

ANDERS BURMAN

Rydberg, skönheten och 1800-talets estetik

Viktor Rydberg var vid slutet av 1880-talet en väletablerad författare och kulturpersonlighet. Han hade publicerat flera romaner, däribland *Singoalla* och *Den siste Athenaren*. Han hade suttit i riksdagen och var sedan 1877 ledamot i Svenska Akademin. 1884 hade han blivit utnämnd till professor i kulturhistoria vid Stockholms högskola, en professur som fem år senare byttes ut mot en lärostol i de bildande konsternas teori och praktik. Under sin första termin som professor i det ämnet höll han våren 1889 en föreläsningsserie om *Det sköna och dess lagar*, vilka 1901 – sex år efter Rydbergs död – publicerades av Karl Warburg som tidigare hade editerat den första upplagan av Rydbergs skrifter och dessutom skrivit den första längre Rydbergbiografin.¹

Trots att det under årens lopp har publicerats åtskilliga monografier och uppsatser om Rydberg har dessa föreläsningar knappast uppmärksammats i den utsträckning som de förtjänar. Här framträder Rydberg som en genomtänkt estetiker med bestämda uppfattningar om konsten och det sköna. Det finns således skäl att titta närmare på dessa föreläsningar och sätta in dem i det idéhistoriska sammanhang i vilka de hör hemma.

Titeln på föreläsningsserien avslöjar vad det handlar om. Det är det sköna som står i centrum för Rydbergs intresse, framför allt det konstsköna men han går också in på det natursköna som han således inte exkluderar från estetikens verksamhetsområde – till skillnad från exempelvis Hegel,

¹ Viktor Rydberg, *Det sköna och dess lagar: Fjorton föreläsningar hållna vårterminen 1889* (Stockholm 1901). Karl Warburg, *Viktor Rydberg: En lefnadsteckning I-II* (Stockholm 1900).

den tyske filosofen som fortfarande var en stor auktoritet inom det estetiska fältet trots att det var mer än ett halvsekel sedan han dog.²

Det helt grundläggande antagandet i Rydbergs föreläsningsserie är att det finns ett antal lagar som är universellt giltiga i avseende på skönheten. Rydberg talar i det sammanhanget om mönsterbilder, som han uppfattar som någonting utmärkande för människan: "Utan mönsterbilder, utan ideal skulle hon vara [...] djur, intet annat än djur".³ Djuren är realister medan människorna är idealister, åtminstone har vi anlag till att bli det, både individuellt och som kollektiv. Redan här blir det tydligt att utvecklingsläran finns närvarande också i Rydbergs estetik, precis som i hans syn på naturen, historien och samhället.

Rydberg hade i själva verket varit en av dem som hade introducerat Darwin i Sverige i början av 1860-talet, och i de estetiska föreläsningarna åberopar han vid åtskilliga tillfällen både Darwin och "striden om tillvaron".⁴ Men lika ofta talar han faktiskt om samarbetet för tillvaron. Han tänker sig nämligen att det är just det som skiljer människan från djuren. Djuren är dömda till att fortsätta den eviga kampen om tillvaron medan människorna kan höja sig över den om de i stället samarbetar med varandra. Om den djuriska striden för tillvaron kännetecknas av våld, lusta, själviskhet och animalisk inskränkthet så karakteriseras det mänskliga samarbetet för tillvaron av rättfärdighet, sedlig besinning, barm-

² Om Hegels estetik har jag tidigare skrivit uppsatsen "Att avtäcka sanningen eller kräla som en mask efter en elefant: Hegel om konstens ändamål", *Noesis* nr 1 2005.

³ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 3.

⁴ Om Rydbergs förhållande till Darwin och utvecklingsläran, se Ulf Danielsson, "Darwinismens inträngande i Sverige", *Lychnos* 1963–64, 1965–66, Rolf Lindborg, *Viktor Rydbergs Kantat: En essä* (Lund 1985), s. 25 ff. och Anders Burman, "Viktor Rydberg och materialismen", i Ingemar Nilsson (red.), *Vetenskap och historia: Sju essäer* (Göteborg 1999), s. 98 f.

härthet och sanningskänsla. Rydberg slår därför fast att Darwins evolutionsteori inte är tillämpbar på allt. Det som brukar kallas socialdarwinism stod han helt främmande inför.

Rydberg var i grund och botten en idealist av typiskt 1800-talssnitt. I vissa avseenden stod han nära boströmianismen, det vill säga det idealistiska tanke-system som hade utvecklats av Christopher Jacob Boström och hans lärjungar och som under senare delen av 1800-talet fungerade som en officiell ämbetsmannafilosofi eller rent av statsfilosofi i Sverige. Precis som Boström trodde Rydberg att det existerar en högre, mer sann värld än den sinnevärld i vilken vi lever. Det finns en ordnande princip i världen – Gud, förnuftet, det absoluta eller hur man nu vill benämna den – som människan står i kontakt med tack vare sitt förnuft. Den gudomliga harmoni som genomsyrar skapelsen återfinns också hos människan.

Denna förnuftiga princip ligger enligt Rydberg bakom mönsterbilderna för skönheten men också mönsterbilderna för sanningen och godheten – det är här fråga om den platoniska triaden det sanna, det goda och det sköna. Förnuftsordningen i kosmos kopplas på så sätt samman med människans skönhetskänsla och hennes konstskapande. Genom den förnuftiga principen är vi inte bara förmögna att skilja mellan det sköna och det fula, utan principen utgör också en garant för att vi skall kunna fälla allmängiltiga omdömen om skönheten (vilket inte innebär att vi inte kan ta miste).

I sista hand ligger förnuftsprincipen också bakom det Rydberg kallar människans formdanade drift som är en av drivkrafterna bakom konstproduktionen. Den formdanande driften kan man se spår av genom hela mänsklighetens historia och den visar sig också tidigt hos den enskilda människan, hos barnet. Här är Rydberg uppenbart påverkad av Friedrich Schiller som långt tidigare hade gjort en åtskillnad

mellan det han kallade formdriften, den sinnliga driften och lekdriften.⁵ Man kan säga att Rydberg för samman lekdriften och formdriften för att förklara människans behov av att uttrycka sig konstnärligt.

Om man skall komma åt konstens väsen kan man emellertid inte nöja sig med att tala om konstens form, menar Rydberg, utan man måste också ta hänsyn till innehållet. I detta sammanhang hänvisar han till Platon, "innehållsestetikens eller idéestetikens fader", men också till Hegel och den i samtiden inflytelserike tyske estetikern Friedrich Theodor Vischer.⁶ På 1870- och 80-talen utmanades denna idéestetik av en mer empirisk, experimentell estetik med Gustav Theodor Fechner som den ledande företrädaren. Men denna empiriskt orienterade estetik skall enligt Rydberg förstås som ett komplement till idéestetiken, inte en ersättning av den. Båda behövs.

Rydbergs estetiska tänkande kan i sig ses som ett försök att kombinera dessa båda traditioner. Å ena sidan spekulerar han vilt om skönhetens väsen och försöker komma åt konstens idé. Å andra sidan hänvisar han hela tiden till vetenskapliga experiment och till nya rön inom fysiken, optiken och neurologin. Han försöker förankra sina idealistiska föreställningar om konsten och det sköna i den samtida naturvetenskapen.

Rydberg gör en stor poäng av att konsten och vetenskaperna på intet sätt utesluter varandra. Leonardo da Vinci och Michelangelo var inte bara storartade konstnärer utan också framstående vetenskapsmän, Shakespeare var en lysande psykolog, Goethe naturforskare – listan skulle kunna göras lång på konstnärer och författare som också ägnat sig åt vetenskaper och dragit nytta av det i sin konstnärliga praktik. Och på motsvarande sätt finns det ofta ett konstnärligt inslag i vetenskapen. Fantasin är viktigt också för

⁵ Friedrich Schiller, *Schillers estetiska brev* (ty. orig, 1795; Järna 1995).

⁶ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 16.

forskaren. Eller som Rydberg vackert uttrycker det: "De stora hypoteserna äro vetenskapens poesi och konstverk."⁷

Tron på förekomsten av allmängiltiga omdömen implicerar att varken smakomdömena eller skönhetsinnet är historiskt föränderliga, utan att de tvärtom i högsta grad är konstanta. Om att förhåller sig på det sättet vittnar konsthistorien som med vissa variationer alltid har kretsat kring ett begränsat antal teman med skönheten som ett förenande kitt. "Mångfalden är stor", skriver Rydberg, "men den utstrålar från ett gemensamt centrum i ett allmänmänskligt skönhetsinne."⁸

Rydberg hävdar till och med att konstkritiken förutsätter att vi kan fälla sådana allmängiltiga estetiska omdömen. Annars skulle det inte vara fråga om riktig kunskap utan endast om skenkunskap, jämförbar med alkemin och astrologin. Men så är det inte. Tvärtom finns det en allmängiltig dimension i fråga om konsten, och konstkritikerns uppgift (eller åtminstone en av dem) är att hjälpa åskådaren att abstrahera och bortse från det ickeestetiska (som den sedliga eller moraliska innebörden i ett konstverk) för att därigenom komma åt det estetiskt allmänmänskliga.

Den allmänmänskliga dimensionen i konsten och skönhetsinnet kan uttryckas i form av ett antal lagar. Närmare bestämt urskiljer Rydberg tre sådana lagar för skönheten, lagar som sägs vara förankrade i naturen och giltiga för alla tider och alla folk. Den första har med symmetrin att göra. Symmetrin återfinns i den organiska naturen, i det natursköna, som i blombladens och ormbunkarnas regelmässiga utformning eller granarnas pyramidala linjer. Men det symmetriska är också en grundprincip i det konstsköna. Det är särskilt tydligt i musiken, men även i målarkonsten och arkitekturen har symmetrin alltid varit ett huvudtema, hävdar Rydberg. Han skriver under på Vischers uppfattning

⁷ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 253.

⁸ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 27.

att byggnadskonstens idé är att framställa världsalltet symboliskt.

Den andra skönhetslagen, som är besläktad med den första, gäller proportionaliteten. Det sköna är harmoniskt, proportionellt och regelbundet. Det centrala här är det så kallade gyllene snittet. Rydberg förklarar denna klassiska geometriska form – vilken vi fortfarande möter i exempelvis flaggor och cigarettpaket – på följande sätt: "Om en linje delas i två delar så, att den mindre förhåller sig till den större som den större till linjen i dess helhet, så är den linjen delad efter det gyllene snittet." Matematiskt kan det uttryckas som "en rektangel, hvars sidor förhålla sig som 5 till 8 eller, ännu närmare, som 13 till 21".⁹ Det här med matematiken är viktigt. Konsten, estetiken och matematiken hör enligt Rydberg nära samman med varandra. "Estetiken är otvifelaktigt på riktig väg, när den efterletar det formskönas elementer på det matematiskt behagligas område".¹⁰ Huvudsakligen kan man därför säga att Rydberg har ett kvantitativt, proportionerligt skönhetsbegrepp, inte ett kvalitativt. Det vill säga att skönheten i första hand tänks vara beroende av de olika komponenternas inbördes relationer till varandra.

Men med den tredje skönhetslagen, som Rydberg kallar kontrastlagen eller den komplementära lagen, lämnar han formerna och det kvantitativa och övergår till färgernas värld. Här vänder han sig mot tanken att det skulle finnas en absolut lagbunden relation mellan de olika färgerna och deras inverkan på människornas själsliv. Men han menar ändå att det finns en viss allmängiltighet också på det området, så till vida att varje färg vanligtvis korresponderar med och ger upphov till ett visst känsloläge, som att vitt förknippas med oskuld, renhet, klarhet, svart med skräck, ondska och hat eller rött med kraft eller passion.

⁹ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 135, 106.

¹⁰ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 107.

Men när Rydberg talar om färgernas skönhetslag är det primärt något annat han åsyftar, nämligen hur de olika färgerna förhåller sig till varandra. Det är här han kommer in på frågan om kontrastfärgerna. Den bakomliggande föreställningen är att det finns vissa huvudfärger eller spektralfärger, vilka närmare bestämt är sex till antalet varav vissa är primära (rött, gult, blått) medan andra är sekundära (grönt, orange, violett).¹¹ Den så kallade färgkretsen eller färgcirkeln bygger på det här resonemanget. I en sådan cirkel står vissa huvudfärger gentemot varandra, rött mot grönt, orange mot blått, gult mot violett. De färger som står mitt emot varandra i cirkeln kan inte blandas med varandra utan att båda färgerna förlora sin karaktär av att vara huvudfärg. Det innebär att komplementära färgytor bredvid varandra i en målning fungerar förstärkande medan vissa färgfusioner bör undvikas av konstnären eftersom färgerna då kan neutralisera varandra.

Rydberg menar att dessa tre skönhetslagar – rörande symmetrin, proportionaliteten och färgerna – är överhistoriska och allmängiltiga. I själva verket utgör lagarna ingenting mindre än konstens abc, jämförlig med språkläran inom poesin eller akustikläran och harmoniläran inom musiken.

Förutom detta tänker sig Rydberg att det finns lagar för känslolivet. Här talar han bland annat om förströrelselagen och nyhetslagen. Anmärkningsvärt nog hävdar han att dessa båda lagar är farliga i moraliskt hänseende. Han tror att människan mår bäst av att ha en fast punkt i tillvaron och att man därför borde motverka alltför mycket rörelse, annars hotar omoral och allmänt kaos. Man skall därför försöka

¹¹ Detta är den klassiska indelningen av primär- respektive sekundärfärger. I Rydbergs samtid utmanades den indelningen dock av en annan, som på neurologiska grunder lanserades av Thomas Young och vidareutvecklades av Hermann von Helmholtz, enligt vilken primärfärgerna utgörs av rött, grönt och violett.

dämpa och motverka vår längtan efter förströelse och förändring.

Detta konservativa beständighetsideal genomsyrar också Rydbergs estetik med dess betoning av överhistoriska normer och skönhetslagar. Han stod långt bort från det i den senare konstnärliga modernismen så viktiga bejakandet av den myllrande storstaden och alla de möjligheter som den samhälleliga moderniteten öppnade upp för. Det var ett bejakande som hos modernisterna fick sitt mest slagkraftiga uttryck i futuristernas hyllande av hastigheten och aggressionen, nuet och framtiden, i motsats till den förstelnade akademismen och museikulturen; "en vrålande bil som verkar driven av maskingevärsskott är vackrare än *Nike från Samothrake*", som Marinetti uttryckte det i det första futuristiska manifestet 1909.¹² Även om det bara är tjugo år som skiljer Rydbergs föreläsningar från Marinettis manifest är det som om de hör hemma i två helt olika världar, om man så vill 1800-talets respektive 1900-talets. Rydberg har betydligt mer gemensamt med exempelvis Hegel – eller för den delen Platon – än med Marinetti.

Därför är det också typiskt att Rydberg stod helt oförstående inför Nietzsche, som i dag framstår som den kanske mest aktuella av alla 1800-talets filosofer. I ett brev 1892 beskrev Rydberg Nietzsche som sin "antipod".¹³ Om

¹² F.T. Marinetti, "Futurismens grundläggning och manifest", i Gunnar Qvarnström (red.), *Moderna manifest, I: Futurism och dadaism* (Stockholm 1973), s. 13.

¹³ Rydberg fortsätter, anspelande på att Nietzsche hade blivit sinnessjuk ett par år tidigare. "Jag hade icke behöft veta något om Nietzsches sorgliga öde för att vid läsningen af hans senare skrifter se en människohjärna med hela labyrinten af föreställningskanaler och elektriska ledningar ligga öppen för mig, se den mer och mer vittrande och sammansjunkande, se idéströmmar, hvilkas bäddar blifvit täppta af raset, kastas våldsamt åt andra håll än åt de logiska afloppens, spränga fördämningar och blandas med slamm. Slammet rikt på sanningsembryoner, som numera icke kunna finna sina ovula, och då, i brist på bättre, borra sig in i krokodiläggsstockar

Nietzsche – liksom senare Marinetti – hyllade det fragmentariska, rörliga, föränderliga, perspektivistiska så avvisade Rydberg allt sådant till förmån för helheten, det stabila och bestående. Rörelsen kan visserligen vara skön, skriver han, men endast under bestämda förhållanden, nämligen när den "framkallar idén om det mångfaldigas underordning under en enhet, och när vi finna kraften verka harmoniskt".¹⁴ Just helheten och harmonin kan sägas vara själva ledmotivet i Rydbergs estetik. Han ville komma åt något harmoniskt, evigt och oföränderligt, skönhetens idé.

Med en sådan estetisk grundsyn är det inte förvånande att Rydberg också ställde sig avvisande gentemot det sena 1800-talets naturalism. De naturalistiska konstnärerna begår enligt Rydberg misstaget att inte skilja mellan det tillfälliga och det väsentliga. Denna uppfattning leder honom också till att förkasta den klassiska mimesistanken, det vill säga föreställningen att konstens väsen skulle bestå i efterbildandet eller imitationen av naturen. Förvisso utgör efterbildningen av naturen närmast en förutsättning för konsten, men det är ändå inte det som är dess överordnade syfte. Målet med konsten är i stället "att förfriska, glädja och förädla vårt själslif medels hvad de gifva oss att se."¹⁵ För att kunna göra det måste konstnären lägga till något eget, inte bara efterbilda det han ser rakt och upp och ned. Dessutom kan man inte komma ifrån att konstnären alltid måste göra en rad val i efterbildandet av naturen, val av ämnen men också av detaljer. Utan sådana val skulle det inte kunna finnas någon konst menar Rydberg, åtminstone ingen bra konst.

och befrukta dem." Brev mars 1892 till Ola Hansson, *Viktor Rydbergs brev i urval* utg. av Emil Haverman, del III (Stockholm 1926), s. 127, 129. "Ovula" har att göra med "ovulation", det vill säga ägglossning.

¹⁴ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 181.

¹⁵ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 205.

Det är genom naturstudier, fortsatta genom mansåldrar, och genom ett utväljande i enlighet med psykiska lagar den helleniska konstidealismen och all annan sann konstidealism har uppkommit. Den sanna idealismen är ingenting annat än en genom val och instinktivt riktig smak i valet förfinad realism [...].¹⁶

Detta är Rydbergs egen ståndpunkt, den sanna idealismen. Han är nog med att särskilja den från den falska idealismen. Det senare är en idealism som inte är förankrad i något naturstudium och som därför endast förmår skapa schematiska landskap, människogestalter och så vidare. Det var en sådan schematism som både realismen och naturalismen med goda skäl reagerade och gjorde uppror mot. Men Rydberg menar att i synnerhet naturalisterna har gått alldeles för långt åt den andra extremen. Detta till skillnad från den sanna idealismen som utgör en högre syntes i vilken konstnären tar fasta på det positiva och nödvändiga i den realistiska estetiken utan att släppa de högre värdena ur sikte. Det är på så sätt fråga om just en "förfinad realism".

Liksom realisten utgår den sanna idealisten från naturen, men han idealiserar den i enlighet med djupt liggande estetiska lagar med syftet att komma åt det väsentliga, det typiska och mönsterbildande. Den konst som har nått allra längst i ett sådant sammanförande av det reala och det ideala, av det som är och det som borde vara, är enligt Rydberg den antika grekiska skulpturen. I sina estetiska föreläsningar framstår han i själva verket som en sentida nyhumanist och nyklassicist, i traditionen från Winckelmann, Schiller och Hegel. Den grekiska konsten och skulpturen är förebildlig i det att den återger verkligheten på ett högre plan, som så vacker och sann den kan vara. I den konsten möter vi den sant idealiserade och därmed också den rent ideala naturen.

¹⁶ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 207.

Att nå dithän borde vara målet också för den samtida konsten menar Rydberg.

En sådan uppfattning är det kanske inte så många som skulle skriva under på i dag. Men hur man uppfattar den eventuella aktualiteten i Rydbergs estetik är naturligtvis avhängigt av vilken estetisk grunduppfattning man själv har. Vissa kan säkert uppfatta hans tankar om det allmänmänskligt sköna som ett nyttigt korrektiv till den samtida konstscenens egendomligheter och upptagenhet av allt annat än skönheten. Det finns inte många konstnärer eller estetiker i dag som talar om det skönas lagar eller för den delen om eviga värden som det sanna, rätta och sköna. Det är inte heller många som tror att det finns något sådant som ett konstens väsen eller något liknande. Det var så att säga Nietzsches nomadiska, perspektivistiska linje som segrade, inte Rydbergs idealistiska och skönhetsdyrkande. På det sättet tror jag att måste säga att det huvudsakliga värdet av Rydbergs estetiska idéer i dag faktiskt är kultur- eller estetikhistoriskt. Det är, som man säger, rena 1800-talet.

Men det finns ändå några saker i Rydbergs estetiska föreläsningar som jag tycker är värda att ta fasta på, förutom det att de på ett så förtjänstfullt sätt speglar olika utvecklingslinjer i 1800-talsetetiken och kastar ljus på Rydbergs egna litterära skapande. För det första kan man framhålla betydelsen av själva frågeställningarna, även om man inte vill ge samma svar på dem som Rydberg gjorde. I *Det sköna och dess lagar* ställs en rad frågor om konstens relation till kunskap och moral, om vår förmåga att fälla omdömen om det sköna och det fula, om förhållandet mellan estetiken och naturvetenskaperna och huruvida man kan säga att det finns något allmänmänskligt skönt. Det är frågor som fortfarande kan framstå som angelägna och aktuella.

För det andra pekar Rydberg, precis som John Ruskin och William Morris, på vad som skulle kunna kallas det mänskliga behovet av skönhet och det genuina hantverkets värde.

Många håller säkert med Rydberg om att människan mår bra av att ha vackra föremål runtomkring sig, av att leva i en estetiskt tilltalande miljö. Exempelvis byggde mycket av talet kring det så kallade Designåret 2005 på liknande föreställningar om att det finns ett samband mellan det estetiskt vackra och det moraliskt goda. Den gedigna designen och konsten tänks kunna göra oss till bättre människor.

För det tredje är Rydbergs estetiska föreläsningar – precis som hans tidigare hållna kulturhistoriska föreläsningar – fyllda med en historisk detaljkunskap och av fina iakttagelser som man fortfarande kan lära sig mycket av. Bland annat har Rydberg med en fantastisk utläggning om perukernas betydelse för olika konststilar och under olika tidsperioder, inte minst rokokon som han utnämner till ”perukstilen”.¹⁷

För det fjärde, slutligen, tycker jag som idéhistoriker att också sådana föreställningar som vi i dag i viss bemärkelse lämnat bakom oss kan ha ett värde eftersom de så att säga utgör en del av vårt kollektiva minne, vår samlade erfarenhetsbank. Även om jag själv inte kan dela Rydbergs idealistiska syn på konsten och det sköna så står hans synsätt för en estetisk position som vi fortfarande kan relatera till, om inte annat för att argumentera mot. På det sättet – i det ständigt pågående samtal som estetikhistorien består av – fortlever än i dag även de till synes mindre aktuella delarna av 1800-talets diskussioner om konsten och det sköna. Det gäller även Rydbergs estetik.

Uppsatsen är en bearbetad version av ett föredrag hållet i arrangemang av Viktor Rydberg-sällskapet i Jönköping 20 februari 2006.

¹⁷ Rydberg, *Det sköna och dess lagar*, s. 33.