A) Användningen i estetiken av adjektiv såsom ”enhetlig”, ”komplex”, ”intensiv”, eller ”uttrycksfull”, ”elegant”, ”charmerande” etc är långt ifrån enhetlig. När vi säger om ett föremål att det väger 10 kilo, då kan vi alla vara överens om att omdömet är sant eller falsk. När vi säger att en tavla är smakfull kan vi inte förvänta oss en sådan enighet. B) Att fälla ett estetiskt omdöme (ett intressant och relevant omdöme) kan vara en mycket komplicerad företeelse som inte kan uttömmas genom proceduren att tillskriva ett konstverk en eller flera egenskaper (se *Smak eller värde* s 28–31). Därför försöker jag beskriva de omständigheter under vilka vi fäller estetiska omdömen och bland dem finner jag en som, enligt min mening är speciellt relevant, nämligen den roll som konsten spelar i betraktarens liv. Det är här vi måste söka grunderna till det anspråk på allmängiltighet med vilket vi fäller *vissa* estetiska omdömen (se *Smak eller värde* kapitel 8).

4. Objekt och förståelse

Österberg har rätt när han förknippar mitt hävdande att ett konstverk inte kan betraktas som ett objekt med idén att en adekvat estetisk

värdering av konsten förutsätter förståelsen av verket i fråga. Denna idé är, som Österberg påpekar, en självklarhet. Vad som däremot inte är självklart är vad det innebär att rätt förstå ett konstverk.

I en intervjubok, *Entre la letra y la sangre*, fick Sabato följande fråga: "Måste man 'förstå' den moderna konsten för att njuta av den?" På detta svarade han:

[O]rdet förståelse har framför allt att göra med det man kan förklara, med det som kan reduceras till argument. [...] Att be konstnären att han ska förklara den där profilen med två framåttittande ögon är ungefär lika absurt och opassande som att be Beethoven att förklara sina symfonier eller att be Kafka klagöra vad han ville uttrycka med sin roman *Processen*. Denna roman uttrycker på det enda möjliga sättet den avgrundsverklighet som Kafka upplevde. Om denna roman kunde berättas eller förklaras med fyra ord eller för den delen i en lång essä skulle den vara överflödigt. Allt detta är en konsekvens av vår västerländska och positivistiska mentalitet som är utmärkande för det man kallar "modern tid". En epok i vilken man övervärderade vetenskapen, argumentationen, förklaringarna. Den har typen kultur är endast ett undantag i mänsklighetens historia (Sabato 1989, s 25–27, min översättning).

Sabato vill, enligt min mening, inte förneka att man kan säga att vissa läsare har förstått Kafkas verk och att andra inte har gjort det. Han vill precisera vilken betydelse ordet "förståelse" kan ha när man använder det för att tala om konst. Att förstå Kafkas *Processen* kräver bland annat ett inkännande i den livshållning som genomsyrar denna roman. Det är inte den typen av förståelse som riktar sig mot ett objekt och som kan uttryckas med hjälp av allmängiltiga egenskaper. Man måste, enligt min mening, skilja mellan entiteter som kan beskrivas i objektiva termer vilka man kan förstå oberoende av den livshållning man har, och entiteter vars förståelse endast är fullständig om det råder en överensstämmelse i livshållning mellan skaparen och betraktaren. De första entiteterna är objekt, de andra tillhör konstens värld. Om denna överensstämmelse skriver Ortega:

Diktarens roll består i att denne är kapabel att skapa detta intima språk, denna underbara jargong som endast innehåller autentiska

namn. Och då blir det så, att när vi läser det märker vi att mycket av diktarens innersta, som hans dikter överför, är identiskt med vårt eget. Vi förstår honom eftersom han äntligen ger ett språk till vårt innersta och därför kan vi förstå oss själva. Härav kommer sig detta fantastiska faktum att njutningen och beundran som diktaren väcker hos oss paradoxalt nog uppkommer ur vår känsla av att han plagierar oss. Allt som diktaren säger oss hade vi redan "känt". Vi hade bara inte kunnat uttrycka det (Ortega 1977, s 57, min översättning).

Det universella anspråket med vilket vi fäller vissa estetiska omdömen grundar sig inte på verkets förmenta objektiva egenskaper; utan på det som står på spel när vi fäller ett sådant omdöme: Vårt innersta uttryckt med diktarens språk.