

INSIKT OCH HANDLING

Utgiven av
Hans Larsson Samfundet

Volym 16

DOXA

REDAKTÖR: BO HANSON
SANDGATAN 8, 22350 LUND

TRYCKNING: WALLIN & DALHOLM AB, LUND 1988

ISSN: 0436-8096
ISBN: 91-578-0249-1

TRYCKT MED BIDRAG FRÅN
ANDERS KARITZ' STIFTELSE

PDF: TABULA, MÄRSTA 2020
ISBN: 978-91-88702-26-5
VERSION 1.0 — 2020-05-15

Innehåll

- 4 Musikens mening
En problem- och diskussionsöversikt
Thomas Anderberg
- 36 Synligt och osynligt i Adam Smiths »Wealth of Nations»
Hertha Hanson
- 65 Stagnelius' kringirrande komma
Dikten Endymions gåta
Augustin Mannerheim
- 90 Filosofi som skönlitteratur
Hans Regnéll
- 120 Kärlek och identitet
Erik Rydning
- 130 Till minnet av Erik Hultengren
- 133 Humanism
Erik Hultengren

Musikens mening

En problem- och diskussionsöversikt

Thomas Anderberg

Introduktion

När man ger sig in på problemområdet vad musiken har att förmedla är det naturligt att först ställa frågorna: »Vad menar vi i detta sammanhang med ›musik?«, respektive »Vilken mening ska vi här ge ordet ›mening?«

Den första av de här frågorna kan dock snabbt skjutas åt sidan. Det problemområde som fått den tunga titeln »musikens ontologi» ger upphov till separata frågeställningar, som i det här sammanhanget är av mindre intresse. När man i vissa sammanhang hör frågan »Är detta musik?» kan det i och för sig ligga allvar bakom — t ex när lyssnaren utsätts för s k »konkret» musik — men oftast är frågan retoriskt menad. Vad den frågande avser är helt enkelt att han/hon inte hittar någon mening i — eller kanske mening *med* — det framförda stycket, och därför inte vill klassificera det som »riktig» musik. Frågan är med andra ord inte genuin, lika litet som den indignerade valtarens utrop: »Är detta rätt?» Man vill med frågan helt enkelt säga att man finner musiken »meningslös», vilket inte nödvändigtvis ger vid handen att musiken — ens för den frågande — skulle sakna mening.

Det här leder oss osökt över till det andra frågeledet. Vad avser vi med »mening» i det här sammanhanget? Innan jag kort berör några av de svårig-

MUSIKENS MENING

heter som den här frågan gett upphov till bör vi först urskilja betydelsen »mening *med*» från »mening *i*» respektive »mening *bos*». Det första uttrycket avser musikverkets *funktion*, och används i uttryck som ex »Musikens mening är att göra oss glada» respektive »Musikens mening är (dvs *bör vara*) att främja revolutionen och arbetarklassens enhet». Sådana resonemang har mest med musikpolitik och musiksociologi att göra, och här kommer jag bara att ta upp musikestetiska resonemang — vilket alls inte innebär att jag skulle anse de just nämnda diskussionsområdena för ointressanta eller av sekundärt värde. Det är bara så, att de frågeställningar som rör meningsbegreppet är svåra nog i sig själva, varför en snäv gränsdragning blir nödvändig.

Diskussionen om »menings»-begreppet är nämligen såväl vittförgrenad som tilltrasslad. Och eftersom de flesta meningsteorier utgått från det talade respektive skrivna språket tillkommer dessutom i det här fallet den ytterligare svårigheten att bedöma i vilken grad — om någon — som resultaten är tillämpbara på musiken, och på vilken typ av musik: dvs vokal musik?, programmusik?, »ren» musik?, etcetera. Frågan är nämligen öppen huruvida musiken är ett språk, eller bara är *jämförbar* med naturliga språk, eller har drag som äger språkliga paralleller — till exempel med poesin, eller med manualer, eller kanske rent av kartbeskrivningar.

Att vi talar om »mening» i samband med musik är dock ett ofrånkomligt faktum. Om inte annat gör vi det på ett indirekt sätt, tex när vi talar om att »förstå» musik. Här tycks parallellen till det naturliga språket given: när vi inte förstår vad en talare säger är det ju för att vi inte förstår vad han *menar*, antingen för att han talar ett för oss ogenomträngligt tungomål, eller för att vi inte kan sätta samman de i och för sig begripliga orden till en gripbar helhet. Får vi emellertid orden översatta eller insatta i en större kontext kan vi dock ofta finna meningen i dem — dvs göra dem fattbara *för oss*. På samma sätt kan man tycka att en för oss besynnerlig ljud- och harmonisammansättning — t ex en raga — eller ett oväntat och överraskande brott i musiken (à la Charles Ives) görs begripligt (dvs erhåller mening) om vi sätts in i det musikaliska sammanhanget (t ex genom att åhöra en illustrerad föreläs-

MUSIKENS MENING

ning av Ravi Shankar) eller ges förnyad kontakt med musiken och dess bakgrund.

Frågan är dock om det rör sig om samma slags »mening» i de här fallen. För det man får reda på, som ger de från början obegripliga *språkliga* uttrycken mening, är ju inte främst dessas relation till andra språkliga uttryck, utan i stället relationen till det som dessa uttryck *står för*, medan det som ger de i förstone obegripliga *musikaliska* fraserna »mening» är deras relation till andra musikaliska fraser. Vi får alltså den diskrepansen, att medan orden tagna för sig aldrig har någon mening, så får musiken i sig, enligt den här anförda språkliga analogin, dock en mening. Analogin haltar alltså betänkligt.

Vad som skiljer det naturliga språket från det »musikaliska språket» är alltså det förhållandet att det naturliga språket ges mening genom att referera till något utanför sig själv, medan musiken får »mening» utan en sådan referens. Märk väl att jag här endast uttalar mig om »ren» musik, dvs musik utan text, talande titlar eller detaljerade program: de senare fallen är mindre problematiska i meningshänseende, just för att de förutsätter en kännedom om vissa icke-musikaliska företeelser för att ges en bestämd mening. Dock har det kommit ut flera böcker som särskilt utges för att behandla »mening i musik», skrivna av författare som tycker att programmusik är »trams» (för att citera Sten Broman). Frågan blir då vilken mening dessa författare ger ordet »mening» och om inte andra ord vore lämpligare.

Nu kunde det naturligtvis invändas, att mening i det naturliga språket inte enbart är en fråga om referens. Många ord saknar referens — tex konjunktioner —, medan andra ord tycks begripliga utan att ha en bestämd referens, tex ord som »trehövdad», »enhörning», »norsk charisma» och »extas», och än värre: sammansättningar som »Frankrikes nuvarande kung är skallig». Hur dessa problem ska lösas har det stridits mycket om, och lösningsförslagen är flera. Russel — för att bara nämna en i mängden — tänkte sig ett slag att inledningsvis obegripliga ord och uttryck skulle bli meningsfulla när de sattes samman med andra refererande ord eller också löstes upp så långt att man kom ner till enkla, refererande uttryck och uti-

MUSIKENS MENING

från dessa »konstruerade ihop» uttrycket och därmed gav det mening; man skulle på så sätt få en »mental bild» som fungerade som referens när nu faktiskt förefintliga referenser saknades. Mot detta har invänts att en del abstrakta uttryck, och bland dem sådana ord som syftar på vissa känslotillstånd (tex »extas», »ångest») har mening utan att man för den skull behöver göra sig en »mental bild» av tillstånden i fråga, och det även om man inte har egna erfarenheter att falla tillbaka på. Ett annat sätt att se på de här problemen har föreslagits — eller snarare antytts — av Wittgenstein, och vidareutvecklats av många senare filosofer. Man har där intresserat sig för hur språket används, på vilket sätt och i vilka situationer, och sålunda bestämt ords mening utifrån deras bruksområde. Austins teori om lokutionära, illokutionära respektive perlokutionära akter är naturligtvis av särskilt intresse här.

Det skulle emellertid föra alltför långt att gå djupare in i dessa resonemang och för mitt syfte är det heller inte nödvändigt. Det räcker med att konstatera, att vilken meningsteori man än omfattar vad avser naturliga språk så är det helt avgörande att förknippa de språkliga tecknen och ljuden med något utöver dem själva och andra språkliga tecken och ljud. Vad gäller mening i »ren» musik är detta inte fallet. Vi kan mycket väl lyssna till musik, och göra det utan att se frågande ut, utan att relatera tonerna till något ickemusikaliskt. Händer inget exceptionellt säger vi oss »förstå» musiken, och därmed menar vi att den ingår i en musikalisk tradition som genom skolning blivit tillgänglig för oss. Ju mindre skolning, desto oftare saknar vi musikaliska referenser, vilket därmed får till följd att okänd musik blir »oförståelig» eller »meningslös» för oss. Några som helst utommusikaliska informationer behöver vi inte (annat än i speciella undantagsfall). Det är alltid musik som ger musiken »mening» — om vi nu alls ska använda det ordet.

Nu har det emellertid hävdats, att det trots allt finns en förknippning mellan musik och faktorer utanför musiken — faktorer som ger musiken en viss mening. Det är framförallt psykologiskt intresserade musikestetiker som lockats in på dessa spekulationer (tankarna är annars långt ifrån

MUSIKENS MENING

nya). Man kan exempelvis säga att musik uttrycker eller »har» vissa känslor, alternativt »innehåller» dessa känslors »kärna» (Schopenhauer, Meyer). Eller man kan hävda att musik fungerar som »ikoniska» eller andra symboler, tex för »rörelse», »kamp» och »kommunikation» (Langer, Goodman). Det som gör att musik tilltalar oss — och talar till oss — är just att vi i musiken uppfattar dessa uttryck och symboler, oavsett om vi är medvetna här-om eller ej. Det vore intressant att se empiriska belägg för dessa antaganden — något som dock, vilket ligger i sakens natur, knappast är att hoppas på. — En annan faktor som i detta sammanhang är av intresse är associationernas betydelse för lyssnandet, och då avser jag såväl associationerna till annan musik som de vilka går till icke-musikaliska företeelser.

Den fråga vi ställer oss är alltså följande: »Vad har musiken för mening?», vilket här uttyds som: »Vilken är meningen i tonerna, frasen, satsen si och så?», alternativt »Vilken mening finner vi hos satsen eller verket så och så?» Dessa frågor kan sedan preciseras på högst olika sätt, beroende *dels* på vilken generell meningsteori man omfattar, *dels* på vilka meningsbärande egenskaper man anser att musiken har eller kan ha. För att bara ge ytterligare några exempel på relevanta frågeställningar härvidlag:

Om vi omfattar en *objektivistisk* meningsteori vill vi säga, att frasen eller satsen *x* har en *inneboende* och betydelsebärande kvalitet *e* som vi kan *upptäcka*. Omfattar vi däremot en *subjektivistisk* meningsteori uppfattar vi frasens eller satsens mening som något vi *tillskriver* musiken, antingen godtyckligt — vilket ger en privat variant — eller utifrån fungerande konventioner — vilket ger en kollektiv variant.

Vad avser musikens betydelsebärande kvaliteter kan vi ansluta oss, antingen till den uppfattning som kallas »absolutistisk», och som innebär att den musikaliska meningen helt och hållet finns inom verket, eller av oss tillskrivs verkets inre och egna kvaliteter; eller också kan vi räkna oss in i det läger som bär »referentialisternas» fana och mena att musik också för-
mår referera till utommusikaliska företeelser, som handlingar och sinnestillstånd — också här kan man givetvis tänka sig en objektivistisk eller en subjektivistisk variant. Och så vidare, osv.

Om mening hos icke-föreställande musik

Efter den här korta problemöversikten kan vi nu gå in på några konkreta teorier. I valet mellan en historisk respektive systematisk framställning väljer jag en kompromiss, och kommer att gå till väga på det sättet att jag först tar upp några centrala teorier om »ren», ickeföreställande och programlös musik och vad mening sådan kan — eller inte kan — förmedla, varefter jag tar upp några nyare idéer om meningen hos föreställande musik. Jag behöver väl knappast understryka att urvalet är snävt: principen har varit att dels ge en bild av vilka olika *typer* av teorier som är — och varit — i svang, dels ta upp de teorier som tilldragit sig störst intresse och gett upphov till tongivande diskussioner.

Att avgränsa vad som är »nutida» är alltid en kinkig uppgift, vad avser filosofi lika väl som när man har med konst att göra. Men om gränsen nu måste dras någonstans så törs man nog säga, att den moderna musikestetiken börjar med Leonard B Meyers *Emotion and Meaning in Music*, som utkom 1956. Det kan naturligtvis invändas, att det är orättvist att på detta sättet rycka epitetet »den moderna musikestetikens grundläggare» från Eduard Hanslick, och lika orättvist att bortse ifrån de insatser som gjorts av bl a Gurney och Pratt (som fö har skrivt en bok med titeln *The Meaning of Music*), liksom att tona ned Susanne Langers insats; men om man ska våga utpeka en impulsgivare framför andra vad avser dagens musikestetiska diskussion så får det bli Meyer. Meyer, som är musikvetare, utnyttjar sig bl a av gestaltpsykologins och informationsteorins landvinningar och utvecklar en teori med mycket vid spännvidd.

Meyer ansluter sig till följande konventionella definition av »mening»: »någonting, vad som helst, har mening om det är förknippat med, eller hänvisar till eller syftar på något utom och utöver sig självt». Han avvisar därefter omedelbart vad jag ovan kallat den objektivistiska meningsteorin, med motiveringen att mening inte kan finnas hos »tinget» — stimulat — i sig, eftersom samma stimulus kan ha flera olika meningar; en sten betyder olika saker för en geolog och en lantbrukare, och detsamma gäller för en en-

MUSIKENS MENING

staka ton. Men Meyer skyndar sig att också avfärda vad som ovan kallades den privata varianten av den subjektivistiska meningsteorin, för att i stället ansluta sig till den kollektiva varianten. Det är m a o genom konventioner som musiken tillskrivs mening. Längre fram understryker Meyer emellertid att meningsrelationerna ändå är objektiva, om än föränderliga, i det att den enskilde lyssnaren skolas in i dessa konventioner och uppfattar dem som givna. — Detta är dock — som framgår — en annan användning av ordet »objektiv» än den jag gett tidigare; det är ju inte så att »meningen» *finns* hos stimulit, utan det förhåller sig så att »meningen» av hävd *tillskrivits* detta stimulus, och därför uppfattats ligga *i* stimulit. I en utvecklad form skulle det här ge upphov till en uppfattning i stil med den i moralfilosofin omdiskuterade s k »error theory», vari hävdas att moraliska begrepp *används* som om de syftade på något objektivt existerande, vilket de *de facto* inte gör — något som inte hindrar att det etiska språkbruket ändå fungerar, i alla fall så länge det inte blir allmänt känt att dessa objektiva egenskaper och relationer är helt fiktiva.

Sammanfattningsvis skriver nu Meyer, att mening uppstår ur förhållandet mellan (1) ett objekt, eller stimulus, (2) det som stimulit pekar hän mot — alltså det som följer, och (3) den medvetne lyssnaren. Genom att på detta sätt betona såväl meddelelsesituationens som mottagarens betydelse för uppkomsten av »mening» undgår Meyer en del problem som är förknippade med tex den referentiella meningsteorin. Dock står andra problem på lur.

Meyer vill inte förneka att musik kan referera till utommusikaliska företeelser och han har några mycket kloka avslutande anmärkningar om den typen av frågor. Han hävdar emellertid att det som är intressant är den *inommusikaliska* meningen, och ägnar huvudparten av sin bok åt detta ämne. Frågan är nu, hur detta går ihop med den just givna definitionen av mening. Något har ju enligt denna definition mening om det pekar på något utöver sig själv; »inommusikalisk mening» låter ju därför närmast som en paradox — det blir ungefär som att säga, att musikens mening ligger i musiken själv. Och det är också vad Meyers teori går ut på, även om det inte är

MUSIKENS MENING

riktigt så enkelt som det i förstone kan förefalla.

Först bör man här fråga sig *vad* — vilka delar — i ett musikverk som har mening. Och då framgår det, att Meyer utesluter såväl enkla toner och enkla fraser som musikverk *i sin helhet* ur summan av musikaliska objekt som kan ha mening. En enkel ton eller fras, som inte relateras till något annat, saknar mening. Men om den enkla tonen relateras till en efterföljande tystnad, och om omständigheterna samlas till en speciell situation och därmed en speciell förväntningshorisont, så kan mening uppstå. Därför kan man säga, att György Ligetis för David Tudor skrivna pianoverk »Trois Bagatelles», som allt som allt bara innehåller en enda ton, ett ciss i basen som slås an i den första bagatellen, att det trots allt har »mening», enligt detta sätt att se. Om David Tudor inför konserten sätter sig att repetera detta verk så är det dock mer tveksamt om »mening» uppstår, ens enligt Meyers teori. Och än mer tveksamt blir det om han råkar slå an den angivna tonen av misstag, tex när han dammar av tangenterna. Eller om han skulle råka missa tangenten och träffa listen i stället, så att Ligetistycket blir identiskt med John Cages notlösa komposition »4.33».

En fras, B, får alltså mening om den pekar hän mot den följande — kulturellt giltiga — frasen C, eller (vilket dock är sekundärt), föregås av frasen A. Tagen i sig har då frasen ingen mening — meningen skapas nämligen *dels* av våra förväntningar på det följande — vilket Meyer kallar hypotetisk mening, *dels* av det faktiskt efterkommande musikaliska innehållet, — vilket ger den första frasen *evident* mening. Eftersom denna evidenta mening skiftar allteftersom musiken framskrider finns det i Meyers teori också rum för begreppet *bestämd* eller *avslutad* (»determinate») mening, vilket frasen får när verket är färdigspelat och vi summerar ihop våra meningar. Hurvida summan av alla bestämda meningar ger verket i sin helhet mening yttrar sig Meyer inte om; mitt bestämda intryck är att man i Meyersk mening inte kan tala om musikaliska *verks* mening, utan bara om meningen *i* musikaliska verk — dvs den mening de ingående delarna får när de relateras till varandra.

Det står naturligtvis Meyer fritt att likt Humpty Dumpty använda ord

MUSIKENS MENING

hur han vill, men det tycks ändå klart att den här betydelsen av »mening» ligger långt från den som används i dagligt tal, åtminstone bland filosofer. Det tycks mest vara fråga om en faktor som bäst betecknats med något annat begrepp, tex »formell balans», »strukturell ändamåls giltighet», eller något liknande. Den parallell som Meyers meningsbegrepp låter föreslå går därför snarare till abstrakt, icke-föreställande konst och skulptur än till naturliga diskursiva språk. Om Mondrians och Baertlings skapelser har mening, då har också Bachs »Die Kunst der Fuge» mening. Och har inte det ovan nämnda Ligetistycket mening, då har heller inga monokromer mening.

Nu brukar stimulus-responsrelationen godkännas som bas för en variant av meningsteori, men i så fall är den antingen kopplad till en språkkuppfattning av referentiell karaktär, eller till en teori om ords förmåga att väcka eller »fyra av» dispositioner. Eftersom Meyer utnyttjar sig av informationsteorins landvinningar står det klart att det är det senare alternativet som här skulle vara tänkbart. Men vilka dispositioner framkallas av musikaliska upplevelser? Dispositionen att lämna konsertsalen? Börja gråta, kanske, eller omfamna dirigenten, eller kasta ägg? Det är uppenbart att sådana dispositioner sällan väcks, och än mer sällan utlöses. Snarast tycks den disposition Meyer är intresserad av vara den, att helt enkelt fortsätta lyssna uppmärksamt. För det som skapar »mening» är det som innebär en »fördröjd tillfredsställelse: detta skapar en *förväntning*, som utlöser en *affekt* eller en intellektuell *varseblivning*» (vilket är olika sätt att uppfatta samma *process* och enligt Meyer utgör kompletterande snarare än alternativa tolkningar av lyssnarerfarenheter). En »affekt» är dock inte samma sak som en »känsla», utan utgör snarare »den rena känslan», dvs sorgens, orons och glädjens »kärna». Musikens känslökvaliter i övrigt lockar inte många ord ur Meyer. Mot bakgrund av detta, och med tanke på att det grundläggande begreppet »embodied meaning» inte egentligen har med *mening* att göra, samt att dispositionsteorin — om det nu ens kan kallas en sådan — förblir vag, frestas man dra den slutsatsen, att Meyers i många avseenden viktiga bok varken handlar om »mening» eller om »känslor» som dessa begrepp

MUSIKENS MENING

vanligen förstås. Däremot handlar den desto mer om musik, och då i synnerhet musikens formella aspekter.

Två år efter Meyers bok utkom Monroe C Beardsleys stora arbete *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. I detta arbete behandlas den estetiska upplevelsen, alltifrån den inledande perceptionen till den avslutande värderingen, och även om grundinställningen är formalistisk så visar Beardsley en bredd och vidsynthet som imponerar; här finns avsnitt om i stort sett allt som kan tänkas intressera den konstituerade — också ett avsnitt om musikens mening. I det kapitlet hävdar Beardsley inledningsvis att »det tycks som om det finns mer i musiken än det som den presenterar för våra uppmärksamma öron — en antydan till något bortom musiken, en referens, hur indirekt den nu än må vara, till världen utanför eller till människans liv» (s 318). Efter detta inleder så Beardsley en formlig slakt på existerande meningsteorier.

Teorin om att musikens mening ska förstås i termer av dess förmåga att framkalla »bilder» hos lyssnaren avvisas, inte för att musiken skulle *sakna* sådan förmåga, utan för att de framkallade bilderna skiljer sig alltför mycket från lyssnare till lyssnare (musiken är alltså inte tillräckligt *precis* härvidlag — referensmängden för varje given fras är alltför stor). Beardsley hävdar också att detta sätt att lyssna är mindre estetiskt verkningsfullt (det distraherar och »stjälar» koncentration som kunnat riktas på det rent musikaliska innehållet). Ett associativt lyssnande bör därför bekämpas.

Jag har tidigare — i en essä i *Fenix* — kritiserat detta synsätt som snävt och ur värderingssynpunkt tvivelaktigt. Jag menar att Beardsley, i Hanslicks anda, ger en felaktig bild av hur associationer till musik fungerar när han helt enkelt likställer dem med dagdrömmar, och jag menar därtill att han gör det för lätt för sig när han tar för givet att associativa paralleller nödvändigtvis minskar uppmärksamheten på musikens formella aspekter. Att *uppmuntra* denna typ av associativt lyssnande — synestetiskt eller ej — må vara tvivelaktigt, och alla försök i den vägen bör ses med viss skepsis. Men det är ändå ett neurofysiologiskt faktum att rent formellt lyssnande under längre perioder för de flesta, om inte alla, är en omöjlighet, och frå-

MUSIKENS MENING

gan är då om inte den totala behållningen av musiken minskar snarare än ökar om man ger sig på att försöka undertrycka sina associativa böjelser, särskilt inför den senromantiska, expressiva musiken. Dock är det inte min mening att säga, att man nödvändigtvis kommer åt musikens *mening* genom sådana associationer. Det *kan* i vissa fall förhålla sig så, om vi sätter in emotionella faktorer som mellanled, vilka så att säga »planar ut» de referentiella skillnader som uppstår när människor med olika bakgrund associerar på olika sätt (dvs vad avser associationsinnehållets yttre karakteristika), vilket alltså inte innebär att associationsinnehållets *struktur* och *karaktär* skulle skilja sig åt. För att ta ett övertydligt exempel: mina associationer inför inledningen av Richard Strauss' »Alpsymfoni» går snarare till havet än till höga berg, vilket sannolikt beror på att jag vistats mer vid kusten än i bergen och därför omplanterar det emotionella innehållet till just denna privata associationssfär; upplevelsenas emotionella innehåll torde dock stämma ganska bra överens med det som spirar inne i en Garmisch-bo.

Men att musiken är oprecis och klumpig när den knådas till att fungera som berättare är svårt att bestrida. Den kan användas på betydligt bättre sätt.

Nästa teori Beardsley sätter klorna i är mer allmänt omfattad. Den kallas här »uttrycksteorin» (»the Expression Theory»), och Beardsley urskiljer tre varianter, vilka alla uttrycks i formeln »*x* uttrycker *e*», där »*x*» står för ett estetiska objekt och »*e*» för en egenskap, vilken som helst, som »*x*» uttrycker. För att undelätta beskrivningen kommer jag här att införa symbolerna »K» respektive »L», vilka står för »kompositören» respektive »lyssnaren».

Den första varianten av »uttrycksteorin» är av intentionell karaktär. »*x* uttrycker *e*» analyseras här utifrån »*x*», varpå man drar slutsatser om K's sinnestillstånd vid skapandet av *x*. Beardsley nöjer sig med att konstatera att det krävs fristående bevis för att fastställa om teorin stämmer, och menar att sådana bevis saknas och att de exempel som brukar dras fram inte kan ligga till grund för en hållbar generalisering. Han hade kunnat understödja sitt påstående med att ställa den kompletterande frågan om kompositören behöver ha känslan i fråga *bela tiden* medan verket skapas, eller om

MUSIKENS MENING

det räcker med att den finns där vid något enstaka tillfälle under skapelseprocessen, kanske vid konceptionen: en sådan fråga är ägnad att sätta hela intentionalismtanken i fråga, genom att göra den mycket diffus. Dessutom saknas inte exempel som sätter de anförda exemplen i tvivelsmål. Det berättas sålunda att Mozart var bättre till mods när han skrev sin mörkt klingande Jupitersymfoni än när den betydligt ljusare Trollflöjtenmusiken kom till.

Den andra varianten av uttrycksteorin tar fasta på *lyssnarens* sinnestillstånd. »*x* uttrycker *e*» analyseras som »*x* framkallar *e* hos *L*». Beardsleys kritik här tycks mig en smula tandlös: han påpekar lamt att begreppet »uttryck» här blir överflödigt, eftersom analysen formuleras utifrån begreppet »framkalla». En mer övertygande kritik hade bestått i att, som exempelvis Peter Kivy (i *The Corded Shell*), påpeka, att vi mycket väl kan höra att musik uttrycker ledsnad *utan* att vi för den skull själva behöver bli ledsna. Självt blir jag alltid glad när jag hör »Valse Triste», vilket inte beror på att jag inte skulle uppfatta att musiken är sorgsen till karaktären, utan fastmer hänger samman med att jag tycker att det är en suggestiv och effektiv melodi — och den erfarenheten är knappast unik.

Den tredje varianten av uttrycksteorin är mer besynnerlig, och fungerar mest som en språngbräda för Beardsley att ta sig över till sin egen teori. Enligt honom bör man nämligen inte säga att ett musikstycke *uttrycker* glädje, utan att det *är* glatt — vilket ska analyseras utifrån de egenskaper som musiken i detta fall har gemensamt med människor som är glada: »livlighet», »sprittande», etcetera. Det är naturligtvis fråga om en metaforisk skrivning, och Beardsley menar att mer förfinade analyser av egenskapen i fråga ska ske utifrån musikens formella kvaliteter snarare än i ett fortsatt psykologiskt rotande. Fördelen med att säga att musik är glad snarare än att den uttrycker glädje är enligt Beardsley att »uttrycka» förutsätter en treställig relation — tex: »*K* uttrycker *e* med *x*» — vilket ju inte gäller för ordet »är», vilket är tvåställigt. Och — vilket jag också kommer att upprepa längre fram — musiken *i sig* uttrycker ju inget, varför en intentionalistisk tydning tycks förutsatt. Men en sådan teori visades ju vara ohållbar, varför

MUSIKENS MENING

begreppet »uttrycka» är missledande i detta fall. — Å andra sidan kan det naturligtvis hävdas, att musiken knappast *är* glad heller, varför detta uttryck är lika missvisande. Kanske borde Beardsley ha skrivit att verket *x* har »glädje-karaktär» eller något liknande.

Den sista teorin Beardsley tar upp till rakning — snarare än till hals-huggning — innehåller aspekter som (utan namns nämnande) låter ana de teorier om musiken mening som framlagts av bl a Susanne Langer och — antydningssvis — också av Meyer. Beardsley kallar den »the Signification Theory», men jag kommer här att kalla den för »symbolteorin», eftersom det är som sådan den blivit känd i Sverige. Tanken här är helt enkelt den, att musik(verk) fungerar som ikoniska symboler för — eller om man så vill, som kartor över — psykiska processer. Musikaliska processer *liknar* i vissa avseenden mentala processer — det är det första steget, vilket Beardsley inte vill opponera emot; tvärtom låter sig detta ganska väl inkorporeras i hans egen teori. Det är vid det andra steget Beardsley sätter i hälarna. För här påstås det, att för den som igenkänner dessa processer och noterar denna överensstämmelse kommer musiken att utgöra ett *tecken* för, eller en *symbol* för, denna process. Detta vill Beardsley inte godta och han stöder sig på en hel serie av argument.

Beardsley påpekar inledningsvis att enbart *likhet* inte räcker för att fastställa att det är fråga om en meningsrelation. Om så vore skulle ett landskap kunna vara ett tecken för en karta likaväl som tvärtom, och en psykisk process kunde rent av vara ett tecken för ett visst musikaliskt verk; vi kunde t ex tänka oss att ärkebiskopens psyke under ett TV-framträdande vore en symbol för Beckmessers sånginsatser i Wagners »Mästersångarna». Med andra ord: medan likhetsrelationen är symmetrisk är symbolrelationen asymmetrisk. Parallellen håller alltså inte streck.

Efter att ha slagit fast detta hävdar nu Beardsley, att tecken för någonting antingen är naturliga eller konventionella, det vill säga: de fungerar antingen som rodnanden för skamkänslan eller som de röda trafikljusen för plikten att stanna — det ena för ett förhållande vi inte kan åtgärda, det andra för ett missförhållande vi genom ett beslut faktiskt lyckats åtgärda

MUSIKENS MENING

(om nu konventionen håller). Musikaliska tecken, däremot, är med några få undantag vare sig naturliga eller konventionella, åtminstone inte så länge vi talar om psykiska processer. Om vi säger att musik fungerar som ett *naturligt tecken* menar Beardsley att vi är tillbaka vid den intentionalistiska varianten av uttrycksteorin: musiken ses som en symbol för tonsättarens känslor vid skapandet av verket. Men sorgsen musik kan skapas av en glad tonsättare, och det vill till en psykoanalytisk teori för att få det mönstret att gå ihop. — Detta låter sig naturligtvis sägas, men som vi kommer att se i samband med att vi tar upp Goodmans och Urmsons teorier går det faktiskt att ge en annan innebörd av musikens symboliska funktioner. Och varje musikvetare som kommit i kontakt med den sk »affektläran», vilken var i svang under 1700-talet, skulle nog önska att Beardsley varit lite mer utförlig vad gäller kritiken av teorin om musik som ett *konventionellt* tecken. Som det nu är får läsaren nöja sig med Beardsleys tvärhuggna avvisande.

Men Beardsley har ytterligare kritik på lager. Om vi ändå skulle envisas med att tala om musik i termer av symboler så hävdar Beardsley, lika envist, att symbolteorin ändå är olämplig, eftersom musikaliska tecken aningen är för *ambiguära* (hur skilja mellan »stigande upphetsning» och »stigande nervositet» när vi lyssnar på marschavsnittet i Sjostakovitjs »Leningradssymfoni»?), eller också alltför *allmänna* (i det fall där vi vill undgå föregående invändning genom att säga att marschavsnittet i fråga står som symbol för »stigande» i allmänhet, dvs för alla växande processer). Och — trumfar Beardsley — varför skulle inte musik lika gärna fungera som tecken för *fysiska* processer? — något han menar gör teorin oklar och möjligen också lite löjlig.

Emellertid uttrycker Beardsley efter denna utförliga kritik sitt beklagande över att den här typen av teori inte tycks hålla. Han hävdar, att det onekligen varit intressant om vi kunnat förstå musikens makt över oss genom att fatta den som ett »känslornas språk». Den bekännelsen må vara ärlig eller ej; kanske blev den formalistiska teorin trots allt en smula för torr för musikälskaren Beardsley. Hur som helst avslutar han sitt resonemang

MUSIKENS MENING

genom att nyktert slå fast, att det att förstå ett musikverk helt enkelt innebär att man lyssnar koncentrerat, konstruerar ihop tonerna till rytmer och teman, och sedan sätter samman rytmerna och temana till större helheter, varefter tårtan garneras genom att man spritsar på de »mänskliga egenskaperna» (som alltså egentligen är en inte alltigenom lämplig beteckning på ett visst set av formella egenskaper). Det är allt vi kan göra, *eftersom musiken saknar mening*.

Detta är utgångspositionen när Beardsley mer än tjugo år senare återvänder till musikens mening i uppsatsen »Understanding Music». Luttrad av många estetiska gräl (kan man förmoda) väljer dock Beardsley här att undvika termen »mening» — som han liknar vid en blott alltför tjänstvillig och anpasslig tjänare — och talar i stället om tre olika sorters förståelse: *historisk, konfigurationell* (eller *formell* — dvs den typ av förståelse Meyer uttalar sig om i termer av »mening»), och den typ som här intresserar oss, *semantisk* förståelse. Utan att närmare gå in på vad som sägs i uppsatsen kan det konstateras, att med åren har Beardsleys hårda formalistiska hållning mjukats upp en aning, utan att för den skull huvudragen i den gamla teorin förändrats. Dock har Beardsley låtit sig påverkas av en mycket omdiskuterad symbolteori, och det är denna semiotiska doktrin jag här går in på.

Tio år efter Beardsleys *Aesthetics* utkom nämligen Nelson Goodmans bok *The Languages of Art*, en bok som fått ett betydande inflytande över senare estetisk debatt, trots att den är såväl snårig som svår att få ett samlat grepp om.

Goodman undviker i boken så långt möjligt termen »mening», och använder i stället uttryck som »exemplifikation», »referens», »denotation», »predikat» och »uttryck», med andra ord en logisk begreppsapparat. Hans grundtanke är att musik, i likhet med de andra konstarterna, är ett språk, i betydelsen ett system av symboler, fixerat av noter. Och precis som andra språk förmår musiken — i egenskap av symbolsystem — referera till något. Dock består dess referens inte huvudsakligen — som i avbildande konst — i förmågan att föreställa något annat, utan snarare i förmågan att

MUSIKENS MENING

uttrycka något, eller *exemplifiera* något, »visa fram» det. Och det den på så sätt refererar till är *egenskaper* av allmänt slag, »etiketter» (»labels»), somt ex »sorgsenhet», alltså *inte* till ting, sakförhållanden eller händelser. — Förhoppningsvis blir detta klarare genom det som sägs härnedan.

Frågan blir nu först: Vad avses med *referens*, eller *symbolisering*? Det att något står för något annat, givetvis, men vad vi vill veta är *hur* och *vad*? Eftersom Goodman är undflyende på dessa punkter får vi försöka närma oss teorin på annat sätt, och i stället ställa frågan: *Vilka* egenskaper kan musiken exemplifiera och samtidigt referera till? Knappast alla sina egenskaper, i vilket fall som helst. En symfoni kan ha egenskaperna att innehålla 235.000 noter, 2000 takter och vara skriven i fyra satser för 76 musiker, börja i c-moll trots att huvudtonarten är a-dur, ha långsam introduktion till det inledande allegrot men i övrigt vara tänkt i strikt sonatform, vara muntert till karaktären men samtidigt tråkigt i sin utformning. Etcetera, ad libitum. Vilka egenskaper ska vi sälla bort, och vilka bör vi lyfta fram? Goodman ger oss inget tydligt svar, men understryker dock att en viktig egenskap hos musik är att referera genom att *uttrycka* något. Så låt oss ta fasta på detta. Eftersom symfonin i fråga näppeligen kan sägas uttrycka något kvantitativt så faller alternativen med noterna, takterna och antalet musiker. Inte heller låter det naturligt att säga att verket uttrycker en formell aspekt, varför förekomsten av sonatform och en viss tonart faller bort: verket *har* dessa egenskaper, denoterar dem, men det uttrycker dem inte. Det exemplifierar dem, i och för sig, men därav följer inte att det uttrycker dem: allt uttryckande är exemplifierande, men det motsatta förhållandet gäller ej. Återstår alltså i vårt exempel verkets karaktär och lyssnarens respons.

Om vi börjar med den första av dessa egenskaper kan vi fråga oss om musiken uttrycker något alls. Och då måste svaret bli, som Goodman inskräpper, att det gör musiken naturligtvis inte, inte tagen för sig. Musik kan inte känna. Vad vi här rör oss med är ett metaforiskt talesätt som gränat och dött, men ännu som lik gör mycken skada. Det är naturligtvis bara i överförd bemärkelse som musik kan uttrycka något, tagen för sig. Det förhåller sig på samma sätt som med talade språk: tagna för sig uttrycker de

MUSIKENS MENING

ingenting, utan utgör bara en samling ljud, vilket vi lätt erfar när vi hör ett främmande språk eller en obegriplig föreläsning. De illusioner som vissa romantiker haft om musiken som ett »internationellt språk» har också grusats, vilket skedde om inte förr så när antropologerna släpade med sig avspelningsutrustning ut i djungeln och chockade återvände med informationen att huvudjägarna bara skrattade åt Beethovens femma. Men vi vet ju att språk förmår uttrycka åtskilligt, och ofta väl så bra som gester, grimaser och gäspningar. Hur kommer sig då detta? och kan det svar vi får på den frågan utsträckas till att gälla också musik?

Här hamnar vi, om inte över sjuttio tusen famnars djup, så ändå på mycket djupt vatten. Och jag tillåter mig här att simma litet på egen hand. Som ovan påpekades får språk sin mening genom att de ingående orden genom konvention och bruk kommer att syfta på vissa icke-språkliga företeelser; de ord som saknar referens utgör undantag från regeln. Med musik förhåller det sig tvärtom. Där har blott ett fåtal tonsammansättningar genom konvention och hävd fått utommusikalisk referens, medan merparten av musikens karakteristika — trots vad Deryck Cooke hävdade i *The Language of Music* — saknar sådan syftning. Parallellen mellan diskursiva språk och »musikens språk» bryter alltså ihop. Men medan merparten av all världens tavlor och teckningar är föreställande så gäller detta endast för ett fåtal musikaliska verk.

Den parallell vi får koncentrera oss på blir emellertid just den mellan musik och abstrakt konst. Men frågan är då om vi är så mycket hjälpta av det. Uttrycker Mondrians målning »Broadway Boogie Woogie» det som musiken i fråga uttrycker? Har Kandinskys målningar samma karaktäriserande egenskaper som Bachs fugor? Eller bör vi i stället vända oss till Pendereckis och Xenakis' kompositioner? Och kan detta upplevelseinnehåll alls översättas i ord? Rör det sig om mer än högst subjektiva associationer och självsuggestioner?

Det förefaller uppenbart att den här typen av analogier, hur intressanta de än må vara, inte hjälper oss särskilt långt — åtminstone om vi nu intresserar oss för verkens *mening*. Någon direkt referens är det hur som helt ald-

MUSIKENS MENING

rig fråga om, ens om musiken inspirerats av en tavla (som de förvånansvärt struktur- och karaktärslika verk Böcklins tavla »Dödens ö» lockat fram hos Reger och Rachmaninov), eller om det motsatta förhållandet råder (som i fallet med den tavla Aubrey Williams kallat »Shostakovich Symphony No. 5»). Utan titlar kan vi aldrig från tavlan sluta oss till musiken, eller från musiken sluta oss till tavlan.

Låt oss därför betrakta musiken *i sig* och vad den förmår uttrycka. Och låt oss återvända till Goodman. Tyvärr tvingas vi då konstatera att Goodman inte bidrar med så många exempel. Hur som helst tycks han godkänna beteckningar som att musik uttrycker vad Beardsley kallar »human qualities» — tex »sorg», eller »sorgsenhet» — varför han inte kan hänföras till det läger av hårdföra formalister som inkluderar tex musikvetaren Benjamin Boretz. Men hur vet vi vilka egenskaper av detta slag som verket exemplifierar? Genom korrekta metaforiska överföringar, svarar Goodman. Men hur *avgör* vi vad som är korrekt? Och om nu flera egenskaper förekommer, vilka är centrala och vilka är underordnade? Är detta något som lyssnaren själv får avgöra? (vilket skulle leda oss över till det andra planet jag nämnt, dvs responsplanet). Och hur avgör vi i så fall tvister mellan företrädare för olika tolkningar och uppfattningar?

Naturligtvis kunde vi säga, att verket exemplifierar de egenskaper tonsättaren, alternativt interpreten, *avsett* att plocka fram. Men det är, som ovan hävdats, en lösning som många filosofer, och bland dem Goodman, skulle ställa sig avvisande till. Inte heller duger det — vilket Beardsley också påpekat i »Understanding Music» — att säga att musiken exemplifierar sina mest framträdande egenskaper, eftersom detta inte kan avgöras på annat sätt än utifrån högst skiftande bedömningsgrunder och/eller upplevelser, varför problemet kvarstår. Beardsleys lösning är att hänvisa till värderingsplanet: en egenskap är exemplifierad om den ökar vår estetiska tillfredsställelse av verket. Detta är dock enligt min mening en helt otillfredsställande lösning, åtminstone om det är musikens *mening* vi är intresserade av. Om meningsbegreppet ska ha någon som helst självständig applikation på konst så måste det ha en självständig funktion visavi vår skattning av

MUSIKENS MENING

verket. Gången måste vara den att vi gillar respektive ogillar verket på grundval av dess inneboende kvaliteter, varav »mening» utgör en av de centrala. Att gå den andra vägen synes mig vara en variant av pragmatism, som förvisso är mindre stötande här än i andra sammanhang, men icke desto mindre stötande.

Kanske kan vi komma närmare ett svar genom att fråga *vad* det är i musiken och i musikaliska verk som uttrycker t ex »sorg». Detta är den stig Ann Clarke väljer i sin uppsats »Is Music A Language?» Men stigen leder vilse, tycks hon mena. Om nu musiken är ett symbolspråk, fixerat av noter, kan vi fråga oss om det kanske är *noterna* som bär »sorgsenheten»? Men det är ju lika litet fallet som om vi försökte finna en dikts sorgsenhet i de ingående bokstäverna. Nå, finns då »sorgsenheten» i framföranden av noterna? Inte självklart så: ett framförande kan vara korrekt vad avser förverkligandet av de i noterna föreskrivna tonstrukturerna men ändå vara stelt och okänsligt så att »sorgsenheten» undflyr oss. Om vi drar parallellen till en sorgsen dikt så kan vi säga, att en sorgsen dikt kan läsas känslolokalt och haltande, så att sorgsenheten undgår oss. Men det måste betyda att »sorgsenheten» finns där som en kvalitet i tonernas sammansättning precis som det finns där i ordens sammansättning. Hur uppkommer då denna känslolokalitet? Hos orden genom att referera till sakförhållanden vi finner »sorgsna» eller »sorgliga». Men musiken saknar ju förmågan att referera, annat än i vissa undantagsfall (vilket på intet vis inkluderar mängden av alla sorgsna verk!), och hur som helst skulle vi inte vara beredda att säga, att musik måste referera till händelser eller sakförhållanden för att vara »sorgsen»; till vad refererar t ex allegretto i Brahms tredje symfoni? Återigen faller alltså parallellen mellan musik och en annan konstart slint. Emellertid tror jag att det finns en rimlig lösning på den just diskuterade gåtan, en teori som är både enkel och anslående och därtill inte gör våld på vare sig språkliga eller musikaliska intuitioner (i alla fall inte på mina intuitioner).

Frågan vi har att besvara lyder alltså: Är det bara konventioner som gör att vi metaforiskt överför vissa egenskaper till musik — egenskaper som vi sedan kan höra exemplifierade i enskilda verk? Och om så är, hur uppkom-

MUSIKENS MENING

mer sådana konventioner? Naturligtvis inte godtyckligt — det menar Goodman inte heller — men *hur*? Det finns flera intressanta teorier på det här området, presenterade av musikvetare som t ex Carl Dahlhaus och Roland Harweg, och av filosofer som t ex Thomas Carson Mark (som annars mest intresserat sig för musikaliska tolkningar, dvs vad interpreten tillför verket). Den teori som kanske tillvunnit sig störst uppmärksamhet är den som presenterats av Peter Kivy i boken *The Corded Shell*, som utkom 1980. Enligt honom kan vanliga känslökvaliteter som »glad», »uppsluppen», »sorgsen», »förtvivlad», »högtidlig» och »hånfull» (exemplen är mina) tillskrivas musik, med kännedom om a) musikaliska konventioner och b) med iakttagande av musikens korrespondens mot människors uppträdande under vissa sinnestillstånd. Tex låter sorgsen musik som sorgsna människor låter (gråtande, klagande), den är mestadels långsam (sorgsna människor springer inte), och den är lågmäld, utan kraft och energi (vilket är animistiska begrepp vi »lägger in i» musiken). Musiken är på det sättet »uttryckande» (»expressive») utan att för den skull »uttrycka». Detta innebär emellertid inte att musikens *mening* skulle vara »glädje» etcetera, utan bara att vi *hör* den som glad. Musiken *föreställer* inte, *avbildar* inte, dessa känslor; den liknar dem.

Som framgår är det här en teori som inte är baserad på musikens förmåga att *framkalla* känslor och den förutsätter ingen kännedom om tonsättarens intentioner, om titlar eller »program». Den står heller inte i strid med uppfattningen att musik förmår framkalla känslor, men förutsätter den heller inte. Man kan säga att Kivy på flera sätt skalat bort det överflödiga i tidigare, likartade teorier och fått fram en kärna som möjligen kan förefalla somliga lyssnare alltför liten, men som i så fall kan planteras i ny jord och där ge ny frukt (även om det nog finns musikestetiker som skulle vilja begrava den djupt).

Det finns dock musikestetiker som tycker att Kivys teori är blott *alltför* tunn. En är Donald Callen, som i en uppsats, »The Sentiment in Musical Sensibility», emfatiskt hävdar att musik faktiskt framkallar de känslouttryck som finns uttryckta i musiken (utom möjligen hos somliga förstena-

MUSIKENS MENING

de musikestetiker och kritiker?). Vår respons på dessa kvaliteter hos musiken är dock inte automatisk, utan förutsätter ett ädelt sinnelag hos lyssnaren; ty det är genom empati våra reaktioner uppstår. Vi hör rörelserna i musiken som rörelser i ett känsligt sinne — så långt kan nog Kivy och Callen enas — men Callen hävdar därtill att det är *moraliskt passande* att känna medkänsla, t ex medlidande, precis som det är moraliskt passande att känna medlidande med en person som gråter. Det är nog en uppfattning som många konsertbesökare känner sympati för, och förmodligen tonsättare också: när man under ett framförande av Mahlers sjätte symfoni ser sig runt i konsertsalen och får syn på någon som obesvärat sitter och tuggar tuggummi är det svårt att inte drabbas av tanken, att där sitter ett okänsligt råskinn man inte skulle vilja vara beroende av en svår stund. Den uppfattningen ändras ju heller på intet sätt om vi efter konsertens slut går fram till personen i fråga och undrar om han inte hörde att musiken var tragisk och då får svaret att jovisst, visst hörde han det, och jo då, övertygande utfört tyckte han också att det var, såväl vad beträffar tonsättarens insats som utförandet; det är bara det att musiken inte framkallade några som helst känslореaktioner, annat än uppskattning av den formella balansen och av det skickliga uttryckandet av en tragisk känsla. Vi menar nog ändå litet till mans att det är passande — om än inte obligatoriskt — att bli rörd eller åtminstone *berörd* av musiken, om nu inte till djupaste förtvivlan (vilket vore uttryck för obehärskad sentimentalitet), så dock till sorgsenhet och känslomässig begrundan.

Kivy skulle här säkert replikera, att vi kan se det sorgsna i t ex en Sankt Bernhardshunds ansikte utan att vare sig den eller vi för den skull behöver vara — eller bli — sorgsna till mods, varefter han skulle inskräpa att det vore groteskt att i detta fall ställa *moraliska* krav på betraktarna att känna någon som helst medkänsla med hunden. Och varför skulle det ställa sig annorlunda med Mahlers sjätte symfoni? Varför skulle det krävas mer medkänsla för ett icke-kännande objekt som en symfoni än för ett kännande objekt som råkat få en dyster uppsyn? Det är det Callen måste visa.

Ett sätt vore naturligtvis att hänvisa till tonsättarens intentioner, eller

MUSIKENS MENING

rent av hans känsloliv vid skapandet av verket. Men i enlighet med tidigare anförda tänkare vill Callen inte godta ett sådant resonemang: det är verket självt som resonemanget utgår från. Och skillnaden mellan Sankt Bernhardshunden och Mahlers sjätte symfoni består enligt Callen inte bara i att den senare *låter* bättre, utan också i att Sankt Bernhardshundens uttryck är fixerat, statiskt, medan musiken utvecklas, skiftar karaktär och genomgår den typen av psykiska processer som en människa genomgår. Därmed kan vi i musiken finna en *fiktiv agent*, eller kanske flera, stridande agenter, vilka vi kan känna med när vi s a s uppfattar att de »lider» eller »mår bra».

Callen är angelägen att begränsa räckvidden av sitt resonemang till en viss typ av expressivt laddad men för den skull inte nödvändigtvis *avbildande* musik. Gör man det förbehållet, och samtidigt låter förnuftets slav oupphörligt viska att det är mycket svårt att föreställa sig *hur* och *på vilket sätt* en sådan tillskrivning av fiktiva agenter till viss musik går till, så tycks det mig ändå att Callens perspektiv är lockande och värt att arbeta vidare på. — En intressant aspekt härvidlag, som Callen kortfattat berör och som Jerrold Levinson utförligt behandlat i sin uppsats »Music and Negative Emotion», rör musikens känslökvaliteter när de relateras *till varandra*. Det står klart, att för att musik ska övertyga får inte kasten mellan dysterhet och uppsluppenhet vara alltför täta och tvära: för sådana känslprocesser återfinns bara hos psykiskt labila personer, vilka vi i och för sig kan beklaga men inte *lida med*, eftersom vi inte förstår dem. Vidare bör tonsättaren undvika att hålla munterheten respektive ångesten vid liv alltför länge och utan avbrott: lyssnarens leende tenderar då att stelna, och medkänslan övergår i övermättnad och trötthet. För det må vara som Jerrold Levinson hävdar, att vi bland annat dras till sorgsen musik för att vi tycker om att känna oss känsliga och därför gärna fräschar upp denna förmåga med ett bad i tårdränkta toner då och då; men långvariga stålbäder blir tråkiga, och långvarigt medlidande övergår med tiden i bedövning och trött beklämning.

Nå, frågar man sig, är detta musikens mening? Ja, kanske, om man talar om mening *med* musiken. Och kanske låter oss Kivy och Callen ana de två första stegen i en trestegsraket som kan föra oss fram till meningen *i* musik;

men detta är en fråga om ord snarare än toner. Väljer vi att tala om musikens mening i termer av privat subjektivism, så gäller det kanske. Men kräver vi att musikens symboliska funktion bör vara allmän och intersubjektiv fruktar jag att ett jakande svar ligger mera fjärran. Då låter sig ett mer hoppingivande perspektiv skönjas vad beträffar den *föreställande, avbildande* musiken.

Om mening hos »föreställande» musik

Innan jag går in på de konkreta frågorna som rör denna typ av musik vill jag utveckla en parentes.

Jag återvänder då till ett problem som dykt upp då och då under framställningens gång, och samtidigt till dess envisaste debattör, Monroe Beardsley. Beardsley, som ju är formalistiskt inriktad, måste vid läsningen av Meyers *Emotion and Meaning in Music* ha anat en frände, och i *Aesthetics* är han också mycket erkännsam mot Meyer. En sak måste dock ha stött Beardsley för pannan. För i ett avsnitt betitlat »Music and Communication» skriver Meyer, närmast i förbigående, att »naturligtvis måste lyssnaren reagera (»respond») inför konstverket på det sätt som konstnären avsett, och lyssnarens erfarenhet av verket måste likna den erfarenhet som kompositören tänkt sig (»envisaged») för honom». Detta går emellertid stick i stäv med en uppfattning Beardsley, tillsammans med Wimsatt, redan 1946 satt på pränt i uppsatsen »The Intentional Fallacy» — där endast poesi berörs — och sedan utvecklat och utvidgat i *Aesthetics*.

Tanken är, som framgått, den, att all information om konstnärens intentioner är överflödig och rent av skadlig när vi närmar oss konstverket. Ett estetiskt sätt att ta del av konsten — till skillnad från ett idéhistoriskt, psykoanalytiskt eller biografiskt — kräver att vi ser verket som ett autonomt, på egna ben stående objekt, där endast allmänna och allmänt godtagna konventioner tillåts utifrån styra vår upplevelse. Inte heller är det rekommendabelt att utifrån konstverket söka sig tillbaka till konstnärens intentioner; också detta stör den estetiska upplevelsen. Här är väl att märka att

MUSIKENS MENING

det verkligen är fråga om en rekommendation: det är av omtänksamhet mot läsaren/betraktaren/lyssnaren man utfärdar denna varning för »intentionalismens» faror. Ett problem här blir givetvis om en lyssnare inför ett visst verk faktiskt erhåller större njutning om han/hon tar del av det på just ett sådant intentionalistiskt vis — ett problem som visar på värderingsproblematikens allt överskuggande roll inför alla estetikens dicipliner, något som alltför många nutida estetiker tycks förbise. Men eftersom vi här inte främst intresserar oss för värdeproblematiken förbigår jag därför, om än motvilligt, den aspekten av problemet.

Frågan är i stället den, om det alltid ens är så välbetänkt att förfäktat en autonomistisk hållning av detta slag: särskilt när vi konfronteras med fall där de allmänna konventionerna och reglerna tycks otillräckliga eller rent av sätts ur spel. Det kan invändas att detta blott rör undantag, eftersom problemet endast uppkommer när en fungerande regel är förutsatt eller underförstådd. Men detta gör inte problemet mindre intressant. Och särskilt intressant i detta sammanhang är satir och ironi, där konstnären skenbart spelar efter reglerna, men någonstans låter ana sin mentala reservation, tex i titeln på verket eller med en förklarande not. I några fall kan det rent av räcka med en hänvisning till konstnärens allmänt kända konträra uppfattning eller stil (som i dissenteren Defoes kända, anonymt publicerade pamflett — »The Shortest Way with the Dissenters» — ett exempel som diskuteras av Beardsley-kritikern Hirsch i *The Aims of Interpretation* (s 24f). Naturligtvis är det dock säkrast att markera sin egentliga hållning.

Också i musiken finns det exempel på satir och ironi. Ett tydligt exempel är Mozarts »Bymusikanterna», där föremålet för satiren är eländiga tonsättare och musiker och där medlet består i skickligt insatta klumpigheter och noggrant noterat falskspel: här finns allt från tunna melodier, upprepningar av trivialiteter och misslyckade modulationer till skärande dissonanser. Och om nu någon lyssnare skulle sväva i tvivelsmål om verkets satiriska avsikt så räcker det med att läsa verkets egentliga titel: »Ein Musikalischer Spass» för att alla eventuella tvivel om Mozarts goda smak ska undanröjas och förtroendet för honom återupprättas.

MUSIKENS MENING

För att göra problemet tydligare väljer jag här emellertid ett åtskilligt besynnerligare fall, nämligen fjärde satsen ur den danske tonsättaren Rued Langgaards lilla pianosonat »Le Béguinage» från 1948–49. Denna sats bryter inte bara mot karaktären i de tre föregående satserna (som i och för sig skiljer sig starkt inbördes, men ändå inom ramen för *ett idiom*), utan bryter framför allt mot allt vad god smak heter. En enfaldig melodi, värdig en tredje klassens schlagerkomponist, upprepas här gång på gång, utan att egentligen varieras. Redan efter ett par, tre minuter har man fått nog, men musiken fortsätter och fortsätter och till slut är lyssnaren beredd att resa sig och fly bort från den.

Nu är Langgaard långt ifrån en berömdhet av Mozarts kaliber, och av det lilla som är känt hör just det beklagliga faktum att hans ofta geniala idéer ibland drogs ner i smutsen av betydligt mindre geniala idéer. I avsaknad av ett »program» för sonaten frestas man därför att misstänka, att satsen i fråga är skriven under ett sällsynt oinspirerat ögonblick. För varför i all världen skrev han annars ett så enfaldigt stycke, särskilt när det var tänkt att ingå i ett större verk? Förstod han kanske inte bättre? Gjorde han kanske så gott han kunde?

En mer välvillig lyssnare med kännedom om Langgaards övriga skapande under denna tid, lockas dock att söka efter ett annat svar: så dålig var hans musik ju aldrig annars, även om det finns dalar bland topparna. Svaret måste då stå att finna på annat håll. Kanske i sonatens titel? Men den ger i sig mycket liten ledtråd. »Heligheten» — vad i all världen är det för heligt med denna enfaldiga melodi? Däremot ger instruktionen till interpreten en viss antydning. Melodin i fråga anbefalles nämligen spelas »i det uendelige», vilket låter ana att musiken är ironiskt färgad. Men mot vem eller vad är hånet riktat? Svaret står att finna i tonsättarens livshistoria, där hatet mot religiös ljumhet och kyrkomusikalisk konservatism spelat en stor roll. Alltså är musiken att fatta som en ironisk kommentar till den rådande synen på kyrkomusiken under denna tid; en uppfattning som konfirmeras av ett uttalande av tonsättarens maka: hon berättar att Langgaard brukade spela verket när ilskan mot en viss känd kyrkomusiker föll på.

MUSIKENS MENING

Nå, frågar, man sig, vad spelar då detta egentligen för roll? Blir musiken på något sätt bättre genom denna upptäckt? Svaret måste bli: ja. Informationen spelar verkligen en roll, eftersom tolkarnas tolkningar påverkas av denna utommusikaliska information. Man kan i alla fall misstänka att den pianist som gör en kort version av satsen och därtill försöker spela »melodiskt» och mjukt, och därmed förtar musiken dess avsiktliga idioti — måhända av hänsyn mot lyssnaren — kanske inte fullt ut fått klarhet i tonsättarens avsikter (såvida han nu inte haft för avsikt att spela avsiktligt »insmickrande», vilket ju kan sägas vara i enlighet med tonsättarens intentioner). Och musiken blir »bättre» — smidigare infogad i sonatens storform — när avsikten med stilbrottet blir känd; paradoxalt nog blir musiken bättre, just för att man förstår varför den är så dålig.

Biografiska fakta och kännedom om tonsättarens intentioner kan alltså i undantagsfall gagna såväl förståelsen av musiken som uppskattningen av den. Som exemplet visar kan titlar också ha en liknande betydelse. Andra satsen ur Respighis »Brasilianska intryck», med dess egendomliga rasslande och den ännu märkligare allusionen till »Dies Irae», blir på så sätt begriplig när vi får titeln: »Butantan» — då givetvis förutsatt att vi vet att det är namnet på en ormfarm nära Sao Paulo. Hade samma musik fått titeln »Döds skallarnas sammansvärjning» hade naturligtvis också det gjort rättvisa åt de ingående ljuden, men frågan är då om vi inte också *hört* musiken anorlunda. Om detta är det naturligtvis svårt att säga något definitivt, lika väl som det är svårt att veta om titlar påverkar tolkar (vilket dock förefaller troligt. Dessutom gäller det för flera tonsättare, framför allt kanske för Skrjabin, att det är nog så svårt att skilja mellan titel och föredragsbeteckning; och om det ena kan påverka framförandet, varför då inte det andra?).

Nu är det naturligtvis inte så att musik blir föreställande bara för att den får en refererande titel. Om Skrjabins etyd opus 8 nummer 11 fått namnet »Borsjtj» hade vi blivit mycket förvirrade, lika förvirrade som om stycket hetat »Cykelpump», för vad i all världen finns det i den här lugna musiken som harmonierar med rysk rödbets-soppa eller ett verktyg? Ingenting. Det

MUSIKENS MENING

måste med andra ord föreligga någon slags strukturell överensstämmelse mellan musik och titel för att titeln ska leda in lyssnandet i en viss fåra snarare än fösa ner det i diket.

Naturligtvis kan det vara tonsättarens *avsikt* att på detta sätt störa lyssnandet — Satie är här ett typexempel — men den typen av sabotage kan bara fungera som ironiska undantag mot en fungerande praxis.

Vad kan då titeln tillföra verket — och lyssnarupplevelsen? Åtskilligt, tycks det mig: den kan ge lyssnaren ett associativt »filter», som dels fungerar som »stämningssättare» innan musiken börjat, dels riktar uppmärksamheten mot väsentliga drag i det som ska framföras, och som till yttermera visso binder upp associationerna i vissa mönster — gör det vaga tydligt och förgrenar det skenbart entydiga.

På liknande sätt fungerar »program» till musik. Också här kan vi ibland få det märkliga och i förstone ofattbara klart för oss när dess funktion blivit känd. Men här händer det också att tonsättarna går för långt; de associativa filtren blir till serierutor, och lyssnaren förses med tvångströja och läggs i spännbädd. Musiken drabbas härvid ofta av samma öde: Richard Strauss' tondikter blir således formellt, arkitektoniskt lidande av att det musikaliska materialet — som i och för sig ofta är njutbart — pressas in i en litterärt förutbestämd matris. Programmen styr för mycket.

När det gäller musik med text, och än mer: med text i en gestaltad handling (som i operor) kan musiken fungera som understödjare av textens mening (som i många av Schuberts och Hugo Wolfs sånger och i framför allt italienska operor), eller sätta den i ironisk belysning (som i slutet av »Valkyrian», när Wotan låtit elden bilda en skyddande mur kring den sovande Brünnhilde och sjunger: »Den som fruktar spetsen av mitt spjut/skall aldrig tränga genom elden», och musiken ackompanjerar med Siegfried-motivet, vilket innebär en i toner framförd profetia: Siegfried ska ju småningom lyckas besegra Loke.) Musiken kan givetvis vara neutral och låta texten framgå så tydligt som möjligt, men det tycks ju vara ett slöseri med resurser: i så fall vore det ju såväl billigare som enklare med recitation eller teater. Bättre då att låta musiken framhäva stämningsslägen, markera kän-

MUSIKENS MENING

loskiftningar eller antyda kluvna hållningar så att den tillför något snarare än stör.

Hur som helst står det klart att dessa fyra diskuterade varianter — musik med förklarande biografisk bakgrund, med titel, program eller text — alla förmår bidra till förmedlandet av ett utommusikaliskt budskap.

Frågan blir nu: vilka egenskaper i musiken själv fungerar föreställande? Kan musik rent av föreställa något *utan* beledsagande text, titel eller förklaring? I en intressant uppsats från 1971, betitlad »Representation in Music», har den engelske filosofen Urmson pekat på några sådana egenskaper. Först tar han upp musik som föreställer ljud: musik som avbildar fågelsång, till exempel. Också här blir en analys i termer av likhet otillräcklig: »likhet» är en symmetrisk relation, att »avbilda» eller »föreställa» är en asymmetrisk relation. Dessutom utgör likhet inte ett tillräckligt villkor för förekomsten av avbildning: någonting kan likna något annat, utan att det alls är fråga om avbildning — likheten finns där ändå. Tvillingar avbildar således inte varandra, trots att de liknar varandra, och detsamma gäller för ugglejtut, menar Urmson. En partiell lösning som Urmson accepterar är att tala om *avsedd* likhet: x föreställer y om K avsett att x ska likna y . Men Urmson påpekar därefter att likhet inte är så alldeles väsentligt när det är fråga om musikalisk avbildning, inte om man talar om likhet i sträng mening. En fallande ters på klarinett liknar gökens sång mer »naturligt» än motsvarande fallande ters på ett piano: men i båda fallen är det fråga om avbildning av gökens rop. Att säga att klarinetten i detta fall avbildar göken »mera» eller »bättre» än pianot är poänglöst: det väsentliga är ju att vi hör musiken som en gök. (Den här formuleringen antyder *f* ö en tänkbar omformulering av den *s* k »seeing-as»-teorin i termer av »hearing-as»; jfr Hermeréns *Aspects of Aesthetics*, kapitel 3).

När vi kommer i kontakt med mer komplicerade ljudstrukturer som musiken sägs avbilda — t ex åskstormar — hävdar Urmson att kännedom om musikaliska konventioner blir nödvändig (ett barn hör ingen åskstorm i Beethovens »pastoralsymfoni», och många vuxna skulle nog — om de inte kände till musiken — snarare associera till ett krigsskådespel, där gevär

MUSIKENS MENING

smattrar och kanoner dånar). I än mer detaljerade musikaliska avbildningar krävs därtill — som tidigare påpekats — titlar och bifogade »program» för att vi ska förstå vad musik utges föreställa.

Steget härifrån till musikaliska avbildningar av föremål som har egenskaper gemensamma med musik — tex vissa rörelsemönster — är inte långt. På så vis kan musik avbilda ånglok (som i Honeggers »Pacific 231»), eller — mer lyckat kanske — galopperande hästar (tex i Glieres program-symfoni »Ilya Murometz«).

Därefter tar Urmson upp problemet med »metaforiska förlängningar» (som när vi talar om »sorgsen musik»), och därmed är vi inne på den problematik som berörts tidigare, i samband med redogörelserna för Goodmans respektive Kivys och Callens teorier. Urmson menar, att det faktum, att adjektiv som »lång» och »kort» är applicerbara på sträckor såväl som på tid, och »varm» på föremål såväl som på färger och personligheter, ger oss anledning att känna mindre undran och tvekan inför motsvarande metaforiska överföringar till musik. Om ett berg kan vara »mäktigt» och »majestätiskt», varför då inte en symfoni? Någon teori för hur en sådan metaforisk överföring går till ger dock inte Urmson.

Peter Kivy har senare varit inne på att ge en fyligare teori för hur dessa överföringar går till. Kivy är strängare än Urmson i det att han starkare betonar titlarnas betydelse, och han tycks mindre benägen att godta att den metaforiska överföringen sträcker sig till objekt — utan att för den skull ställa sig helt avvisande.

Avvisande ställer sig emellertid Roger Scruton. I uppsatsen »Representation in Music» hävdar Scruton att musik aldrig kan föreställa någonting — då underförstått tagen för sig, utan biografiska upplysningar, titlar, »program» eller text. Bakom detta djärva påstående ligger en annorlunda och snävare definition av »föreställa» (»represent»). Att föreställa något som y är inte bara att framkalla en association till eller en bild av y; det är också att uttrycka en *tanke* om y. Och detta förmår musik inte göra, menar Scruton. Scruton kan alltså också höra göken och vakteln i Beethovens »pastoralsymfoni»; men han kan inte höra att musiken säger något om dem

MUSIKENS MENING

— den pekar bara på dem, och det vore groteskt att säga att satsens innehåll i sin helhet var att säga något om fåglar. Och medan det är fundamentalt för vår förståelse av en avbildande tavla att vi ser vad den avbildar så är musik, hur beskrivande den än må vara, aldrig tillräckligt precis för att kunna sägas avbilda något som så och så, och det går därtill vanligtvis utmärkt att lyssna på musiken *utan* att få kläm på denna avbildande aspekt hos den. Den oförberedde betraktaren kan vanligtvis förstå vad en tavla föreställer utan hjälp: men den oförberedde lyssnaren som utsätts för en för honom okänd symfonisk dikt kan *aldrig* höra vad den föreställer, och likafullt kan han lyssna vidare med stor behållning.

Scruton förnekar alltså inte att musik kan referera till utommusikaliska företeelser, men vill mena att den inte kan avbilda något (däremot vill han inte förneka att den kan uttrycka något). Hans krav på föreställningsrelationen innehåller alltså två led: dels förutsätter han ett refererande led av allmänt slag, dels kräver han ett refererande led av mer precist, karaktäriserande slag, vilket samtidigt förutsätts sätta sin prägel på verket i sin helhet. Det första kravet kan musik motsvara, men inte det andra.

Scrutons hållning tycks på en gång för vag och alltför sträng. Visst kan musik säga något om det den avbildar: innehåller inte Strauss' »Alpsymfoni» en karaktäriserande hållning till bergen den utspelas i? En hållning präglad av ömsevis fruktan och värme. Och även om man kan hålla med om att musiken är oprecis så behöver man för den skull inte hävda att den inte förmår avbilda och föreställa. Avbildning kan vara mer eller mindre noggrann, i konst såväl som musik. Och det faktum att musik aldrig når särskilt långt vad gäller precision och tankeinnehåll behöver för den skull inte innebära att den inte skulle föreställa alls. Även en vag målning av Alperna — som den av Turner man finner i Tate Gallery — är trots allt en avbildning av Alperna, och det finns föreställande konst som är betydligt mindre konkret än Strauss' tondikt, även sådan som främst får sitt innehåll bestämt genom en titel.

Dock förtjänar det än en gång att påpekas att det är en mindre del av konstmusiken som innehåller avbildande inslag, och inte ens då är det all-

MUSIKENS MENING

tid så väsentligt att upptäcka detta. Och vill man inskränka ordet »föreställa» på det av Scruton föreslagna sättet så blir visserligen ingen musik avbildande, men inte saknar för den skull *all* musik »mening»? Scruton tillåter ju att man talar om musik som »uttryckande», och förfaller heller inte förneka att musik — i en begränsad betydelse — kan referera till utommusikaliska fenomen.

Det må vara som det vill. Även om man skulle vilja utsträcka Scrutons uppfattning att musik inte kan föreställa något så att den sammanfaller med Beardsleys uppfattning att musik inte kan *mena* något (vilket alltså mer beror på vår språkuppfattning än vår uppfattning om musik), så följer därav inte att man på så sätt berövar musiken dess egenart och mänskliga betydelse. Även om man skulle hävda att musiken alldeles saknar mening så vore det ändå fåfängt att säga annat än att det är en meningsfull syssla att lyssna på den, om man finner den god och njutbar (vilket inte alltid är samma sak). Kan resonemang om musikens mening på något sätt gagna insikten om vad våra värderingar av musikverk bygger på, så tycks det mig som om sådana tankemödor inte är alldeles meningslösa.

Litteraturförteckning

Anderberg, Thomas: »Musikaliska associationer och associationer till musik», *Fenix*, 5/6:1983; 53–91.

Beardsley, Monroe C: »The Intentional Fallacy» (skriven tillsammans med W K Wimsatt); först tryckt i *The Sewanee Review*, 1946; ingår bl a i Wimsatt, W K: *The Verbal Icon*, Kentucky, 1954: 3–18

— : *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York, 1958

— : »Understanding Music», i Price, Kingsley: (ed.): *On Criticizing Music*, Baltimore 1981: 55–73

Callen, Donald: »The Sentiment in Musical Sensibility», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40:81/82: 381–393.

Clarke, Ann: »Is Music a Language?», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41:1982–83: 195–204.

MUSIKENS MENING

Cooke, Deryck: *The Language of Music*, Oxford 1959.

Dahlhaus, Carl: »Das ›Verstehen‹ von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse«, i *Musik und Verstehen*, Köln 1973.

Goodman, Nelson: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis and New York, 1968.

Harweg, Roland: »Kann man Musik verstehen?«, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 3:1972: 173–186.

Hermerén, Göran: *Aspects of Aesthetics*, Lund 1983.

Hirsch, Eric Donald: *The Aims of Interpretation*, Chicago 1976.

Kivy, Peter: *The Corded Shell*, New Jersey 1980.

Levinson, Jerrold: »Music and Negative Emotion«, *Pacific Philosophical Quarterly*, 63:1982: 327–346.

Meyer, Leonard B: *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1956.

— : *Music. The Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago 1967.

Scruton, Roger: »Representation in Music«, *Philosophy* 51:1976: 273–287

Urmson, J O: »Representation in Music«, i *Philosophy and the Arts*, Royal Institute of Philosophy Lectures, volym 6, 1971–72, London 1973: 132–146.

Synligt och osynligt i Adam Smiths »Wealth of Nations«

Hertba Hanson

Utgångspunkter

Att teckna en helhetsbild av Adam Smith och »Wealth of Nations», personen och verket, är en mycket svår uppgift. Det har inte heller varit avsikten med den här uppsatsen. Därför ska här inledningvis sägas något om de förutsättningar, vilka varit utgångspunkter för föreliggande presentation och analys av *Wealth of Nations*. Två fenomen, folkuppfostran och industrialism, kom att spela en stor roll för det moderna Europas framväxt. Många av förkämparna för dessa civilisationens välsignelser var personer, som i en eller annan bemärkelse kan sammanföras under rubriken »liberaler». Ett studium av folkuppfostrans och industrialismens förhållande till varandra tar därför naturligen sin utgångspunkt i en av liberalismens största klassiker. Men först något i allmänhet kring problematiken folkuppfostran — industrialism.

Under 1700-talet antogs vägen till ett bättre samhälle, materiellt och moraliskt, gå via vetenskap och upplysning. Vetenskapens resultat kunde, tillämpade inom näringslivet, bidra till ett allmänt välbefinnande. Ett samhälle med genomförd arbetsdelning stod stadigt förankrat på förnufts grund. Var och en bidrog med sina speciella kunskaper och uppgifter till helheten.

Det ömsesidiga beroendet skulle också minska spänningarna mellan olika kategorier människor. I framtidens samhälle, där alla tog sitt politiska och ekonomiska ansvar, fordrades av medborgarna ett visst mått av världslig upplysning. Erövrandet, tillämpandet och spridandet av kunskap blev en angelägenhet för det allmänna. Så långt verkade det inte finnas någon konflikt mellan satsningen på industrialism och på folkuppfostran. Samhällets insatser på både dessa områden kunde uppfattas som parallella och kompletterande.

Redan i industrialismens barndom utvecklades dock olika attityder till industrialiseringen. Både dess positiva och negativa sidor för individ och samhälle blottades. Erfarenheterna från föregångslandet England tycktes visa, att industrialism och utvecklad teknik skapade lika många problem, som de löste. Det är naturligtvis ingen tillfällighet, att de första mer omfattande sociologiska undersökningarna genomfördes bland de brittiska arbetarna på 1830-talet. De gjordes i den optimistiska förvisningen, att om endast förhållandena på ett vetenskapligt sätt blev klarlagda, så skulle också lämpliga lösningar på problemen stå att finna.¹ Alla delade emellertid inte denna förhoppning utan menade, att kartläggande av arbetarnas levnadsvillkor, bildning och inte minst moraliska status visade, att det industriella systemet var mot naturen och omänskligt. Ett återvändande till patriarkaliska förhållande kunde vara en lösning. Även mer fatalistiska attityder fanns representerade. Ville man uppnå de positiva effekterna, måste man acceptera de negativa. Ur nationens eller mänsklighetens perspektiv kunde det, som för individen framstod som negativt, vara positivt och nödvändigt.

Under 1800-talet kom industri och fabriksväsen att förknippas med fatigdom och utarmning men även med initiativkraft och framtidsoptimism. Trots allt tycktes optimismen och framtidstron överväga. De mest avskräckande skildringarna från industriarbetarnas och deras familjers djuriska tillvaro gjordes i avsikt att väcka opinion, att tvinga fram åtgärder mot missförhållandena. Mer undervisning efterlystes för att hjälpa arbetarna att själva skapa sig mänskligare levnadsvillkor genom större flit och högre moral.² Folkuppfostringstanken fick under dessa förhållanden mer karak-

tär av ett socialt hjälpprogram än av medborgarfostran.

Men här fanns redan från början en motsättning mellan själva industrialismens förutsättningar och en från upplysningen övertagen människosyn, företrädd av framför allt 1800-talets framstegsoptimistiska liberaler. Denna människosyn innebar bl a att »människa» egentligen inte var något man föddes till utan något man hade anlag att bli. Utvecklandet av dessa anlag skedde inte heller automatiskt utan krävde en medveten uppfostran och en systematisk undervisning.³ Upprördheten när det gällde arbetarnas villkor berodde inte huvudsakligen på det lidande de utsattes för utan att dessa villkor uppfattades som djuriska. Arbetarna hade berövats möjligheten att bli människor.

Tidens traditionella människosyn grundade sig på olika varianter av förmögenhetspsykologi.⁴ Den med alla sina förmågor harmoniskt utvecklade människan var målet för uppfostran. Det blev mot denna bakgrund uppenbart, att inte bara de materiella villkoren för arbetarna var omänskliga utan också att själva arbetets karaktär motverkade deras mänskoblivande. Enformigheten i sysselsättningen, ett resultat av arbetsdelningen och grunden för hela industrialiseringen, var den viktigaste orsaken. Om man höll fast vid att industrialisering var något önskvärt, måste de negativa effekterna mildras. Folkundervisning var ett tänkbart medel.

Det som skilde människan från djuren var hennes förmåga till moraliska omdömen. Undervisningen borde alltså inrikta sig på den sedliga bildningen. Det betydde för konservativa grupperingar mer religionsundervisning. För upplysningens arvtagare, de liberalt sinnade, betydde det en harmonisk anlagsutveckling, som resulterade i en människa med förnuft och fri vilja. Men det senare idealet syntes, när det gällde praktiska reformer beträffande arbetarnas bildning, utopiskt. Inte många hävdade heller på allvar, att arbetaren och hans barn skulle få en allsidig utbildning för att skapa fullständiga personligheter. Ett undantag utgjorde den schweiziske folkpedagogen Heinrich Pestalozzi (1746–1827), vars idéer också blev bedömda som samhällsfarliga i Preussen efter revolutionsåret 1848.⁵

Om vi återknyter till Adam Smiths *Wealth of Nations* kan det lätt konsta-

teras att verket har stor relevans för de här ovan beskrivna frågeställningarna om den fria och förnuftiga människans plats och möjlighet i det förnuftiga samhället. Men en närmare bekantskap med innehållet i arbetet förmedlar även andra delvis helt oväntade intryck. *Wealth of Nations* bör inte i första hand uppfattas som ett försvar av en fri marknad mot statlig reglering. I stället är den ett angrepp på »merkantilismen» som symbol för den monopolistiska anda som präglade näringslivets och handelns företrädare. Mot den måste samhället i sin helhet och övriga grupper skydda sig. Smith ger i *Wealth of Nations* uttryck för värderingar och ställningstaganden som vanligtvis inte förbinds med hans person. Jag tror inte den svenska publiken skulle känna igen den Smith som t ex Thomas Sowell målar upp, »invariably sided with the ›underdogs‹ whenever he took sides between rich and poor, between businessmen and their employees, or between slaves and masters» eller när han påstår »no one was more scathing in his denunciations of businessmen than Adam Smith — not even Karl Marx». ⁶ Jag har här nedan velat visa på att denna annorlunda bild av Smith framträder särskilt tydligt mot bakgrund av frågeställningen om förhållandet mellan industrialism och folkuppfostran.

Adam Smith och hans tvilling

I den historiska framställningen tenderar ofta de stora portalfigurerna att leva sitt eget liv och med tiden göra sig alltmer oberoende av sitt ursprung. Att försöka urskilja den autentiske tänkaren i förhållande till den senare historiskt framvuxna bilden av personligheten innebär ofta stora svårigheter. Det gäller också i högsta grad vår huvudperson Adam Smith (1723–90) nationalekonomins omhuldade fadersgestalt. Hans omfångsrika *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776) delar sitt öde med många andra klassiker av samma format: ofta återopad, sällan läst. Vår och eftervärldens föreställning om Smith och hans tankar är därför till största delen byggd på den indirekta information, som kommit oss till del via hans uttolkares intresse och urval. Professorn i moralfilosofi vid det

skotska universitet i Glasgow Adam Smith var redan av sin samtid ansedd som en ovanligt lärd, genial och ofta svår tänkare. Trots detta har han gått till historien som symbol för ett antal slogan-liknande formuleringar. Ur idéhistoriskt perspektiv har naturligtvis båda fenomenen, den ursprungliga tänkaren och de senare framvuxna föreställningarna om hans tänkande, sitt intresse. I det längre perspektivet finns det kanske större anledning att fokusera den mytologiska företeelsen. Men det är ändå viktigt att inte låta den bli ett hinder i förståelsen av den autentiske tänkaren.

Vi tror oss ofta vara bekanta med en historisk persons tankevärld och värderingar. Inför en närmare granskning visar det sig inte sällan att vår föreställning inte ens motsvarar det förhållandet vi tänker oss råder mellan en platonsk idé och dess avbild. Det vi från början såg var inte bara en blek avbild utan en kraftigt förvrängd bild. För en idéhistoriker är det viktigt att inte sammanblanda de två, bilden och förebilden. Det är lätt att falla för frestelsen att hänvisa till en känd person och slippa redogöra för mer komplicerade och svårpreciserade föreställningar. Det ger liv åt framställningen och kan lätt illustreras. Nu vill jag inte påstå att Smith tillhör de mest »vanställda» i det historiska porträttgalleriet. Jag delar därför inte den moraliska indignation t ex Lionel Robbins ger uttryck för i sin *Den klassiska liberalismens samhällssyn* när hans andliga förfäder misshandlas av de populära översikternas författare.

De populära framställningar som skrivs i ämnet ligger långt under nollpunkten i fråga om kunskaper eller till och med vanlig anständighet. På detta plan är inte bara all verklig kunskap om de klassiska författarna obefintlig, utan deras plats har till på köpet intagits av en uppsättning mytologiska figurer som går under samma namn, men vilka inte sällan utrustas med uppfattningar som är nästan raka motsatsen till dem som originalen hyllade. Dessa marionetter är i sanning mycket illasinnade varelser. De är de kapitalistiska utsugarnas verktyg eller lakejer — jag tror att detta ger den riktiga stilistiska aromen. De kan inte föreställa sig någon annan uppgift för staten än nattvåktarens. De »försvarar» löner vid existensminimum och är suveränt likgiltiga för arbetarklassens välfärd.⁷

Trots det emotionella i utbrottet kan man instämma i många av Robbins synpunkter. Han tycks emellertid helt bortse ifrån, att det är alla stora historiska personligheters öde att följas och inte så sällan överskuggas av en »mytologisk tvilling». I själva verket kan denna vara den historiskt sett mest betydelsefulla, som i Robbins exempel, både bland sympatisörer och motståndare. Vem som då med rätta kan kalla sig liberal är naturligtvis inte lätt att avgöra. Som idéhistoriker saknar man ofta i den här situationen en etablerad terminologi att falla tillbaka på för att beskriva och skilja en tänkares idéer från dessa senare föreställningar och deras effekter.

Det är tveksamt om den sk bildade allmänheten även i Sverige på associationsordet »laissez-faire» skulle reagera med svaret »Adam Smith».⁸ Men att döma av skribenter på våra kultursidor skulle de säkert klara testet. I kölvattnet på debatten om »nyliberalismen» har både Smith och »den osynliga handen» flimrat förbi i par med »egenintresse» och »den fria konkurrensen». De svenska debattörerna har i regel helt ofreflekterat förmedlat en traditionell syn på Smiths budskap. Släpp marknadskrafterna fria, dvs lämna fritt spelrum för kapitalister och företagare! Låt individernas själviska (läs ekonomiska) intressen i ett omedvetet samspel medverka till det bästa av samhällen! Smith har uppfattats som en försvarare av de kommersiella intressena och för att vilja göra den ohöljda egoismen till högsta norm.

Redan tidigt slog en tolkning i denna riktning av Smiths praktiskt politiska budskap igenom. Världen kom att se på Smith huvudsakligen genom hans »lärljunga» J. Benthams (1748–1832) och David Ricardos (1772–1823) glasögon.⁹ Denna uttolkning av Smiths idéer har inte fått stå oemotsagd. Redan tre år efter Smiths bortgång kände professor Dugald Stewart (1753–1828) behov av att påminna om att Smith också varit moralfilosof.¹⁰ I sin moralfilosofi utgick han ifrån att all mänsklig moral har sin grund i sympatin, människans förmåga att leva sig in i och känna igen sig i andras upplevelser, att faktiskt kunna vara delaktig i andras glädje och sorg.¹¹ Tanken att det skulle föreligga ett motsatsförhållande mellan »sympatin» i *The Theory of Moral Sentiments* (1759) och »egenintresset» i *Wealth*

of Nations, att Smith i tidsrymden mellan dessa två arbeten skulle ha genomgått någon slags omvändelse har i stort sett avvisats av senare forskning.¹² I den bemärkelsen uppfattas inte Das Adam Smith Problem, som denna svårighet kallats, längre som besvärande. Redan det förhållandet att mycket av idéerna i *Wealth of Nations* återfinns i de tidigare arbetena och den dessutom utkom i flera upplagor, vilka reviderades av honom själv fram till hans bortgång 1790, borde vara ett motargument. Förklaringen att han p g a sin ålder och förlorad flexibilitet inte skulle ha uppmärksammat motsättningarna förfaller knappast trovärdig.¹³ Den famösa »osynliga handen» omnämns för övrigt, som det ofta brukar påpekas, redan i *Moral Sentiments*.

They are led by an invisible hand to make nearly the same distribution of the necessities of life, which would have been made, had the earth been divided into equal portions among all its inhabitants, and thus without intending it, without knowing it, advance the inrerest of the society, and afford means to the multiplication of the species.¹⁴

En sak tycks man nästan helt ha bortsett ifrån i diskussionen om förenligheten av idéerna i *Moral Sentiments* och *Wealth of Nations* nämligen de båda verkens olikartade »yttre» karaktär. Det förstnämnda är ett traditionellt akademiskt arbete avsett främst för andra akademiker. Det senare är också ett inlägg i den aktuella politiska och ekonomiska debatten. Med exempel hämtade direkt ur inhemsk debatt och förhållanden fick Smiths uttalanden en klar politisk laddning, säkerligen en avsedd effekt. Det är naturligtvis inte möjligt att klassificera *Wealth of Nations* som en politisk pamflett. Mot genren bryter den inte bara vad beträffar omfång utan också vad beträffar stil och innehåll i stort. Där finns dock inslag som för tanken till skrifter av mer agitatorisk karaktär. Därav följer inte att den politik, som senare under hänvisning till Smiths auktoritet och »principles of political economy» drevs igenom av engelska politiker, utan vidare kan uppfattas som en praktisk tillämpning av dennes teorier eller idéer.¹⁵

Några fakta ur Adam Smiths liv

När Adam Smiths namn dyker upp i olika sammanhang är det sällan förknippat med några utvecklingar kring hans person eller några anekdoter ur hans liv. Personligheten Adam Smith tycks lika osynlig som hans osynliga hand är synlig och allestädes närvarande. Det finns emellertid två större arbeten vi kan lita oss mot när det gäller att få inblickar i hans livs historia: John Raes *Life of Adam Smith* från 1895 och W. R. Scotts *Adam Smith as Student and Professor* från 1937.¹⁶

På några inledande sidor klarar Rae av Smiths liv fram till den tidpunkt han blir akademisk medborgare. En enda episod från barndomen finns bevarad. I fyraårsåldern lär Adam ha blivit bortförd av några kringdrivande zigenare. I denna händelse har någon försökt finna förklaringen till Smiths starka betoning av frihetens nödvändighet. Om man vill ägna sig åt psykoanalys är det väl troligare att det inträffade påverkat förhållande till modern till vilken han var starkt bunden hela sitt liv. Fadern hade gått bort endast några månader efter sonens födelse. Till familjen hörde också en äldre broder från faderns första äktenskap. Halvbrodern var sjuklig under hela sitt liv och dog redan 1750. Själv bildade Smith aldrig familj. Han levde tillsammans med modern utom när utlandsvistelse krävde annat. Moderns död tycks ha varit något av en traumatisk upplevelse i hans annars lugna och välorganiserade levnad. Han överlevde henne endast med sex år.

Som sjuttonåring kom Smith till Oxford. Dessförinnan hade han redan studerat vid universitet i Glasgow och tagit intryck av sin lärare professor Francis Hutchesons (1694–1746) moral-sense-filosofi. Det livslånga vänskapsbandet med David Hume (1711–1776) var också etablerat. Tiden som student i Oxford var inte något Smith såg tillbaka på med glädje. Ekonomin hade varit ansträngd. Skotska studenter var på grund av de politiska motståndningarna och de jakobinska striderna inte heller populära. Smith tillhörde emellertid dem, som kunde tillägna sig det engelska språket utan störande dialektala inslag. Att inte kunna tala »riktig» engelska var en klar belastning för Skottlands intellektuella, ett hinder att bli accepterad av den

engelska bildade klassen. Det gav naturligtvis upphov till mindervärdes-känslor, intellektuellt och nationellt. Detta blev indirekt upphovet till att Edinburgh-sällskapet Select Society, som Smith senare kom att tillhöra, upplöstes 1765 efter tio års framgångsrik verksamhet. När sällskapet beslöt att under ledning av en inkallad expert från London anordna en kurs i den korrekta muntliga och skriftliga behandlingen av det engelska språket, kände sig många medlemmar kränkta.

Scott kompenserar bristen på information kring privatpersonen Adam Smith med att kartlägga hans mer avlägsna familje- och släktrelationer. Släkten tillhörde den skotska välsituerade bildade medelklassen med nära anknytning till landets ledande skikt av adel. Fadern, efter vilken Adam Smith även hade sitt förnamn, var länge en betrodd sekreterare hos den skotske ministern Earl of Loudon. Faderns beskyddare ordnade en befordran till tullrikskontrollör i Kirkcaldy. Släkten rymde för övrigt utom andra tulltjänstemän och byråkrater av olika slag också akademiska lärare. Även Adam Smith den yngre upprätthöll efter publicerande av *Wealth of Nations* 1776 en befattning vid tullen.

Kanske är bristen på inblick i privatpersonen Adam Smiths liv till en del endast skenbar. En av hans vänner förklarade att modern, böckerna och den politiska debatten i nämnd ordning var de viktigaste ingredienserna i hans tillvaro. Debatten och det intellektuella meningsutbytet tycks ha varit Smiths livsluft. Därom vittnar bl a de många sällskap han var medlem av, vilka alla var debattföra för olika intressen. I Political Economy Club i Glasgow blandade han sig med köpmän och industriidkare i diskussioner om tidens kommersiella problem. Literary Society, som han själv var med om att grunda, bestod huvudsakligen av universitetets professorer. I det här tidigare omnämnda Select Society penetrerades dagsaktuella frågor inom konst, vetenskap och näringsliv i Skottland. Sällskapet såg i utilitaristisk anda som sin uppgift att stimulera initiativ inom dessa områden. Man utlyste tävlingar, utdelade priser och belöningar. Inom det praktiska livet lyckades man bl a medverka till en förbättrad produktion av ylleplädar, som kunde konkurrera med de engelska. Den största framgången var kan-

ske förbättrandet av smaken och kvalitén på den skotska whiskyn. Smith var antagligen också en av grundarna till Poker Club i Edinburgh, en grupp som ägnade sig åt politisk agitation i nationella skotska frågor, t ex för en eventuell armé och en parlamentsreform.

Som offentlig talare lär Smith inte ha gjort någon lycka. En åhörare recenserade honom: »His voice was harsh, and his enunciation thick, approaching even to stammering». Även vid sina akademiska föreläsningar var han känd för att vara »trög» i starten . Men eftersom han nästan alltid tycktes engagerad i sitt ämne blev han efter hand mer medryckande. Ämnet för föreläsningen formulerades ofta i form av en paradox. Sin egen mening höll han gärna åhörarna i ovisshet om. Trots att det var i debatten Smith hade lättast att hävda sig och även tycktes trivas, finns det inga tecken på att han pga detta drogs in i några allvarligare konflikter. I det sociala livet var han väl etablerad i de mest ansedda kretsar liksom bland sina kollegor. Smith anlätades för olika ledande befattningar inom universitet, där hans praktiska och administrativa talanger kom väl till användning.

I samband med vännen Humes bortgång 1776, samma år som *Wealth of Nations* första upplaga utgavs, ådrog sig Smith emellertid en viss negativ uppmärksamhet. På Humes önskan hade han påtagit sig att förvara dennes manuskript till *Dialogues Concerning Natural Religion* (1779) och övervaka att den planerade publiceringen verkligen blev av. Humes postumt utgivna lilla självbiografi försågs med ett förord av Smith i form av ett brev till förläggaren. I detta skriver Smith om vännen: »Upon the whole I have always considered him, both in his lifetime and since his death, as approaching as nearly to the idea of a perfectly wise and virtuous man as perhaps the nature of human frailty will permit.» Chockerande ord för dem, som i Hume såg en farlig ateist. Efter moderns död anklagades Smith också för sin okristliga sorg, ett tecken på bristande gudsförtröstan. Även om Smith inte helt delade Humes syn på religionen var han skeptisk till dess officiella uttrycksformer. En gång anhöll han om att få tillstånd att hoppa över de andakter, som obligatoriskt skulle inleda undervisningen. Begäran avslogs och Smith höll sig till reglementet även om innehållet inte levde upp till

den prestbyterianska anda som präglade universitetet.

I sitt författarskap framstår Smith i hög grad som en produkt av sin nationella och sociala miljö. Bestående intryck lämnade också de år, som han tillbringade på kontinenten som informator åt den unge greven av Buccleugh på 1760-talet. Resan gav tillfälle att sammanträffa med Voltaire (1694–1778) och antagligen med Rousseau (1712–1778). Under diplomaten Humes beskydd fick Smith tillträde till de rätta kretsarna i Paris och möjlighet att röra sig i samma salonger som de stora filosoferna. Men störst betydelse fick bekantskapen med Dr Quesnay (1694–1774) och fysiokraternas ekonomiska idéer.

Man kan ställa sig undrande till att en professor begär avsked från sin tjänst för att följa en ung adelsman på hans bildningsresa. Arrangemanget var emellertid långt ifrån ovanligt. Förutsättningen var naturligtvis en grundlig ekonomisk ersättning. I Smiths fall garanterades en pension som översteg hans lön som professor. Detta hindrade honom inte från att senare bestämt avråda från den här typen av bildningsresor.¹⁷ Åter hemma ägnade han en stor del av sitt resterande liv åt det verk som framför allt gjort honom ryktbar för eftervärlden, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*.

Wealth of Nations mottagande

En vän skrev till Smith att publicerandet av *Wealth of Nations* lyckats provocera kyrkan, universiteten, köpmännen och militären.¹⁸ Trots den uppmärksamhet skriften tilldrog sig erbjöd varken innehållet eller det politiska budskapet några egentliga nyheter. Det ekonomiska och kommersiella livets förutsättningar och villkor var vid tiden föremål för ett stort intresse. Den intensiva aktiviteten inom handel och näringsliv fick effekter som var påtagliga för de flesta. 1700-talets ekonomiska liv karakteriserades av ett nytt inslag av till synes cykliska upp- och nedgångar.¹⁹ För dessa fenomen intresserade sig inte bara köpmän och näringsidkare utan också filosofer. De förstnämnda försökte handskas med situationen genom att finna lös-

ningar på varje konkret problem t ex genom att föreslå olika detaljregleringar av näringsliv och handel. Filosofer som Hume och Hutcheson kom med mer principiella och övergripande synpunkter.²⁰

Det är i denna situation Smith överlämnar sitt arbete till allmänheten. *Wealth of Nations* blev genast en försäljningsframgång. I den fanns något både för praktiskt sinnade företagare eller politiker och teoretiskt lagda filosofer. Smiths exempel och det mesta av de mer övergripande spekulationerna erbjöd var för sig inga uppseendeväckande nyheter. *Wealth of Nations* genomslagskraft byggde på det sammanhang Smith lyckades skapa mellan teorierna och det praktiska livet. Kanske var den nära anknytningen till förhållandena i England och Skottland också förklaringen till att det dröjde innan Smiths arbete slog igenom på kontinenten.

Först efter ett par årtionden började man på allvar uppmärksamma *Wealth of Nations* i det övriga Europa, trots att både en tysk och en fransk version snabbt publicerades. I Tyskland har vi redan samma år, som det engelska originalet utkom, ett första band på tyska. Det andra kom 1778. Men denna översättning liksom den första franska från 1779 ansågs undermålig. Med den andra tyska översättningen 1792–94 av professor Christian Garve (1742–1798) fick intresset för Smiths ekonomiska idéer ett genombrott. Italienarna kunde ta del av Smiths tankar på sitt eget modersmål från 1780. Ungefär samtidigt fick spanjorerna en egen version men den drabbades under några år av inkvissionens fördömande på sin simpla stil och lösaktiga moral. En dansk översättning utkom 1779–80.²¹

För svenskt vidkommande föreligger ännu inte någon fullständig version på vårt språk. Ett visst intresse för Smiths idéer gjorde sig gällande kring sekelskiftet 1800. Dock var en mer »ortodox» ekonomisk liberalism under större delen av 1800-talet inte att betrakta som riktigt anständig.²² Förespråkare för de nya tänkesätten var främst Georg Adlersparre (1760–1835) i sin egen tidskrift *Läsning i blandade ämnen* och Benjamin Höijer (1767–1812) på 1790-talet i *Journalen för Svensk Litteratur*. Det förefaller troligt att Höijer kommit i kontakt med Garves översättning. Tyskens estetiska teorier hade betytt mycket för honom.²³ Smiths idéer tycks också

fortsättningsvis ha nått Sverige via den tyska litteraturen. År 1800 utgavs en svensk översättning av den tyske professorn Georg Sartorius (1765–1828) — en hängiven Smith-lärlunge — *Handbok i statsbushållningen efter Adam Smiths grundsatser*. Samma år publicerade Adlersparre en översättning av ett avsnitt ur *Wealth of Nations* i *Läsning i blandade ämnen*. Kortare avsnitt med anknytning till tullväsendet översattes från engelska av tulltjänstemannen Erik Bodell (1774–1848). 1869 publicerades i serien Nationalekonomiskt bibliotek ett avsnitt »Om arbetets delning» av okänd översättare. Slutligen har vi den starkt förkortade upplagan *En undersökning av folkens välförhållande* (1909–11), en översättning av den socialdemokratiska lundensiske kommunalpolitikern, professorn och Knut Wicksell-lärljungen Emil Sommarin (1874–1960).²⁴

Köpmän och fabrikerier samhallets stöttepelare?

De flesta europeiska nationers ekonomiska politik på Smiths tid var i sitt strategiska tänkande influerat av den doktorin vi känner under beteckningen »merkantilism». Benämningen marknadsfördes av Smith i *Wealth of Nations*. Antagligen har han ursprungligen lånat den från fysiokraterna. Med sitt stora arbete, vars större del tas upp av polemiken med det merkantila systemet, har Smith också starkt bidragit till att forma vår, ofta negativa, uppfattning av dess idéer. Merkantilismens teoretiska förutsättningar kan helt onyanserat och i korthet beskrivas så att ett lands rikedom kan mätas i tillgången på ädla metaller. Inflowet av dessa gynnades av en positiv handelsbalans. I praktisk politik betydde det att man genom olika regleringar gynnade export och begränsade import. Av Smith uppfattades den merkantila ekonomiska politiken som ett resultat av en ohelig allians mellan de styrande och näringslivets representanter. De som skördade frukterna av systemet var också dess uppfinnare och propagandister.²⁵ De minst lämpliga av alla, de som endast hade sitt eget bästa för ögonen, hade utsett sig till mänsklighetens ledare.

It is the industry which is carried on for the benefit of the rich and the po-

ADAM SMITHS »WEALTH OF NATIONS«

werful, that is principally encouraged by our mercantile system. That which is carried on for the benefit of the poor and the indigent, is too often, either neglected, or oppressed.²⁶

För att gynna sina monopolistiska intresen hävdade köpmän och näringidkare, att någons vinst alltid måste innebära någon annans förlust, att en nation kunde bli rik endast på en annans bekostnad. Så blev den internationella handeln en orsak till konflikter mellan olika länder i stället för att bidra till samarbete och gemenskap. Med denna doktrin hade man lyckats förleda de styrande att tro, att det som var gynnsamt för köpmännen också var fördelaktigt för samhället och nationen. I verkligheten förhöll det sig enligt Smith tvärtom. Den monopolistiska anda, som karakteriserade det merkantila systemet, utgjorde ett hot inte bara mot andra nationer utan även mot det egna landet och dess innevånare.²⁷

This monopoly has so much increased the number of some particular tribes of them, that, like an overgrown standing army, they have become formidable to the government, and upon many occasions intimidate the legislature. The member of parliament who supports every proposal for strengthening this monopoly, is sure to acquire not only the reputation of understanding trade, but great popularity and influence with an order of men whose numbers and wealth render them of great importance. If he opposes them, on the contrary, and still more if he has authority enough to be able to thwart them, neither the most acknowledged probity, nor the highest rank, nor the greatest public services can protect him from the most infamous abuse and detraction, from personal insults, nor sometimes from real danger, arising from the insolent outrage of furious and disappointed monopolists.²⁸

Smiths negativa inställning till att låta företagare styra den ekonomiska politiken och ha inflytande över lagstiftningen gällde inte endast inom det merkantila systemets ramar. Den var ett uttryck för en generell misstänksamhet mot gruppen som sådan. Han hade funnit att vissa klassers intresen tenderade att sammanfalla med samhällets. Till dessa hörde jordägare och arbetare, men inte företagare och köpmän.²⁹ Med de senare förhöll det

sig tvärtom. Deras egenintressen kunde man nästan alltid räkna med stod i strid med samhällets och flertalets.

The interest of the dealers, however, in any particular branch of trade or manufactures, is always in some respects different from, and even opposite to, that of the publick. To widen the market and to narrow the competition, is always the interest of the dealers. (.....) The proposal of any new law or regulation of commerce which comes from this order, ought always to be listened to with great precaution, and ought never to be adopted till after having been long and carefully examined, not only with the most scrupulous, but with the most suspicious attention. It comes from an order of men, whose interest is never exactly the same with that of the publick, who have generally an interest to deceive and even to oppress the publick, and who accordingly have, upon many occasions, both deceived and oppressed it.³⁰

Det största felet med handels- och kolonialpolitiken var att man som rådgivare hade anlitat köpmän och företagare. Den fria konkurrensen hade satts ur spel. Den kunde endast upprätthållas om denna grups inflytande begränsades. Genom att spela ut dem mot varandra förhindrades att några växte sig stora och starka. Som ofta i *Wealth of Nations* pendlar Smith mellan visionen av hur det kunde vara och insikten om verklighetens tröghet. I vissa ögonblick tycks han mycket pessimistisk om möjligheten att hålla dessa herrar i schack.

People of the same trade seldom meet together, even for merriment and diversion, but the conversation ends in a conspiracy against the publick, or in some contrivance to raise prices. It is impossible indeed to prevent such meetings, by any law which either could be executed, or would be consistent with liberty and justice. But though the law cannot hinder people of the same trade from sometimes assembling together, it ought to do nothing to facilitate such assemblies; much the less to render them necessary.³¹

Ett sätt att försvåra för personer inom samma branch att få kontakt med varandra vore t ex att undvika att upprätta offentliga register. Samhället

borde inte heller i onödan lägga uppgifter på en sådan grupp som nödvändiggjorde medlemmarnas sammanförande. Smiths kritik mot köpmän och fabriker framstår ibland utifrån hans egna förutsättningar som något osaklig. Ingen annan grupp drabbas av samma fördömande. Situationen i kolonierna framhålls som exempel på hur illa det kunde gå när handelsintressen kom att få ett avgörande inflytande över ett lands styrelse, när handelskompanier fick spela rollen av suverän med en sådans maktbefogenheter. En suveräns intresse borde sammanfalla med nationens. Köpmännens var de motsatta.³²

It is a very singular government in which every member of the administration wishes to get out of the country, and consequently to have done with the government, as soon as he can, and to whose interest, the day after he has left it and carried his whole fortune with him, it is perfectly indifferent though the whole country was swallowed up by an earthquake,³³

Egentligen fanns det något av en affärsman i varje människa. Alla hade en naturlig böjelse att byta och köpslå. Kanske var det det mest specifika mänskliga draget för som Smith sa: »Nobody ever saw a dog make a fair and deliberate exchange of one bone for another with another dog.» Han var också noga med att framhålla att handelskompaniernas representanter var offer för ett system. De hade pålagts uppgifter, som de både saknade utbildning för och erfarenhet av.³⁴

Smiths propagerande för den fria marknaden kan inte uppfattas som ett försök att speciellt värna om affärsmännens intressen, inte ens som företrädare för vissa samhällsintressen. Han ser klassen som ett resultat av arbetsdelningen och som sådan nödvändig i varje civiliserat samhälle. Fri konkurrens och arbetsdelning bidrog till att höja det allmänna välbefindandet. Det största hindret för allmänt välbefindande utgjordes dock samtidigt av köpmän och företagare. Deras inflytande på lagstiftning och rättsväsende måste därför motverkas. Det borde för Smith ha framstått som en paradox att så många ur denna samhällsklass kom att se sig som hans sanna efterföljare. Men Smiths varningar var inte något som generade senare tiders politiker

och affärsmän. Åberopande hans auktoritet försvarade man barnarbete, avvisade minimilöner och talade mot sociala eller andra åtgärder för att förbättra arbetarens villkor. I själva verket inträffade till en del just det som Smith hade varnat för.³⁵

Är arbetaren värd sin lön?

Inom det merkantila systemet framstod det som angeläget att hålla lönerna låga. En talrik och billig arbetarstam var en nationell tillgång. Smith frågade sig i *Wealth of Nations*, hur man skulle förhålla sig till den förbättring av levnadsstandarden för de lägre klasserna som skett under hans livstid.

Servants, labourers and workmen of different kinds, make up the far greater part of every great political society. But what improves the circumstances of the greater part can never be regarded as an inconveniency to the whole. No society can surely be flourishing and happy, of which the far greater part of the members are poor and miserable. It is but equity, besides, that they who feed, cloath and lodge the whole body of the people, should have such a share of the produce of their own labour as to be themselves tolerably well fed, cloathed and lodged.³⁶

Det fanns ingen anledning att oroa sig för att arbetare skulle bli för väl betalda. Ett samhälle behövde inte gardera sig mot att lönenivån blev för hög, tvärtom kunde en hög sådan ses som ett positivt tecken. En nation stadd i utveckling belönade sina arbetare bättre än en på tillbakagång. Det var inte nationens samlade rikedom, som avgjorde arbetarens materiella välfärd utan huruvida ekonomin var expansiv eller stagnerad.³⁷ Höga löner utgjorde alltså inte automatiskt någon belastning på samhället. Inte heller instämde Smith med dem, som ansåg att välbetalda arbetare blev lata och anspråksfulla. Bättre närda och med större hopp om framtiden uppmuntrades i stället de allra flesta till hårdare arbete. Lättja hos en arbetare var inte följderna av för hög lön utan ofta en naturlig effekt av överansträngning till vilket t ex ackordsarbetet uppmuntrade. Detta lönesystem var därför till skada både för löntagare och arbetsgivare.³⁸

I den ojämna kampen mellan arbetare och arbetsgivare tog Smith otvetydigt parti för de förstnämnda. Även här visade han att han uppfattade, att hotet mot samhället och välståndet kom från affärs- och företagarkvärlden. Fackföreningar var inte något som oroade Smith. Då fanns det större anledning att se upp med arbetsgivarnas mer eller mindre välorganiserade grupper. Det var inte arbetarnas väl synliga föreningar, som utgjorde någon fara utan snarare arbetsgivarnas hemliga sammanslutningar.

We rarely hear, it has been said, of the combinations of masters; though frequently of those of workmen. But whoever imagines, upon this account that masters rarely combine, is as ignorant of the world as of the subject. Masters are always and every where in a sort of tacit, but constant and uniform combination, not to raise the wages of labour above their actual rate. To violate this combination is every where a most unpopular action, and a sort of reproach to a master among his neighbours and equals. We seldom, indeed, hear of this combination, because it is the usual, and one may say, the natural state of things which nobody ever hears of. Masters too sometimes enter into particular combinations to sink the wages below this rate. (.....) Such combinations, however, are frequently resisted by a contrary defensive combination of the workmen; who sometimes too, without any provocation of this kind, combine of their own accord to raise the price of their labour. (.....) They are desperate, and act with the folly and extravagance of desperate men, who must either starve, or frighten their masters into an immediate compliance with their demands. The masters upon these occasions are just as clamorous upon the other side, and never cease to call aloud for the assistance of the civil magistrate, and the rigorous execution of those laws which have been enacted with so much severity against the combinations of servants, labourers, and journeymen.³⁹

Fackföreningar var i England förbjudna fram till 1824. Efter franska revolutionen 1789 blev de ett politiskt mycket känsligt ämne. När Thomas Paine (1737–1809) i sin *Rights of Man* 1792 framhöll det orimliga i att arbetarnas föreningar förbjöds men att inte samma förbud gällde deras motpart arbetsgivarna, väckte det stor uppståndelse. Det gick så långt att Paine av

en engelsk domstol dömdes till döden. Han undkom dock genom att fly till Frankrike där han blivit invald i den nya nationalförsamlingen. Fortfarande flera år senare kunde den som ertappades med att sälja Paines pamflett, anklagas för uppvigling. Visserligen förbjöds 1799 formellt även arbetsgivarföreningar. Men precis som Smith förutsett uppträdde samhället och rättsväsendet i maskopi med företagarna, när de lät de senare få rollen av rådgivare. Med mycken stränghet och hårdhet klämde man åt arbetarnas försök att organisera sig. Intresset för vad som hände på arbetsgivarsidan var obetydligt.⁴⁰

När Smith propagerade för att den fria konkurrensen även borde råda på arbetsmarknaden var det inte för att hålla lönerna så låga som möjligt. Som framgått här ovan upplevde han knappast att det förelåg någon risk för att lönenivån under någon längre tid skulle komma att ligga för högt. Om inte annat såg arbetsgivarna till det med myndigheternas benägna bistånd. När det reglerades skedde det alltid mot höga löner, utom när det gällde kyrkan.⁴¹

Whenever the legislature attempts to regulate the differences between masters and their workmen, its counsellors are always the masters. When the regulation, therefore, is in favour of the workmen, it is always just and equirable; but it is sometimes otherwise when in favour of the masters.⁴²

En verkligt fri arbetsmarknad skulle medföra en löneutjämning mellan olika branscher. Smith pekar på kyrkan och universiteten som två områden där konkurrensen satts ur spel. För universitetens del hade det inneburit att undervisningens kvalite sjunkit katastrofiskt. Lärarna fick under alla förhållanden sina löner oberoende av arbetsinsats och resultat. Av kollegial hänsyn var de alla lika försumliga. Vid universitet i Oxford hade det gått så långt att professorerna t o m hade gett upp ambitionen att upprätthålla skenet av att undervisa.⁴³

Lika men ändå olika

Man kan ibland få intrycket att Smith talar om två till sin natur skilda män-

niskotyper, profitören och hans offer. I själva verket uppfattade han den mänskliga naturen i grunden som en och densamma hos artens alla individer. Det fanns hos varje människa vissa grundläggande instinkter och böjelser. Till dessa hörde strävan att ständigt förbättra sin situation.⁴⁴

But the principle which prompts to save, is the desire of bettering our condition, a desire which, though generally calm and dispassionate, comes with us from the womb, and never leaves us till we go into the grave. In the whole interval which separates those two moments, there is scarce perhaps a single instant in which any man is so perfectly and completely satisfied with his situation, as to be without any wish of alteration or improvement, of any kind. An augmentation of fortune is the means by which the greater part of men propose and wish to better their condition.⁴⁵

Smith har ofta uppfattats som företrädare för en egoismens filosofi. Men man skulle lika gärna kunna kalla den en missnöjesfilosofi. Aldrig tillfreds mer än korta stunder med sina levnadsförhållanden drivs människan till att ständigt flytta fram sina positioner. I denna strävan kommer böjelsen att byta och köpslå till pass. Den var enligt Smith upprinnelsen till arbetsdelningen och därmed det civiliserade samhället. Arbetsdelningen i sin tur skapade skillnader mellan människor både andligt och materiellt. Trots att alla människor till sin naturliga utrustning var tämligen lika, fanns det i den en inneboende dynamik, som gav upphov till skillnader, ju mer civiliserat samhälle desto större.

The difference of natural talents in different men is, in reality, much less than we are aware of; and the very different genius which appears to distinguish men of different professions, when grown up to maturity, is not upon many occasions so much the cause, as the effect of the division of labour. The difference between the most dissimilar characters, between a philosopher and a common street porter, for exemple, seems to arise not so much from nature, as from habit, custom, and education.⁴⁶

Själva olikheten var också grunden till att människor var till nytta för varandra på ett sätt som djur aldrig kunde vara.⁴⁷ Men den av Smith prisade

arbetsdelningen rycker undan grunden för det samhälle han tänkte sig. Det byggde på människans strävan att förbättra sin situation, genom att byta och köpslå med andra. Det byggde vidare på förutsättningen att varje individ bäst själv kan ta till vara sina intressen. Hos Smith finns en föreställning om ett »fair price», att en överenskommelse av ekonomisk natur i regel kan vara till fördel för båda parter även om fördelen inte behöver vara lika stor, precis som arbetsdelningen skapar välbefinnande för alla men inte i samma grad.⁴⁸ Köpslåendet förutsätter dock att förmågan att göra rimliga bedömningar finns på båda sidor. Nu sätter arbetsdelningen det från början jämlika förhållandet ur spel.

The man whose whole life is spent in performing a few simple operations, of which the effects too are, perhaps, always the same, or very nearly the same, has no occasion to exert his understanding, or to exercise his invention in finding out expedients for removing difficulties which never occur. He naturally loses, therefore, the habit of such exertion, and generally becomes as stupid and ignorant as it is possible for a human creature to become.⁴⁹

Arbetaren blir oförmögen att ta del i samhällsarbetet pga sin bristande intellektuella förmåga och moraliska degeneration, ja t o m oförmögen att försvara sitt land. Och detta gäller enligt Smith »every improved and civilized country». I det primitiva samhället kan nästan varje individ till någon del behärska det, som varje annan kan, även om ingen når upp till den förståelse som ett fåtal får i ett civiliserat samhälle.⁵⁰ Han kan vara både krigare och statsman. Människor skiljer sig emellertid inte bara åt med avseende på materiella resurser och intellektuell förmåga. Arbetsdelningen skapar också olika synsätt på moralens område.

In every civilized society, in every society where the distinction of ranks has once been completely established, there have been always two different schemes or systems of morality current at the same time; of which the one may be called the strict or austere; the other the liberal, or, if you will, the loose system. The former is generally admired and revered by the common people: The latter is commonly more esteemed and adopted by what

ADAM SMITHS »WEALTH OF NATIONS«

are called people of fashion. The degree of disapprobation with which we ought to mark the vices of levity, the vices which are apt to arise from great prosperity, and from the excess of gaiety and good humour, seems to constitute the principal distinction between those two opposite schemes or systems. In the liberal or loose systems, luxury, wanton and even disorderly mirth, the pursuit of pleasure to some degree of intemperance, the breach of chastity, at least in one of the two sexes, &c. provided they are not accompanied with gross indeceny, and do not lead to falsehood or injustice, are generally treated with a good deal of indulgence, and are easily either excused or pardoned altogether. In the austere system, on the contrary, those excesses are regarded with the utmost abhorrence and detestation.⁵¹

Skilnaderna i moraliska attityder kan förklaras med de olika gruppernas utsatthet. Personer med väl tilltagna ekonomiska resurser kan utan att komma på obestånd tillåta sig både det ena och det andra. Ett par dagars avhållsamhet från arbete innebär ingen större förlust om någon alls. En lönearbetare måste däremot tänka på sitt goda rykte, vara vid god hälsa, hålla håll med sina tillgångar för att inte en vacker dag stå på bar backe med hela sin familj.

Vem tjänar på folkets bildning?

Det samhälle Smith frammanar är sålunda fullt av konflikter av ekonomisk, social och kulturell natur. Nödvändigheten av en kraft som kan balansera motsättningarna och även ojämlikheterna, har inte heller undgått honom. Det talas ofta om att i liberal ideologi är staten minimal eller en nattväktarstat. Och Smith vill förvisso inskränka områdena för statliga ingripanden liksom han är medveten om att rättssamhället är till för att de rika ska kunna sova gott om natten. Men rättvisan, den pelare mot vilken samhället lutar sig, är till för alla. Statens roll inskränker sig inte till väktarens. Staten är en omistlig del av »the system of natural liberty». Tillståndet av »perfect liberty» och »perfect justice», förutsättningen för den osynliga handens maximala effekter, inträder aldrig i praktiken. Det är statens uppgift att se till, att samhället närmar sig detta tillstånd. Och det sker lät-

tast genom att ge största möjliga frihet åt individen och avstå från onödiga ingripanden i det komplicerade ekonomiska livet.⁵²

Every man, as long as he does not violate the laws of justice, is left perfectly free to pursue his own interest his own way, and to bring both his industry and capital into competition with those of any other man, or order of men. The sovereign is completely discharged from a duty, in the attempting to perform which he must always be exposed to innumerable delusions, and for the proper performance of which no human wisdom or knowledge could ever be sufficient; the duty of superintending the industry of private people, and of directing it towards the employments most suitable to the interest of the society.⁵³

Men staten blir för den skull inte utan positiva uppgifter.

According to the system of natural liberty, the sovereign has only three duties to attend to; three duties of great importance indeed, but plain and intelligible to common understandings: first, the duty of protecting the society from the violence and invasion of other independent societies; secondly, the duty of protecting, as far as possible, every member of it society from the injustice or oppression of every other member of it, or the duty of establishing an exact administration of justice; and, thirdly, the duty of erecting and maintaining certain publick works and certain publick institutions, which it can never be for the interest of any individual, or small number of individuals, to erect and maintain; because the profit could never repay the expence to any individual or small number of individuals, though it may frequently do much more than repay it to a great society.⁵⁴

Under punkten tre »the duty of erecting and maintaining certain publick works and publick institutions» får staten nästan en roll av »deus ex machina». Den som träder in, där den osynliga handen misslyckats.

I princip jämställer Smith utbildning med andra varor och tjänster marknaden erbjuder. Finns det behov, finns det efterfrågan. Resten sköter konkurrens och privata initiativ om. Det gäller särskilt medelklassens och de högre klassernas utbildningsbehov. Genom att överlämna dem till marknadskrafterna skulle man också komma bort ifrån de offentliga insti-

tutionernas meningslösa pluggande och obrukbara kunskaper. Se på kvinnorna, säger Smith, för dem finns inga offentliga utbildningsanstalter. I hemmet får de lära sig allt och endast det de en gång kommer att ha nytta av, »either to improve the natural attractions of their person, or to form their mind to reserve, to modesty, to chastity and to oeconomy». ⁵⁵ Det var naturligtvis inte innehållet i kvinnornas utbildning som Smith ville se som ett föredöme utan dess praktiska inriktning.

Det finns emellertid tillfällen, när det är på sin plats för staten och samhället att ingripa med en styrande och ibland även tvingande hand. Det gäller t ex vid tillsättningen av högre offentliga befattningar, vilka förutsatte en speciell kringsyn och vidsynthet. Av kandidater till dessa borde krävas examina i filosofi och vetenskap. ⁵⁶ Men ett större problem utgör den obalans mellan olika människors förmåga att tillvarata sina intressen i samhället. Där har alltid företagarna ett övertag eftersom de genom sitt levebröd övat upp sin analys- och argumentationsförmåga. Arbetaren däremot saknar utbildning, tid att skaffa fram och vana att bedöma den nödvändiga informationen. Därför kommer han alltid att få svårt att göra sin röst hörd i samhället. ⁵⁷

In some cases the state of the society necessarily places the greater part of individuals in such situations as naturally form in them, without any attention of government, almost all the abilities and virtues which that state requires, or perhaps can admit of. In other cases the state of the society does not place the greater part of individuals in such situations, and some attention of government is necessary in order to prevent the almost entire corruption and degeneracy of the great body of the people. ⁵⁸

Botemedlet mot arbetarnas »degeneration» heter för Smith och många andra under lång tid framåt utbildning. ⁵⁹ Det skulle dröja länge innan man gav upp hoppet om människans uppfostringsbarhet och i stället satsade på att påverka ännu ofödda generationer, t ex genom arvshygien. Men det är en helt annan historia.

Eftersom inte någon enskild grupp i samhället kan dra några direkta kommersiella fördelar av att ombesörja folkets utbildning blir det en ange-

lägenhet för staten. Den kan också vara betjänt av en någorlunda bildad allmänhet, som ju alltid är mer anständig och ordentlig än en obildad. Den faller då inte så lätt offer för fördomar och orealistiska förhoppningar. Bildning ger också individen en känsla av självrespekt och därmed bättre samhällsanpassning.⁶⁰ Smith redovisar här i ett koncentrat det som skulle komma att bli 1800-talsliberalernas argument för att satsa på en offentlig folkundervisning.

Som vi ser står och faller i det civiliserade samhället det stora flertalets frihet och förmåga att hävda sina intressen med statens stöd eller brist på stöd. Här ligger en verkligt svag punkt i *Wealth of Nations*, betraktad som en sammanhängande syn på samhället och staten. Smith har inte anvisat några medel för hur staten ska förmås att ta på sig dessa uppgifter. I *Lectures on Jurisprudence* avvisar han tanken på staten som ett resultat av ett samhällskontrakt. Han återger här olika typer av samhälls- och statsbildningar, framvuxna och förändrade under specifika historiska och naturliga betingelser, en utveckling vari England tycks ha kommit längst. »Here is a happy mixture of all the different forms of government properly restrained and a perfect security to liberty and property.»⁶¹ En sådan positiv bild tecknar inte Smith i *Wealth of Nations*. Inte i något av fallen ges några upplysningar hur man med andra medel än makt kan påverka och förändra överhetens sätt att agera. Vem eller vilka är det som ska se till att staten påtar sig rollen att ombesörja det som ingen anser ger tillräcklig profit? Kanske

those who are called philosophers or men of speculation, whose trade it is, not to do any thing, but to observe every thing; and who upon that account, are often capable of combining together the powers of the most distant and dissimilar objects.⁶²

* * *

Smith pendlar i *Wealth of Nations* mellan en utopisk vision om hur det skulle ha kunnat vara »where there is perfect liberty» och ett medvetande om den mindre vackra verklighetens svårpåverkbarhet. Vi känner i honom

igen senare tiders intellektuella liberaler. Med sin realism och analytiska förmåga ger de uttryck för en osentimental men medkännande syn på de lägre klassernas livsvillkor. Där finns också en övertygad uppfattning om vilka mekanismer som styr förhållandena. Men den intellektuelle liberalen går inte ut på gator och torg och agiterar eller upplyser de drabbade. Han griper inte efter upprorsfanan utan efter pennan. I förlitan på sanningens övertygande kraft vänder han sig till överheten och sina jämlikar med sitt budskap. I grund och botten är han en vän av lag och ordning som avskyr kaos och revolutioner.

Noter

- 1 Raymond A. Kent, *A History of British Empirical Sociology* 1981 s 5, 8.
- 2 A.a. s 32. Se även Brian Simon, *History of Education 1780–1870* kap. III 1960.
- 3 Wilhelm Sjöstrand, *Pedagogikens historia* I 1966 s 166ff.
- 4 Lars H. Nilehn, *Nyhumanism och medborgarfostran* 1975 s 32.
- 5 Sjöstrand s 280ff, Theobald Ziegler, *Pedagogikens historia* 1900 s 278, 399.
- 6 Thomas Sowell, Adam Smith in Theory and Practice s 3 i *Adam Smith and Modern Political Economy* 1979.
- 7 Lionel Robbins, *Den klassiska liberalismens samhällssyn* 1953 s 15.
- 8 Nathan Rosenberg, Adam Smith and Laissez-faire Revisted s 20 i *Adam Smith and Modern Political Economy* 1979.
- 9 Benjamin Ward, *The Ideal Worlds of Economics* 1979 s 105, S.G. Checkland *The Rise of Industrial Society in England 1815–1885* 1964 s 385.
- 10 D.N. Winch, Comments s 70f i *The Market and the State* 1976.
- 11 En god inblick i Smiths moralfilosofi ger T. D. Campell i *Adam Smith's Science of Morals* 1971.
- 12 D. D. Rahael & A. L. Macfie Introduction s 20–25 i *The Theory of Moral Sentiments* 1976.
- 13 Jacob Viner, Adam Smith and Laissez Faire s 138 i *Adam Smith 1776–1926*, 1928.
- 14 Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments* 1976 s 184 jmf. Adam Smith, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* 1976 (här nedan förkortad WN) s 456.
- 15 Brian Inglis, *Poverty and the Industrial Revolution* 1971 s 51f, 58f, 82, 86, 90, 105, Eli Ginzberg, *The House of Adam Smith* 1934 kap.VIII »False Prophets»,
- 16 Avsnittet bygger på uppgifter från dessa två verk. Trots att de är omfångsrika

ADAM SMITHS »WEALTH OF NATIONS»

upptas de huvudsakligen av Smiths »kringhistoria», mycket detaljrika skildringar av olika omständigheter, korrespondens och personer i hans omgivning.

17 WN s 773.

18 Rae s 138.

19 Julian Hoppet, Financial Crises in Eighteenth-Century England i *The Economic History Review* 1986:2.

20 Debatten kartlägges delvis i notapparaten till 1976 års utgåva av WN.

21 Angående *Wealth of Nations* introduktion på kontinenten se C.W Hasek. *The Introduction of Adam Smith's Doctrines into Germany* 1925, Melchior Palyi, The Introduction of Adam Smith on the Continent i *Adam Smith 1776–1926*, 1928, Rae s 356–361.

22 Johan Lönnroth *Minervas Uggla* 1985 s 30.

23 Birger Liljekrantz, *Benjamin Höijer* 1912 s 138, 154ff.

24 Angående de svenska översättningarna se litteraturförteckningen!

25 WN s 493.

26 WN s 644.

27 WN s 630f.

28 WN s 471.

29 WN s 265ff.

30 WN s 267.

31 WN s 145.

32 WN s 145, 637f.

33 WN s 640.

34 WN s 26, 37, 641.

35 Se not 15.

36 WN s 96.

37 WN s 87.

38 WN s 99f.

39 WN s 84f jmfr s 158.

40 Inglis s 38ff jmfr not 15.

41 WN s 147f.

42 WN s 157f.

43 WN s 760f.

44 WN s 343.

45 WN s 341.

46 WN s 28f.

47 WN s 30.

48 WN s 489.

49 WN s 782. Även om detta är den genomgående attityden sätter Smith när han framhåller arbetsdelningens fördelar lantarbetarens splittrade arbete i kontrast till

ADAM SMITHS »WEALTH OF NATIONS«

yrkesarbetarens skicklighet: »... every country workman who is obliged to change his work and tools every half hour, and to apply his hand in twenty different ways almost every day of his life, rendes him almost always slothful and lazy, and incapable of any vigorous application even on the most pressing occasions» (WN s 19).

50 WN s 782f.

51 WN s 794.

52 WN s 710, 723, 674.

53 WN s 687.

54 WN s 687f.

55 WN s 780f.

56 WN s 785, 796.

57 WN s 266f.

58 WN s 781.

59 Se not 2.

60 WN s 788.

61 Adam Smith, *Lectures on Jurisprudence* 1978 s 207, 421f.

62 WN s 21.

Litteratur

Adam Smith 1776–1926 ed J. M. Clark et. al., Chicago 1928.

Adam Smith and Modern Political Economy ed. Gerald P. O'Driscoll, Jr. Ames 1979.

Campell, T. D., *Adam Smith's Science of Morals*, London 1971.

Checkland, S. G., *The Rise of Industrial Society in England 1815–1885*, London 1964.

Ginzberg, Eli, *The House of Adam Smith*, New York 1934.

Hasek, C. W., *The Introduction of Adam Smith's Doctrines into Germany*, New York 1925.

Inglis, Brian, *Poverty and the Industrial Revolution*, London 1971.

Kent, Raymond A., *A History of British Empirical Sociology*, London 1981.

Liljekrantz. Birger, *Benjamin Höijer*, Lund 1912.

Lönnroth, Johan, *Minervas uggla*, Stockholm 1985.

The Market and the State ed. Thomas Wilson et. al., Oxford 1976.

Nilehn, Lars H., *Nyhumanism och medborgarfostran*, Lund 1975.

ADAM SMITHS »WEALTH OF NATIONS«

- Rae, John, *Life of Adam Smith*, London 1895.
- Robbins, Lionel, *Den klassiska liberalismens samhällssyn*, Stockholm 1953.
- Sartorius, Georg, *Handbok för statsbushållningen efter Adam Smiths grundsatser*, Stockholm 1800. övers. av Johan Holmbergsson.
- Scott, W.R., *Adam Smith as Student and Professor*, Glasgow 1937.
- Simon, Brian, *Studies in the History of Education 1780-1870*, London 1960.
- Sjöstrand, Wilhelm, *Pedagogikens historia* I, 4 uppl, Lund 1966.
- Smith, Adam, Om arbetets delning i *National-Ekonomiskt Bibliotek* I, Stockholm 1869.
- Smith, Adam, Om beskattning i *Läsning i blandade ämnen* årg 4. övers. av Georg Adlersparre.
- Smith, Adam, *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Oxford 1976.
- Smith, Adam, *Lectures on Jurisprudence*, Oxford 1978.
- Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, Oxford 1976.
- Smith, Adam, *En undersökning om folkens välstånd* 1–2, Stockholm 1909–11. övers. av Emil Sommarin.
- Smith, Adam, *Undersökning om Kongl. Stora Sjö- och Gränsetullar*, Stockholm 1800. övers. av Erik Erl. Bodell.
- Smith, Adam, *Politisk undersökning om lagar som hindra och tvinga*, Göteborg 1804. övers. av Erik Erl. Bodell.
- Ward, Benjamin, *The Ideal Worlds of Economics*, London 1979.
- Ziegler, Theobald, *Pedagogikens historia*, Lund 1900.

Stagnelius' kringirrande komma

Dikten Endymions gåta

Augustin Mannerheim

Trött, runt sovarens bädd har kommat irrat
månskugglikt, sen den gång då fästet avslets.

Rytm, med dina lyktor
hjälp det att söka sig hem!

1

I tidskriften *Samtid och framtid* tog Bengt Holmqvist 1953 upp en diskussion om Endymion, Stagnelius' berömda dikt, som enligt Albert Nilssons kronologi (1926) tillhör hans sena verk. Det blev inga pressreaktioner då men när uppsatsen 1958 omtrycktes i boken *Elva diktanalyser* (av olika författare) gav den upphov till en livlig debatt huvudsakligen i dagstidningar. Debatten blossade sedan upp på nytt 1961 med anledning av Sten Malmströms dissertation *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*, som Malmström försvarat vid Stockholms universitet den 19 maj 1961. Debatterna liksom disputationen drog mig då spårlöst förbi, men under arbetet med en bok om metrik fick jag på ett litteraturseminarium i Lund 1978 höra att menings-skiljaktigheterna bl a rört ett i luften kringirrande kommas rätta plats i strof 5 och jag utmanades att på fläcken utan förberedelse försöka placera kommat och pröva konsekvenserna härav för tolkningen. Först i efterhand har

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

jag tagit del av debatterna 1958–61.

Innan jag utifrån metriskas överväganden diskuterar kommats rätta plats, skall jag återge texten till Endymion och förklara hur kommats placering i så hög grad kan påverka tolkningen av dikten. Utan att gå in på detaljer skall jag också referera den debatt som förts om den rätta tolkningen av Endymion, varvid också några andra tolkningsfrågor berörs. I det sammanhanget framför jag själv en del synpunkter som är oberoende av metrisk argument. — Här följer dikten (Böoks Stagneliusutgåva 1911–19, första bandet, s. 353, här betecknat I 353):

Skön, med lågande hy och slutna ögon,
Slumrar herden så ljuft i Månans strålar.
Nattens ångande vindar
Fläkta hans lockiga hår.

Stum, med smäktande blick och våta kinder
Honom Delia ser från eterns höjder:
Nu ur strålande charen
Sväfvar hon darrande ned.

Och af klarare ljus, vid hennes ankomst,
Stråla dalar och berg och myrtenskogar.
Utan förerska spannet
Trafvar i silfrade moln.

Herden sofver i ro: elysiskt glimma
I hans krusiga hår Gudinnans tårar.
På hans blomstrande läppar
Brinner dess himmelska kyss.

Tystna, suckande vind i trädens kronor!
Rosenkransade Brud på saffansbädden
Unna herden att ostörd
Drömma sin himmelska dröm.

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

När han vaknar en gång, hvad ryslig tomhet
Skall hans lågande själ ej kring sig finna!
Blott i drömmar Olympen
Stiger till dödliga ned.

I Bööks Stagneliusutgåva 1957 står komma efter »Brud». Femte strofen har i den ännu bevarade handskriften bara ett kommatecken, nämligen efter det inledande imperativordet, »Tystna». I fortsättningen har den två skiljetecken: utropstecknet efter första radens imperativsats och punkten i strofslutet. Mellan dessa två skiljetecken — utropstecknet och punkten — gömmer sig denna dikts omdebatterade tolkningsgåta. Stagnelius har nämligen *mot sina skrivvanor* inte avskilt invokationen till den rosenkransade bruden med komma eller utropstecken utan lämnat oss oupplysta om huruvida den innefattar saffransbädden.

Det bevarade manuskriptet är enligt Albert Nilsson (1926) en avskrift: det är skrivet i ett svep utan ändringar. Att Stagnelius brukade avskilja invokationer med utropstecken eller komma visar många ställen i hans verk. Några axplock: Skaldekunst! hvem strängade din lyra? (II 260) — O Anima! torka / Från svanhvita kinden / Din bäfvande gråt! (II 279) — Med stolthet, dotter, alltså du förskjuter (II 360) — Amatus, skåda (II 369). Citaten är tagna från Stagnelius' sena diktning. Att skalden glömt sätta ut kommat efter invokationen av den rosenkransade bruden i Endymion kan i varje fall inte motbevisas. En knackning på dörren som kom honom att lägga undan den våta utskriften utan att ge sig tid till genomläsning vore en tillräcklig förklaring.

Eichhorns Stagneliusutgåva, 1868, har liksom tredje Hammarskölds-upplagan, 1836, ett komma efter »vind» i rad 1. Om kommat härrör från en nu försvunnen handskrift eller ditsatts efter utgivarnas tycke, är inte känt. Hammarskölds första upplaga, 1824–1826, hade inte komma efter »vind» och »i trädens kronor» bands till »vind» som epitet. Med komma efter »vind» åter, hör »i trädens kronor» till »Tystna» som adverbial. Invokationen blir då bara »suckande vind», inte »suckande vind i trädens kronor».

Men varför bör vinden bara tystna i trädens kronor? Poetisk logik fordrar att man ber vinden, man hör i trädens kronor, att den skall tystna. Därför är det inte sannolikt att skalden satt komma efter »vind». Hammarskölds upplaga 1836 har handlagts av P.A. Sondén och inte av H., som avled 1827.

Att både Eichhorn och Hammarsköld har saffransbäddar i pluralis (Hammarsköld 1824–1826 »saffrans bäddar», 1836 »saffransbäddar», Eichhorn 1868 »saffransbäddar») gör det dock troligt att de båda haft tillgång till en annan handskrift ev. avskrift än den i dag bevarade. Säflund, 1961, har uppvisat att liknande pluralformer förekommer hos Stagnelius, varför han menar att sådana i ett annat Endymionmanuskript inte vore alldeles osannolika. Här två exempel i svit: »En ambravind i poppelns kronor for, / I tårar liljan stod, och nattviolen / Sitt milda doft kring Floras bäddar göt.» (Riddartornet, IV 179.)

Alla tre upplagorna har komma efter »Brud».

Osäkerheten i interpunkteringen gör alltså, att man kan tveka om hur femte strofen skall struktureras med avseende på ordsamhörigheten. Vart hör »i trädens kronor» och vart hör »på saffransbädden»? Den första frågan är viktig för diktens logik. Den andra har samband med det största och mest omstridda tolkningsproblemet: Vem är den rosenkransade bruden? Är det Delia, mångudinnan, eller är det morgonsrodnadens gudinna Aurora (Eos)?

Läser man samman »Rosenkransade Brud på saffransbädden», ligger det nära till hands att anta att det är fråga om morgonrodnaden. Den gula färgen (saffran) skulle då syfta på himlens färg, då det börjar ljusna vid horisonten, eller på färgen hos morgonskyar. En sådan tolkning kan också förefalla naturlig, då den uppgående solen ju lätt kan väcka herden, liksom morgonvinden i trädens kronor. Epitetet »rosenkransad» kan dessutom tyckas passa bättre på morgonrodnadens gudinna än på mångudinnan. Är det däremot Stagnelius' tanke att det är herden som vilar på saffransbädden? Om detta kan påvisas, bortfaller ett viktigt argument för tesen, att invokationen gäller Aurora och inte Delia.

I denna tolkningsfråga är, som redan antytts, auktoriteterna oense. För

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

Aurora talar Bengt Holmqvist, Sten Malmström och Gösta Säflund och senare Magnus von Platen. För Delia talar Fredrik Böök, Olle Holmberg och Carl Fehrman, och Helmer Lång framkastar ett tredje förslag.

Tydligen finns det starka argument på båda sidor, och det har också stundom hettat till i debatten.

En omständighet som talar för Delia är beteckningen »Brud». Varför skulle Stagnelius i detta sammanhang kalla Aurora för brud? Uttrycket passar däremot på Delia i och med hennes kärleksmöte med herden. Detta är bara *ett* skäl för Deliatolkningen. Det finns även andra, förutom det som en metrisk analys enligt min uppfattning ger.

En sådan analys fordrar en noggrann genomgång. Den har principiellt intresse som exempel på hur en rent metrisk undersökning på viktiga punkter kan bidra till tolkningen av en dikt. Samtidigt måste naturligtvis en metrisk analys sättas in i ett vidare tolkningssammanhang, där t ex också biografiska uppgifter kan ha betydelse och på tveksamma punkter vägas in. Jag skall nu göra ett försök till en sådan undersökning, varvid jag ibland får anledning att anknyta till eller polemisera mot andra uttolkare.

Endymion har fyrradiga strofer som i klassisk-antik anda följer ett fast metriskt schema av ganska stor komplikation: en strofvis återtagen ordning bildad av daktyler, trokeer och enstavningar och av ledpunkter-cesurer. Strofens rader är sålunda metriskt av tre typer, a, b och c:

(rad 1) a: troké, daktyl, troké delad av ledpunkt, troké, troké

(rad 2) a: som ovan

(rad 3) b: troké, daktyl, troké

(rad 4) c: daktyl, daktyl bestående av ett daktyliskt ord, enstavning

Det manliga ordslutet vid a-radernas ledpunkt (som klyver tredje fotens troké), dvs. a-radernas sjätte stavelse, är i Endymion undantagslöst ett enstavigt ord.

Herden sover i *ro*; elysiskt glimma

I hans krusiga *hår* Gudinnans tårar.

På hans blomstrande läppar

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

Brinner dess himmelska kyss.

Ledpunkten är ju platsen för en cesur — »i ro; ' elysiskt» — men cesuren är i dikten i olika grad markerad och behöver vid läsning inte alltid framträda som en inhållning, utan det manliga ordslutet och den därefter inträdande stigande faktiska rytmen är — som i rad 2 ovan — tillräckliga för att ge intrycket av cesur, brott (jfr cesurerna i alexandrinen i Tegnér's Svea!). (Malmström har också — Malmström, 1961, s. 94 — gjort den rytmiska observationen att ledpunkten är »den punkt i hendekasyllaben [= elvastavingen] där versmåttet skiftar från fallande till stigande meter enligt den av Stagnelius iakttagna ledindelningen *xxxxx xxxxx*». »Catulliska» benämner Malmström — aa s.87 — dessa a-rader; dock är faktiskt regelmässigheten inte så strängt upprätthållen hos Catullus och ledpunkten efter sjätte stavelsen i varje fall en regel med upprepade undantag.)

Mot a-raderna kontrasterar b- och c-raderna med sin genomgående fallande rytm. Men bara på ett ställe i strofmönstret finns två daktyler i följd: i c-raden (»Brinner dess himmelska»).

Vid förverkligandet av detta mönster, når Stagnelius stor pregnans, genom att han undviker tyngre stavelser på kort versfotsdel. Men lättare stavelser förekommer på lång versfotsdel särskilt i radbegynnelse (jag har säkrat till 8 totalt) och vokalerna växlar melodiskt. Det blir strofer med talens naturlighet kombinerad med rytmisk balans, vers av utsökt behag.

Stagnelius' förebild till Endymions sammansatta strof har Böök (V 85) funnit hos Schiller, dikten Der Abend (Säkular-Ausgabe I:28):

Senke, strahlender Gott — die Fluren dürsten
Nach erquickendem Tau, der Mensch verschmachtet,
Matter ziehen die Rosse —
Senke den Wagen hinab.

Siehe, wer aus des Meers kristallner Woge
Lieblich lächelnd dir winkt! Erkennt dein Herz sie?
Rascher fliegen die Rosse,

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

Tethys, die göttliche, winkt.

Schnell vom Wagen herab in ihre Arme
Springt der Führer, den Zaum ergreift Cupido,
Stille halten die Rosse,
Trinken die kühlende Flut.

An dem Himmel herauf mit leisen Schritten
Kommt die duftende Nacht; ihr folgt die süsse
Liebe. Ruhet und liebet!
Phöbus, der liebende, ruht.

Versfotsmönstret och a-radernas manliga ordslut i sjätte stavelsen är gemensamma med Endymion, däremot håller det enstaviga ordet och daktylordet inte streck (*herab*, den *Wagen hinab*). Det faller i ögonen att alla fyra förstaraderna kliver över i sin parrad, i första strofen efter, i övriga före versdelning; och a-radsparet utgör en enhet ovan versen ända till sista strofen, som har delad rad 2 och sedan, efter kort versvila, en kort överklivning i den således också delade rad 3. Strofens enhet får ökad betydelse på bekostnad av radens enhet; dikten har utvecklats mot en rörelse av större ordning. Det har gett Schiller möjlighet att signalera känsliga betoningar i skeendets slutfas: »Liebe» (nästsista raden) efter den lilla versvilan, vilket också ökar uppmärksamheten på nästa fras som utfyller återstoden av versen: »Ruhet und liebet!» Detta förstärker intrycket av sista två radernas kiasm: »Ruhet und liebet! / Phöbus, der liebende, ruht.»

Stagnelius har utom i Endymion använt denna strofform i den säkerligen tidigare dikten Till Aftonstjernen (I 131, renskriven c:a 1819 enligt Albert Nilssons grafologiska undersökning 1926), vars inledningsrad — som Malmström (aa s. 89) säger — »flyktigt återspeglar» det Schillerska motivet: »Dagens strålande Gud hos Thetis hvilar». Utvecklingen av versen liknar den hos Schiller; en överklivning från a-radparet till tredje raden (b) utspelas först i sista (sjätte) strofen:

Se! Du kommer så mild: din gyllne lampa

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

Leder älskarens gång ur hyddans sköte

Mot den rodnande Flickans

Möte i björkarnes skygd.

(str. 2)

Undfly, älskande själ! i öknar verdens

Glädjemördande blick. Vårt lif besälla

Blott de fröjder, som mäktigt

Höljas af tystnad och natt.

(str. 6 = sista)

En skillnad mot Schillers *Der Abend* är att här raderna 3 och 4 tillsammans utgör en fras, liksom i *Endymion*stroforna.

Jag vill inskjuta att i det 1822 tryckta, troligen sent skrivna dramat *Bacchanterna* följer Orfeus' sång (IV 270) samma versfotsmönster med det manliga ordslutet i a-radernas sjätte stavelse. Men den är *rimmad*, så att stroforna sammanknippas två och två: aabc + ddbc etc., saknar det regelmässiga enstaviga ordet och daktylordet och är helt utan överklivningar; i stället för *Endymions* avmätta gång har den ett jagande tempo. Dess stampande rytm som är resultatet av mekanisk mönstertrohet utan omlottverkan mellan vers och fras är väsensskild från versens dröjande, mjuka gång i *Endymion*.

Redan vid första genomläsningen av *Endymion* är det slående att inledningsraden och rad 1 i andra strofen på ett tillsynes likartat sätt skiljer sig från de övriga a-raderna. De verkar rytmiskt mer energiska, uppfordrande. För jämförelse vill man gärna uppsöka en rad av a-typ som endast uppfyller mönstret och kan tjäna som norm. En sådan är första raden i den strof jag ovan tog som modell, den fjärde: »Herden sover i ro: elysiskt glimma». Raden består av två var för sig plastiskt sammanhållna led (kola) kring ledpunkten, det första — tretidiga — ledet rytmiskt fallande och det andra — tvåtidiga — rytmiskt stigande.

Versvilan, dvs den lilla fördröjning som markerar versslutet (åstadkommen genom inhållning eller genom tånjning) är i a-raderna enligt versmönstret kort och utan s k katalex d v s utan bortfall av den svaga slutstavelsen i sista foten. (Jfr med om rad 1 slutat: »... slutet blick» + paus i st.f.

svagt slut.) Beträffande de två senare raderna i strofmönstret, typ b och c, vilka är tretidiga och också de bildar ett par, har den första kort versvila som de föregående och den senare slutar med enstavning följd av den katalektiska paus, som den traditionella versläran tänker sig utfyller rummet efter en (från en troké) bortfallen lätt stavelse. Till denna paus, som är av metrisk natur, läggs strofvilans tystnad. I strof 1 lägger man märke till den rullande gången med de två daktylorden »ångande» och »lockiga», det senare c-radens andra daktyl. Denna daktyl är genomgående i Endymion ett daktyliskt ord följt av ett enstavigt ord som avslutar strofen, i strof 1 det lugnt intonerade »hår».

Förstaraderna i stroferna 1 och 2 uppvisar i förhållande till den normerande jämförelseraden en rytmiskt avvikande form åstadkommen genom extra cesur efter första stavelsen, som ställs fri och betonad och bildar ett enstavigt inledningsord. Men i första strofen griper detta inledningsord »Skön» över det mellan komman infällda epitetet »med lågande ...» till »Slumrar herden» i rad 2, medan i andra strofen uttrycket »med smäktande ...» saknar — på ett meningsfullt sätt — slutkomma och därför i samordning med »Stum» direkt hör till nästa rads »Honom Delia ser», vilket vi skall se påverkar den rytmiska utvecklingen. Gemensamma för stroferna 1 och 2 är de vid schemasuresen tätt hopfogade två plastiska leden, som båda har stigande rytm: »med lågande hy ' och slutna ögon» och: »med smältande blick ' och våta kinder».

I strof 1 är versvilan efter första raden markerad, före nästa rads betonade början: »Slumrar». Andra stofens rader 2–4 är nästan likartade med första stofens. Föregående versvila (efter rad 1) är dock försvagad av att första radens fras — av nämnda syntaktiska skäl — kan bindas över utan inhållning till »Honom», som till skillnad från första stofens »Slumrar» är lättare än det följande ordet, »Delia», stofens huvudbetoning: »Honom» får (eftersom accent och längd följs åt i svenskan) en något kortare uttalstid. Detta ger utrymme åt motsvarande förlängning av »Delia», som härigenom framhålls. a-raderna blir, till skillnad från i strof 1, en högre enhet. Men »Delia» får också ytterligare betoningsdjup genom höjd ton och möj-

ligen därtill, agogiskt (tidsförskjutningsmässigt), genom ett mycket litet insnitt mellan »Delia» och »ser», högst lika stort som cesuren efter »ser». — Rad 3–4 skiljer sig inte rytmiskt från motsvarande i strof 1, de är inte fastare sammanknutna.

Tredje strofen börjar lätt, med »Och» (»af klarare ljus»); dock var skillnaden i tyngd mellan första och tredje stavelsen från början väl inte så stor, då Stagnelius säkert har läst »Och» med uttalat k-ljud, något som även vi med fördel kan kosta på oss här på tung schemaplats. Inledningfrasen griper över det infällda »vid hennes ankomst», som utskiljs med lägre betoningnivå och insnitt av tystnad före och efter, och ger en s k semantisk betoning åt »stråla» som därför inte behöver framhållas. a-raderna sammanknyts än starkare än i föregående strof till en högre enhet.

Tredje och fjärde raderna i strof 3 bildar en sats som är ledad i två punkter, på ömse sidor om »spannet», som en följd av den oavgjorda dragkampen mellan vers och fras: versen vill hålla fast ordet inom sin enhet men frasen vill binda det över versgränsen och foga det till nästa rad. Frasen lyckas dock trots den lilla versvilan att få sin vilja fram genom knepet att ha tonlikhet mellan »spannet» och nästa rads »trafvar», och denna tonala bindning förverkligar diktens första överklivning, en sådan av lätt verkan. Raderna binds, genom omlottverkan mellan vers och fras, samman till en högre enhet.

Fjärde strofen får liv och stegrad energi genom uttryck av stigande faktisk rytm: »elysiskt glimma», »I hans krusiga hår» och »Gudinnans tårar». Det förstnämnda uttrycket (»elysiskt glimma») har — efter versdelning — versbindning till nästa rad (»I hans krusiga hår. ..») med dess lätta början, som bildar en vågdal mellan »elysiskt» och »krusiga». *Man ser här ansatsen till en annan formbildning än sammanläggning av parrader.* Också tredje raden börjar lätt: »På» (»hans blomstrande läppar»), och detta å läser man gärna, i enlighet med den kvantiterande naturen hos denna klassisk-antika vers, förlängt till nästan fullt tidsvärde men med svagt tryck. Därför stiger radparet till sitt krön: »Brinner».

I det hittills undersökta har stoferna 3 och 4 haft vardera en versbind-

ning, strof 3 en svagare och strof 4 en starkt verkande. Stigande faktisk rytmt på grund av lätt början har vi funnit i ökande frekvens: 1 gång i strof 2, 1 gång i strof 3 och 2 gånger i strof 4. Föredraget intensifieras också av rytmiskt stigande uttryck inuti verser i fjärde strofen: »elysiskt glimma», »Gudinnans tårar». Nämnade versbindningar leder till större enheter än versernas (jfr den dramatiska blankversen!) och innebär en stegring.

Vi har därmed kommit till den ur tolkningssynpunkt särskilt intressanta strofen i *Endymion*, strof 5.

Det första problemet gällde ju »trädens kronor». Hur mycket hör till invokationen? Vi stannade för att den innefattar trädens kronor: den mäter således fyra av radens fem versfötter. Ändå är den inte ett »stående epitet» — ett sådant som tillkommer gudar, tex »den rosiga Eos» — utan ett beskrivande. Skulle nästa rad nu inte vara versdelad, blev den däremot som helhet ett stående epitet. Och genom att den syntaktiska enheten sammanföll med den metrisk enheten vore det ett förvånande baklängessteg av Stagnelius från diktens pågående uppåtgång mot större formblock, och det vore ett brott i stilen. Dikten skulle falla tillbaka i första strofens »löshet» (som Love Almqvist kallar fenomenet i sin lilla verslära), dvs brist på omloppverkan mellan vers och fras, liksom i radernas löshet i förhållande till varandra, utan sammanknippning till större enheter än versens. Den tomt skramlande andra versen: *Rosenkransade Brud på saffransbädden!* — skulle vara den enda av de tolv a-raderna som var utan betoningsskiktning; om inte »på saffransbädden», övertydligt, framhölls något för att signalera en ny person på scenen, Aurora. En sådan betoning får emellertid som bieffekt bilden av den årbräckte Tithon, morgongudinnans av Ovidius förlöjlige make, på den äkta bädden bredvid sin »brud», en association som gör illa åt diktens rena linje och tvåpoliga spänning mellan ljuv dröm och svekfull verklighet.

Varken i Schillers *Der Abend* eller i Stagnelius' *Till Aftonstjernen* bryts a-radparens enhet förrän i vardera diktens sista strof, där stegringen kräver att syntaxen spränger a-radernas parstruktur och andra raden efter versdelning kliver över i tredje. Men i båda dessa dikters föregående strofer

flyter, fast versdelning inte sker, syntaxen över från rad till rad utan att hålla upp efter första radparet. I Endymion däremot vidmakthålles strofens syntaktiska tudelning genom de första fyra stroforna, så att andra radens slut är en syntaktisk gräns. Därför har det tydligen bjudit Malmström emot (aa s. 93; se även nedan) att i femte strofen bryta systemet, klyva rad 2 och låta »på saffransbädden» kliva över i rad 3. Men systemet är faktiskt upprivet redan när hela rad 2 tolkas som invokation, för inte heller då är detta radpar en syntaktisk enhet. Första raden är imperativ + invokation. De följande tre raderna tillsammans är en syntaktisk motsvarighet till första raden, visserligen spegelvänd: invokation (rad 2) + imperativsats (raderna 3-4), vad Malmström i Stagneliusboken kallar »den växande enhetens princip» (aa s. 362). Systembrottet skulle bara bli så mycket uttrycksfullare, om invokationen blev ett levande tilltal: »Rosenkransade Brud», följt av versdelning och överklivning till satsens (och dikstens) huvudbetoning »Unna», som är en stegring från första radens huvudbetoning »Tystna». Efter versklyvningen och den därpå följande satsens inledning: »på saffransbädden» skulle versvilans korta ögonblick bli laddat med osäkerhet och förväntan. Innebörden skulle nu ge åt »Unna» ett mycket stort betoningsdjup, i versen skulle det få det starkaste eftertrycket och dikten skulle verkligen nå sitt höga krön. Processen av ökande intensitet och hopdragning till större våg bildningar genom de föregående stroforna skulle fullföljas i strof 5.

Den rosenkransade bruden skulle då bli Delia och inte Aurora och saffransbädden herdens viloställe.

Om vindinvokationen enligt den här förda diskussionen, och bevarad handskrift, sålunda sträcker sig till att omfatta »i trädens kronor», kommer det följande, kortare »Rosenkransade Brud» att bli ett förtätat tilltal före den smärtsamt stegrade, bönfällande »unna»-imperativsatsen.

Och de följande orden, slutstrofens början: »När han vaknar igen» skulle efter den skedda kraftutvecklingen få ett olycksbådande lugn. Ännu kliver också i denna strof rad 1 över i rad 2, efter versdelning, men vågrörelsen är i mojnande medan valplatsen tecknas som ett förött själens landskap i den

långa överklivande satsen som stannar inom a-parets enhet.

De två sista raderna i dikten är ett ordspråk som herden, om han olycksaligt vaknade upp, kunde göra till sitt, med den insikt som han bittert skulle ha vunnit: i drömmen den himmelska hängivelsen och i vakenheten gudinnans frånvaro — kanske var hon bara en uppfinning av drömmen, ett svek. Ordspråket framsägs i en rytm, som skulle varit lika lugn som första strofens motsvarande rader, om inte läsaren ingivits en sista osäkerhet därför att radparets första vers inom sin enhet vill införliva »Olympen», som diktens sista fras vill erövra. Det blir drömmen som strider med de dödligas vanskliga verklighet om närheten till Olympen. De sista två raderna blir på det sättet ändå en högre metrisk enhet.

2

Den gjorda analysen har visat att Stagnelius i Endymion inom ett snävt metriskt mönster med logisk konsekvens genomförde en stark rytmisk utveckling. Om vi nu skulle sätta in denna metriska analys i ett vidare sammanhang, kunde vi i första hand se, om den bild »berättaren» målar byggdes upp av Stagnelius med en liknande konsekvens som det rytmiska förloppet, och samtidigt fördjupa oss i innebörden. Sedan kunde vi göra ett försök att finna stöd för vår tolkning i diktarens biografi.

Hur växer tavlan fram under diktarens pensel? Vilka är de deltagande personerna och vad blir innebörderna?

Diktaren börjar med den slumrande ynglingen som belyses av ett kyligt månljus. Lockarnas rörelser tecknar den osynliga vinden i ett ännu obeskrivet landskap.

Nu flyttas penseln högre upp och månen tar gestalt som en gudinna, den antika mytens Delia (Selene). Diktaren låter gudinnan lösgöra sig från den strålände charen, månkvagnen. Man får tänka sig att gudinnan kört sitt ekipage med tvåspann, fast draghästarna (i Atterboms Endymion »hjordspann») inte nämns. Nu svävar hon ner, darrande som månljuset. Vår blick följer den sneda banan ända till den sovande ynglingen, herden Endymion.

Synfältet vidgas. Dalar och berg och myrtenkogor framträder som ett tydligt landskap i Delias vita ljus.

Diktaren återvänder till månen och utför den mer detaljerat. Vi ser hur spannet travar i de silvrade molnen utan förerska. De snabba dragarna vet riktningen.

Herden sover i ro. I myten sover Endymion i evighet. I det val mellan två liv, som gudarna låtit honom göra, hade han — den dumbomen menade grekerna — framför att leva ett vaket liv, åldras och dö föredragit detta eviga, icke-åldrande tillstånd av sömn. »Sova som Endymion» betydde i grekiskt vardagstal: sova som en stock! (Alf Henrikson, 1958. Lång, 1961, citerar olika utsagor om Endymionmyten.) Stagnelius tillät sig att i dikten ändra myten för sina egna avsikter. Endymion kan väckas. (Lång påpekar att också Keats låter honom vakna.) Och faran för den vaknade Endymion är att han skall minnas vad som skedde med honom i drömtillvaron och finna sig nedstörtad i en grym verklighet.

Hans sömn kan störas. I hans hår glittrar Delias tårar och på hans blomstrande läppar brinnes hennes kyss.

Här blir diktaren rädd att herden skall vakna. Han hör vinden i trädkronorna. Den förebådar gryningen. Tystna! ropar han. Och ber den rosenkransade bruden att inte väcka Endymion. Den i myterna obehövade måste uppfatta uppmaningen som riktad till den i dikten namngivna Delia i ett ögonblick, då månskenet är maximalt men hotat och herden nära drömmens orgasm och uppvaknandet. När dagen bryter in och månen obevakligt har försvunnit, skulle en vaknad Endymion finna sig bedragen.

Om Delia är den anropade, dröjer sig penseln kvar vid Endymion badad i månljus. Ljuset försvagas och färgas bortifrån synranden rött. Diktariaget vädjar till Delia att vara varsam och inte väcka Endymion innan hon, styrd av lagarna, måste blekna bort för det segrande dagsljuset. I skaldens variant av myten kan den lidelsefulla gudinnan väcka herden särskilt lätt när vinden i trädkronorna redan oroar hans dröm och hans sömndjup minskat. Vaknad, skulle han finna sig ensam i ett rodande sken med en bitter återerinring av föreningen med den himmelska bruden i en lycklig

preexistens, innan han i uppvaknandet förlorade fotfästet och störtade ner till »smärtornas och vansklighetens grus» (II 176, Rodnaden). Men oväckt, vore han utom fara när morgonen kom och kunde sjunka tillbaka i en djupare sömn för all evighet.

Är det däremot Aurora som anropas, skulle skaldens bildmålade här tappa sin plasticitet och bli småryckigt och osäkert. Penseln for upp i träden omkring herden och sökte sig till rodnaden ovanför synranden för att strax ryckas tillbaka igen till den oroligt drömmande ynglingen.

Det finns f ö parallellställen hos Stagnelius, som talar för min tolkning: »och Luna / Darrar med rodnande hy sagta ur vågorna fram» (I 208): »Luna där / Med rosig hy går fram» (I 334): »Och molnet gömde Lunas rosenkind» (I 389). Rodnad och rosor brukar hos Stagnelius symboliskt beteckna kärlek.

Det är visserligen sant att flera av antikens diktare gett morgonens gudinna Aurora epitet som: den rosenfingrade, den rosiga, vilket kunde tyckas stödja Holmqvists och andras uppfattning, om inte Endymiondikten då skulle förlora sin logik och plasticitet. Två exempel:

Ofta har jag din hy vid rosiga Eos förliknat (Propertius XXI, s. 389)

Men när morgonens mö, den rosenfingrade Eos
syntes i skyn... (Homeros Odysseen VIII:1, IX:152 m fl ställen)

Men prydd och kransad med rosor var inte gudinnan i dessa klassiska citat (se vad Lång, 1961, skriver därom!). Rosigheten var medfödd och inte påhängd, den kom från insidan av hyn på »den rosenfingrade». Delia får däremot hos Stagnelius bara ett rodnande återsken av morgonrodnaden: hon rosenkransas.

Man frågar sig också hur Aurora skulle kunna hejdas. Det skulle vara en retorisk bön lika omöjlig att uppfylla som en bön till Delia att dröja vore, osannolik för en diktare som vid ungefär samma tid skriver den om astronomisk insikt i många detaljer vittnande dikten Jag sjunga vill de bloss (I 288). Det obevekligt lagbundna, som lovar och gäcker, uttrycks också i den

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

centrala dikten Suckarnas mystér:

Ingen önskan fylles
Under månen. Sjelfva månens fullhet
Är minutlig.

(II 440)

Jordens rotation relativt solen eller — för det antika ögat — solens gång runt jorden kan ingen bromsa. I stället för en sådan omöjlig vädjan till Aurora tror jag att det, trots den mytologiska överbyggnad som hörde till tidens poetiska jargong, för en skald med Stagnelius' kombination av lärdom och klar observans har fallit sig lättare att be Delia, att hon på mänskligt vis skall vara varsam med Endymion så att han inte vaknar. Det är i grunden samma verklighetssinne som det Ovidius visar i Amores I, 13 sången. När Säflund tar fram just denna dikt som stöd för att invokationen i Endymion gäller Aurora, bortser han från Ovidius' lekfulla ironi. »Varför så bråttom?» ropar skalden till den »i sin morgonfrostiga triumfvagn» annalkande Aurora. »Nu är stunden då jag önskar ligga i min kärestas ömma armar.» Och han målar upp en rad andra, bonden, domaren etc., som har samma vällovliga intresse. Säflund undanhåller så poängen i den schvungfulla sången: »Hon (Aurora) rodnade: *men inte beller den gången grydde dagen senare än vanligt.*» Stod inte denna strikt astronomiska kalldusch på slutet som en bekräftelse för Stagnelius? Blott i drömmar Olympen stiger till dödliga ned.

Hos Keats är en tredje person, en jordisk flicka inblandad som Endymions förförerska, skriver Helmer Lång, 1961, och föreslår en sådan tolkning av den rosenkransade bruden. Men hade inte en jordisk flicka fordrat ett tydligare utförande för att kunna uppfattas? Dikten hade då fått slagsida och kantrat. Den långsökta tolkningen nämnes inom parentes.

Jag lägger resultatet av de gjorda analyserna i Delias vågskål. När dikten läses på detta sätt, med vädjan riktad till mångudinnan invid herden på saffransbädden, sjunker skålen, dikten blir konsekvent, rytmiskt och »måleriskt», och en tolkning ger sig då naturligt som är samstämmig med Stagnelius' teosofiska åskådning om den lyckliga preexistensen och nedstörtan-

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

det i vansklighetens skuggtillvaro (av Albert Nilsson, 1916, härledd från J. Böhme). Dikten framträder, rytmiskt och plastiskt, i sin fulla skönhet.

I raden med det förlorade kommat kvarstår en olöst gåta. Det är ordet »saffransbädden», som också debatterades livligt 1958–61. Malmström menade (21/6 –61) att saffransbädden är de gula skyar där Aurora brukar vila med sin av ålder märkte make Tithon. Han åberopar ett parallellställe, dikten Kärleken, »der österns väktarinna / Slumrar ljuft på Tithons saffranbädd» (II 261), och i polemik mot Säflund säger han att saffransbädden inte kan vara marken strödd med örter, bland dem saffran, utan att saffran är ett färgord för gul och är ett stående epitet som betecknar Tithons bädd och därför bara kan förekomma i samband med Aurora. Han visar fram parallellställerna hos Atterbom där denne använder saffran på likartat sätt, före Stagnelius.

Mina tidigare analyser talar för att det är herden som vilar på saffransbädden. Som suverän »demiurg» i sin skrivkammare var Stagnelius inte bunden att använda epitet i tidens anda. I sin läsning av antika klassiker kunde han nog finna saffran använt som lösryckt färgord av Ovidius:

och när Morgonrodnaden åter
far med sin rosenvagn med de saffransfärgade hjulen
(Akteon, v. 18–19)

Men längre tillbaka, vid själva urkällan kunde han möta sekvenser som denna, som stöder Säflunds och min uppfattning om saffransbäddens beskaffenhet:

Talade så, och i famn tog sonen av Kronos sin maka.
Under dem Jorden den höga drev fram uppspirande örter,
friskaste honungsklöver och saffran och mjukaste matta
av hyacinter, som lyfte dem upp över marken och bar dem.
(Iliaden, sång 14 v. 346–349)

Från Stagnelius biografi vet vi att han, biskopssonen, brukade besöka prostituerade. För dessa kvinnor måste saffran varit ett aktuellt begrepp som

välkänt abortmedel. (Saffran utvinnes ur de torkade märkena av *Crocus sativus* och finns ännu med på 1940-talet som ett av apotekens laxermedel, trots att priset blivit mycket högt genom den arbetskrävande utvinningen.) När Stagnelius använde ordet saffran i denna sena dikt är det därför sannolikt att det för honom ägde en dubbel innebörd av lust och skuld.

Den kvinna Stagnelius önskat förena sig med, dikternas Amanda, verklighetens mörka, musikaliskt talangfulla Constance Magnet, som vi vet var fascinerad av den bisarre diktaren, räddade sig in i ett borgerligt äktenskap. »En enkel slöja henne klädde / Och rosor hennes mörka hår.» (Mina önskningar I 133.) Flera källor beskriver en måltid som Stagnelius delade med Constance några år efter hennes giftermål. »Ej är du qvinna längre, / Och jag ej man. Guds barn vi äro båda.» (II 141.) Det var en måltid under tystnad, då man kan ana att Stagnelius upplevde det lugn efter kaos som han önskat Endymion:

— — —, på saffransbädden
Unna herden att ostörd
Drömma sin himmelska dröm.

Därmed har kommat hittat tillbaka till sin en gång med största sannolikhet avsedda plats.

3

Rytmen är en integrerande del av poesibegreppet, det har inte minst Malmström — t ex i sin utmärkta analys av det rytmiska förloppet i Amanda, aa s. 413 ff — praktiskt visat. Vid tolkningen av Endymion har rytm-analysen och frågan om konsekvens i den rytmiska gestaltningen varit vägledande för mig och på en kritisk punkt avgörande.

Annan information som meddelats kan synas mindre nödvändig för resonemanget men den har enligt min mening om än indirekt också betydelse för de frågor som här har penetrerats, t ex den rytmiska modifiering av den Schillerska föregångaren som man kan se i Endymion, vilket belyser

Stagnelius' självständiga mästerskap, och därtill några biografiska inblickar som kan göra Endymiondiktens emotionella landskap tillgängligare.

På undanskymd plats i sin Stagneliusbok (s. 499) avger Malmström — på tal om argumentation med parallellställan — följande memento för litteraturforskare: »kontexten får aldrig vara avgörande för uppfattningen om ordets innebörd, parallellställan är endast vägledande vid tolkningen». Sten Malmström kunde själv glömma detta goda råd i Endymiondebattens turer.

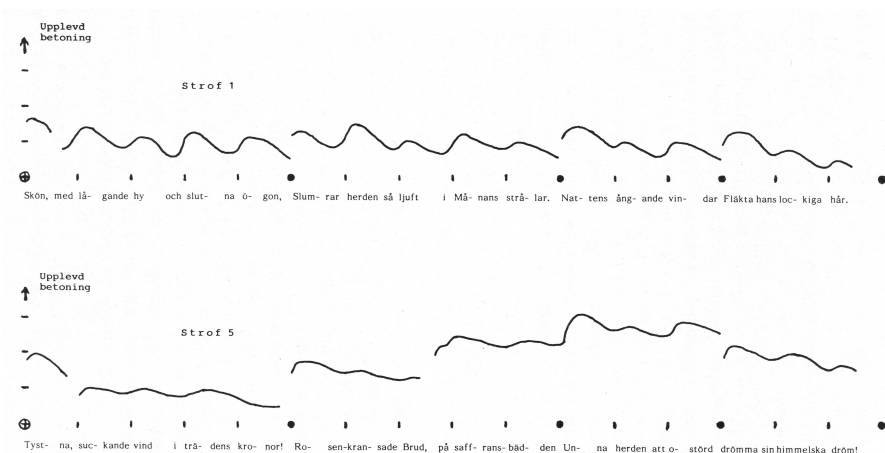
I slutet på sitt andra inlägg, i *Lyrikvännen* 1958, skriver Bengt Holmqvist: »Poeter fungerar ofta oberäkneligt i allt utom — ifall de är stora poeter — sin poesi; där kantras det inte. Och en tänkbar lärdom av fallet »Endymion» är att om en tolkning låter poesin stämma som poesi, så kan den också hjälpa till att avskaffa en del oklarheter rörande poesin som ideologi och historia och dokument.» Det är så sant som det är sagt, och för detta hans eget kriterium håller inte Aurorahypotesen i hans Endymiontolkning.

Den rytmiska strukturen i en dikt på svenskt språk byggs upp av ett flerskiktat betoningsförlopp. Läsaren/uppläsaren förverkligar betoningar på alla möjliga sätt: genom tryckförlopp, tongång, pauseringar, små förskjutningar i tempo. Dessa frågor har här lämnats nästan helt utanför.

Jag låter ändå en grafisk framställning — som får bilda slutvinjett — åskådliggöra det *upplevda* betoningsförloppet i Endymion. Det är en kurva över en tidsaxel med versfoten som enhet. Kurvan är en bild av form byggandet genom två strofer, 1 och 5. Man ser hur strukturen i strof 1 följer ett enkelt rad för radförlopp men att den i strof 5 har övergått till större former. Ett massiv har bildats vars högsta topp visar sig inträffa på 2 / 3 av stroflängden, ett i poesi inte ovanligt förhållande. (Orosrörelserna i Endymiondikten inleds f ö just på 2 / 3 av diktens längd: vid början av strof 5.) Man ser också att kontrasterna i betoningsstyrka har blivit mycket större än i strof 1.

Utmaningen till mig vid seminariet i Lund 1978 var att angripa tolkningsproblemet från det metriska hållet. Med denna grafiska bild har jag

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA



återvänt till utgångspunkten.

Appendix

Från Endymiondebatten 1958–61 har bara några enstaka synpunkter bildat led i min diskussion; i övrigt hänvisas till artiklarna.

Det finns annat i debatten som i och för sig hade någonting att säga, och jag ger därför här ytterligare några inblickar för den intresserade.

Malmström befäster i sin Stagneliusbok (s. 93 f) sin tolkning just med den rytmiska analysen: »Strofernas innehållsmässiga och syntaktiska tu- delning efter de metriska huvudenheter (versparen) är så klar, att man gärna *a priori* vill förutsätta att det icke skall föreligga någon mer frappant versbindning mellan rad 2 och rad 3 i den livligt omdebatterade strofen: Tystna ... » (M. citerar hela strofen.)

Säflund (1961) återoppar Malmströms egen term »den växande enhetens princip» (aa s. 362), och man undrar med honom varför den inte kan tillämpas på Endymions strof 5 liksom på Till aftonstjernen och Schillers Der Abend. Malmström låter termen beteckna företeelsen när en syntaktisk figur om tages med ett mer skrymmande uttryck, som i Näktergalen

och rosen (II 35):

Sjålar sig med själar ena,
Kroppar ljuft i kroppar smälta,
Och begärets gåtor lösas
Af det söta ordet: *vällust*. —

där var och en av de två första raderna syntaktiskt motsvaras av hela det följande radparet. Suckarnas mystér (aa s. 407) används också för exemplifiering av denna princip.

Bengt Holmqvist (1953) förvånar sig över att Böök (1918, 1919; 1942) ändrade sin tolkning av dikten sedan denna av Albert Nilsson (1926) omdaterats. Frågor som man bara kan få besvarade i »diktens centrum, dess inre egenskap av ordkonstverk, dess bygge av betydelser» kom i ny dager och fick andra svar sedan diktens tillkomsttid framflyttats till efter Aman-daperioden, t ex frågan huruvida diktens centrala innebörd är att söka i drömmen eller i uppvaknandet. För Böök blev nu besvikelsen vid uppvaknandet, Delias svek, avgörande. Holmqvist vill återföra Böök till texten och frågar: »Hur många agerande finns det i dikten? Räkna efter.» Han svarade själv: fyra, nämligen Selene (Delia), Endymion, diktarijaget och Aurora (Eos), den i dikten rosenkransade.

Böök vidhåller (Kreaturens suckan, 1957) att antalet är tre. »Saffransbädden har Hymens gula färg» och är Endymions läger (s. 279). »Endymions brud var mångudinnan (Luna, Diana, Selene, Delia), och ingen annan. I Cydippe säger Aconitus till Diana (III 270):

Som Luna Du från blåa himlasalen
Ju fordom sönk i nattens stillhet ned
Till herden där han sof bland rosorna i dalen
Bestrålad af det ljus Din bleka lampa spred. — — —
[Böök nystavar.]

Det är ett bröllop, som firas i månskensnatten».

Olle Holmberg (1958) finner ingenting om Aurora i den dikt av Kose-

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

garten (1815) som enligt Holmberg varit förebild för Endymion. Diktens två distika, som föciteras av Lång (1961), har också titeln Endymion:

Schöner Jüngling du schläfst? Und nicht das Kosen der Göttinn,
Nicht ihr ambrosischer Kuss scheuchet den seligen Traum?
Schlafe, Beglückter! Nur schlafend besuchen die Götter den
Menschen.

Wachend fällt er sofort, herbes Verhängniss, dir heim!¹

Detta, säger Holmberg, talar för Bööks uppfattning, men han finner också fog för Holmqvists. Fehrman (1958) ansluter sig till Böök.

Säflund (1958) finner att »den överraskande tanken att det är Delia som uppmanas att inte störa sin älskade vänder upp och ner på all kärlekslogik» och han hänvisar till Ovidius' Amores I, 13 sången, (som Stagnelius med all sannolikhet läst) där Aurora bedes dröja, men Säflund bortser från slutet av sången (som jag nämnt, s. 80) där Aurora är obeveklig och bönen blir meningslös. Hon är, minst sagt, med Säflunds formulering »de älskandes ständiga hot, en kärlekens lekfördärverska». Men han hävdar mot Malmström att saffransbädden är blomsterströdd och inte epitet till den rosenkransade bruden Aurora (Eos) utan syftar framåt, varför kommat är alldeles »riktigt» placerat i Bööks andra Stagneliusutgåva, 1957.

Malmström (21/ 6 1961) avfärdar blankt Säflunds (på s. 68 nämnda) hypotes om en förkommen förlaga som alltför osäker. Beträffande stående epitet hänvisar han till förebilder hos Atterbom. Atterboms gullviva räcker fjärilen sin »saffranskopp» (blomkalken) etc.; förleden saffran (s)- betyder hos Atterbom och andra romantiker »saffransgul», icke »av saffransblommor». Därmed var saken för Malmström klar.

Helmer Lång (1961) publicerar sin uppsats i *Ord och Bild* ungefär samtidigt med Malmströms dissertation men hans synpunkter tas märkligt nog inte upp i den följande debatten, vad jag kunnat finna men omnämns senare av Platen (1966). Denne refererar debatten och tar i sin diskussion ställ-

1 Kosen, smekning; scheuchet, skrämmer (jagar) bort; herbes Verhängnis, bittra öde (olycksöde).

ning för Holmqvist & consortes.

P.S. Inge Jonsson aktualiserar Endymiondebatten i sin bok *Den sköna lögnen*, 1986, när han på s. 38 f. i förbigående nämner om problemet med kommat, som Böök »på eget bevåg» infogade i sin senare, populära Stagneliusutgåva i strid mot diktarens renskrivna manuskript av Endymion. (Först en recension i år — 1987 — kom mig att uppmärksamma boken.) Jonsson delar uppfattningen att kommat efter »Brud» leder till en feltolkning och stöder detta helt på Sten Malmström. Han tycks inte finna anledning att ifrågasätta Malmströms auktoritet utan anser tydligen frågan utagerad. Han räknar inte med nya uppslag, som att man kunde pröva en tolkning med utgångspunkt i en rytmisk analys, och att frågan egentligen inte gäller komma eller inte komma utan placeringen av ett komma som Stagnelius förmodligen har glömt att sätta ut i sin renskrift. Vid en bläddring i Stagnelius' verk söker man förgäves efter fall där Stagnelius inte avskiljer invocation med skiljetecken.

Om Strindberg, som Jonsson berättar, var en så usel korrekturläsare och mystifierande kommaterare, är det väl inte orimligt att tänka sig att Stagnelius åtminstone kunnat glömma att sätta ut ett enstaka komma i en avskrift, men eftersom inga andra manuskript finns av denna dikt är den som vill tolka dikten hänvisad till en prövning av textens innebörd och uppbyggnad och diktarens intention, något som inte verkar främmande för Inge Jonssons synsätt, om man får döma av hans vidsynta och synpunktsrika bok som helhet.

Litteratur

Böök, Fredrik, Den romantiska tidsåldern. *Svenska litteraturens historia*. 2.

Ny omarbetad upplaga. Stockholm 1929 (1918).

—, *Erik Johan Stagnelius*. Stockholm 1919.

—, *Kreaturens suckan och andra Stagneliusstudier*. Malmö 1957.

—, *Stagnelius. Liv och dikt*. Stockholm 1954.

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

- , *Stagnelius än en gång*. Stockholm 1942.
- , *Studier i Stagnelii ungdomslyrik*. Uppsala 1911. (Skrifter utgifna af Svenska Litteratursällskapet. 23.)
- Cederblad, Sven, *Stagnelius och hans omgivning*. Stockholm 1936.
- Hallberg, Peter, *Natursymboler i svensk lyrik. Från nyromantiken till Karlfeldt*. I-III. Diss. 1951.
- Henriksson, Alf, *Antikens historier*. I. Österländerna, Hellas, Hellenismen, Grekisk-romersk mytologi. II. Rom, Det romerska riket. Register och kommentar. Stockholm 1958.
- Holmqvist, Bengt, Endymion. Ingår i: *Elva diktanalyser*. Stockholm 1958 (tryckår 1957). (FIB:s lyrikklubbs bibliotek. Nr 28. — Ursprungligen publicerad i *Samtid och Framtid*. 1953.)
- Homer, *Iliaden*. Översättning av Bernhard Risberg. Stockholm 1928.
- , *Odysseen*. Översättning av Hugo Bergsredt. Reviderad av Bernhard Risberg. Stockholm 1926.
- Jonsson, Inge, *Den sköna lögnen*. Stockholm 1986.
- Kosegarten, Ludwig Theobul (Gotthard), *Lyrische Gedichte*, Kosegarten's Dichtungen. Siebenter Band. Siebentes, achtes, neuntes Buch. Greifswald 1815.
- Malmström, Sten, *Studier över stilen i Stagnelius' lyrik*. Diss. Stockholm 1961.
- Nilsson, Albert, *Kronologien i Stagnelius' diktning*. Uppsala 1926. (Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet. 26.)
- , *Svensk romantik. Den platonska strömningen*. Lund 1964 (1916, 1924).
- Nilsson, Martin P:n, *Olympen*. Stockholm 1964 (1919).
- Ovidius, Publius O. Naso, Amores. I. 13. *Ovid's Amores. Book one*. Edited with translation and running commentary by John A. Barsby. Oxford 1973.
- Platen, Magnus von, *Twistefrågor i svensk litteraturforskning*. Stockholm 1966.
- Propertius, Sextus, Valda elegier. Översättning av Bernhard Risberg. (Ingår i: *Romersk poesi*. Stockholm 1929.)

STAGNELIUS' KRINGIRRANDE KOMMA

Schiller, Friedrich v., *Sämtliche Werke. Säkular-Ausgabe in 16 Bänden*. In Verbindung mit R. Fester, G. Kettner, A. Köster ... Herausgegeben von Eduard von der Hellen. Stuttgart 1904.

Vergilius, *Sagan om Aeneas*. Svensk tolkning av J. Bergman. Stockholm, I-VI 1921, VII-XII 1923.

Wimmerstedt, Johan Magnus, Biografiska underrättelser om skalden Erik Johan Stagnelius. (Ingår i: *Nordisk Tidskrift*, 1894; artikeln signerad W-t.)

Tidskrifts- och tidningsartiklar i tidsföljd = debattordning:

Holmberg, Olle, Att förstå lyrik. *Dagens Nyheter* 24/2 1958.

Holmqvist, Bengt, Endymion än en gång. *Lyrikvännen* 3/1958.

Fehrman, Carl, Elva dikter och fyra uttolkare. *Svenska Dagbladet* 21/4 1958.

Säflund, Gösta, Endymion. *Aftonbladet* 3/6 1958.

Heyman, Viveka, Vems saffransbädd? *Aftonbladet* 9/6 1958.

Lång, Helmer, Endymion och Stagnelius. *Ord och Bild* 1961, s. 99–110.

Säflund, Gösta, Brud på saffransbädden. *Dagens Nyheter* 7/6 1961.

Malmström, Sten, Repliker om saffransbäddar. *Dagens Nyheter* 21/6 1961.

Filosofi som skönlitteratur

Hans Regnéll

Låt mig börja med att citera Sveriges mest namnkunnige filosof Axel Hägerström:

Att en villfarelse korrigeras genom vidgad erfarenhet betyder att något som är tänkt som realt jämte sin föreställning ej utan motsägelse kan fattas som verkligt utan att bestämmas som varande till blott som innehåll i den tanke vari det blivit uppfattat på det oriktiga sättet.¹

Vad Hägerström menar med detta vore nog så intressant att diskutera, men det är inte min uppgift just nu att säga något om det. Jag ville bara ge ett exempel på en filosofisk text som definitivt faller utanför allt vad skönlitteratur heter. Många — fast knappast de flesta — filosofer har i sina skrifter utvecklat en liknande »stilkonst». Naturligtvis behöver inte *innehållet* i det sagda bli sämre för den skull. Det finns en risk att läsaren av en knagglig och snårig text förlorar tålamodet och ger upp, men i och för sig finns det knappast någon anledning att av filosofen *begära*, att han skall ha några estetiska ambitioner. Varför skulle han ha det, när man inte kräver det av andra vetenskapsmän? Filosofen skall vara en sanningssökare, inte nödvändigtvis en skönande. Eller är filosofi inte i strikt mening en vetenskap utan någonting för sig självt, någonting som trots allt bör ges ett konstnärligt uttryck? Och om detta inte gäller för alla slag av filosofi, så gäller det kanske för vissa grenar eller vissa former av filosofi?

En annan sak är att man rimligtvis på alla filosofer kan ställa kravet, att de skall uttrycka sig så klart som möjligt och undvika allt som *i onödan* vårlar en läsare svårigheter. (Det kan vara svårt nog ändå!) Visserligen är det ofta så, att det enkla, klara och upplysande är vackert, medan det motsatta är fult, men detta är ju då en inte direkt avsedd sidoeffekt.

Det kan finnas filosofer som går vilse under sitt sanningssökande men som skapar skönlitteratur utan att egentligen avse det. Enligt en del nypositivistiska tänkare var metafysiska satser utan vetenskaplig mening men kunde ofta betraktas som konstnärliga känslouttryck.² Men detta var en ganska enkelspårig inställning till metafysiken, och det är numera inte många som gör sådana åsikter gällande. Därmed är inte sagt, att inte metafysiska åsikter *kan* vara mer eller mindre oriktiga eller mer eller mindre orimliga samtidigt som deras språkdräkt kan ha ett stort estetiskt värde. Förresten är det inte så enkelt som man ibland tror att skilja mellan teoretiska värden (sant, falskt etc.) och estetiska värden.

Man kan, tycker jag alltså, inte *kräva*, att ett filosofiskt innehåll skall kläs i en estetiskt tilltalande språkform. Men det är naturligtvis ett plus, om så sker — utan att innehållet blir lidande på något sätt. I själva verket har många tänkare strävat efter att framställa sina reflexioner och teorier på ett konstnärligt utformat språk. Och detta inte bara för att bli applåderade av publiken utan säkerligen också därför att de själva känt ett behov av att göra så. Det är också möjligt, att somliga haft en sådan speciell syn på filosofin och dess uppgift som antyddes nyss och att denna syn inbjudit till att bedriva »filosofi» snarare som konstutövning än som vetenskap. Om man t ex inte räknar med möjligheten av sann kunskap oberoende av mänskliga behov och ett för sådana anpassat språk, kan sanningssökande i vanlig mening te sig poänglöst. Detta kan vara en förklaring till att en filosof som t ex Nietzsche skriver filosofi på det sätt han gör, snarare som skönlitterär författare och förkunnare än som tänkare med vetenskapliga anspråk.

Hur som helst kan det vara av intresse att visa upp och betrakta de mer eller mindre vackra språkdräkter som filosofer draperat sig i. Det kan handla om lärodikter, reflexionspoesi, essäer, dialoger, retorik, epigram,

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

aforismer osv. Det försök till översikt som här följer gör inte alls anspråk på att vara en fullständig genomgång eller ge en uttömmande analys. Det är dessutom en klart orättvis betraktelse, såtillvida som jag — i huvudsak — väljer mina exempel bland sådant som jag råkar känna till bäst, nämligen *antikens filosofi*. Dessutom kommer jag att ägna en hel del uppmärksamhet åt Hans Larsons författarskap. Jag tror, att det är väl motiverat både i och för sig och därför att jag lärt mig mycket i hans skrifter om just det tema som jag skall behandla. Min slagsida åt den antika filosofins håll kan möjligen försvaras med påpekandet, att det faktiskt var antiken som skapade nästan alla de litterära former som filosofer använt sig av och att det — åtminstone i vår del av världen — var grekiska och romerska tänkare som först uppträdde i den dubbla rollen av filosof och skönlitterär författare.

Jag kommer att ge prov på filosofisk skönlitteratur och i samband med det framlägga en del reflexioner, som ofta inte alls är särskilt märkvärdiga. I det här sammanhanget vänder jag mig inte främst till filosofer av facket utan mera till intresserade »lekmän». För att göra det hela så begripligt som möjligt för hela läsekretsen måste jag därför också ge en del tämligen elementära filosofihistoriska upplysningar.

Den filosofiska lärodikten

Vi har i behåll rätt stora fragment av lärodikter som skrivits av grekiska tänkare redan under 500-talet och 400-talet fKr. Den förste av dessa filosofskaldar var *Xenofanes*, som är mest känd för sina religionsfilosofiska åsikter. Han ironiserade över den vanliga uppfattningen, att det finns många gudar och att de är lika oss själva. Jag skall citera några rader i Hjalmar Gullbergs översättning:

Hade blott oxe och häst eller lejon en människas händer
jämte förmågan att skapa ett verk och att måla med dessa,
skulle som hästar en häst och liksom oxar en oxe
gudarna måla, och forma i bild, gestalter och typer
så som de själva ser ut, i var sina släkter och arter.

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

Trubbnästa, svarta, så vill etiopiern sig gudarna tänka,
medan en traker vill tro på blåögda rödaktigt blonda.

— — —

En gud finns, han ensam är störst bland gudar och människor
ej till gestalt och ej till förstånd de dödligas like.³

Xenofanes angrepp på de antropomorfistiska föreställningar han talar om är ur filosofisk synpunkt betydelsefullt. Hans sätt att avfärda dessa föreställningar vittnar om fyndighet, kvickhet och förmåga att illustrera resonemanget med färgstarka bilder. Men om det är fråga om någon större konstfärdighet kan nog diskuteras.

Så är ännu mera fallet ifråga om hans närmaste efterföljare som diktarfilosof *Parmenides*, som skrev en lång lärodikt, där han bl a framställer sin egendomliga åsikt, att det inte finns förändring och mångfald annat än i skenets värld:

Namnet allena
därför blir kvar av allt som de dödliga godta som sanning
både bli till och förgås, och på samma sätt vara och icke,
liksom ock ändring av läge och växling i lysande färger.⁴

Dikten har en magnifik inledning, som är bevarad i sin helhet, medan annars en del av texten gått förlorad. Filosofen skildrar, hur han av ett bevingat hästspann förs till en port på en plats där dagens och nattens vägar skiljas. Han blir där mottagen av en gudinna, som han låter förkunna de filosofiska åsikter som lärodikten innehåller.

Den tyske klassiske filologen Hermann Diels har i inledningen till sin utgåva av *Parmenides* text uttalat sig mycket kritiskt om de konstnärliga kvaliteterna i lärodikten. Han tar därvid avstånd från några tidigare, mycket uppskattande omdömen. Istället kan han åberopa sig på i det närmaste samstämmiga negativa uttalanden under antiken. Inte ens den pampiga upptakten till dikten imponerar på Diels. Temat med hästspannet behand-

las senare av Platon i dialogen *Faidros* på ett mycket mera konstnärligt sätt. Diels pekar på ett flertal svagheter i hela lärodiktens komposition, onödiga upprepningar, oklarheter osv. Diktens hexametrar är emellanåt inte lyckade. Och någon poetisk charm förmår inte den skarpsinnige tänkaren trolla fram.⁵

Trots att Diels kan ha fog för mycket av sin kritik, tycker jag nog själv, att den bundna formen ger texten en viss glans som man kan uppskatta estetiskt, men jag håller med om att Parmenides verser kommer till korta vid en jämförelse med t ex Lucretius Carus. Men det är nog inte alldeles rättvist att klandra Parmenides för »onödiga» upprepningar. Lärodikten hade viktiga pedagogiska uppgifter. Författaren ville inskräpa sina huvudteser genom att upprepa dem med vissa variationer.

Samma pedagogiska grepp finner man hos *Empedokles*, som levde under 400-talet f Kr ungefär ett halvsekel efter Parmenides. Man vet, att Empedokles skrev två lärodikter. Vidare finns uppgifter om att han författat tragedier, men dessa uppgifter är högst osäkra. Empedokles bör ha haft betydligt större förutsättningar än Parmenides att lyckas som filosofskald. Världen, som han framställde den, var skådeplatsen för en tävlan om makten mellan två motsatta krafter, kärleken, som förenar skilda element och hatet eller splitet som skiljer. Omväxlande dominerar kärleken och hatet i en evig kretsgång. Vidare får man det intrycket, att Empedokles var en mera färgstark och lidelsefull personlighet än Parmenides. Med en träffande anakronism kan man beskriva honom som en renässansnatur: vetenskapsman, profet, undergörare och diktare. Hans lärodikt blev mera levande och dramatisk tack vare hans läggning och personlighet och tack vare innehålllet i hans naturfilosofiska betraktelser. Förutom en bok »Om naturen» skrev han ett verk om »Reningar». Detta verk beskriver livet i termer av brott, straff och botgöring — alltså också ett dramatiskt ämne.

Ett karakteristiskt drag i Empedokles framställning är att han ofta illustrerar sina teser med konkreta exempel och med liknelser. Rikedomerna på liknelser är ett stildrag redan hos Homeros. Hos en filosof som Empedokles är det inte bara fråga om ett stildrag utan också om ett retoriskt-pe-

dagogiskt hjälpmedel.

Så gott jag kan skall jag försöka att till svensk vers överföra ett fragment av Empedokles lärodikt om naturen. Filosofen har redan framställt sin teori om att allting är sammansatt av de fyra elementen (»rötterna») jord, vatten, luft och eld. För att styrka sin tes skriver han följande:

Liksom närhelst som tempelgåvor förskönas av goda artister,
skolade visligt och väl i att utöva konsten att måla,
tagande så i handen en samling av olika färgstoff,
noga blandande dem, här mer och här mindre,
skapande av dem en mångfald av former som allting kan likna,
träd, män och kvinnor och vilddjur och fåglar
fiskar som näres av vatten och gudar som levande länge
högaktas mest; så låt dig ej övertygas i sinnet av misstag,
troende, att det finns andra ursprung än dessa
för de oändligt många förgängliga ting som vi skåda.⁶

Förhoppningsvis kan min översättning ge någon föreställning om den tankespänst, den entusiasm och den upptäckarglädje som ofta präglar Empedokles poesi. Eftervärlden skapade legender om hans död. Enligt den under antiken mest populära ändade han sitt liv genom att hoppa ner i vulkanen Etnas krater. En sandal återfanns vid kratermyrningen. Hade historien varit sann, kunde man tala om en stilenlig sorti.

Alla de lärodikter som jag behandlat är skrivna på hexameter, dvs samma versmått som man finner i Iliaden och Odysseen. Grekerna använde flera andra versmått i textlyrisk poesi. Varför skulle den filosofiska lärodikten nödvändigtvis röra sig med hexameterns sex daktyler? — Såvitt jag vet, finns i den klassiska litteraturen inget klart svar på den frågan, men jag gissar, att hexametern då som nu upplevdes som ett versmått som passar väl för upphöjda ämnen. Den var det stora eposets speciella versmått. Det ansågs vara lämpligt som framställningsform vid skildring av hjältedåd, då de olympiska gudarna var med i bilden och då det handlade om liv och död. Hesiodos använde hexametern i sina kosmogoniska dikter. Oraklet i

Delfi formulerade sina dunkla svar i hexametrar. Inskrifterna på hellenska gravvårdar är, tror jag, mestadels på hexameter. (Eller — mera exakt — de är uppbyggda av verspar som består av en hexameter och en pentameter, alltså »distika».)

Den filosofiska lärodikten framträder som högtidlig förkunnelse av sanningen, ibland, som hos Parmenides, förmedlad genom ett gudaväsen som språkrör. Detta betyder inte nödvändigtvis, att den alltid är humorfritt högtravande. I Xenofanes verser finner man exempel på motsatsen. Det finns plats för ironi och ibland elak satir. En ännu bättre illustration av satir i en lärodikt finner man hos skeptikern *Timon*, som bl a skrev följande om Anaxagoras lära om nous, världsförnuftet:

Sedan, heter det, kom Anaxagoras, kraftfulle hjälten,
 »Nous» benämnd — det är uttytt förnuft — ty sådant i rikt mått
 ägde ju han, som efter att plötsligt ha vaknat ur slummern,
 allting band nära samman, som förut låg i förvirring.⁷

Hjältediktens versmått förhöjer den komiska effekten liksom epitetet »kraftfulle hjälten» och den spefulla identifikationen av Anaxagoras och »Nous».

Man kan väl tänka sig, att det med tiden helt enkelt blivit tradition, att den filosofiska lärodikten skulle vara på hexameter — även om det naturligtvis fanns undantag från regeln. Traditionen gjorde sig fortfarande gällande i tex svensk 1600-talslitteratur, då *Stiernhielm* skrev *Herkules vid skiljevägen*. Stiernhielm var ju inte bara författare utan också tänkare. Man kan väl betrakta hans »Herkules» som en moralfilosofisk allegori.

Det bästa och mest välbevarade exemplet på en antik filosofisk lärodikt är *Titus Lucretius Carus De rerum natura* (Om tingens väsen). Lucretius var samtida till Cicero och levde i Rom under första 100-talet f Kr. Han var en entusiastisk anhängare av den epikureiska filosofin. Denna filosofi upplevde han som en stor befrielse från skräckinjagande religiös vidskepelse. I och för sig förnekade han inte gudarnas existens eller existensen av en »själ» inne i kroppen. Men i sin lärofader Epikuros efterföljd bestred han,

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

att gudarna befattar sig med människornas angelägenheter. De straffar och belönar inte, och det är meningslöst att offra till dem för att blidka dem eller ställa sig in hos dem. Själen kan inte drabbas av hemskheter i Hades. Den består av atomer av särskilt fina slag, och dessa atomkomplex upplöses, då kroppen dör. Det är en atomistisk och mekanistisk världsbild som Lucretius målar upp för oss.

Att en filosofisk lärodikt från antiken med detta innehåll har överlevt in i vår tid beror nog i hög grad på dess litterära kvaliteter. Den västerländska kristendomen kunde godkänna och absorbera åtskilligt av platonisk, aristotelisk och stoisk filosofi, men den epikureiska filosofin var man på det hela taget avvisande till.

Lucretius lärodikt har verkligen fina litterära kvaliteter. Det tror jag ingen bestrider. Ändå förefaller Lucretius att se på sig själv först och främst som tänkare och som förkunnare av en visdomslära som kan hjälpa människor i andligt betryck. Han ställer själv frågan, varför han väljer att ge sitt filosofiska budskap en poetisk form. Han berör saken i vad man kunde kalla en mellanakt i första boken 901 ff. Praktiskt taget samma stycke bildar också upptakt till fjärde boken. Han liknar där sitt tillvägagångssätt vid en kur, då ett sjukt barn skall dricka ur en bägare med bitter malörtsbrygd. För att underlätta inmundigandet stryker man honung på bägarens kant. Lucretius tycks alltså inte ha betraktat sin andliga spis som i och för sig särskilt smaklig.

Filosofin är huvudsaken för Lucretius, inte diktningen, som är filosofins tjänarinna. Men det framgår av samma stycke, att han sett det som en spännande utmaning att som pionjär skriva filosofi på latinsk vers. Som sin läromästare i den filosofiska poesins konst ser han Empedokles, som också får sin vederbörliga hyllning. Den förste romare som överhuvudtaget skrev vers på hexameter var Ennius, som nämnes som vägvisare (»Ennius noster»). Det var inte så lätt att finna goda latinska översättningar av de grekiska filosofiska fackuttrycken. Här hade förstås också *Cicero* gjort en betydande insats. Det fordrades uppfinningsrikedom och god smak för att med de latinska ordformerna återge de grekiska förebilderna.

För att bli en stor skald räcker det — enligt vårt sätt att se — naturligtvis inte att vara en aldrig så skicklig versmakare. Det räcker inte heller att dessutom vara duktig på att mobilisera poetiska och gärna arkaiserande uttryckssätt, alltså att behärska det konventionella poetiska språket och kunna hålla stilen. Lucretius är utan tvekan en mästare i alla dessa avseenden och hade väl annars varit en sämre författare. Men långt viktigare är hans mera speciellt konstnärliga förmåga att få latinet att glänsa, att framlocka språkets välljud, att exponera dess sträva charm. Inga översättningar kan här göra originalet full rättvisa. Men framför allt handlar det om sprudlande fantasi, medryckande entusiasm och sinnets livlighet. Det handlar om berättar- och målarglädje. Allt detta kan förmedlas också av en god översättning.

Hur är detta möjligt i en filosofisk lärodikt som faktiskt utförligt och korrekt relaterar den epikureiska skolans teser om naturen? Så är nämligen fallet. D v s man anser sig på goda grunder kunna konstatera, att Lucretius troget följer de etablerade epikureiska lärorna. Deras innehåll känner man bäst genom Diogenes Laërtios, en grek, som någon gång på 100-talet eller 200-talet f Kr (man vet inte riktigt) författade ett stort verk om forntida filosofer och deras skrifter. Diogenes har bl a i sin helhet återgivit några »brev» skrivna av Epikuros, som där sammanfattat sina teser. Överensstämmelsen i tankegång med Lucretius text är så stor, att man vågar gissa, att den romerske skalden använt dessa brev som inspirationskällor. Att han dessutom haft andra, nu förlorade, källor är visserligen klart.

Man kan ibland göra intressanta jämförelser mellan Epikuros tämligen torra och Lucretius fantasifullt utsmyckade text om samma läroinnehåll, t ex tesen om rummets gränslöshet. Lucretius har en fantasieggande liknelse om en tänkt spjutkastare som ställer sig vid universums yttersta gräns — om det nu finnes en sådan gräns. Vad skulle kunna hindra spjutkastaren att kasta spjutet vidare ut i rymden?

Cyril Bailey, den främste utgivaren och kommentatorn av Lucretius verk, tar just detta som ett exempel på att Lucretius verkligen är poet, också, då han talar som filosof. Det är inte så, som en del menat, att Lucretius

bara omväxlande är skald och filosofisk versmakare.⁸ Nu får man kanske medge, att det ligger något i det där, och det är väl också naturligt, att Lucretius inte hela tiden kan hålla samma konstnärliga nivå och att ämnet för betraktelsen spelar in i det sammanhanget. Han når lättast de poetiska höjderna i de särskilt ambitiösa prologerna eller upptakterna till varje bok och i de beskrivande och berättande mellanspel som förekommer då och då. Bland de mest berömda är sjätte bokens skildring av pesten i Athen. Uppenbarligen på grundval av Thukydides kända framställning av ämnet i prosaform har Lucretius förvandlat det kusliga temat till dramatisk poesi.

Bailey förnekar inte, att det finns poetiska höjder och dalar i Lucretius text, men vad han vill säga är, att det hela är poesi och att sådana partier som de nämnda bara innehåller en intensifiering av den poetiska lyftning som präglar verket i dess helhet. Det är väl riktigt att man ganska genomgående upplever ett patos, en lidelse och en kreativ spänst som kommer texten att leva. Då jag själv för många år sedan studerade Lucretius rätt grundligt, var jag helt inriktad på att destillera fram atomistiska naturfilosofiska teorier, särskilt om förhållandet mellan själ och kropp. Men jag kunde inte undgå att bli gripen av lärodikten som skönlitteratur och imponerad av den som pedagogiskt mästerverk, både då det gällde framläggning av lärostoffet och då det gällde polemik mot filosofiska teorier som atomismen (i dess epikureiska version) bekämpade. Polemik kan, menar jag, fylla också en estetisk uppgift. Därigenom kan ett slags filosofisk dramatik skapas.

Det pedagogiska ligger dels i den raklinjiga och systematiska uppvisningen av lärostoffet och dels — och väl framför allt — i de talrika metaforerna och liknelserna. Mellanspelen har nog också en roll som vilopunkter i argumenteringen. Jag utgår från att allt detta är väl genomtänkt och planlagt, samtidigt som det förhåller sig så, att Lucretius inspiration och entusiasm ger läsaren ett intryck av sprudlande spontanitet. Säkerligen var Lucretius väl skolad i retorikens grunder.

I varje fall en del av Lucretius metaforer kan vara lånegods från äldre författare. Detsamma kan gälla hans liknelser och exempel. Jag tänker på

sådant som exemplet med ringen som med åren blir tunnare och tunnare, fastän man aldrig ser några småbitar som bryts loss ifrån den. Detta skall ju illustrera förekomsten av små osynliga partiklar — atomerna. Men Lucretius dröjer ibland vid liknelser och metaforer längre än vad som är rent pedagogiskt motiverat. Han kan inte låta bli att måla en vacker tavla, när väl penseln kommit igång. Så belyses t ex möjligheten av osynlig atomrörelse med bilden av en fårflock sedd på långt avstånd i ett berglandskap och av en trupp soldater som är ute på manöver och som också betraktas från långt håll. I båda fallen råder liv och rörelse, som Lucretius skildrar på ett poetiskt sätt. Men den avlägsne betraktaren ser ingenting av lammens ystra lekar eller av soldaternas vilda fäktande. Han ser bara en orörlig vit fläck som avtecknar sig mot den gröna betesmarken, resp. ett gytter av färger med stålblänk.⁹

Lucretius bästa exempel på en osynlig men ändå högst påtaglig företeelse är vinden. Låt mig återge några rader av första boken i Axel Jacobssons översättning, som rätt väl bevarar originalets poetiska kvaliteter, även om ordvalet ibland verkar litet valhant:

Först den väldiga storm vilken rasar med vrede på havet,
sänker ofantliga skepp eller leker med molnen så våldsamt;
än över fälten han far i en gruvlig, en brusande virvel
och han beströr dem med fallande träd och på fjällarnas höjder
härjar hans skogsfördärvande pust: så vinande våldsamt
rusar han fram med sitt hotande dån, den väldiga vinden.
Alltså är tydligen vinden en kropp, fast han icke kan synas.
Ty över jorden han far, över hav och bland himmelens skyar;
allt med förhärjande grepp han förströr medelst plötsliga skydrag,
och så rusar han fram och han sprider omkring sig förstöring
såsom när vattnet, som eljest är lugnt, sig plötsligt och häftigt
störtar med svällande flod, när som, ökad av ymniga skurar,
ned utför fjällarnas brant ses sig kasta dess samlade massa,
hopande rester av skog och de skövlade parkernas stammar,

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

såsom när broarnas kraft och när dammarnas vältrande vattnets
massa ej hejda förmå: så sig störtar den virvlande floden,
regnsväld, våldsam och stor i sin kraft emot skyddande dammar.⁹

Sedan Lucretius på detta sätt framställt det ena åskådliga exemplet efter det andra, drar han sin slutsats:

alltså naturen är verksam med idel osynliga grundstoff

Det som åsyftas är naturligtvis atomerna, som rör sig i tomrummet. Att det verkligen finns ett tomrum försöker Lucretius göra troligt genom en rad konkreta exempel.

Sedan han framfört sina argument för de två atomistiska grundteserna, ger han läsaren en pedagogisk vink:

Månet bevisande skäl jag väl ännu har övrigt, med vilket
sanningen styrka jag kan och bekräfta min läras detaljer.
Dock för en tänkande själ mina små antydningar räcka;
följer Du dem, av dig själv skall Du komma till visshet och kunskap.
Såsom när spårande hund ibland bergen kan finna den kula,
där sig ett villebråd dolt under skydd av grenarnas gömsle,
om han det riktiga spåret får upp och detta ej lämnar,
så ock på forskningens mark skall du själv ur det ena det andra
finna med tänkandets kraft och skall tränga till vetandets klyftor,
vetandet föra du skall såsom byte från denna din jaktfärd.¹⁰

Den filosofiska reflexionspoesin

Det vore i och för sig mycket mera att säga om Lucretius *De rerum natura* ur estetisk-filosofisk synpunkt, men jag måste nu gå vidare till andra former av filosofisk skönlitteratur än den filosofiska läromerddikten. Jag nämnde inledningsvis den filosofiska reflexionspoesin. Här har vi naturligtvis att göra med ett mycket stort material, som jag absolut inte kan göra anspråk på att behärska. Många dikter av det slag det gäller har skrivits av

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

skalder som vanligtvis inte räknas som hemmahörande i filosofins historia. Andra kan sägas göra det men är utan tvekan i första hand skönlitterära författare som tex Schiller eller vår egen Viktor Rydberg. I antik litteratur är väl Horatius ett exempel. En viss särställning intar *epigrammet* som i några korta rader ger uttryck för en helhetssyn på livet. Det typiska versmåttet är här *distikon* med dess vemodiga avslutning. Men låt mig ge ett exempel på en gravvårdsinskriftion med annat versmått. Den ger uttryck för en livs-åskådning som påminner om Lucretius:

Halt, vandrare, gå icke denna skrift förbi;
men stanna, lyss och lär, och fortsätt så din väg.
Ej finns i Hades någon båt som Charon styr,
ej väktarn Aiakos och ingen Hadeshund.
Vi alla, vilka redan dött och dväljas här,
vi äro endast ben och aska, intet mer.¹¹

Några kanske menar, att det är långsökt att beteckna detta som filosofi. Allmänna reflexioner om liv och död är ju egentligen inte i detta sammanhang anmärkningsvärda inslag i centrallyrik. Må så vara, men jag tycker nog, att man i detta fall anar en genomtänkt filosofi bakom versraderna. Uttrycket »lyrik» är kanske inte alla gånger passande, då det gäller filosofisk diktning av det slag det här är fråga om. En dikt kan framställa en filosofisk tanke på ett speciellt pregnant sätt. Jag kommer att tänka på några ofta citerade versrader av Schiller:

Gerne dien'ich den Freunden, doch tu'ich es leider mit Neigung
Und so wurmt es mir oft, dass ich nicht tugendhaft bin.

Vännerna tjänar jag gärna men gör det dessvärre med glädje.
Ofta det grämer mig då, att jag ej utmärks av dygd.¹²

Här ironiserar Schiller på ett elegant sätt över Kants lära om dygden som den goda viljan utan beblandning med böjelse.

Skönlitterär filosofisk prosa

En skriftlärd litteraturhistoriker skulle lätt kunna ge en mängd andra goda exempel, men låt mig nu gå vidare till sådan filosofisk *prosa* som också är skönlitteratur. Mycket skulle kunna sägas om filosofiska avsnitt i romaner och noveller hos författare som *Dostojevski*, *Tolstoj* eller *Thomas Mann*. Det kunde vara givande att ingående undersöka, hur några stora skriftställare handskas så med filosofiska problem, att skildringen får liv och strålkraft på ett annat sätt än i mer eller mindre torr filosofisk avhandlingsprosa. Ofta är, antar jag, författarens litterära avsikt först och främst att porträttera människor med filosofiska intressen, människor som är besatta av grubbel över existentiella problem om liv och död, om frihet och ofrihet och om relationer till andra människor. Men även om detta är författarens huvudmotiv, så producerar han ju ändå filosofi och filosofiska samtal som på ett intressant sätt kan spegla hans eget och andras tänkande. Det måste tilläggas, att ett sådant filosofiskt tänkande kan gestaltas inte bara i form av samtal mellan romanfigurerna eller genom återgivning av deras tankar utan också i skildringen av deras liv, deras konflikter, segrar och nederlag. Med sådana medel kanske författaren kan få det bästa möjliga greppet om frågor som lätt i yrkesfilosofens händer blir torra herbarieblomster eller inte alls låter sig behandlas av hans analysverktyg.

I den filosofiska betraktelsen handlar det ju ofta om syntes snarare än om analys. Det gäller att i en enda blick hålla samman ett stort material, att se, hur det ena belyser det andra och att upptäcka, hur det hela bildar en enda meningsfull struktur — eller kanske flera motstridiga strukturer.

I det här sammanhanget kan jag naturligtvis inte göra någon undersökning av stora skönlitterära författares metoder att genomlysna livsfilosofiska frågor. Det skulle föra för långt. Dessutom har jag inte den kompetens som skulle behövas för uppgiften. Men jag skall ta fasta på en rad värdefulla synpunkter som framförts av lundafilosofen *Hans Larsson* och också återge och kommentera några avsnitt i en av Hans Larssons filosofisk-skönlitterära skrifter, *Hemmabyarna*.

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

Det jag nyss skrev om filosofisk syntes var i hög grad inspirerat av Hans Larsson och hans lära om intuitionen, om en andlig syntes som innebär en höjdpunkt av psykisk aktivitet.¹³ Det är inte svårt att förstå, att en sådan vittfamnande filosofisk utblick i många fall bäst kan uttryckas i litterär form, genom symboler, metaforer och liknelser. Låt mig till att börja med citera ett stycke i Hans Larssons bidrag till samlingsvolymen *Min tro*, som kom ut 1941. Under rubriken »Min filosofi» och underrubriken »Mänsklig-
hetens härlige» (med hänсыftning på Tegnér's kända dikt) skriver Hans Larsson:

Det är egentligen endast diktningen jag har anledning att i detta sammanhang erinra om. Den har haft särskild betydelse för mig i mitt filosoferande. Då jag så ofta tar litteraturutläggningen till tjänst, gör jag det icke som kritiker eller litteraturhistoriker utan för att få bättre tag på något filosofiskt motiv än man får i fackfilosofien. Inte för att popularisera motivet, utan, tvärtom, för att göra det levande och självsett. Mer och mer kommer säkert den sköna litteraturen att förmedla filosofisk syn på livet. Den olärde känner där lättare igen sig själv. Den läraste kommer där visdomen närmare. Hjärtats och tankens strider äro för oss alla desamma. Tillvarons gåtor kringsväva oss alla. Djupbildningens huvudådra springer mångenstädes, allestädes, i dagen. På diktningens område går den mäktigt fram.¹⁴

Hans Larsson har, som redan framgått, också prövat på rollen som skönlitterär författare. Han har givit ut en diktsamling, men mera känd är han som prosaförfattare i en ganska speciell genre. Det är fråga om de tre böckerna *Hemmabyarna*, *Per Ståstdräng* och *Idéerna i Stabberup*. Ytligt sett har vi att göra med skildringar av livet på landet och porträtt av mer eller mindre udda figurer som Spissen, Frisken, Bakvången, Mor Matilda och allt vad de heter. Men det mesta har en djupare mening än så.¹⁵

Nyss förklarade jag, att i skönlitterära verk människoskildringen ofta kan göra samma tjänst som den filosofiska problemdiskussionen — ibland mycket bättre tjänst. Jag nämnde speciellt romanen och novellen, men jag vill tillägga, att idédramat många gånger är det allra bästa mediet i detta sammanhang. Så var t ex i hög grad fallet med det grekiska dramat. En del

»inlägg» i den genren var förstas inte särskilt seriösa, som då Aristofanes i sin komedi *Molnen* driver med Sokrates och tillskriver honom åsikter som knappast hade mycket att skaffa med verklighetens Sokrates.

En uppgift som Hans Larsson ställer sig i *Hemmabyarnas* första kapitel är att »nå fram till människorna». Och han låter sin gamle vän Holger säga »Det finns inga frågor; det finns bara människor.» Man kan fundera mycket och länge över innebörden i det uttalandet. En aspekt har nog att göra med det som jag nyss talat om. En annan — och väl mera central — kan illustreras av ett citat som jag måste ha med som ett exempel på skönlitterär filosofi:

Ty vad är en händelse för något grovt, när allt kommer omkring? Dock, jag kan inte göra djupsinnigheter om detta, ty jag vet mycket väl hur därmed hänger ihop, och vet, att när jag har sett händelser, så längtar jag efter det som händer i händelsen, och det tycker jag alltid är något som inte på långt när breder sig så mycket varken i rummet eller tiden som händelsen gjorde, och ofta står det helt stilla som en blick. Men sen får jag åter min längtan efter händelsen. Det är alldeles som med skapartanken före tidernas begynnelse: rikare än ett utsagt ord kan bli, men ut måste den och bäras av ord och kläda sig i livets alla former och rytmer, för att alltid längta tillbaka till det utsagdas fullhet.¹⁶

Så tänker sig Hans Larsson Gud Fader själv sitta i molnen. Han ler. »Och varje leende sköt ut i rymden som en stråle.» ... Rätt vad det är sprakar en gnista till. Det är själar som ger sin första ton ifrån sig. En stråle fräser till som en raket, och, när gnistan faller till jorden, är det Spissen själv. (Spissen var inte precis Guds bästa barn. Han var en lurifax och illa sedd i hemmabyarna.) Då tänker författaren »människans syndiga tanke»: »varför gör du så? Varför skapar du dessa och sänder dem ut i deras förkommenhet och lustighet, du som skulle ha i din makt att göra dem alla strålande och sköna?»¹⁷

Ett slags svar kommer några sidor senare, även om Gud Faders, »Slungarens», leende egentligen är svar nog. Hans Larsson skriver:

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

... giv mig människor, och jag säger, giv mig de skröpligaste, om det skall vara. — Här i hemmabyarna där vi icke äro ute för att döma varandra utan för att komma ihåg hur skönt det var när den levde och den levde, för att minnas det vi haft gemensamt och förstå varandras dårskaper — här känner jag mig så futtig, när jag mönstrar ut någon, även om det skulle vara en lurifax jag låter kasta på dörren. Åter kommer jag att se dem som själar, vilka gnistra fram ur livselden, och undrar om de äro så för Slungaren som för oss, och om de äro så innerst som de fått hölje till, och om jag hört fel, när jag ibland tyckt mig höra en så hjälplös klang från en och annan sådan där bortkommen kropp. Om nu något egentligen finns för Honom annat än den enda klangen? Och om hela proceduren går ut på att få den klangen ut ur oss.¹⁸

Jag skall inte förstöra det här med några snusföruftiga kommentarer utan låta det citerade vara en avslutning på mitt avsnitt om filosofi i romaner, noveller och liknande prosastycken. Att det blev så mycket om och av Hans Larsson får skrivas på mitt subjektiva konto. Jag har, som jag redan sagt, tagit starka intryck av hans skrifter, som, menar jag, står sig väl ännu i vår tid och långt bättre än mycket som skrevs av hans samtida som t ex den mycket mera berömde Axel Hägerström.

Den filosofiska essän

Låt mig övergå till den filosofiska essän. Den skiljer sig klart från den vanliga filosofiska avhandlingen eller uppsatsen däri, att den har litterära ambitioner och vanligen vänder sig till »den bildade allmänheten», inte bara till fackfilosofer. Det betyder att man lägger ner mera möda på språkbehandlingen och undviker sådana uttryckssätt som bara lärda kollegor — om ens de — kan förstå. Men hur skall man skilja den filosofiska essän från filosofiska avsnitt i romaner eller noveller, naturligtvis bortsett från skillnaden ifråga om kontext? Den är väl mera rakt på sak filosofisk. Jag förstår mig, att den filosofiska essän passar bäst i ett kulturklimat där man har en benägenhet att betrakta filosoferandet och filosofistudiet mera som en angenäm sysselsättning, en spirituellt lek, än som ett allvarligt sökande efter sanning-

en med stort S. Men här finns alla möjliga grader och övergångsformer. Upplysningstidens andliga klimat var otvivelaktigt gynnsamt för filosofiska essäer. Från vår egen tid kan man nämna Bertrand Russell, som ju för övrigt är ett gott exempel på att en och samma person mycket väl kan förena förmågan att skriva matematiskt exakt med stor talang för skriftställarskap i den filosofiska essäens form. Bland antika tänkare bör väl nämnas *Cicero* och en rad senare stoiska filosofer som *Seneca*, *Epiktetos* och *Marcus Aurelius*. I en speciell genre bör man nog placera den skeptiska essän som hos *Montaigne*. En annan är den filosofbiografiska inom den allmänna kategorin berättelser om stora män och deras märkvärdiga livsöden. En uppskattad skribent av det slaget var *Xenofon*, som skrev om Sokrates. Ett annat exempel är *Plutarkos*.

Den filosofiska dialogen

Vad jag hade att säga om den filosofiska essän var onekligen i magraste laget. Då har jag betydligt mycket mera att säga om den filosofiska dialogen. En sådan dialog behöver ju inte nödvändigtvis ha nämnvärda estetiska kvaliteter, men alla vet ju, att tex många av *Platons* dialoger har det i högsta grad. Man kan utan risk för överdrift påstå, att Platon var en av alla tiders största skönlitterära författare, samtidigt som han var en gigant inom filosofin.

Med större eller — oftast — mindre framgång har många försökt efterlikna Platons dialogkonst. Man kan nämna *Aristoteles*, *Cicero*, *Galileo Galilei*, *Berkeley* osv. I Sverige har bl a *Pontus Wikner*, *Axel Hägerström* och *Konrad Marc-Wogau* skrivit filosofiska dialoger. I Finland har en av de bästa i sitt slag skrivits av *Eino Kaila*, »*Tankens oro*». ¹⁹

Mycket av det jag redan sagt om tex den filosofiska lärodikten har tillämpning också på den litterära filosofiska dialogen. Välvalda liknelser och metaforer ger framställningen liv och åskådlighet. Författaren får tillfälle att med ord måla upp scener som — bortsett från det filosofiska innehållet — uppvisar skönhetsvärden. Det som filosofistuderande brukar minnas

bäst av vad de lärt sig om Platons filosofi är liknelserna, tex dialogen *Statens* berömda grottliknelse, som skall illustrera vår innestängdhet i sinnevärldens dunkel och hur vi kan uppleva utträdet ur grottan in i det klara dagsljuset som symboliserar idévärlden. Eller liknelsen i *Faidros* om de två vagnshästarna som symboliserar den förnuftiga, resp. den oförnuftiga delen av själen.

Liksom i lärodikten finns det i Platons dialoger — och i många andra senare filosofiska dialoger — berättande partier som i hög grad bidrar till det helas charm. Platon ger oss ofta ganska fascinerande bilder av livet i Athen, inte bara av det intellektuella och allmänt kulturella livet utan också av många andra sidor av det athenska samhället. Så är t ex upptakten i dialogen *Protagoras* magnifik. Den berömde sofisten Protagoras har kommit till stan, och en hel hop intresserade löper samman för att lyssna till den vise mannens utläggningar. Man får en dråplig beskrivning av situationen. — En förtätd stämning förmedlas av *Sokrates försvarstal* liksom av *Faidon*: den senare skildrar Sokrates sista samtal med lärjungarna. Den innehåller sublima avsnitt omväxlande med rent utredande partier i form av frågor och svar. Som nästan alltid i Platons dialoger spelar humorn och lekfullheten en viktig roll trots den allvarsamma bakgrunden. Dvs, inslaget av skämtsamhet och gott humör understryker ju i själva verket dialogens budskap, att döden inte är något att frukta för en människa som Sokrates utan tvärtom innebär övergång till en mycket bättre tillvaro. Sokrates sista ord i dialogen är ett kryptiskt uttryck för uppståndelsen med tuppen som symbol: »Kriton, vi äro skyldiga Asklepios en tupp. Giv honom den, och glöm det icke.» — »Det skall ske», svarade Kriton, »Men har du ingenting annat att säga?» — Att vännen Kritons svar och fråga rör sig på ytplanet är signifikativt och ger det skenbart triviala samtalsslutet ett poetiskt skimmer för den som har sinne för detta.¹⁹

I Platons skrifter upplever man inte bara en gränslös beundran och kärlek till den goda människan, förkroppsligad av Sokrates, utan också en stark känsla för den skönhet och det förnuft som framträder i vår värld. I stark spänning till detta står en helt illusionsfri syn på allt det onda och

oförnuftiga i tillvaron. Jag tror, att lidelsen och spänningen i hög grad bidrar till det starka intryck Platon gör som författare. Då han ibland framställs som världsföraktare, som en ren teoretiker och som en utpräglad intellektualist, är detta så galet som något kan bli. Vad världen omkring oss, »sinnevärlden», beträffar, är det visserligen sant, att Platon framställer Sokrates som ensidigt inriktad på människor och deras problem. Det är också sant, att Platon genomgående tillskriver sinnevärlden en lägre ontologisk status än idévärlden. Men om Platons egen gripenhet inför sinnevärldens skönhet och (relativa) fullkomning ger dialogen *Timaios* besked, låt vara att det sköna och det goda hos förgängliga företeelser framställs som en återglans av något som är oförgängligt och utan brist. Då i ett par sammanhang skönheten i konsten nedvärderas i jämförelse med sinnevärlden själv, är detta, menar jag, egentligen ett uttryck för den starka skönhetsupplevelse som den »verkliga» världen ger Platon. Med »verklig» avser jag då i första tempot den konkreta världen i dess motsättning till avbildningar och i andra tempot det eviga och upphöjda som Platon ser »bakom» de flyktiga sköna tingen. Vad Platon säger är att konsten är en återglans av en återglans och att något av det goda går förlorat i och med att det så att säga förbindes med något förgängligt. Man kan säga, att resonemanget inbjuder till missförstånd och att det kan förbättras, t ex så som senare sker hos Plotinos. Men att rätt och slätt framställa Platon som en föraktare av skönhet och konst är absurt. Det vore ju också en paradox, då man har att göra med en mycket stor författare och ordkonstnär.

Otvivelaktigt prioriterar den platonske Sokrates etiska värden framför estetiska och kan då uttala sig ogillande om vissa former av t ex diktning och musik som han anser vara skadliga för själens hälsa eller samhällets väl. Att av sådana skäl censurera konsten ter sig naturligtvis högst betänkligt för oss. Då Platon låter Sokrates framkasta förslag i den riktningen reagerar vi negativt. Men dessa extrema tillämpningar av ett patos för godhet och förnuftighet är ingenting centralt i Platons tänkande. Det får inte göra oss blinda för det väsentliga i hans filosofi.²⁰

Då Platon ofta kritiserar retoriken hos sofister och sin samtids genom-

snittliga politiker, måste detta ses mot samma bakgrund. Talekonsten användes i oetiska syften. Då han ibland ironiserar över långa tal, är detta framför allt ett uttryck för vad man kunde kalla en pedagogisk och intellektuell moral och ett försvar för dialogen och det uppriktiga sanningssökande samtalet. Synpunkter av detta slag utvecklar Platon särskilt i dialogen *Faidros*. Men därmed är ingen allmän förkastelsedom fälld över talet som konstform. I dialogerna *Gästabudet* och *Faidros* får Sokrates själv hålla långa tal.

Innan jag går vidare skulle jag vilja citera ur en Platondialog för att ge ett prov på charmen i framställningen och på den fina, höglitterära skildringskonsten, när Platon är som bäst. Jag väljer den nyss nämnda dialogen *Faidros* och skall börja med en del av förspelet till det filosofiska samtalet. — Den unge Faidros har träffat den berömde vältalaren Lysias och lyssnat till ett tal som Lysias hållit om kärleken. Då han utanför Athen stöter på Sokrates, blir han livligt uppmanad att redogöra för talets innehåll. Det visar sig, att Faidros har med sig själva talet, Han har absolut ingenting emot att läsa upp det för Sokrates. Det gäller bara att först finna en lämplig plats. De följer floden Ilissos. Faidros anmärker, att det är tur att han råkar vara barfota, liksom Sokrates — som alltid är det. »Nu gör det oss ingenting, att vattnet sköljer över våra fötter, där vi gå, ja, det är rent av behagligt, i synnerhet vid den här årstiden och så här dags på dagen». De söker sig till en hög platan. »Där är skugga, och lagom vind och gräs att sitta på eller, om vi föredra, att ligga på». Innan de kommit fram har de en stund samtalat om en myt som är knuten till en plats vid Ilissos om hur Boreas, nordanvinden, rövade bort den athenska kungadottern Oreityia och om sådana myter kan förmodas innehålla någon sanning. Sokrates antyder, att han tvivlar på att så är fallet, men han vill inte ge uttryck åt någon bestämd åsikt, eftersom han inte gett sig tid att undersöka saken. »Och orsaken, min vän, är denna: jag har ännu inte, som den delfiska inskriften kräver, lärt känna mig själv, och jag tycker det vore löjligt av mig, när jag är okunnig i det avseendet, befattar mig med andra saker. Därför låter jag allt det där vara, håller mig till den vedertagna uppfattningen av det och, som sagt, begrundar inte sådant

utan mig själv». — När de två vännerna kommit fram till trädet, blir Sokrates riktigt lyrisk: »En härlig viloplatz vid Hera! En reslig platan med vid krona, höga buskager, som ge härlig skugga, och så står trädet just i sin fulla blomning, så att det sprider välukt runtomkring. Och det förtjusande källsprånget, som rinner upp under platanen — fötterna kunna intyga, hur friskt vattnet är. Att döma efter bilderna och tempelskänkerna tycks platsen vara en helgedom åt några nymfer och Akeloos. Och vinden här, det måste man säga, känns också ovanligt ljuvlig. Den susar så sommarmilt till trädysrornas kör. Men det bästa av alltsammans är ändå gräsmattan med sin sakta sluttning, så utmärkt att vila huvudet emot. Du är en förträfflig vägvisare att ha i okända trakter, min käre Faidros». — Då säger Faidros »Och du är en konstbesynnerlig människa. Det låter på dig, som om du verkligen vore i okända trakter, som du säger, och inte i hemtrakterna. Du vågar dig visst aldrig utanför stadens gränser, ja du lär väl inte ens komma utanför stadsmuren». — Med »älskvärd» ironi ber Sokrates om ursäkt: »Förlåt mig det, min vän. Ser du jag är så vetgirig, och fält och träd kunna ingenting lära mig, men det kunna människorna i staden. Nu har emellertid du funnit på ett sätt att få mig ut. Liksom man drar hungrig boskap med sig genom att hålla en lökvist eller litet säd framför dem, så kan du dra mig genom hela Attika och vart du vill för resten genom att hålla en skriftrulle med tal framför mig. Men nu är jag framkommen och vill sätta mig ned; och du, placera dig som du finner det bekvämt och börja föredraget».

Iscensättningen är underbar. Den spelar på alla sinnen, inklusive sinnet för »det numinösa», det övernaturliga, det förtrollade. Detta numinösa spelar en viss roll längre fram i dialogen. Sokrates låter förstå, att det förleder honom till att tala längre och mera inspirerat än han annars brukar: »Platsen här tycks verkligen vara ett gudomligt rum, så bliv inte förvånad, om jag ibland under talets lopp förefaller som inspirerad av nymferna. Redan nu är det ju inte långt ifrån, att jag talar i dityramber». Annars misstror Sokrates det slags inspiration som ligger utanför det klara förnuftets domäner. Då han nu blir inspirerad, säger han till Faidros: »Det är ditt fel.»²¹

Personteckningen är också utomordentligt skickligt gjord. I stycken

som jag inte återgivet porträtteras den unge ambitiöse Faidros, som beundrar Lysias gränslöst och kritiklöst. Han är ivrig att dela sin förtjusning över Lysias tal med Sokrates, och han känner sig till att börja med kränkt, då Sokrates låter förstå, att innehållet i talet är ganska miserabelt. Det är den yttre, glänsande formen som gör Faidros blind för de sakliga bristerna. I ett par långa anföranden utvecklar Sokrates sin syn på kärleken i dess ädla, resp. vulgära form. Småningom glider han över i en hänryckt skildring av det sant filosofiska livets villkor och av själens förhållande till de eviga idéerna men också till de låga drifter som kan hindra den att leva i enlighet med sitt innersta väsen. Det är här liknelsen om spannet med de två hästarna införes. Likaså tanken, att den förandligade människan får vingar. Så lär man känna Sokrates inte bara som den ironiske humoristen utan också som den djupt allvarlige sanningssökaren med stark dragning åt mystikens håll. Och som den suveräne tänkaren och talaren som uttrycker sig långt bättre än Lysias och som till skillnad från honom klargör sina begrepp, organiserar sin framställning och baserar den på djupa insikter. Det är inte fråga om att vinna åhörarnas okritiska bifall med fagra ord utan substans. Det är inte fråga om att göra sin sak bättre än den faktiskt är, inte att vinna fördelar på sanningens och saklighetens bekostnad. — Det ter sig helt naturligt, då Platon låter Faidros ta starka intryck både av Sokrates resonemang och hans personlighet. Faidros blir övertygad om att en god talare måste bygga sin framställning på sakkunskap, saklighet och filosofisk kompetens.

Dialogens avslutning anknyter till dess upptakt. Faidros konstaterar, att den värsta hettan har lagt sig och föreslår, att man skall bryta upp. Då undrar Sokrates, om det inte vore riktigt att först uppsända en bön till platsens gudomligheter. Det har Faidros ingenting emot, och Sokrates ber: »O, käre Pan och I andra gudar som här bon! Given mig inre skönhet och yttre levnadsöden som milt stämma mig till ett sådant inre! Såsom rik må för mig den vise gälla, och må jag av guld äga blott så mycket, som det passar den besinningsfulle att bära!» — så tillägger han »är det något mera vi behöver, Faidros? För egen del har jag utbett mig nog.» Och Faidros svarar: »Bed om detsamma för mig också. Vänner har ju allt gemensamt.»²²

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

Den platonska dialogen är, när den är som bäst, ett välkomponerat drama. Där konfronteras människor med varandra och på samma gång idéer. Den athenska skådeplatsen var tacksam att skildra. Athen var ju en ytterst filosofiintresserad kulturmetropol. Den filosofiska diskussionen hade för många athenare i hög grad prägel av ordduell, en tävlan, där det gällde att visa sig på styva linan. Vi måste ha klart för oss, att all sorts tävlan var ytterligt populär bland grekerna. Den gällde inte bara idrott i vanlig mening utan också sång, recitation, musik och filosofi. En platonsk dialog kan spegla något av denna inställning. Den skildrar på ett ibland mycket spännande sätt en filosofisk kraftmätning, där Sokrates triumferar, gärna över en motståndare som i början agerat överlägsen. Detta kan låta som en mycket ytlig sak utan verkligt kontnärligt värde, men det finns med i spelet finare övertoner som gör skildringen av kraftmätningen till ett konstverk. Bl a känner man ju hela tiden, att för Platon själv den filosofiska diskussionen är en högst seriös affär. Den har en undervisande och fostrande uppgift, vilket kanske inte i och för sig ger estetiska poäng. Men liksom senare hos Lucretius hålls sådana utomestetiska tendenser hela tiden i schack av en explosiv gestalningsglädje, en sprudlande kreativitet. Som jag redan försökt visa, är Platon en framstående porträttör. Hans porträtt av inbiliska viktigpettrar i den athenska societeten är verkligen inte dåliga. Detsamma kan sägas om karikatyrerna av de sofister som får agera motståndare till Sokrates. Även om de ibland är orättvisa, så kan inte Platon genomgående beskylas för att måla i svart och vitt. Sedan har man väl skäl misstänka, att bilden av Sokrates inte är opartiskt framställd. Det är gjord med en gränslös beundran och tillgivenhet. Hade inte Platon kryddat anrättningen med mycket humor, kunde den lätt ha blivit för god. Men, som det nu är, tycker jag, att Platons starka känslor bidrar till det konstnärliga värdet av de texter där de kommer till uttryck. Detsamma gäller Platons upprördhet över justitiemordet på Sokrates och hans allmänna indignation över bristen på moral, mänsklighet och förnuft hos det stora flertalet människor och inte minst hos de styrande i samhället. Enväldshärskaren, »tyrannen» är inkarnationen av ondska, som i grunden är dårskap. Uppgårelsen med den ty-

ranniska mentaliteten sker framförallt i dialogen *Gorgias*, som är ett stort konstverk på samma gång som ett tidlöst giltigt dokument om kampen mellan våld och rätt, dårskap och visdom.

Den filosofiska aforismen

Nyss talade jag om att Platon uppenbarligen var road av att skildra konfrontationer mellan olika tänkare och olika idéer. Men jag nämnde också, att framställningen av sådana filosofiska kraftmätningar hos Platon har en fostrande och pedagogisk uppgift. Den sublimerades vidare till vad han själv kallade *dialektik*. Avsikten med dialektiken är att så att säga på prov utgå från olika och motsatta grund teser för att sedan undersöka, vad som rent logiskt följer av dem. Det kan visa sig, att somliga konsekvenser är rimliga, medan andra är orimliga. I flera av sina dialoger, framför allt i *Parmenides*, ger Platon utförliga exempel på dialektiska analyser. I dem ingår vad vi skulle kalla begreppsanalys och rationell konstruktion av begrepps-system. Sådant sysslade man mycket med inom Platons akademi. De grundteser den dialektiska analysen utgick från var kontradiktoriskt motsatta varandra, och i enlighet med vanlig logik måste detta betyda, att en av dem var sann och den andra falsk. Platon kände till åsikter som gick ut på att det fanns grundläggande motsatser inom verkligheten själv, dvs inte bara en kamp mellan motsatta krafter, som omväxlande dominerar. Den främste företrädaren för sådana åsikter var *Herakleitos från Efesos*. Han framställde sina teser i den litterära aforismens form. Det är en form som passar utomordentligt väl till innehållet i hans förkunnelse. Det är svårt att närmare förklara, varför så är fallet. Han ville förkunna djupa sanningar om världen och människolivet, men jag kan tänka mig, att han föraktade konventioner och traditioner som anvisade hexametern som det rätta mediet för sådana utläggningar. Han skrev prosa men en mycket konstfärdig prosa, fylld med symbolik, kryptiska och flertydiga formuleringar och antydningar som bara den välskolade läsaren hade förutsättningar att fatta. Hans stil var polemisk, aggressiv. Den uttryckte förakt för den vulgära ho-

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

pens föreställningar men också andra filosofers, för tänkare som inte genomskådat det falska sken som våra sinnesintryck visar oss, sålänge vi inte kan tolka dem rätt. Verkligheten befinner sig aldrig i fridfull och avspänd vila. Den präglas av förbittrad kamp, av växling och undergång. Men detta är ingenting att klaga över. Liv förutsätter nedbrytning av det gamla för att ge plats för den ständiga förnyelse som kännetecknar livet. Och allt som är till är redan från första stund invaderat av sin motsats, som bara bidar sin tid för att ta över makten. Herakleitos är det våldsamt pulserande och paradoxalt motsägelsefyllda livets filosof och diktare. Han har inspirerat senare tänkare som *Hegel*, *marxisterna*, *Kierkegaard* och *Nietzsche*. Det för hans filosofi kongeniala uttrycksmedlet är *paradoxen*, som ingår i en kort och kärnfull aforism. Låt mig citera några aforismer i Ivar Harries översättning:

- (8) Motsträvan samsträvan: ur det som bär åtskils ädlaste fogning: allt blir till ur strid.
- (51) De förstå icke, hur det som bär åtskils samstämmer: motspänstig fogning som i båge och lyra.
- (67) Gud är dag och natt, vinter och sommar, krig och fred, mättnad och hunger... omvandlas, liksom elden när den manges med rökverk får namn efter de olika dofterna.
- (80) Det är av nöden att veta, att Kriget är allom gemensamt, att Rätt är Strid, och att allt blir till genom strid och nödvändighet.
- (88) Ett och samma bor i oss som liv och död, vaka och sömn, ungt och gammalt: ty det förra slår över i det senare och det senare i det förra.
- (93) Herren som har oraklet i Delfi varken säger ut eller döljer utan antyder.
- (104) Var är deras vett och tanke? Vandrande lekare tro de på och till lära-re ta de hopen, ej vetande att de många äro dåliga och fåtaliga de goda.
- (107) Dåliga vittnen äro för människorna ögon och öron, om de ha barbarers själar.
- (125A) Måtte aldrig rikedomerna lämna Er, efesier, på det alltid Er uselhet må träda i dagen.²³

Är Herakleitos aforismer stor litteratur ur estetisk synpunkt? Många har ansett det, bl a en av hans senaste och mest briljanta uttolkare, den amerikanske klassiska filologen *Charles H Kahn*. Själv vill jag gärna instämma i hans omdöme.

Kahn har gjort ett storstilat försök att loda djupet i Herakleitos filosofiska texter, som i inte så liten omfattning bevarats till eftervärlden i form av fragment. Många har gjort sig mycket möda med att översätta Herakleitos paradoxer till ur logisk synpunkt oproblematiska påståenden, ofta ganska enkla och oförargliga sådana. Andra som Hegel och marxisterna har tillskrivit Herakleitos en »dialektisk» logik och naturfilosofi — i en annan mening av »dialektik» än den platonska. I det förra fallet men inte i det senare har vi hos Herakleitos bara att göra med en rent litterär paradoxform — ett sätt att uttrycka sig på ett originellt och utmanande sätt. Kahns syn på »den dunkle från Efesos» är mycket mera subtil och nyanserad än något av dessa traditionella sätt att tolka Herakleitos. Han vill visa, att aforismerna uppvisar olika betydelseskikt. Det finns inte en enda »riktig» tolkning som skall väljas bland flera tänkbara. Herakleitos använder sig avsiktligt av språkets mångtydighet för att i ett enda uttryck koncentrera ett flertal teser. Liksom ofta i poesi och i drömmar är det meningen, att en symbol samtidigt skall ha flera olika och kanske oförenliga betydelser, som antydes men inte är klart utsagda.²⁴

I flera av Herakleitos aforismer förekommer uttrycket »logos», som på grekiska betyder *ord* och *framställning* men också fått betydelsen *tanke, förnuft, struktur* — och åtskilligt annat som på något sätt har med de nämnda betydelserna att göra. I varje fall kan man skilja mellan en familj av betydelser som angår språk och en annan som syftar på den i språket skildrade verkligheten. Hos Herakleitos verkar båda betydelsesfärerna vara med i spelet, då ordet »logos» förekommer. Jag vill gärna föreställa mig, att hos Herakleitos språk och tanke bildar en enhet i ännu högre grad än vad som vanligtvis är fallet. Jag kan tänka mig, att han medvetet sökt språkliga och litterära uttrycksformer som speglar hans filosofiska vision av motsatsernas enhet och som samtidigt passat hans lidelsefulla temperament. Jag är

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

inte säker på att de som senare skrivit filosofiska aforismer lyckats efterlikna förebildens estetiska och filosofiska kvaliteter. Hos dem är nog ofta aforismen bara en i och för sig tilltalande yttre form för en ofta chockerande och ibland elak spiritualitet.

Noter

Uppsatsen är en omarbetad version av ett föredrag som jag höll den 25 juni 1985 i Ransäter på Geijersamfundets och Geijerskolans trettionde sommarkurs.

- 1 Se Hägerströms artikel om den egna filosofin i *Filosofiskt lexikon* av Alf Ahlberg (senaste uppl 1974, s 169).
- 2 Se R. Carnap, Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache, *Erkenntnis* 2 (1931). — A.J. Ayer kritiserar i *Språk, sanning och logik* (sv övers 1953) föreställningen om metafysikern som en »felplacerad poet» (s 21). I en metafysisk text är det som regel, menar han, fråga om missbruk av språket utan att därvid något estetiskt värde skapas. Tidigare hade han utvecklat sin syn på saken i en uppsats The Genesis of Metaphysics i *Analysis*, vol. I, nr 3 (1934), omtryckt i *Philosophy and Analysis*, utgav M. MacDonald 1954. I föregående nummer av samma tidskrift behandlar C.A. Mace ett liknande tema under rubriken Representation and Expression (också omtryckt i *Philosophy and Analysis*). — Alltsedan Carnap skrev sin uppsats har Heidegger varit nypositivismens mest omhuldade angreppsmål och speciellt hans uttalande i *Sein und Zeit* (1927) om »das Nichts» (inget). I detta sammanhang har jag ingen anledning att yttra mig i debatten, om Heideggers text är rent nonsens eller inte, men det kunde finnas skäl att diskutera om hans språk, som vimlar av kryptiska neologismer, har skönlitterärt värde och om den oförnekliga språkliga kreativiteten i så fall bidrar till detta. En analog fråga — vad gäller kryptiska uttryck och neologismer kan ställas beträffande den svenske tänkaren Vilhelm Ekelunds skrifter. Jag ställer bara frågorna, som jag inte anser mig vara kompetent att besvara.
- 3 *De filosofiska mästerverken*, valda, redigerade och med inledning försedda av John Landquist (1932), första bandet, s 18.
- 4 Översättningen är gjord av Gert Cervin. Se boken *Försokratiker* (1954). Jfr också min egen bok *Före Sokrates* (1969), s 100.
- 5 Se H. Diels, *Parmenides Lebrgedicht* (1897), ss 4 ff.
- 6 Jag har använt M.R. Wright, *Empedocles: The Extant Fragments* (1981). Boken innehåller den grekiska texten + inledning, kommentar och en prosaöversättning till

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

- engelska. Det citerade fragmentet är nr 15 i ordningsföljden hos Wright men nr 23 i H. Diels och W. Kranz, *Fragmente der Vorsokratiker* (10 uppl, 1961).
- 7 Fragmentet återges av Diogenes Laërtios i *Om berömda filosofers liv och läror*, II, 6. Jfr min bok *Före Sokrates*, s 149.
- 8 Se *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, edited with Prolegomena, Critical Apparatus, Translation, and Commentary by Cyril Bailey (1947), I 168 ff.
- 9 Liknelserna om fårfloeken och soldaterna finner man i andra boken 316 ff, liknelsen om vinden i första boken 271 ff. Axel Jacobssons översättning trycktes 1903–1904. En del av denna översättning (I–III) omtrycktes i *De filosofiska mästerverken* II, se 3 ff.
- 10 I, 400 ff.
- 11 Se Emil Zilliacus, *Grekisk lyrik*, 2:a uppl (1928), s 259.
- 12 De citerade raderna är från Schillers »tredje period». De ingår i skaldestycket *Die Philosophen*, där Schiller beskriver, hur en filosofistuderande i »helvetet» (Hölle) får träffa en rad stora filosofer. Citatet är uttryck för studentens samvetsskrupler, som föranleder en tillrättavisning, där böjelsen utdömes av Kant: Da ist kein anderer Rat, du muss suchen, sie zu verachten Und mit Abscheu alsdann tun wie die Pflicht dir gebeut. Kanttolkningen är ju en smula »vinklad».
- 13 Se Hans Larsson, *Intuition* (1892; 4:e uppl 1920, ss 32 ff). Jfr också Hans Larsson, *Intuitionsproblemet* (1912), ss 60 ff. Hans Larssons intuitionslära ger ingen dispens för kravet på strikt logik. Tvärtom kräver den: Bli strängare med logiken! (s 70).
- 14 *Min tro*, ss 31 f. Uppsatsen är omtryckt i Hans Larssons *Postscriptum*.
- 15 Hans Larsson har själv understrukit, att hans livssyn belyses av *Hemmabyarna* (1916) och *Idéerna i Stabberup* (1918). Se självbiografen i Alf Ahlbergs *Filosofiskt lexikon* och uppsatsen i *Min tro*, s 15. Se vidare Algot Werin Hemmarbyarna som idédikt (*Insikt och handling* I, 1955) och Staffan Björck Hemmabyarna som konstform (*Insikt och handling* IV 1962). Staffan Björck ger i sin uppsats flera litteraturhänvisningar.
- 16 Se *Hemmabyarna*, s 224 liksom ss 5 och 9 ff.
- 17 *Hemmabyarna*, ss 225 f.
- 18 *Hemmabyarna*, s 254.
- 19 Platons skrifter — dvs större delen av dem — i översättning av Claes Lindskog trycktes i nyutgåva på Doxa 1984 jämte kommentar av Holger Thesleff, som också reviderat texten. I band I på s 141 (118 intern. paginering) finner man slutorden i dialogen Faidon. Då ordalydelsen i min uppsats här skiljer sig något från Lindskogs tolkning, beror detta på att jag vid utarbetandet av mitt manuskript hade närmast till hands Ellen Westers översättning, som ingår i första bandet av *De filosofiska mästerverken*. Jfr s 273.
- 20 I dialogen *Statens* tredje bok framlägger Platon ett slags kultur- och uppfostringsprogram, som verkligen rimmar illa med liberala värderingar. — Plotinos syn på

FILOSOFI SOM SKÖNLITTERATUR

konsten och det sköna framgår bl a — och främst — av femte enneadens åttonde bok. Plotinos *Enneader* finns i engelsk översättning av t ex K.S. Guthrie (1918), där den text det här gäller återfinnes på ss 551 ff.

- 21 I Lindskogs översättning ingår *Faidros* i första bandet ss 296 ff. Det av mig åtegivna textpartiet börjar på s 298 (int. pag. 229). I *De filosofiska mästerverken* återfinns *Faidros* i Westers tolkning på ss 105 ff och den citerade texten på ss 107 ff och s 119 (Lindskog s 308).
- 22 Se *Faidros*, int, pag. 279, Wester, ss 169 f, Lindskog ss 351 f.
- 23 Se *De filosofiska mästerverken* I, ss 21 ff.
- 24 Se Charles H. Kahn, *The Art and Thought of Heraclitus*. An edition of the fragments with translation and commentary (1979), s IX, ss 88 ff i avsnittet On Reading Heraclitus.

Kärlek och identitet

Erik Ryding

I en uppsats »Kärlek och förälskelse» i förra årgången av *Insikt och Handling* hävdar Mats Furberg, att när någon är kär, så är det inte den eftersträfvades egenskaper utan individen själv, som känslan riktar sig mot. »Din förälskel-ses föremål är Eva och inte de för dig utmärkande Eva-egenskaperna.»¹ Påståendet kan verka underligt, för vad kan vi uppleva hos en människa annat än hennes fysiska och psykiska egenskaper? Likväl tror jag att Furberg i viss utsträckning har rätt. Det är möjligt att en person objektivt kan säga att A ser bättre ut än B, är mera begåvad, snällare etc. men att det i alla fall är B som han är kär i. Fallet är kanske inte särskilt vanligt, eftersom den erotiska betagenheten medför en tendens att haussa upp de positiva egenskaperna hos föremålet, men det förekommer otvivelaktigt. Likaså kan kärlek ju bestå, fast egenskaperna hos dess objekt kraftigt förändrats.

Man kan tänka sig olika förklaringar till fenomenet. Jag har på annat ställe framkastat att vi kanske här har spår av en instinktmekanism, påminnande om den präglings, som förekommer hos vissa djurarter, tex ankor och gäss.² Ungarna hos dessa följer under viss tid det första rörliga föremål de får syn på, när de sticker ut huvudet ur ägget. I regel är det ju modern, men skulle det i stället vara exempelvis en skokartong som dras i ett snöre, så präglas ungen på den och springer troget efter lådan, vart den än släpas. Och kan man inte nu tänka sig att människan på liknande sätt för längre el-

ler kortare tid präglas på en viss partner? Man möter under lämpliga yttre omständigheter någon, när kropp och själ befinner sig i visst beredskaps-tillstånd, och det uppstår något slags koppling mellan de celler, som lagrar minnet av vederbörande, och det centrum i hjärnan, som ger våra upplevelser deras emotionella färg liksom med centrum för sexualdriften.

Med omvända förtecken är det lite grand av samma fenomen som att man för lång tid kan få avsmak för viss föda för att man en gång råkar äta för mycket av den eller äta den, när magnerverna var på misshumör.

Är förälskelsen besvarad, kommer den också snart att underbyggas av minnet av gemensamma lyckliga stunder. Partnern uppleves inte bara sådan han eller hon är i det innevarande ögonblicket utan har s a s en laddning av erinringar. När gamla makar bevarar en stark affektion för varandra, beror det nog ofta till stor del på att de bakom den aktuella förslitna uppenbarelsen ser den unga man eller kvinna de en gång föll för. Detta sätt att uppleva är ingenting unikt för erotiska förhållanden. Vi uppfattar ständigt människor i ljuset av deras förflutna. Man behöver bara tänka på stora personligheter, som vördas för vad de har uträttat även om de inte längre är i stånd att prestera någonting alls — Newton, som inte mera begriper resonemangen i Principia Mathematica, Kant, som går omkring och idisslar barnramsor. Fö inskränker sig tendensen att läsa in historien i nuet inte till människouppfattningen; vi talar ju om »minnesrika» föremål och finner det inte orimligt att en penna som tillhört Goethe eller en gitarr som begagnats av Beatles säljs för väldiga belopp på auktion.

Skulle förälskelsen åter vara obesvarad, kan den understödjas av den sårade självkänslan. Avvisandet känns som en utmaning — man biter sig fast i önskan att nå just det målet för att övertyga sig själv om att man är i stånd till det och fixeras på så sätt känslomässigt vid den motsträviga personen.

Det finns alltså situationer, där förälskelse eller kärlek inte är en ren funktion av föremålets egenskaper. Men givetvis betyder detta inte att egenskaperna ens där skulle vara en *quantité négligeable*. Man kan urskilja två sätt, på vilka de spelar in även i sådana fall som de nämnda:

- 1) Hur gynnsamma omständigheterna än må vara, så blir man inte ero-

tiskt präglad på vem som helst. Vår flexibilitet är betydligt mindre än ankungens. Skall en person komma i fråga som förälskelseobjekt, får han/hon inte på långt när avvika så mycket från gängse erotiska ideal som en skokartong avviker från en ankhona. Att egenskaperna faller inom en viss ram är ett nödvändigt, om också inte tillräckligt, villkor för att känslan skall uppstå.

2) Efter präglingen riktar sig känslan mot ett egenskapskomplex, eftersom vi ju aldrig kan lära känna något annat hos en människa (eller något objekt över huvud taget) än egenskaperna. Vid minnena spelar kanske också erinringen av den stämning vi själva upplevde in, men en dominerande ingrediens blir i alla fall bilden av den älskade.

Det är möjligt, att resultatet av undersökningen inte förefaller helt tilltalande. Frågar en kvinna »Varför är du kär i mig?», blir hon knappast smickrad, om mannen svarar: »För att jag var disponerad att bli förälskad, när jag träffade dig». Och inte heller lär det bli någon positiv reaktion, ifall han säger: »För att jag har satt mig före att vinna dig, fast du är motspänstig». Bättre låter då förklaringen: »Jag älskar dig för att jag har så fina minnen av dig». Bättre men ännu inte riktigt bra. Man vill i regel bli älskad på grund av vad man är och inte på grund av vad man har varit.

Emellertid är det väl mindre vanligt att en person på detta sätt analyserar orsakerna till sin känsla. För det mesta torde han bara konstatera att den inte är helt beroende av föremålets egenskaper och tillgriper kanske den kända formeln »Jag älskar dig för att du är du» — ett uttryck som egentligen bara ger vid handen att man inte vet varför men som suggererar en oklar föreställning om att känslan riktar sig mot något slags personlighetsgrund bakom de iakttagbara egenskaperna. I själva verket förefaller det ju inte orimligt att säga att en kärlek eller förälskelse av de nämnda orsakerna är mindre beroende av föremålet självt än en som orsakas av dess egenskaper.

Mot den egenskapsbetingade kärleken, dvs en kärlek som vid sidan av föremålets egenskaper endast förutsätter rent triviala omständigheter, har man invänt att den älskade då kommer att bli utbytbar. Skulle man möta

någon annan, som hade exakt samma egenskaper, kan hon utan vidare ersätta den älskade. Och det hör, menar en del, till kärlekens begrepp, att den älskade skall ha en principiellt unik position i tillbedjarens känsloliv. (För enkelhetens skull kommer jag i fortsättningen att anta att det är en kvinna, som blir älskad.)

Det närmaste man i verklighetens värld kan komma en egenskapsidentisk situation är mellanhavanden med ettäggstvillingar, men filosofer har låtit sin fantasi flöda i science fiction-artade tankeexperiment.

Thomas Nagel fingerar sålunda ett samhälle, där personer över trettio års ålder med jämna mellanrum går in i ett slags föryngringsmaskiner, som upplöser deras kropp och producerar en annan, som är exakt likadan, bortsett från att den inte har åldrats. »Exakt» innebär här att också de molekylmönster i hjärnan, som bär upp minnen, åsikter attityder och övrig psykisk utrustning, reproduceras.³ Antag, att jag har älskat den kvinna, som genomgår proceduren — kommer kärleken då att automatiskt omfatta också hennes kopia? Eftersom Nagel anser att en människas identitet är knuten till hjärnans kontinuerliga fortbestånd, bör svaret bli nej. Sannolikt förälskar jag mig omdedelbart i den föryngrade upplagan, men det blir en ny kärlek till en annan människa. Derek Parfit menar däremot i sin mycket uppmärksammade bok *Reasons and Persons* att man inte kan skilja mellan kärleken till originalet och den till kopian.⁴ Vad som åstadkommer att en människa är en och samma person vid olika tidpunkter är enligt honom väsentligen minnesrelationer. (Ett undantag skall beröras längre fram.) Parfit räknar med två stycken sådana relationer, tillsammans kallade relationen R: dels enstaka hågkomster av tidigare upplevelser, dels minneskontinuitet, som innebär att man i dag minns det mesta som hänt i går och i går mindes det mesta som hänt dagen innan osv. Även om man nu glömt allt man var med om en viss dag för tio år sedan, så kommer det alltså på detta sätt att gå en sammanhängande minneskedja mellan då och nu. Och eftersom nykonstruktionen hade båda dessa relationer till min upplösta älskade så är hon samma människa och det finns inget skäl till att hon inte skall bli föremål för samma känsla.

KÄRLEK OCH IDENTITET

Intuitivt är man väl benägen att ge Parfit rätt i hans klassificering av den erotiska attityden som »samma kärlek», medan det kanske kan diskuteras om kopian verkligen är samma människa som sin föregångare. På det fysiska området förligger ju inte numerisk utan endast kvalitativ identitet och minnessammanhanget kan, som jag längre fram skall försöka visa, ifrågasättas som identitetskriterium. Det avgörande för känsloreaktionen är knappast om vi har samma varelse före och efter rekonstruktionen utan att den nya kvinnan har exakt samma egenskaper som den tidigare.

Jag tror också att man kan konstruera fall, där en kärlek fortbestår, fast det är helt klart att ett utbyte av personer ägt rum. För den saken behöver man inte ens förflytta sig till några fantasivärldar, i vilka det är möjligt att duplicera människor. Följande historia verkar tänkbar: En ung man förälskar sig i en flicka och får till en början positivt gensvar. Efter en tid börjar hon emellertid intressera sig mera för en annan och vill bryta förbindelsen. Nu är hon utrustad med en tvillingsyster som till utseende och sätt fullständigt liknar henne, och för att inte sära sin partner förmår hon denna att överta hennes roll. Knepet lyckas. Mannen märker ingen förändring utan anser sig fortfarande lyckligt kär i den flicka han först träffat.

Vill man göra gällande att känslan hos den som älskar inte riktar sig mot ett egenskapskomplex utan mot »individen själv», så skulle han »i själva verket» älska en annan än den han tror, fast hans förhållande till systemen har alla kärlekens typiska symptom: en ständig önskan att vara tillsammans med henne, ömhet när han tänker på henne etc. Jag har svårt att få någon mening i ett sådant antagande liksom i tanken att han utan att veta om det skulle ha drabbats av en ny kärlek, skild ifrån den första. Den enda möjligheten att hålla fast vid att föremålet inte är utbytbart i en situation sådan som denna förefaller mig vara att förklara att hela historien är omöjlig; att ett bedrägeri av detta slag aldrig kan lyckas. Jag tror dock inte att så är fallet. Om mannen känner att något är annorlunda utan att kunna peka på vad som förändrats, så torde det bero på att det föreligger någon liten olikhet (tex i fråga om lukten) som han omedvetet registrerar.

Emellertid kan man undra: om det är egenskapskomplex man älskar och

två tvillingar har alldeles samma egenskaper — hur är det då möjligt att älska den ena och inte den andra? Jag tror det faktiskt har sina svårigheter, om man endast genom utfrågning kan komma underfund med vem som är vem. Men en enkelriktning av känslan underlättas av gängse normer, som säger att man endast bör älska en. Den berörde kommer, om han är mottaglig för det moraliska trycket, att intala sig själv att det endast är A som han bryr sig om, och förtränga all dragning till B.

Man kan också konstruera situationer, där det uppstår en konflikt mellan fasthållandet vid en individ och fasthållandet vid ett egenskapskomplex. Antag att jag, åter förflyttad till en värld där det går att kopiera människor, är kär i en kvinna, K_1 , och har starka ambitioner att vara henne trogen. Så skiljer ett oblikt öde oss åt under flera år. Strax dessförinnan har det emellertid gjorts en noggrann konstruktionsteckning av henne, och samtidigt som vi råkas på nytt tillverkar man med hjälp av denna ett nytt exemplar, K_2 . Under den tid vi inte träffats har nu K_1 förändrats betydligt: hennes tidigare blyghet har ersatts av självsäkerhet, hon har fått nya intressen och åsikter etc. K_2 däremot är exakt likadan som den kvinna jag ursprungligen fäste mig vid, inte bara fysiskt utan även beträffande känslor och minnen. K_1 är alltså numeriskt identisk med min tidigare älskade men kvalitativt different, K_2 kvalitativt identisk men numeriskt different — vilken av dem bör man hålla sig till för att bäst förverkliga sina trohetsambitioner? Jag överlämnar frågan till läsarens begrundande.

Emellertid behöver man ju inte nöja sig med bara *en* kopia. I en uppsats »Are persons bodies?»⁵ antar Bernard Williams sålunda att en kvinna, Mary Smith, har producerats i en mängd exemplar. I och för sig är det tänkbart att älska ett av dem under i det närmaste samma betingelser som kärleken har i vår värld. Under inverkan av varierande erfarenheter kommer nämligen individer att utvecklas olika och skilja sig från varandra; den ursprungliga kvalitativa identiteten försvinner. Man älskar då vederbörande snarast *trots att* hon är en Mary Smith. Men är det också möjligt att älska någon, *emedan* hon är en Mary Smith?⁶ Det skulle då vara typen man älskade och den känslan torde, menar Williams, vara något annat än vad vi me-

nar med kärlek till en person. Eftersom en typ är någonting abstrakt, ser han i olikheten en varning mot att underskatta kroppsinriktningen hos våra erotiska känslor. Jag tolkar hans deklaration så, att även om det inte bara är en kropp vi älskar — att påstå det skulle enligt honom vara »groteskt missvisande» — så måste den personlighet som omfattas av kärleken vara förankrad i en viss, bestämd kropp.

Nackdelen med denna sorts tankeexperiment är naturligtvis, att vi bara kan gissa vad vi skulle känna i de imaginära situationerna. I den verkliga världen använder vi ju kroppen som identitetskriterium i fråga om andra människor. Vi betraktar X vid tidpunkten t_1 och Y vid tidpunkten t_{10} som samma människa, ifall det råder ett kontinuerligt rums-tidligt sammanhang mellan X' kropp och Y:s kropp. Det är inte aktuellt att fråga, om vi med personlig identitet menar innehav av samma kropp eller om vi bara ser kroppsinnehavet som ett symptom på identiteten, vilken konstitueras av någonting annat, förslagsvis de parfumska minnesrelationerna (vars förekomst ju är svårare att konstatera). Men i intetdera fallet verkar det rimligt att beskriva den identitetsskapande faktorn som »personen själv» i motsats till hennes egenskaper. En relation, den må vara fysisk eller psykisk, är en abstrakt entitet och ett underligt ting att uppfatta som personlighetens kärna. Det låter bra, om man säger »Jag älskar dig för att du är du» men närmast parodiskt, om man förklarar »Jag älskar dig för att du står i minnes samband med upplevelserna $u_1 \dots u_n$ » eller »Jag älskar dig för att din kropp står i ett kontinuerligt rums-tidligt sammanhang med den kropp, som för en månad sedan befann sig på platsen P.» Men om nu uttrycket »personen själv» inte avser de förhållanden som vi faktiskt använder för att avgöra personlig identitet och inte heller syftar på egenskapskomplexet, vad kan vi då mena med det? Ett svar kan naturligtvis vara att vi inte menar någonting alls utan bara låter oss förföras av en suggestiv fras. Jag betvivlar dock att förklaringen är så enkel.

Om vi skiljer på individen och dess egenskaper, kan det bero på att vi upplever oss själva som något utöver summan av beskrivbara egenskaper. Förhållandet kan illustreras med ett i modern filosofisk litteratur populärt

tankeexperiment (jag lovar att det skall bli det sista i den här uppsatsen):

Antag, att en individ i sömnen delar sig som en amöba. Båda avkomlingarna har hela hans psykiska utrustning med minnen och allt. Hur kommer de att reagera vid uppvaknandet? Ja, rimligen kommer båda att undra: »Vem är det som ligger vid sidan av mig? Vad har han i min säng att göra?». Trots att de är identiska till hela sitt själsinnehåll — de har ju ännu inte hunnit göra några divergerande erfarenheter efter klyvningen — så kommer var och en av dem omedelbart att uppleva sig själv som »jag» och den andra som »han». Skulle detta sätt att föröka sig vara vanligt, så att dubblingen inte utlöser någon häpnad, är det tänkbart att de två exemplaren omgående råkar i tvist, tex om vem som skall ha kudden, i det att var och en hävdar *sitt* intresse gentemot *den andre*.

Dessa separata jagmedvetanden, på vars uppträdande man inte gärna kan tvivla, skapar bekymmer för filosofer som Parfit och Sidney Shoemaker, vilka formellt helt baserar den personliga identiteten på psykisk kontinuitet. Båda tvingas förse sina teorier med tillägget att de endast gäller under förutsättning att individen inte delar sig eller efterträdes av två likvärdiga kopior — personlig identitet består inte i psykologisk kontinuitet simpliciter utan i icke- förgrenad (non-branching) psykologisk kontinuitet som Shoemaker formulerar det.⁷ Resonemanget går: Enligt det uppställda kriteriet (kontinuiteten) blir de båda klyvningsprodukterna identiska med varandra eftersom de båda är identiska med den okluvna individen och identitet är en transitiv relation. Men nu *är* de inte identiska med varandra; alltså måste kriteriet föras med ett undantag. Frågan blir då: På vilken grund fastställer man, att de två sekundära individerna inte är inbördes identiska? Omedelbart vill man kanske svara att det är självklart, eftersom de har var sin kropp. Erfarenheten har ju lärt oss, att varje person har en och endast en kropp. Men om den psykiska kontinuiteten vore hundra procentigt avgörande för identiteten, skulle i det aktuella fallet den uppfattningen snabbt ändras: den ena dubbletten skulle då känna den andras förmågelser, uppleva dess tankar och önskningar som sina egna etc. (Grälet om kudden blev meningslöst, eftersom den enes bekvämlighet också skulle

vara den andres.) Och det som gör att jag kallar en kropp »min» är, åtminstone till väsentlig del, att jag omedelbart förnimmer, när den påverkas.

Det avgörande blir därför att de har olika upplevelsevärldar, vilket man även skulle kunna uttrycka så att de har olika jag, fast de (tillsvidare) har samma personlighet, dvs samma egenskaper. Skillnaden är emellertid rent subjektiv, otillgänglig för iakttagelse. Antag, att jag (eller läsaren) är vänsterexemplaret efter en »amöbadelning». Från min synpunkt råder det då en fundamental skillnad mellan de båda upplagorna — nämligen den att den ena är jag och den andra en främmande människa. Det är för mig långt ifrån likgiltigt, vad som händer den ene och vad som händer den andre. Om exempelvis den ursprungliga, odelade individen varit gift med en strikt monogam kvinna och önskat behålla henne som hustru, blir det av väsentlig vikt för mig att hon (vid lottdragningen eller hur saken nu skall avgöras) hamnar hos mig och inte hos min dubbelgångare. Men denna skillnad framgår inte vid en beskrivning av oss, hur detaljerad den än må vara. De två exemplaren är objektivt sett exakt lika; med undantag för läget finns det ingenting att säga om det ena som inte gäller också för det andra. Skulle det ske ett ombyte av jagmedvetanden, så att jag plötsligt bleve den högra »tvillingen» istället för den vänstra, så skulle ingen utom vi själva märka det. Vi kunde rapportera förändringen men ingen utomstående skulle kunna kontrollera våra uppgifter (eller för den delen finna att bytet hade någon som helst betydelse).

Enklast föreställer man sig förhållandet så, att det hos var och en finns ett medvetenhetscentrum, till vilket allt som erfares står i en asymmetrisk relation. Vi kan inte iakttaga det, eftersom ingenting kan stå i en asymmetrisk relation till sig själv, men det är det som ger en människa ett eget, avgränsat medvetande. Och det kan vara naturligt att betrakta detta centrum som den innersta kärnan i vårt väsen; det är ju det som gör att jag är jag och du är du.

Det finns alltså underlag för att skilja mellan en persons egenskaper och personen själv. När man vill bli älskad, inte för att man är vacker, charmfull och spirituellt etc., så kan det innebära en önskan att känslan skall riktas

KÄRLEK OCH IDENTITET

mot den oåtkomliga grund, som gör att man är en självständig varelse — mot själva »jagheten».

Psykologiskt är detta begripligt, också emedan en sådan inriktning skulle ge bättre garanti för kärlekens varaktighet. Egenskaper kan växla. Den vackre kan bli ful, den gladlynte dyster, men jag fortsätter att vara jag. Samtidigt är emellertid kravet orimligt. Som nämnt kan jaget i den mening ordet här tas inte observeras. Det är en konstruktion som skall förklara, varför människor har skilda erfarenhetsvärldar och förutsätts inte rymma mer än vad som behövs för den saken. Det kommer därför inte att variera från den ene till den andre; det skapar individualiteterna men saknar själv individuella särdrag. Någon möjlighet att älska just en viss persons jag finns alltså inte; likaväl kunde man älska henne för att hon hade fem fingrar på var hand eller två näsborrar.

Som jag framhöll i början av uppsatsen kan idén om en av egenskaper oberoende kärlek ha ett visst erfarenhetsmässigt underlag, eftersom en person kan älska någon, fast han säger sig att hennes kvaliteter egentligen inte motiverar det. Men framförallt tror jag att den är uttrycket för en önske-dröm: man föreställer sig en känsla, som är knuten till själva den faktor som ger föremålet dess identitet, och därmed är immun mot påverkan från de förändringar en människa med nödvändighet undergår. Kanske har den också ett visst normativt stöd, då det i vår kultur finns en benägenhet att anse, att kärlek bör vara oföränderlig, och egenskaper är föränderliga.

Noter

- 1 Vol 15 (1985) sid. 33
- 2 *Karon i luren tutar*, Doxa 1985 sid. 92
- 3 Återgivet efter referat i Parfit: *Reasons and Persons* Oxford 1984 sid. 289 ff
- 4 a.a. sid. 205 ff. och 295
- 5 Omtryckt i boken *Problems of the Self*, Cambridge 1973. Se spec. sid. 80 f.
- 6 Dvs avgöra på definitionsplanet. Till vardags använder vi ju de fysiska egenskaperna för att bestämma identitet.
- 7 Shoemaker and Swinburne: *Personal Identity* 1984 sid. 115

Till minnet av Erik Hultengren

Vi träffades aldrig men skrev flera brev till varandra. Bekantskapen knöts, då Erik Hultengren höll på med att göra en stor donation för att ge ekonomiskt stöd till »livsorienterade filosofi». Meningen var först, att Hans Larsson Samfundet skulle få donationen, men vi enades om att det var mest praktiskt och fördelaktigt, att Lunds Universitet stod som mottagare av den. Hans Larsson Samfundets styrelse skulle få rätt att föreslå, vilka av de bidragssökande som skulle gynnas. Senare hände det då och då, att vi brevlades utbytte tankar i filosofiska ämnen. Erik Hultengren var bankman till professionen men vid sidan om sin tjänst ägnade han sig åt filosofiska studier och filosofiskt författarskap. Bl a författade han en skrift, »Rimligt och orimligt». Manuskriptet skickade han till Alf Ahlberg, som uttalade sig mycket fördelaktigt om det. Ahlberg förklarade, att han visserligen här och där kunde göra invändningar men att han i stort sett var enig med författaren. Han noterade, att Hultengrens åsikter om Gud, det eviga livet och livets mening inte var förenliga med vad man brukar kalla »kristen tro» i vanlig mening men att de rörde sig i samma banor som hos kristna *tänkare* både i nutiden och i det förgångna.

Det är möjligt, att Hultengren hade en mera radikalt avvisande inställning till religionen än så. Att ansluta sig till religiösa ideologier var för honom ett uttryck för »vidskepelse». Så uttrycker han i alla fall saken i en artikel i *Uppsala Nya Tidning* den 22 april 1980. Han efterlyser där en »filosofi-reform» med särskild tanke på svensk akademisk filosofi. Hultengren anser, att denna filosofi sviker en väsentlig uppgift som filosoferna enligt hans mening borde ägna sina krafter och sin kompetens. Filosoferna skulle

behövas som kritiker av vilseledande ideologier. De borde hjälpa till med att göra det lättare för människor att orientera sig i tillvaron. Det skrivs alldeles för litet om de stora livsfrågorna. Här borde filosoferna känna sitt ansvar som arbetare i upplysningens tjänst.

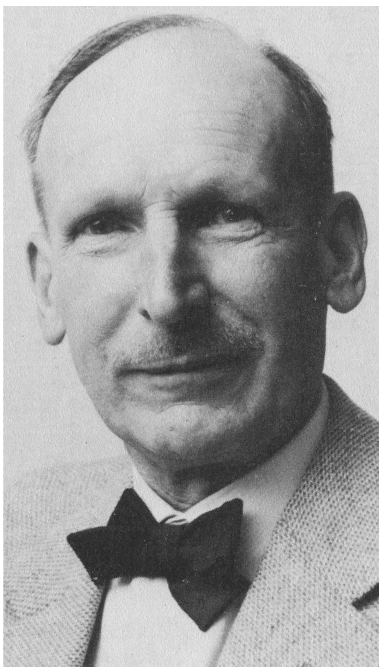
Erik Hultengrens »religion» var humanismen. Han talar i detta sammanhang om en andakt fri från vidskepelse. Det inspirerande är människans andliga utveckling från natur- till kulturvarelse som kan uppleva det goda, det sanna och det sköna. Vad Sokrates och Platon lärt om dessa värden är, menade Hultengren, till dels giltigt också i våra dagar.

Den 10 oktober 1985 skrev Erik Hultengren ett brev till mig. Han hade nått hög ålder och kände, att hans dagar var räknade. Brevet börjar så här: »När Du emottager detta brev har jag avslutat mitt jordiska gästspel.» Några månader senare fick jag brevet i min hand. Erik Hultengren framförde som sin »sista önskan», att motiven till hans och hans makas donationer skulle vara klara, om man i framtiden skulle komma att ställa frågor. Han hänvisade till de skrifter som jag redan har nämnt.

Det syns mig angeläget att i *Insikt och Handling* ge offentlighet åt Erik Hultengrens filosofiska testamente. En uppsats av honom, »Humanism» må också tryckas här som en påminnelse med hans egna ord om vad han tänkte om filosofin och dess uppgift och om hans vision om filosoferna som vägvisare på mänsklighetens vandring mot förverkligandet av en allt högre kultur och en allt större andlighet.

Som avskedsgåva sände mig Erik Hultengren fotografier av sig själv och sin tidigare bortgångna maka Gurli. Jag förstår, att de två stått varandra mycket nära och att det är rätt, att den Hultengrenska fonden bär båda makarnas namn. Då jag betraktar bilderna, förefaller mig båda ansiktena märkvärdigt levande, den vackra unga kvinnans och den äldre mannens med de forskande ögonen, den bestämda hakan och antydan av ett leende kring munnen. Karakteristiken gäller för båda. Jag får lust att lära känna dem närmare, och det känns vemodigt att inte få tillfälle att göra det. — Såvida inte Erik till äventyrs misstog sig en aning, då han gjorde rent hus med alla religiösa »vidskepelse»! Men Erik Hultengren skulle bestämt förklara,

TILL MINNET AV ERIK HULTENGREN



Erik Hultengren 1896–1986



Gurli Hultengren 1897–1980

att jag minsann får nöja mig med det av honom själv och Gurli som finns kvar i hans filosofiska testamente. Och, skulle han tillägga, nu ankommer det inte minst på er i Hans Larsson Samfundet att slå vakt om den humanistiska filosofin. Det är lättare för er att göra det, sedan Gurli och jag har tagit hand om en hel del av de jordiska bekymmer som satsningen på en sådan filosofi kan föra med sig! — Vad annat kan vi och kommande filosofgenerationer svara än »Tack, Erik och Gurli Hultengren!»

Hans Regnéll

Humanism

Erik Hultengren

Enligt tämligen gängse uppfattning stod den västerländska kulturens vagga i Grekland. Det kan nog också sägas, att denna kultur är avknoppning från Orientens — där den större delen av mänskligheten kan redovisa den äldsta kulturen.

Till kultur räknar man vanligen själslig odling av filosofi, konst, litteratur, musik, religion och vetenskap.

Filosoferna Platon och Sokrates — den förre elev till den senare — svarar här för sin tids tankegångar, som har egenskapen att till dels vara giltiga även i våra dagar.

Sålunda gav Platon oss en dygdeskala — det goda, det sanna och det sköna. Därmed avsåg han att dessa trenne principer skulle vara rubriker för människans vandel. I välviljans, kunskapens och skönhetens intresse borde människan handla, söka och njuta. Detta bör vara kulturmänniskan självändamål.

Funnes det inte några värden med självändamål, så gavs det inte heller några andra värden. Därför är det angeläget att skilja på värden med självändamål och värden som är medel för något annat värde.

Självändamålen består av tillstånd hos enskilda människor eller förhållanden mellan dem. Välvilja och kunskap är självändamål men som sådant bara tillstånd hos en människa och försvinner med denna. Skönhet är ett annat självändamål men ingen egenskap hos det estetiskt värderade tinget.

Vi säger visserligen så, men egenskapen tillhör det själsliv, som vid betraktandet blir estetiskt intresserat. Det sköna som bestämning till viss verklighet är estetiskt värdelöst — utan ett själsliv som värderar det. Det är här fråga om innehåll i mänskliga upplevelser — av egna personlighetsegenskaper.

En primär företeelse i människans tillvaro är upplevelsen — en verksamhet, som följer oss i både vaket och sovande tillstånd. När sensationen är särskilt chockerande frågar vi oss gärna om vi är vakna. Något som angår oss intimare än den egna upplevelsen känner vi inte.

Sig själv upplever människan dels som naturvarelse och dels som kulturvarelse. Den förra synes se livets mening i själva det biologiska överlevandet. Den senare verkar — i känslan av sin särart — därutöver se livets mening i hävdandet av sina personlighetsegenskaper på viljans, tankens och den emotionella känslans områden. Att odla de egenskaper, som skänker människan kulturell självaktning, kan för henne bli att leva meningsfullt.

Den som sålunda ser livets mening i sin egen personlighetsutveckling har rätt att kalla sig humanist. Denna form av humanism är inte ett förgrundande av människan utan ett värdesättande av de egenskaper, som höjt henne från människoapa till apmänniska — självegenskaperna.

De mänskliga aspekterna på vår tillvaro är i stort sett uppdelade i verklighet och värde. Vi uppfattar och uppskattar — var och en efter sina möjligheter. Kulturvärderingarna avslöjar vår personlighets status — den kulturella utveckling vi uppnått.

De kulturella kvaliteterna är oftast värderingar och för dessa bär vi själva ansvaret — antingen av medfödd eller förvärvad förmåga. Vi har sålunda en tvåfaldig möjlighet till kulturell mognad — att i bästa fall upplevas som en livsuppgift.

Varifrån har människan då fått detta arv, som vi kallar anlag? Enligt Aristoteles (384–322) är människan liksom t ex biet och myran ett socialt djur. Det innebär att hon funnit samhällslivet vara det lämpligaste sättet för överlevnad. På naturnivån har hon utvecklat instinkter och på kulturni-

vår arvsanlag.

Här bör betonas att instinkter och arvsanlag är underordnade evolutionen, som är avsiktslös. En tillfällig mutation har kanske visat sig främja överlevandet och med detta utvecklat instinkter och/eller arvsanlag. Det finns dessvärre även destruktiva instinkter och arvsanlag, som förklarar den nedbrytande och ödeläggande verksamheten. Det asociala är sjukdom.

Naturen har med andra ord aldrig några bevekelsegrunder. Endast den del av den organiska naturen, som är levande i fauna och flora har en gemensam och ofta omedveten drift — att överleva. Ekologin eller läran om djurens och växternas levnadssätt förklarar varför ett stycke orörd organisk natur vanligen ser städad ut — allt dött förbrukas och tjänar till att bygga det levande.

Bland djuren intar människan en särställning. Hon gör värderingar, som djuren vanligen är oförmögna till. En hund kan vara underbart klok och tillgiven, men man kan inte lära den att skilja på sant och falskt eller på skönt och fult. Däremot kan den egendomligt nog skilja på gott (välvilja) och ont (illvilja).

Det senare tarvar en särskild förklaring. Redan Platon (427–347) hävdade att hans dygdeskala — det goda, det sanna och det sköna — hade det goda som moderdygd. Genom hela faunan iakttar vi moderns vårdnad om sin avkomma vara en art omsorg av fundamental betydelse för respektive släkters överlevnad. I denna så allmänt förekommande modersomsorg vill man då gärna se ursprunget till den uppoffring, som är den röda tråden i etiken eller med annat namn »välviljan». Som grund för samarbete och samhälle torde denna egenskap vara oundgänglig, en omständighet som förklarar varför Platon ansåg välviljan vara moderdygden till sanningsökandet och skönhetsbehovet.

»Natur och kultur» är inte bara ett fyndigt namn på ett bokförlag. Det är framför allt ett utomordentligt synsätt vid uppdelningen av människans roller som djur och människa. Hennes dubbelroll styrs dels av naturdrift och dels av kulturambition. Den senare utgöres av hennes medfödda (aprioriska) benägenhet att säga ja till välviljans, sanningsökandets och skön-

hetsbehovets principer — och nej till dessa motsatser.

Hur förklarar man då sådan apriorisk kunskap? — På samma sätt som man förklarar instinkter. Om människans tidigare generationer under årsmiljoner utfört vissa handlingar, så präglas hennes gener slutligen av dessa upprepade förlopp och agera i fortsättningen som instinkter. Det instinktiva handlandet sker omotiverat men avslöjar att det ursprungliga motivet (som nu inte längre behövs) avsett att förlänga överlevandet. Även den aprioriska kunskapen är således erfarenhetsgrundad — men i tidsmässigt mycket avlägsna generationer.

Men det är inte bara viss kunskap, som är apriorisk. Även vissa värderingar är av denna natur. Hit hör framför allt Platons dygdeskala — välviljans, sanningssökandets och skönhetsbehovets principer. Det är denna kulturambition, som är kulturmänniskans signatur och anledning till de motiv, som grundar vår civilisation.

Människan har lagt ned stor möda på att konstruera all sköns ideologier av politisk, religiös och social natur. För att nå högsta möjliga ideal har man till och med överträtt kunskapsgränsen och tröstat sig med metafysiska d v s övernaturliga ideal av typen gudar, himlar, änglar, jävlar och helveten.

Men därvid betar man sig som apan, den där famlar bakom spegeln för att gripa spegelbilden. Man befolkar nämligen alltid den övernaturliga spegelbilden med föremål ur den egna sinnevärlden — den naturliga.

Det vi kallar moral (lat) eller etik (gr) är beskaffenheten hos en avsikt — och en högre avsiktsetik än den som styrs av Platons dygdeskala känner vi icke. Den som upplever en emotion så enastående starkt, att den endast kan betecknas som gudomlig — skall alltid finna att den är underordnad Platons dygdeskala. Högre når aldrig mänsklig dyrkan.

Albert Einstein (1879–1955) skrev: »De som undervisa om religionen måste i sin kamp för det etiskt goda ha det moraliska modet att överge läran om en personlig gud, dvs avstå från den källa till fruktan och hopp som i forna dagar gav prästerna en sådan vidsträckt makt. I sitt arbete få de ta i sin tjänst de krafter som kunna utveckla det Goda, det Sanna och det Sköna hos mänskligheten själv.»

Endast upplevelser som är delaktiga i välviljans, sanningsökandets och skönhetsens principer kan tilldelas det superlativ, som vi kallar gudomligt. Det bör här betonas, att endast upplevelsen kan tilldömas den högvärdering. Varken ord, personer, platser eller ting kan bli föremål för detta yttersta och högsta gränsvärde.

Där sådan uppskattning tanklöst förekommer ägnar man sig åt fetischdyrkan i vidskepelsens tjänst. Endast känslan i upplevelsen av en supervärdering grundad på Platons dygdeskala kan nå denna kvalitet. Alla gudar är ju övernaturliga.

Andakt är en förtätad stämning, som uppstår genom fokusering av det försinnligade uttrycket för ett personlighetsvärde i kulturambitionens anda. I andakten tänker man på hur exemplet svarar mot egen kulturambition. Det är personlighetsvärdet som i andaktsupplevelsen utgör fokuseringens brännpunkt.

Den i verkligheten förnimbara värderingen skapar värdet, vilket icke hör verkligheten till. Därför blir också värderingen det väsentliga i upplevelsen. Inom denna uppstår ofta en känsla av befrielse föranledd av att spänningen mellan jag och jagideal (kulturambitionen) avklingar.

Under livets gång växlar människans värderingar. Men Platons dygdeskala är med sina medfödda principer ett väsentligt värde genom hela livet. Undviker vi all kontakt med det övernaturliga och håller oss till den enda verklighet vi känner — sinnevärldens — så lever vi vårt mänskliga liv som humanister. Därmed bekräftar vi den kända sentensen »att det sant mänskliga är det sant gudomliga.»

Hans Larsson Samfundet,

som stiftades i Lund 1953, har till syfte att främja humanistisk vetenskap och systematiska studier av väsentliga livs- och kulturfrågor. Samfundet utger publikationen *Insikt och Handling*, varav föreliggande volym är den sextonde i ordningen. Den innehåller ett urval av studier i humanistiska ämnen. Fil. kand. Thomas Anderberg presenterar aktuella teorier om musikens semantik. I fil. dr Hertha Hansons uppsats »Synligt och osynligt i Adam Smiths *Wealth of Nations*» får vi möta både liberalismens store lärofader och den skuggbild av honom som dyker upp i senare debatt. Författaren Augustin Mannerheim tolkar Stagnelius' dikt *Endymion* utifrån en metrisk analys. I en essay om filosofi som skönlitteratur kommenterar professor Hans Regnéll en rad filosofiska texter från estetisk synpunkt. I anslutning till en uppsats i föregående volym av I & H diskuterar docent Erik Ryding »Kärlek och identitet». Denna årsbok innehåller också en kort uppsats av Erik Hultengren, »Humanism», vilken kan läsas som ett personligt credo och samfundet ordförande, professor Regnéll, har därtill fogat några ord till Erik Hultengrens minne.