

SAMLAREN

*Tidskrift för
svensk litteraturhistorisk
forskning*

ÅRGÅNG 87 1966

Svenska Litteratursällskapet

UPPSALA

Almqvist & Wiksells

BOKTRYCKERI AKTIEBOLAG

UPPSALA 1967

LARS GUSTAFSSON

Från klassicistisk till romantisk »känslöestetik»

Kring diskussionen om ett litteraturhistoriskt periodiseringsproblem

I

Användningen av termerna romantik och romantisk i litteraturhistorien och idéhistorien har energiskt kritiserats av den amerikanske idéhistorikern Arthur O. Lovejoy. I en uppsats från 1924 med titeln *On the Discrimination of Romanticisms*,¹ ett inlägg i diskussionen om begreppet romantik som numera kan kallas klassiskt, förklarar han: »The word 'romantic' has come to mean so many things that, by itself, it means nothing. It has ceased to perform the function of a verbal sign.»² Lovejoy betecknar begreppsförvirringen som en skandal.

Som ett medel att råda bot på den skandalösa situationen rekommenderar Lovejoy i sin uppsats att man lär sig använda ordet romantik i pluralis. En romantik uppstod i Tyskland på 1790-talet — denna rörelse är den enda som har en obestridlig rätt till beteckningen, menar Lovejoy, eftersom den uppfann den åt sig själv. En annan romantik började i England på 1740-talet, en tredje i Frankrike 1801, och en fjärde, som anknöt till den tyska romantiken, uppträdde i Frankrike under 1800-talets andra decennium. Också på flera andra skilda företeelser, till exempel på Rousseaus idéer, har termen romantik applicerats, påpekar Lovejoy.

Att den så kallade romantiken har olika karaktär i olika länder har visserligen de mera försiktiga litteraturhistorikerna redan klart för sig, erkänner Lovejoy. Men man måste inse att det vedertagna begreppet även inom varje nationellt område i själva verket rymmer många skilda idékomplex och estetiska tendenser. Sedan forskaren har insett denna »romantikernas» mångfald, är hans uppgift enligt Lovejoy att närmare analysera dem var för sig och att klarlägga de idéer och värderingar som ingår som element i dem. Först därefter kan han bedöma de olika »romantikernas» inbördes förhållande, ange deras särskiljande och förenande drag. Lovejoy förnekar inte att det kan finnas en gemensam romantisk nämnare, men någon sådan har enligt hans mening aldrig klart påvisats och kan inte förutsättas *a priori*.³ Den metod som Lovejoy an-

¹ Först publicerad i *PMLA* 39, 1924. Omtryckt i förf:s *Essays in the History of Ideas*, Baltimore 1948. Se även ett senare inlägg av Lovejoy, *The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas* (*Journal of the History of Ideas* 2, 1941), och en diskussion

mellan L. Spitzer och Lovejoy med anledning av detta inlägg (*Journal of the History of Ideas* 5, 1944).

² *Essays in the History of Ideas*, s. 232.

³ *Ibid.*, s. 235 ff.

visar är alltså i första hand analytisk men utesluter inte principiellt möjligheten av en slutlig syntes.

Det behov av en differentiering av begreppet romantik som främst Lovejoy hävdar, har i viss mån också yttrat sig i den litteraturhistoriska terminologin. Redan innan Lovejoy framträdde med sitt krav på »discrimination of romanticisms» hade sålunda termen förromantik lanserats, särskilt inom fransk litteraturforskning, för att sammanfatta vissa litterära tendenser under 1700-talet — sentimentaliteten, natursvärmeriet, intresset för folkpoesi, oppositionen mot den klassicistiska regelestetiken, osv. — tendenser som ansågs bära avgränsas från den senare, »egentliga» romantiken men samtidigt bära ses i sammanhang med den.⁴ Men även begreppet förromantik rymmer ju ett stort komplex av företeelser, och Lovejoy skulle säkerligen också kräva en »discrimination of pre-romanticisms».

Ett annat exempel på differentieringen av begreppet romantik i modernare litteraturhistoriska framställningar är den skillnad som brukar göras mellan två olika riktningar inom den tyska romantiken: å ena sidan Jenaromantiken, som bygger på den filosofiska idealismen av Kants, Fichtes och Schellings märken, och å andra sidan Heidelbergromantiken som snarast är anti-intellektualistisk och odlar medeltidssvärmeri och folkandesmystik.

2

René Wellek har i en längre uppsats, *The Concept of Romanticism in Literary History*,⁵ karaktäriserat Lovejays ståndpunkt i romantikdiskussionen som en »extrem nominalism» och försvarat användningen av termen romantik, i singularis, för att beteckna en enhetlig företeelse i europeisk litteratur. Han menar att litteraturhistoriska periodtermer bör uppfattas varken som »godtyckliga språkliga etiketter» eller som »metafysiska entiteter» utan som beteckningar på »normsystem» som dominerar litteraturen under en viss tid. Med »normsystem» åsyftar han i detta sammanhang uppsättningar av gängse konventioner ifråga om filosofiska idéer, motiv, stilar, osv.⁶

»Romantik» betecknar sålunda, förklarar Wellek, de karaktäristiska dragen i den europeiska litteratur »som kallade sig själv eller kallades 'romantisk' över hela kontinenten» — avgränsningen måste ju sägas vara ganska vag. Denna litteratur har enligt Wellek en gemensam nämnare; »we find throughout Europe the same conceptions of poetry and of the workings and nature of poetic imagination, the same conception of nature and its relation to man, and basically the same poetic style, with a use of imagery, symbolism, and myth which is clearly distinct from that of eighteenth-century neoclassicism». Wellek anger tre »särskilt övertygande» kriterier på romantik i användningen av tre begrepp, centrala i var sitt avseende: fantasi (ifråga om uppfattningen av poesin), natur (ifråga om världsuppfattningen), symbol och myt (ifråga om den poetiska stilen). Det romantiska »normsystemet» får emellertid tänkas ha bör-

⁴ Jag hänvisar till två standardverk: P. van Tieghem, *Le préromantisme* 1-2, Paris 1924-1930, ny uppl. 1947-1948, och A. Monglond, *Le préromantisme français* 1-2, Grenoble 1930.

⁵ Först publicerad i *Comparative Literature* 1, 1949. Omtryckt i förf:s *Concepts of Criticism* (1963), second printing New Haven & London 1964.

⁶ *Concepts of Criticism*, s. 129.

jat växa fram redan under den övervägande klassicistiska epoken, menar Wellek, och för detta förberedelsestadium är termen förromantik en lämplig beteckning.⁷

I en senare översikt över romantikdiskussionen i vetenskaplig litteratur fram till 1963, *Romanticism Re-examined*, anser sig Wellek kunna konstatera att resultatet av denna diskussion i stort sett överensstämmer med hans egen uppfattning: »In all of these studies, however diverse in method and emphasis, a convincing agreement has been reached: they all see the implication of imagination, symbol, myth, and organic nature, and see it as part of the great endeavour to overcome the split between subject and object, the self and the world, the conscious and the unconscious. This is the central creed of the great romantic poets in England, Germany, and France.»⁸

Som ett bemötande av Lovejoys synpunkter förefaller dock Welleks inlägg knappast övertygande. De nyckelbegrepp — fantasi, natur, symbol och myt — som Wellek anger som centrala för romantiken har ju i själva verket mycket skiftande innehåll i den estetiska diskussionen under det skede som det gäller. Welleks försvar för ett enhetligt romantikbegrepp tenderar att radera ut väsentliga idéhistoriska och litteraturhistoriska distinktioner utan att den sökta gemensamma nämnaren kan anses ha blivit funnen. Förromantiken ges också ett falskt sken av enhetlighet i Welleks perspektiv; de skilda nya tendenser i 1700-talets litteratur och estetik som brukar sammanfattas i detta begrepp förutsätts utan vidare flyta samman i en gemensam romantisk strömfåra.

I andra delen av sin *History of Modern Criticism*, som behandlar »The Romantic Age», har Wellek något modifierat sin bestämning av romantiken som ett litterärt periodbegrepp. I denna historiska framställning har han haft svårare än i sin mera allmänna diskussion av begreppet romantik att samordna de litteraturestetiska idéerna under ett skede som sträcker sig från det senare 1700-talet fram till omkring 1830 i ett enhetligt »system». Han använder här till och med någon gång uttrycket »romantic movements», i pluralis, enligt Lovejoys rekommendation.

Wellek förklarar nu att man kan tala om en allmänuropeisk romantisk rörelse endast i en mycket vid mening som en reaktion mot klassicismen och som förkunnelse av en diktuppfattning som bland annat betonar känslans roll i poesin. Denna reaktion sätter in på 1700-talet snarare än i början av 1800-talet, och dess portalfigurer är Diderot och Herder, menar Wellek. Men inom denna omfattande och vagt definierade romantiska rörelse kan man enligt Wellek tala om romantik i en mera inskränkt mening, en romantik som innebär en »dialektisk och symbolistisk syn på poesin» och en uppfattning av poesin som en förening av motsatser eller som ett system av symboler. Det är en estetik som har utformats främst av bröderna Schlegel.

Att många litteraturestetiska idéer under »The Romantic Age» inte ryms inom detta snäva romantikbegrepp är Wellek medveten om; utanför Tyskland finner man, enligt vad han själv anser, den schlegelska diktuppfattningen företrädd endast av två mera framstående kritiker, nämligen av Coleridge och Victor Hugo. Den gemensamma romantiska nämnaren har Wellek alltså inte funnit

⁷ Ibid., s. 159 ff.

⁸ Ibid., s. 220.

i denna diktuppfattning. När han ändå framhåller den som den väsentliga litteraturestetiska idén under det ifrågasättande skedet, tycks detta snarast innebära en personlig bedömning av den schlegelska estetikens aktuella värde: »This view seems to me valuable and substantially true even today.»⁹

Det är alltså svårt att finna Welleks olika försök till en syntetisk karaktäristik av romantiken (och förromantiken) tillfredsställande. En fortsatt analytisk forskning enligt Lovejoys program förefaller angelägnare än väsensbestämningar i Welleks stil om man vill åstadkomma en nyanserad teckning av den litteraturhistoriska och estetikhistoriska utvecklingen efter klassicismen.

3

De eventuella förbindelseelinjerna mellan vad som har uppfattats som förromantiska tendenser och de senare romantiska rörelserna är fortfarande i stor utsträckning outredda. Å andra sidan är det också problematiskt hur förromantiken skall avgränsas från klassicismen, hur man skall skilja mellan traditionellt och nytt i 1700-talets (och kanske redan i 1600-talets) diktning och estetiska diskussion.

Vissa drag i 1700-talets litteratur tycks framträda som påtagligt nya i förhållande till klassicistiska ideal: känslsamheten i olika variationer (till exempel i Rousseaus *La nouvelle Héloïse*, Sternes *Tristram Shandy* och *Sentimental Journey*, Goethes *Werther* eller Lidners *Grevinnan Spastaras död*), de patetiskt revolutionära attityderna (till exempel i Goethes och Schillers ungdomsdramatik och överhuvud taget inom *Sturm-und-Drang*-rörelsen eller i Thorilds litterära och politiska manifest), förkärleken för det övernaturliga och skräckbetonade (till exempel i Horace Walpoles *Castle of Otranto* eller i balladimitationer av det slag som Goethes *Erlekönig* representerar), intresset för den primitiva poesin, ett intresse som bland annat Ossiansvärmeriet är ett utslag av, uppvärderingen av äldre diktare som Ariosto, Tasso och Shakespeare.

Ett problem som är väsentligt när det gäller att bestämma förromantikens förhållande till klassicismen är emellertid problemet i vad mån sådana tendenser i 1700-talets litteratur som de nyss exemplifierade är förknippade med litteraturestetiska *idées* som kan anses stå i motsats till grundläggande principer i den klassicistiska poetiken. Vissa variationer i stil och smak låter sig ju mycket väl förenas med en och samma »konstlära». Så kan exempelvis de olika stil-tendenser som har sammanfattats i begreppet litterär barock betraktas som särutvecklingar inom den klassicistiska traditionen; som ofta har framhållits lanserar inte den litterära barocken någon självständig, anti-klassicistisk poetik.¹

Wellek påpekar i inledningen till första delen av *A History of Modern Criticism* att klyftan mellan litterär teori och litterär praktik i själva verket är ett genomgående faktum i litteraturhistorien. Under tre hundra år, från renässansen till mitten av 1700-talet, existerar i stort sett en enda litteraturestetik, vars grundsatser är hämtade från några få antika källor, främst Aristoteles' *Poetik* och Horatius' *Ars poetica*. »Substantially the same critical theory was embraced by

⁹ R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950. The Romantic Age*, New Haven 1955, s. 2 f.

¹ Se t.ex. E. N. Tigerstedt, *Renässans - barock - klassicism* (Bonniers allmänna litteraturhistoria 3, Sthlm 1960), s. 19 f.

such diverse men as the poets of the Italian Renaissance, Sidney and Ben Jonson in Elizabethan England, the French dramatists of the court of Louis XIV, and the middle-class Dr. Johnson. Literary styles had undergone profound revolutions during these three centuries, but no new or different theory of literature was ever formulated.»²

Det kan alltså anses motiverat att ställa problemet i vad mån den förroman-tiska omorienteringen av den litterära smaken också innebär nya teorier om poesins natur och ändamål, diktarens egenskaper och uppgifter, osv. Wellek har med första delen av sin *History of Modern Criticism* utan tvivel gjort en viktig insats för att belysa detta problem.

4

En huvudsynpunkt i Welleks framställning är att klassicismens poetik under 1700-talet upplöses av den »emotionalism» och »sentimentalism» som gör sig allt starkare gällande i tidens litteraturestetik. Wellek anknuter här till ett betraktelsesätt som är hävdvunnet i den estetikhistoriska forskningen men som också är ganska problematiskt. Jag vill något belysa problematiken genom att först presentera ett par äldre inlägg i diskussionen om den litteraturestetiska utvecklingen under 1700-talet.

I en undersökning som kan anses banbrytande, *La question des règles au 18^e siècle*,³ hävdar Daniel Mornet att uppfattningen att poesins regler kan deduceras från antikens litterära mästerverk, förnuftet eller en allmängiltig smak, dominerar litteratursynen under hela 1700-talet. Men regelestetiken hotas av vissa upplösningstendenser, som Mornet fördelar på två huvudlinjer: 1) det allt starkare intresset även för annan diktning än den klassiska antika och den därmed sammanhängande benägenheten att bedöma olika epokers och nationers poesi relativistiskt, från sina historiska, klimatiska och andra förutsättningar; 2) den framväxande uppfattningen att det väsentliga i poesin är något som snarare har med känsla än med förnuft att göra, något som endast det poetiska geniet kan uppenbara och som därför är höjt över smakdomarnas regler. Mot »la critique philosophique» ställer Mornet dels »les débuts de la critique historique» och dels »la critique de sentiment».⁴

Ansatzerna till en historisk uppfattning av poesin leder dock enligt Mornet inte till några mera betydelsefulla resultat under 1700-talet; samtidigt som man allmänt ger ett visst erkännande åt smakens och reglernas relativitet, antar man ändå att poesins *väsentliga* lagar är allmängiltiga.

En större betydelse för att misskreditera regelestetiken tillmäter Mornet tendenserna under 1700-talet att tillerkänna geniet och känslan en större roll i det poetiska skapandet. Men han betonar också att en traditionell diktuppfattning länge döljer sig under ytan av det till synes revolutionerande talet om geniets frihet eller den poetiska entusiasmen; »ce sont les formules qui changent plus

² R. Wellek, *A History of Modern Criticism: 1750-1950. The Later Eighteenth Century*, New Haven 1955, s. 6.

³ *Revue d'histoire littéraire de la France* 21, 1914. (En sammanfattning av denna un-

dersökning ingår som tredje avdelningen i förf:s *Le romantisme en France au 18^e siècle*, Paris 1912.)

⁴ *Revue d'histoire littéraire de la France* 21, s. 241 ff., 252 ff., 592 ff.

que les idées profondes, les méthodes plus que les principes». ⁵ Många 1700-talskritiker förkunnar mer eller mindre vältaligt entusiasmens betydelse för diktaren, men samtidigt ställer de den under förnuftets och den konstnärliga beräkningens kontroll, framhåller Mornet. Han citerar Marmontel: »L'enthousiasme, dans l'écrivain, est donc un délire factice, ou une passion volontaire.» Det är en uppfattning av den poetiska entusiasmens innebörd som i grunden skiljer sig från romantikernas, menar Mornet: »Le poète, tel que les romantiques l'ont conçu, n'est que l'écho de lui-même. Les émotions qu'il exprime, il ne les étudie ni ne les calcule; il les subit; il se trahit ou se raconte. L' 'enthousiasme' n'est que l'élan de sa propre passion.» ⁶

När Mornet kontrasterar »1700-talskritikens» och »romantikens» syn på den poetiska entusiasmen, kan han visserligen sägas använda schabloner av det slag som Lovejoys kritik av termen romantik riktar sig mot; uppfattningen av diktaren som »endast ett eko av sig själv» är möjligen *en* romantisk uppfattning men knappast *den* romantiska uppfattningen av diktaren. Men i Mornets jämförelse antyds samtidigt en metodisk väg som tycks viktig, nämligen att följa betydelseförändringarna i grundläggande litteraturestetiska begrepp för att på det viset åstadkomma mera nyanserade distinktioner mellan traditionellt och nytt, klassicistiskt och romantiskt (eller förromantiskt). Inte minst sådana begrepp som i likhet med begreppet poetisk entusiasm har att göra med känslans roll i det poetiska skapandet torde vara betydelsefulla i detta sammanhang.

5

Liksom Mornet urskiljer Martin Lamm i andra delen av *Upplysningstidens romantik* två huvudlinjer längs vilka 1700-talets litteraturestetik tenderar att avvika från klassicismens diktuppfattning. ⁷ Lamm drar dock linjerna på ett annat sätt än Mornet.

Den ena huvudlinjen är enligt Lamm »naturalistisk» och motsvarar på det estetiska området den allmänna filosofiska utvecklingen från rationalism till empirism och sensualism, och den innebär att »förnuftet får avstå sin allhärskarplats åt sinnligheten». (För Lamm, liksom för Mornet, framstår rationalismen som det centrala i klassicismens estetik.) Den andra huvudlinjen är däremot idealistisk och utgår ytterst från den platonska filosofin, förmedlad till 1700-talets estetiska tänkande främst genom Shaftesbury.

Den »naturalistiska» estetiken är väsentligen vad Lamm kallar en »känslöestetik». Diktens uppgift är att ge läsaren eller teaterbesökaren starka känslöupplevelser. Denna uppfattning för med sig att de rationalistiskt motiverade »reglerna» förlorar sin auktoritet. »En enda rad, som är mäktig att pressa tårar betyder oändligen mer än alla regler i Aristoteles», citerar Lamm från Lidner. Kravet att dikten skall vara känslomässigt gripande medför också ett krav på att dikten skall ge ett så starkt intryck av verklighet som möjligt; diktens uppgift är att tillhandahålla ett slags surrogat för verkligheten. Den traditionella »naturefterbildningsteorin» omtolkas under inflytande av sensualis-

⁵ Ibid., s. 607.

⁶ Ibid., s. 609 f.

⁷ M. Lamm, *Upplysningstidens romantik*.

Den mystiskt sentimentala strömningen i svensk litteratur 2, Sthlm 1920, s. 241 ff.

men, menar Lamm: »För Boileau hade [...] 'naturen' varit identisk med den förnuftiga naturen, människan. Det var alltså en psykologiskt trogen människoskildring han i första hand fordrade av författaren. För sjuttonhundratalet med dess empirism, med dess naturvetenskapliga intresse för den yttre verkligheten, med dess naturkänsla och sinne för det pittoreska, kom efterhärmingsteorien att få en annan innebörd.» I 1700-talets diktning ser Lamm denna »känslöestetik» motsvarad av den sentimentala borgerliga romanen, dramen och den patetiskt subjektiva poesin i Youngs stil, även om han anser att estetiken och dikten utvecklas oberoende av varandra.⁸

1700-talets »känslöestetik» innebär, menar Lamm, också att endast starka, ursprungliga känslor frambringa sann poesi. Denna idé förknippas med uppfattningen att sådana känslor endast finns hos primitiva folk och under primitiva epoker, och leder till ett intresse för sådan poesi som tolkas som uttryck för primitiva passioner: Ossians sånger, Eddadikterna eller Shakespeares dramer.⁹ (Tendensen till en historisk-relativistisk syn på poesin under 1700-talet, som Mornet betraktar som en självständig utvecklingslinje, ser alltså Lamm snarast som en konsekvens av »känslöestetiken».)

Den »naturalistiska» linjen i 1700-talsestetiken resulterar enligt Lamm ytterst i »konstens självförnekelse»; konsten kommer att framstå som en ofullkomlig ersättning för den autentiska verkligheten, och den konsekventa uppfattningen blir att »dikten bör återvända till vad den ursprungligen varit, ett oartikulerat skri». Denna linje »kunde ej på egen hand nå fram till ett romantiskt diktideal», säger Lamm, »därför att den vilade på upplysningssensualismen, därför att den vidhöll naturefterhärmingprincipen i dess mest realistiska tolkning och därför att den med sin hänvisning till känslan såsom den enda befogade domaren egentligen gjorde all konstspekulation överflödigt». Den andra huvudlinjen, den idealistiska, har en motsatt innebörd; det är den som leder till »romantikernas trossats, att konsten överträffar naturen, att dikten är det egentliga livet, därför att den når allt varandes innersta kärna, idéen».¹

6

Mornets och Lamms framställningar ger delvis ganska motstridande tolkningar av 1700-talets »känslöestetik». Jag vill framhålla ett par punkter.

Mornet är benägen att reducera den faktiska betydelsen av »la critique de sentiment». Det är formlerna och uttryckssätten mera än själva idéerna som förändras i den litterära diskussionen; en underliggande klassicistisk dogmatism ger 1700-talskritiken dess väsentliga karaktär, anser Mornet. Någon avgörande brytning med den klassicistiska traditionen inträffar alltså enligt Mornet inte under 1700-talet, även om vissa tendenser förebådar en sådan brytning.

Lamm iakttar däremot en avgörande reell konflikt mellan klassicismen och »känslöestetiken» under 1700-talet; låt vara att han påpekar att den »nya estetiken» i Frankrike till att börja med ter sig som »en omläggning av fransk-klassicismen på empiristisk basis» och först så småningom blir »medveten om sina antiklassicistiska tendenser».² Det är betecknande att Mornet hävdar att

⁸ Ibid., s. 244 ff.

⁹ Ibid., s. 247 ff.

¹ Ibid., s. 249 ff.

² Ibid., s. 242.

1700-talskritikerna tolkar det till synes romantiska begreppet poetisk entusiasm i rationalistisk och klassicistisk anda, medan Lamm i stället gör gällande att den traditionella naturefterbildningsprincipen får en helt ny innebörd under inflytande av »känslöestetiken».³

Mornet ser vidare något utmärkande för romantiken i uppfattningen av den poetiska entusiasmen som ett uttryck för diktarens subjektiva känsla, en uppfattning som enligt Mornets mening är främmande för 1700-talets syn på poesin. Lamm betraktar däremot kravet på äkta känsla i dikten som ett utslag av upplysningens »naturalism» och som direkt stridande mot det romantiska diktidealet; detta förbinder han i stället med den idealistiska linjen i 1700-talsetetiken. Enligt Lamm framstår sålunda 1700-talets »naturalistiska» estetik som en isolerad företeelse, skild både från klassicistisk och romantisk diktuppfattning.

Man kan alltså iakttä en skillnad i synsätt mellan Mornet och Lamm både ifråga om »känslöestetikens» betydelse under 1700-talet och ifråga om dess förhållande till romantikens estetik. Deras olika mening om vad som är romantiskt och inte romantiskt illustrerar snarast den förvirrande mångtydigheten i termen romantik. Skillnaden mellan Mornets och Lamms tolkningar av 1700-talets »känslöestetik» ger emellertid anledning till ett par olika frågeställningar: Vad menas, närmare bestämt, med »känslöestetik»? Och vidare: I vad mån innebär »känslöestetiken» en ny, icke-klassicistisk uppfattning av poesin?

7

Begreppet »känslöestetik» kan ju innefatta flera skilda idéer. Lamm sammanför inom detta begrepp både idén att poesins uppgift är att väcka *läsarens* (eller teaterbesökarens) känslor, och idén att poesin bör vara ett uttryck för *diktarens* känslor. (Mornet åsyftar med »le critique de sentiment» snarast, men inte konsekvent, den senare idén.) Det kan vara motiverat att hålla isär dessa tolkningar när det gäller att bedöma »känslöestetikens» förhållande till traditionell, klassicistisk poetik.

M. H. Abrams drar i sin bok *The Mirror and the Lamp* en avgörande gräns mellan vad han kallar »pragmatiska» litteraturestetiska teorier, dvs. sådana teorier som i första hand betraktar poesin som ett medel att på ett eller annat sätt påverka läsaren, och vad han kallar »uttrycksteorier» (»expressive theories»), dvs. sådana teorier som i första hand betraktar poesin som ett uttryck för diktarens inre.⁴

Den »pragmatiska» diktuppfattningen, synen på poesin som ett slags retorik, har enligt Abrams' mening satt sin prägel på större delen av den västerländska litteraturestetiken från antiken till och med 1700-talet. Horatius förklarar att poeternas syfte är att »antingen gagna eller roa eller att samtidigt underhålla och undervisa». Utom att ge moraliska lärdomar och angenäm underhållning angavs traditionellt ofta en tredje uppgift för poesin, nämligen att »röra»

³ Tieghems synsätt i första avsnittet av *Le préromantisme* »La notion de vraie poésie dans le préromantisme européen», överensstämmer närmast med Lamms.

⁴ M. H. Abrams, *The Mirror and the*

Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition, New York 1953, s. 14 ff., s. 21 ff. — Abrams talar också om »the expressive theory of poetry and art», alltså i singularis (s. 70 ff.).

(»movere«), att påverka läsaren eller åhöraren känslomässigt. Diktens effekt på läsarens känslor kunde betraktas som ett medel till hans moraliska fostran, men den kunde också uppfattas som ett värde i och för sig. Ett slags »känslöestetik» rymdes alltså inom den traditionella, klassicistiska poetikens ram. Det är ett viktigt faktum, som till exempel Lamm är benägen att förbise.

Men även om »känslöestetiken» har gamla traditioner inom klassicismen, kan det ju förhålla sig så att denna estetik blir mera radikalt utformad och får en ännu mera dominerande betydelse under 1700-talet än tidigare. Denna utveckling har möjligen inneburit en så betydelsefull förändring att det kan vara motiverat att tala om en »ny» syn på poesin, trots att man är medveten om sambandet med klassicistisk diktuppfattning.

Ett sådant betraktelsesätt finner man exempelvis i första delen av Welleks *History of Modern Criticism*, där det framhålls att det som hände på litteraturestetikens område under 1700-talet inte bör uppfattas som en romantisk eller förromantisk revolt; »rather, individual issues concealed in the current theory were brought out into the open, critics pushed this or that position to its logical or illogical extreme, and theories became established which kept up connections with the past only uneasily and formally».⁵ Wellek är sålunda medveten om att uppfattningen av poesin som ett medel att påverka läsarens känslor var hävdvunnen inom klassicismen, men han menar att denna uppfattning utvecklas på ett radikalt sätt under det senare 1700-talet. Just denna utveckling ser Wellek som den mest betydelsefulla av de förändringar som sker inom 1700-talets litteraturestetik; den leder, menar han, till att klassicismen löses upp i »emotionalism and sentimentalism»⁶ — ett synsätt som ju står nära Lamms.

8

Abrams anlägger ett helt annat perspektiv på den »pragmatiska» diktuppfattningens historiska innebörd och utvecklingen av en ny syn på poesin under 1700-talet. Enligt Abrams är just det »pragmatiska» betraktelsesättet, vid sidan av synen på dikten som »efterbildning» (»the mimetic orientation«), karaktäristiskt för den traditionella, klassicistiska poetiken, och det är förändringen av detta betraktelsesätt som så småningom leder till klassicismens upplösning. Den »pragmatiska» diktuppfattningen motverkas under 1700-talet framför allt av tendenser att betrakta poesin inte som ett medel att påverka läsaren utan som ett uttryck för diktarens inre, menar Abrams. Dessa tendenser fullföljs i senare romantiska idéer om poesin, »the many romantic theories which turn on the concept that poetry is the expression of feeling, or of the human spirit, or of an impassioned state of mind and imagination».⁷

Abrams iakttar flera olika faktorer i denna utveckling mot en litteraturestetisk »uttrycksteori». Han framhåller idén att diktaren själv måste vara fylld av känsla för att kunna påverka läsaren känslomässigt, en idé som härstammar från retoriken men som till exempel Horatius hade tillämpat också på poesin. »Liksom människans ansikte ler mot dem som ler», säger Horatius i sin *Ars poetica*, »så visar det också medkänsla med dem som gråter. Vill du få mig att

⁵ *A History of Modern Criticism: 1750–1950. The Later Eighteenth Century*, s. 25.

⁶ *Ibid.*, s. 26; jfr s. 22.

⁷ *The Mirror and the Lamp*, s. 70 f.

gråta, måste du först själv känna smärta.» Ett slags »uttrycksestetik» är alltså här nära förknippad med den »pragmatiska» diktuppfattningen.⁸

Vidare påpekar Abrams inflytandet från den senantika skriften *Peri hypsous*, som gick under Longinos' namn, där passionen framställs som en av den »sublima» stilens källor. Longinos hade auktoriserats inom klassicismen bland annat genom Boileaus översättning, men tolkningen av honom anpassades länge till den traditionella poetiken, menar Abrams. Ett mera djupgående inflytande från Longinos finner dock Abrams hos den engelske kritikern John Dennis i början av 1700-talet, som starkt betonar känslans roll i det poetiska skapandet, liksom hos biskop Lowth som i sina föreläsningar på 1740-talet om den hebreiska poesin hävdar att »poesin härleder själva sin existens från själens våldsamma känslor».⁹

Som en av förutsättningarna för »uttrycksteorin» framhåller Abrams också intresset för poesins — och överhuvud taget språkets — ursprung, ett ursprung som man under 1700-talet gärna söker i den primitiva människans passioner; poesin, och speciellt den lyriska poesin, tolkas som det ursprungliga språket, som ett uttryck för de elementära mänskliga känslorna. Med detta synsätt förenas en tendens att upphöja vad som betraktas som ursprunglig, »naturlig» poesi till norm för all poesi.¹

Abrams' översikt visar alltså att »uttrycksteorin», uppfattningen av poesin som känslouttryck, har flera skilda förutsättningar och delvis kan följas långt tillbaka i den klassicistiska traditionen. Också »uttrycksestetiken» har i själva verket djupa rötter i klassicismens diktsyn. Det tycks problematiskt att bestämma på vilket stadium i utvecklingen som en ny, icke-klassicistisk »uttrycksteori» kan anses lösgöra sig ur den traditionella poetiken.

Som Abrams påpekar, förenas ofta någon form av »uttrycksteori» med de traditionella litteraturestetiska idéer som han principiellt ställer i motsats till »uttrycksteorin», nämligen uppfattningen av poesin som »efterbildning» och den »pragmatiska» diktuppfattningen. Hos exempelvis John Dennis finner man alla dessa tre synsätt kombinerade. Abrams uppfattar en spänning mellan Dennis' starka betonande av känslöelementet i poesin å ena sidan och hans traditionella definitioner av poesins uppgifter och verkningsmedel å den andra. Denna spänning betyder inte en avgörande brytning med de klassicistiska doktrinerna, menar Abrams; den förebådar endast en sådan brytning. Inte heller utvecklar 1700-talets »primitivister», som Abrams framhåller, i allmänhet några nya generella teorier om poesin på grundval av den primitiva diktningen; de är i sina systematiska utläggningar vanligen bundna av de traditionella teoretiska mönstren. »The collapse of the neo-classic structure of criticism occurred only when the concept of the urgency and overflow of feeling, from being only a part, and a subordinate part, of poetic theory, became the central principle of the whole.»²

Denna betydelsefulla omorientering finner man enligt Abrams hos några få litteraturestetiska författare under senare delen av 1700-talet som uttryckligen omprövar klassicismens grundläggande principer. Han framhåller särskilt

⁸ Ibid., s. 71 f.

⁹ Ibid., s. 72 ff.

¹ Ibid., s. 78 ff.

² Ibid., s. 84.

en skrift av den engelske orientalisten Sir William Jones, *Essay on the Arts, commonly called Imitative*, fogad till en samling översättningar av orientalisk poesi (1772). Här sammanstrålar de tidigare tendenserna till en »uttrycks-teori» och resulterar i en väsentligen ny uppfattning av poesins natur, menar Abrams. Jones förkastar Aristoteles' lära att all poesi består i »efterbildning»: när man definierar poesin, bör man utgå från vad den var i sitt ursprungliga tillstånd, förklarar han, nämligen »a strong and animated expression of the human passions».³

När det gäller att avgränsa en icke-klassicistisk »uttrycksteori» från de förberedande ansatser till en sådan teori som ryms inom den traditionella poetiken, möter man emellertid också ett annat problem. Begreppet »känslouttryck» kan ges olika innebörd. Mornet framhöll i *La question des règles au 18^e siècle* att 1700-talskritikerna uppfattar den poetiska entusiasmen på ett väsentligen annat sätt än romantikerna. Enligt de förra innebär den ett känslotillstånd som poeten avsiktligt försätter sig i och som han behärskar med sitt förnuft; enligt de senare innebär den ett spontant utbrott av poetens »egen» känsla.⁴ Även Abrams påpekar dessa olika uppfattningar av det poetiska känslouttryckets karaktär,⁵ men distinktionen spelar knappast den roll i hans framställning som den vore förtjänt av.

*

De synpunkter, äldre och nyare, på utvecklingen från en classicistisk till en romantisk eller förromantisk diktuppfattning under 1700-talet som jag här kort har presenterat, tycks mig illustrera svårigheten att beskriva denna utveckling på ett tillfredsställande sätt. Det är tydligt att denna svårighet sammanhänger med att de centrala begrepp som har använts i beskrivningarna är alltför omfattande och vaga; det gäller som vi har sett ett begrepp som »känslöestetik» men också ett mera avgränsat begrepp som »uttrycksetetik». Ju mera studiet av den traditionella, classicistiska poetiken har fördjupats, ju mera det har upptäckts hur mycket av föregivet romantiska idéer som ryms inom denna poetik, desto större har behovet blivit av skarpare idéhistoriska distinktioner och en mera differentierad terminologi. Och ju mera nyanserat utvecklingen från classicism till romantik kan tecknas, desto mera tenderar också motsättningen mellan perioderna att avdramatiseras och de vida, generaliserande periodbegreppen att förlora sin vetenskapliga användbarhet.

³ Ibid., s. 87 f. — I själva verket hävdas uppfattningen av poesin som känslouttryck lika radikalt redan i Louis Racines skrift *Sur l'essence de la poésie*, framlagd inför L'Académie des inscriptions et belles-lettres 1721. Författaren lanserar här tesen att poesin till sitt väsen är ett uttryck för starka elementära passioner, en tes som han uttryckligen ställer i motsats till uppfattningen att imitationen eller fiktionen skulle vara poesins grundprincip och som han bland annat stö-

der med exempel från biblisk och även från mera exotisk primitiv diktning — han hänvisar sålunda till en »chanson d'un cannibal», omtalad av Montaigne. (L. Gustafsson, »Imitation» och »entusiasm». *En studie i classicistisk poetik*, *Samlaren* 1963, s. 162 f.)

⁴ *Revue d'histoire littéraire de la France* 21, s. 609 f.

⁵ *The Mirror and the Lamp*, s. 72; jfr s. 23.