

SAMLAREN

T I D S K R I F T

F Ö R

S V E N S K L I T T E R A T U R H I S T O R I S K

F O R S K N I N G



NY FÖLJD. ÅRGÅNG 40

1959

U P P S A L A 1 9 6 0

S V E N S K A L I T T E R A T U R S Ä L L S K A P E T

UPPSALA 1960

ALMQVIST & WIKSELS BOKTRYCKERI AB

60153021

»Imitation» och »äkthet»

En linje i 1700-talets diskussion om mimesisprincipen

Av Lars Gustafsson

Det är väl en allmänt gängse uppfattning att brytningen med den klassiska mimesisteorin, med föreställningen att konsten i en eller annan mening »efterbildar naturen», är en betydelsefull sida av den litterära omorientering under 1700-talet som brukar betecknas som förromantik. Hävdandet av känslan och fantasin som de väsentliga poetiska egenskaperna, synen på diktaren som ett skapande geni och på dikten som uttryck för geniets personliga sensibilitet eller för skilda folks och epokers anda — sådana ofta framhävda drag i den litterära uppfattning som undanträngde den klassicistiska smaken och estetiken tycks ju stå i uppenbar motsats till tanken att dikten väsentligen är efterbildning, reproduktion.

En sida av 1700-talets debatt om den litterära imitationen rör frågan om de sentida diktarnas förhållande till den klassiska litteraturen: bestod deras uppgift endast i att efterbilda för alla tider givna fulländade mönster eller var de som nyskapare jämställda med antikens diktare? Denna debatt om litterär imitation i betydelsen efterbildning av den klassiska litteraturens mönster — som ju f. ö. ingalunda är ny för 1700-talet — är emellertid ganska fristående från diskussionen om dikten som efterbildning av naturen. Edward Young särskiljer uttryckligen de båda slagen av imitation i sin berömda uppsats *Conjectures on original composition* (1759): »Imitations are of two kinds; one of nature, one of authors: The first we call *Originals*, and confine the term *Imitation* to the second.»¹ Young delar alltså uppfattningen av dikten som naturefterbildning, samtidigt som han går till angrepp mot imitationen av den klassiska litteraturen och kräver originella insatser av diktarna.

Men även satsen om dikten som naturefterbildning är flertydig. Det förefaller viktigt att ta hänsyn till detta och att närmare försöka precisera vilken innebörd satsen ges i olika sammanhang, när man vill bestämma den förromantiska diktuppfattningens förhållande till mimesisidéen och den klassicistiska estetiken. Inte minst den ofta åberopade motsättningen mellan traditionell dikteori och förromantikens »uttrycksestetik», mellan uppfattningen av poesin som naturefterbildning och uppfattningen av poesin som känslouttryck, som »passionernas språk», visar sig rymma mera av problematik än det omedelbart kan förefalla och tycks mig vara värd

¹ Cit. efter *Criticism. The foundations of modern literary judgment*, ed. by M. Schorer, J. Miles, G. McKenzie, 1948, s. 13. — Distinktionen torde ha varit ganska allmänt gängse i engelsk kritik vid tiden för Youngs uppsats. Jfr L. P. Smith, *Four words: romantic, originality, creative, genius, Society for Pure English*, tract 17, 1924, s. 18. (Omtr. i förf:s *Words and idioms*, 1926.)

närmare analys.² Med utgångspunkt från Charles Batteux' framställning av den lyriska poesin i *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) — den åsyftade gemensamma principen är just mimesisprincipen — skall jag i denna uppsats försöka bidra till en sådan analys.

Batteux ägnar ett kapitel i *Les beaux arts* åt att visa att även den lyriska poesin rätteligen bör betraktas som en form av imitation. Denna genre kan förefalla svårare än andra att inordna under den allmänna principen, men endast för ett ytligt betraktelsesätt, menar han. Batteux föregriper på följande sätt invändningar som han antar kommer att resas mot hans uppfattning:

Quoi! s'écrie-t'on d'abord; les Cantiques des Prophètes, les Pseaumes de David, les Odes de Pindare & d'Horace ne seront point de vrais Poèmes? Ce sont les plus parfaits. Remontez à l'origine. La Poésie n'est-elle pas un Chant, qu'inspire la joie, l'admiration, la reconnoissance? N'est-ce pas un cri du cœur, un élan, où la Nature fait tout, & l'Art, rien? Je n'y vois point de tableau, de peinture. Tout y est feu, sentiment, yvresse. Ainsi deux choses sont vraies: la première, que les Poésies lyriques sont de vrais Poèmes: la seconde, que ces Poésies n'ont point le caractère de l'Imitation.³

Åberopandet av bl. a. den bibliska poesin och av diktningen i dess ursprungliga form, hävdandet av att poesin är »ett hjärtats skri», att allt i dikten är »eld, känsla, yra» — dessa tänkta invändningar som Batteux anför mot sin egen princip, den klassiska mimesisidén, bygger på en uppfattning av dikten som verkligen hade lanserats innan han skrev sin bok. Föreställningen att »entusiasmen», betraktad som en naturlig effekt av de mänskliga passionerna, är det väsentliga i all poesi, medan dikt där emot inte alltid behöver innebära vare sig imitation eller fiktion, finner man sålunda utvecklade av poeten och kritikern Louis Racine, en son till Jean Racine, i en uppsats *Sur l'essence de la poésie* som han framlade i *L'académie des inscriptions et belles-lettres* 1721.⁴ Som exponent för en

² Även en författare som M. H. Abrams förefaller mig i sitt utmärkta arbete *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*, 1953, vara otillräckligt medveten om att motsatsen mellan »mimetic theories» och »expressive theories» kan vara problematisk.

³ *A. a.*, s. 235 f.

⁴ *Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres*, 8, 1731, s. 387 ff. (Uppsatsen ingår i omarbetad form som kap. 2 i Racines *Réflexions sur la poésie*, 1747.) — I sin studie *Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des XVIII. Jahrhunderts*, Festgabe Samuel Singer überreicht zum 12. Juli 1930, 1930, ser Anna Tumarkin just i uppfattningen av konsten själv som en form av natur — inte som »efterbildning av naturen» — den avgörande brytningen med mimesisteorin. Hon spårar denna uppfattning tidigast i England; här finner man för första gången »der Aristotelischen Formel, Kunst ist Nachahmung der Natur, die neue Formel entgegenggehalten: Kunst ist Ausdruck des menschlichen Inneren» (s. 49). Det är närmare bestämt i James Harris' *Three treatises* (1744) som denna uppfattning enligt Anna Tumarkin först röjer sig. Harris finner nämligen poesin överlägsen måleriet och musiken när det gäller framställning av handlingar och sådana ämnen som visar människans inre (the internal Constitution of Man) och ger kunskap om karaktärer, seder, passioner och känslor. Sådana ämnen ligger nämligen inte väl till för de andra konstarterna, som imiterar genom »naturlig» likhet i färg, form eller ljud, men däremot för poesin som huvudsakligen imiterar genom ordens symboliska betydelse; samtidigt är sådana ämnen från olika synpunkter de värdefullaste. (Harris, 3:e uppl., 1772, s. 83 ff. Tumarkin, s. 50 f.) I själva verket framträder uppfattningen av poesin som känslouttryck tydligare redan hos en författare som Louis

»uttrycksestetik», om man så vill för en tidig förromantisk uppfattning av dikten, tycks mig denna skrift vara värd uppmärksamhet.⁵

För Racine är poesin i första hand ett spontant, omedelbart känslouttryck. En stark känsla påverkar enligt författaren människans hela psyko-fysiska organism, där den sprider en plötslig förvirring (*trouble*): blodet flyter häftigt i ådrorna, ansiktet hettar osv.; fantasin eggas av livs-andarnas våldsamma lopp, och en mängd idéer strömmar plötsligt till och tar sig djärva och osammanhängande uttryck. »Tel est l'Enthousiasme des passions, & tel est aussi celui de la Poésie.»⁶ Racine företräder alltså ett slags expressionistisk uppfattning, enligt vilken dikten är en direkt, »naturlig» manifestation av en stark känsloupplevelse. Hans betraktelsesätt avviker här väsentligt från klassicistisk syn. Enligt Boileaus ofta citerade ord i *L'art poétique* utmärks visserligen odet av »un beau désordre», men denna poetiska »oordning» uppfattas inte som ett spontant uttryck för passionen utan snarare som en artificiell stilistisk effekt, avsedd att ge ett *intryck* av skaldens hänförelse.⁷

Ur den bibliska och antika poesin ger Racine en rad exempel på uttryck för olika passioner: *la joie, la tristesse, l'admiration* osv. Glädjen över himlens välgärningar var den känsla som först inspirerade danser, sånger, och ord anpassade till sångerna. Ur tillstånd av extatisk glädje, »ces heureux transports d'un cœur plein de reconnaissance», föddes t. ex. Moses tacksägelse efter övergången av Röda havet eller Deboras seger-sång. Det hyperboliska poetiska språket i t. ex. Jeremias klagan över Jerusalems förstöring eller i den virgilianske herdens sång över Dafnis' död (femte eklogen), där han föreställer sig att även lejonen, bergen och skogarna deltar i klagan över den döde, uppfattas av Racine som »naturliga»

Racine. — Hos den engelske kritikern John Dennis finner man ännu tidigare en syn på poesin som närmar sig Racines. »Passion is the chief Thing in Poetry», menar även Dennis i *The advancement and reformation of modern poetry* (1701) (*The critical works of John Dennis*, ed. E. N. Hooker, 1, 1939, s. 215 f.). Och i likhet med Racine anser Dennis i *The grounds of criticism in poetry* (1704) att »the figurative Language is but a Consequence of the Enthousiasm, that being the natural Language of the Passions». (*Ibid.*, s. 359.) Men Dennis gör inte lika radikalt som Racine passionen till poesins enda princip; *passion* (hos diktaren och hos den som påverkas av diktaren) är ett underordnat medel till *imitation of nature*, som i sin tur syftar till *pleasure and instruction*. (*Ibid.*, s. 215, s. 336.) Om Dennis, betraktad som företrädare för en Longinos-inspirerad estetik, se Abrams, s. 74 ff.

⁵ I övrigt företräder dock Louis Racine en konservativ klassicistisk uppfattning; han försvarar exempelvis energiskt efterbildningen av de klassiska mästerverken. (Se J. Remmy, *Louis Racine (1692-1763)*, 1937.) Remmy har emellertid i sin karakteristik av Racine inte tagit hänsyn till *Sur l'essence de la poésie*, den skrift som gör honom intressant. — E. Faguet ger däremot ett större erkännande åt Racine: »Certes, il n'est point le premier à avoir découvert que l'essence de la poésie est l'enthousiasme, une certaine palpitation de l'âme, *mens divinior*, c'est là une idée platonicienne; mais il n'est pas banal de l'avoir rappelée au commencement du XVIII^e siècle.» (*Histoire de la poésie française de la renaissance au romantisme*, 8, 1935, s. 74.) Men även om Racine kan ställas in i denna platonska idétradition, enligt vilken diktaren är gudomligt inspirerad, representerar han en ny uppfattning av den poetiska »entusiasmens» innebörd, vilket han själv framhåller: »... loin de regarder cet Enthousiasme comme l'effet d'une inspiration divine, je ne le regarde que comme l'effet naturel des passions.» (*Mémoires de littérature . . .*, s. 408.)

⁶ *A. a.*, s. 409.

⁷ Se även Boileau, *Discours sur l'ode, Œuvres complètes de Boileau Despréaux*, 2, 1809, s. 73 ff. Jfr R. Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, 1931, s. 353.

uttryck för sorg: »Il est naturel à tous les malheureux, d'exagerer la grandeur de leur affliction.»⁸

Racine ställer själv problemet hur poesin kan vara »passionernas språk», då den alltid är bunden av versens tvång — den som är starkt upprörd av en känsla uttrycker sig inte konstfullt. Versen är emellertid, menar han, både någonting historiskt sett sekundärt och någonting mindre väsentligt i poesin; den poetiska konstens regler har utbildats så småningom, och poesins väsentliga skönhet består inte i versifikationen utan i bildspråkets livlighet och stilens djärvhets, och det är just dessa drag som enligt Racine är passionernas »naturliga» uttryck.⁹

Också enligt Batteux' mening är den lyriska poesin en diktform som framställer känslor, men detta gör inte mimesisprincipen mindre tillämplig på denna genre, hävdar han.¹ Poesin kan inte bedömas efter sin ursprungliga form: »Chercher la Poésie dans sa premiere origine, c'est la chercher avant son existence.»² Det är inte poesins formella utveckling, t. ex. ifråga om versifikationen, som Batteux här avser; vad han menar är att den »moderna» poesin inte är känslouttryck på samma sätt som den bibliska.

Han frågar retoriskt om Jean Baptiste Rousseau i sina psalmer är lika »verkligt» genomträngd av känsla som David i sina. Batteux' synsätt belyses närmare av en annan retorisk fråga som han ställer, nämligen om skådespelarna, som på teatern framställer så levande passioner, upplever dessa passioner utan bistånd av konsten och som reaktion på en belägenhet som de verkligen befinner sig i (par la réalité de leur situation).² Han uppfattar den lyriske diktarens känslouttryck som analoga med skådespelarens: utan att poeten själv befinner sig i en situation som normalt framkallar en viss känsla, har han ändå förmågan att försätta sig i

⁸ *A. a.*, s. 409 ff. — Racine talar om poesin i allmänhet som »passionernas språk», och han hämtar sina exempel inte enbart från vad Batteux kallar lyrisk poesi, t. ex. de bibliska sångerna, utan också från bl. a. Virgilius' eklogdiktning och från Juvenalis, som enligt Racine inspirerades till poesi av vreden, den satiriska indignationen.

⁹ *Ibid.*, s. 413 f. — Samtidigt förnekar Racine att han skulle uppfatta versifikationen som ett »främmande ornament»; »je la regarde au contraire comme un ornament que l'Art doit nécessairement prêter à la Nature». — Det historiska intresset för poesins och språkets uppkomst och uppfattningen att poesin, liksom språket överhuvud taget, ursprungligen är känslouttryck och att ett metaforiskt språk är en naturlig uttrycksform för känslan spelar en väsentlig roll för litteratursynen omkring 1700-talets mitt. (Se R. Wellek, *The rise of English literary history*, 1941, s. 86 ff., samme förf., *A history of modern criticism 1750-1950*, 1, 1955, s. 123, och Abrams, s. 78 ff. Se även W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, 1925, s. 118 ff., och A. Blanck, *Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur*, 1911, s. 269 ff., där förf. ger en översikt över 1700-talets »naturalistiska» språkteorier, som också har varit av betydelse för svenska kritiker som Neikter och Tingstadius.) — Med denna uppfattning sammanhänger tendensen att betrakta lyriken, främst i form av »det stora odets», som den mest egentligt poetiska av alla genrer liksom att uppfatta det lyriska känslouttrycket som det ursprungliga även i de episka och dramatiska genererna. »Das erstgeborne Kind der Empfindung, der Ursprung der Dichtkunst, und der Keim ihres Lebens ist die Ode», heter det exempelvis i Herders *Fragmente einer Abhandlung über die Ode*, *Herders sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, 32, 1899, s. 62. (Se N. Maclean, *From action to image: theories of the lyric in the eighteenth century*, *Critics and criticism, ancient and modern*, ed. by R. S. Crane, 1952, s. 439 f., Abrams, s. 85 ff., och beträffande Herder, H. Peyer, *Herders Theorie der Lyrik*, 1955, s. 53 ff.)

¹ *A. a.*, s. 240 ff.

² *Ibid.*, s. 237.

motsvarande känsloläge, som han sedan ger uttryck åt i poesi; »il doit échauffer son cœur, & prendre aussitôt sa lyre», heter det med en belysande formulering. Om poeten vill författa en upphöjd dikt, låter han sig upptändas av »un grand feu»; vill han åstadkomma mildare tongångar, anpassar han den emotionella elden därefter.³ För Batteux är det ingen skillnad mellan monologer där personer i ett skådespel uttrycker sina känslor och den lyriska poesins känslouttryck:

Les monologues de Polieucte, de Camille, de Chimene, sont des morceaux lyriques: & si cela est; pourquoi le sentiment qui est sujet à l'imitation dans un Drame, n'y seroit-il pas sujet dans une Ode? Pourquoi imiteroit-on la passion dans une Scène, & qu'on ne pourroit pas l'imiter dans un Chant?⁴

Det är sålunda den lyriska diktarens inlevelse i en känsla som hos honom inte har sitt ursprung i en »naturlig» situation, som Batteux enligt detta resonemang betraktar som imitation.

Denna tolkning av mimesisbegreppet kan kanske tyckas egendomlig. Enligt vad som framgår av tidigare sammanhang i *Les beaux arts* ger Batteux begreppet imitation även innebörden (ett sant) återgivande av en förebild, nämligen det konstnärliga efterbildandet av *la belle nature*. Med denna »sköna natur» åsyftar han närmast det idealtypiska eller det »sannolika» i motsats till det tillfälliga och faktiska.⁵ Vi skall i det följande se att han betraktar den lyriska poesin som imitation även i denna mening. Men i sitt hävdande av mimesisprincipens allmänna giltighet arbetar Batteux med skilda argument och ger begreppet imitation växlande innebörd.

En huvudsynpunkt i hans framställning är att konsten imiterar naturen i den meningen att konstverket endast är ett sken i förhållande till de naturliga företeelser som det återger, att det intryck av verklighet som konstverket ger, är bedrägligt: bildhuggaren visar en hjältegestalt i ett marmorblock, musikern låter åskan gå med hjälp av artificiella ljud; komedins Harpagon har endast lånat sina drag av »en verklig girighet», tragedin och epuset låter historiska personer framträda i fingerade episoder och yttra fingerade ord.⁶ Exempelen visar att olika nivåer av »skenbarhet» eller »overklighet» inte särskiljs i Batteux' resonemang, men den väsentliga tanken torde vara klar:

... je conclus, que les Arts, dans ce qui est proprement Art, ne sont que des imitations, des ressemblances qui ne sont point la Nature, mais qui paroissent l'être; & qu'ainsi la matière des beaux Arts n'est point le vrai, mais seulement le vrai-semblable.⁷

³ *Ibid.*, s. 244.

⁴ *Ibid.*, s. 243.

⁵ Batteux återoppar Aristoteles' jämförelse mellan poesin och historieskrivningen: den senare framställer det som har inträffat, det sanna, det faktiska; den förra framställer det som kunde ha inträffat, det sannolika. Konstens imitation av naturen är »une imitation, où on voye la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit». Denna princip hade Zeuxis för ögonen när han ville måla »une beauté parfaite», liksom Molière när han ville framställa »la Misanthropie». (*Ibid.*, s. 23 ff.)

⁶ *Ibid.*, s. 13 ff.

⁷ *Ibid.*, s. 14. — Jfr H. Bieber, *Johann Adolf Schlegels poetische Theorie in ihrem historischen Zusammenhange untersucht, Palaestra*, 114, 1912, s. 38 ff., där detta synsätt också ställs in i en historisk tradition från Platon över Scaliger och andra renässansestetiker.

Här har alltså uttrycket *le vrai-semblable* betydelsen »det endast skenbart sanna eller verkliga».

Det är detta synsätt som Batteux tillämpar när han betraktar lyriken som en form av imitation av den anledningen att de känslor som den lyriske skalden uttrycker i sin poesi inte är »äkta» utan »imiterade», liksom de känslor som skådespelaren framställer på teaterscenen.⁸

⁸ Denna tolkning av mimesisbegreppets innebörd kan föras tillbaka till den betydelse av diktarens »förställning», »framställande av en roll», som begreppet har enligt tredje boken i Platons *Staten* och som framgår av följande passus: »Säg mig nu: kommer du ihåg början av Iliaden, där skalden säger, att Kryses bad Agamemnon om att frigiva hans dotter, och hur denne då blev vred, men att Kryses, när han således ej fick sin begäran uppfylld, bad Apollo att hämnas på akaierna.

Ja, jag minns det.

Du minns vidare dessa verser:

Han alla akaierna bönföll,
men framför alla Atriderna två, de befallande drottare.

Och du minns, att ända fram till dessa ord talar skalden själv och söker ej rikta vår tanke på någon annan eller få oss att tro, att det är någon annan än han, som talar. Men i de följande verserna talar han, som om han vore Kryses, och han gör allt vad han kan för att få oss att tro, att den som talar ej är Homeros utan den gamle prästen. Och i denna dubbla form har han framlagt hela sin berättelse om händelserna i Ilion och på Itaka och för övrigt i hela Odysseen.

Ja visst.

Är det ej en berättelse alltigenom, både när han låter andra tala, och när han dess emellan själv berättar?

Naturligtvis.

Men när han nu lägger orden i en annan persons mun — kunna vi ej då säga, att han anpassar sin egen stil så mycket som möjligt efter den person, som han vill framställa som talande?

Jo, säkerligen.

Men om man i tal eller åtbörder anpassar sig efter en annan, så efterliknar man väl denne?

Ja visst.

I dylikt fall, förefaller det alltså, framställa dessa poeter sin berättelse genom en efterbildning.

Alldeles så.

Om nu skalden aldrig ville dölja sig, skulle hela hans dikt vara rätt och slätt en berättelse, utan någon efterbildning.

Och det måste du också förstå, sade jag, att alldeles motsatta förhållandet inträffar, när man tar bort mellanpartierna och endast låter dialogen stå kvar.» (392 e ff. Cit. efter C. Lindskogs övers., 1922.)

De episka dikterna innehåller sålunda enligt Platon både »efterbildning» och berättelse lagd i skaldens egen mun, medan tragedin och komedin är »alltigenom efterbildande» och dityramben är exempel på poesi som »helt och hållet ligger i skaldens egen framställning».

(Batteux ger alltså begreppet imitation en vidare tillämpning än Platon, när han menar att även lyrisk poesi som är lagd i skaldens egen mun kan vara »efterbildning», nämligen som uttryck för »imiterad» känsla.)

Även i Aristoteles' *Poetik* skymtar detta mimesisbegrepp, när det vid behandlingen av den episka diktingen heter att den episka skalden bör tala så litet som möjligt själv, »for so far as he does that, he ceases to be an imitator». Aristoteles framhåller från denna synpunkt Homeros som ett föredöme, »whereas all other poets are perpetually coming on the stage themselves, and use imitation seldom and scantily». (1460 a. Cit. efter L. J. Potts' övers., *Aristotle on the art of fiction*, 1953. Se vidare G. Finsler, *Platon und die Aristotelische Poetik*, 1900, s. 17 f., s. 27 f., och Bieber, s. 50 ff. — Att mimesisbegreppet i den här angivna tolkningen skulle förekomma hos Aristoteles förnekas, men så vitt jag kan se på ogiltiga grunder, av G. F. Else, *Aristotle's Poetics: the argument*, 1957, s. 93 f.; jfr s. 97 f., s. 620 f.)

Denna uppfattning av den lyriska poesin som uttryck för »imiterade», »spelade» känslor visade sig verka utmanande på företrädarna för en ny litteratursyn som började göra sig gällande omkring 1700-talets mitt. *Les beaux arts* utgavs 1751 i tysk översättning av Johann Adolf Schlegel, de mera berömda brödernas far.⁹ I de följande upplagorna av denna översättning, 1759 och 1770, kan man av Schlegels anmärkningar i noterna se hur hans inställning till Batteux' estetik blir alltmera kritisk. Schlegels kommentarer till Batteux' framställning har sitt stora intresse som en yttring av den framväxande kritiken av den »franska» smaken och konstuppfattningen. Den tyske kritikern tar indignerat avstånd från Batteux' analogi mellan den lyriske diktaren och skådespelaren; den »moderne» psalmdiktaren, om han är uppriktigt from, »härmar» inte de bibliska psalmisternas religiösa känslor utan uttrycker känslor som har blivit hans egna —

Sollte er dem Schauspieler ähnlich seyn, welcher durch Hülfe seiner Kunst sich in Feuer setzet, und diese Empfindungen an sich nimmt, bloss um sie glücklicher ausdrücken zu können, nicht um sie ernstlich, als seine eignen, fühlen zu wollen; welcher diese Empfindungen in den Zuschauern erregt, dass ihre Herzen dadurch auf einige Zeit zu ihrer Ergetzung getäuschet werden, nicht dass sie darinnen haften sollen? Dann wird er zwar noch immer ein Dichter seyn; aber ein Dichter, der seinem Herzen desto weniger Ehre macht, ie mehr er von der Seite des poetischen Ruhmes gewinnt; einem freygeisterischen Voltäre nicht unähnlich, der, wenn er will, auch christliche Tragödien schreiben kann.

Det moraliserande draget är påfallande i denna kritik (som ju delvis går vid sidan om saken): Schlegel förnekar inte att en diktare kan uttrycka »konstlade» känslor, men han menar att en sådan diktare ju bättre han lyckas i sitt syfte, desto mindre »hedrar sitt hjärta» — det är betecknande att Schlegel låter denna diktartyp representeras av Voltaire, i vars diktning han menar att man finner »oäkta» patos, uttryck för skådespelaraktigt antagna attityder. Däremot framhåller han vissa av Hallers oden som exempel på uttryck för »äkta» känslor:

Wollte man wohl den Thränen, welche Haller über den Gräbern seiner Mariane und seiner Elise geweinet, den Namen der Oden streitig machen, weil sie aus dem Herzen geflossen sind? Sie sind es nicht minder, ja sie könnens noch mehr seyn, als die Klagen, mit welchen der Zorn oder der Tod einer erdichteten Phyllis beuefzet wird.¹

Schlegel menar alltså att mimesisprincipen inte är giltig för all diktning, eftersom det finns poesi — och denna poesi ligger honom uppenbarligen varmast om hjärtat — som utan förklädnader uttrycker skalldens »egna» känslor. I ett något senare sammanhang fastslår Schlegel:

⁹ Jfr M. Schenker, *Charles Batteux und seine Nachahmungstheorie in Deutschland, Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte*, Neue Folge, Heft 2, 1909, s. 83 ff., och Bieber, s. 86 ff. Se även Susi Bing, *Die Naturnachahmungstheorie bei Gottsched und den Schweizern und ihre Beziehung zu der Dichtungstheorie der Zeit*, 1934, s. 117 ff.

¹ *Herrn Abt Batteux ... Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz; aus dem Französischen übersetzt ... von Johann Adolf Schlegeln*, 3:e uppl., 1, 1770, not 155.

»... seine eignen Empfindungen auszudrücken, dass kann ohnmöglich so viel heissen, als nachbilden, fingere, ὑποκρίναι.»²

Liknande kritik riktas från flera håll mot mimesisidén efter mitten av 1700-talet.

I Klopstocks uppsats *Gedanken über die Natur der Poesie* (1760) heter det sålunda i direkt polemik mot Batteux:

Batteux hat nach Aristoteles das Wesen der Poesie mit den scheinbarsten Gründen in der Nachahmung gesetzt. Aber wer thut, was Horaz sagt: »Wenn du willst, dass ich weinen soll; so musst du selbst betrübt gewesen seyn!« ahmt der bloss nach? Nur alsdann hat er bloss nachgeahmt, wenn ich nicht weinen werde. Er ist an der Stelle desjenigen gewesen, der gelitten hat. Er hat selbst gelitten. — — — Von dem Poeten hier weiter nichts als Nachahmung fodern, heisst ihn in einen Aeteur verwandeln, der sich vergebens als einen Aeteur anstellt. Und vollends der, der seinen eignen Schmerz beschreibt! der ahmt also sich selbst nach?³

Även i Johann Georg Sulzers betydelsefulla encyklopediskt uppställda *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74) återopas den känsломässigt »äkta» poesin som ett argument mot mimesisidén — delvis från historisk synpunkt: Endast de »tecknande» konsterna tycks ha uppkommit genom naturefterbildning, heter det i artikeln »Nachahmung»; diktkonsten, liksom vältaligheten, musiken och dansen, har däremot uppstått »aus der Fülle lebhafter Empfindungen ... und der Begierde sie zu äussern, sich selbst und andere darin zu unterhalten». Och Sulzer fortsätter: »Die ersten Dichter, Sänger und Tänzer haben unstreitig wirkliche, in ihnen vorhandene, nicht nachgeahmte Empfindungen ausgedrückt.»⁴

I artikeln »Ode» medger emellertid Sulzer, liksom Schlegel, att det förekommer diktare som i poesi uttrycker känslor som inte är »äkta» för dem, diktare, »die bisweilen durch Kunst, Zwang, oder aus blosser Lust nachzuahmen, ihr Genie in dem Ton der Ode stimmen, und das, was sie mit so viel Affekt oder Laune ausdrücken, nicht wirklich fühlen» — även om en sådan diktare måste vara mycket förslagen (schlau) för att vi inte skall märka bedrägeriet. Och han erkänner att det kan vara svårt att skilja mellan ett ode som uttrycker en »imiterad» känsla och ett ode som uttrycker en »äkta» känsla hos skalden, just därför att det hör till det poetiska geniets egenskaper att lätt upptändas emotionellt.⁵ Men enligt vad som framgår av artikeln »Gedicht» anser Sulzer att en dikt som har tillkommit genom *Nachahmung*, ur ett känsloläge i vilket poeten har försatt sig på konstlad väg, i själva verket endast äger det yttre skenet av poesi och att endast den dikt kan bli fullkomlig, »das von einem wirklich dichterischen Genie, in wahrer, nicht zum Schein angenommener poe-

² *Ibid.*, not 157. — Schlegels här refererade kritik av Batteux' syn på den lyriska poesin återfinns redan i andra upplagan av översättningen, 1759.

³ *Klopstocks sämtliche Werke*, ed. A. L. Baek & A. R. C. Spindler, 16, 1830, s. 37. Jfr Schenker, s. 124 f., och K. A. Schleiden, *Klopstocks Dichtungstheorie als Beitrag zur Geschichte der deutschen Poetik*, *Schriften der Universität des Saarlandes*, 1954, s. 109.

⁴ *A. a.*, 2:a uppl., 3, 1779, s. 285. — Sulzer uppmärksammas av Abrams, s. 88 ff., som företrädare för vad Abrams kallar »the expressive theory of poetry and art».

⁵ *A. a.*, 3, s. 339.

tischer Laune entworfen, und nach den Regeln der Kunst mit seinem Geschmack ausgearbeitet worden».⁶

I engelsk litteratur kan man finna samma typ av invändningar mot mimesisteorin som här har exemplifierats; karakteristisk är en uppsats av orientalisten Sir William Jones, *Essay on the arts, commonly called imitative* (1772).⁷ Jones vänder sig här uttryckligen mot Batteux' försök att bevisa att alla sköna konster berörs av (have a relation to) imitationsprincipen; i sin kritik vägleds han liksom t. ex. Sulzer av sin uppfattning att poesin, och även musiken, i dess ursprungliga form var »no more than a strong and animated expression of the human passions».⁸ I den grekiska och romerska poesin, liksom i den hebreiska, arabiska och persiska, ser han uttryck för »naturliga», »äkta» känslor, och i denna diktning söker han också den sanna poesins princip. De bibliska poeternas och profeternas verk är sant poetiska, menar Jones; »but what did *David* or *Solomon* imitate in their divine poems? A man, who is *really* joyful or afflicted, cannot be said to *imitate* joy or affliction.»⁹

Batteux hade alltså menat att den lyriska poesin kunde betraktas som en form av imitation, nämligen som uttryck för »imiterad» känsla. Redan i de exempel som har anförts här, kan man iakta hur kritiken av detta synsätt allt starkare betonar känslans »äkthet» som en norm för lyriken. J. A. Schlegels huvudinvändning mot Batteux är att definitionen av den lyriska genren som »känslimitation» inte är tillräckligt omfattande: det finns även lyriska dikter som uttrycker »äkta» känslor. Han antyder emellertid dessutom att de oden där Haller uttrycker sin sorg över förlusten av älskade kvinnor — dikter som Schlegel uppfattar som känslomässigt »äkta» — *kan* vara i högre grad förtjänta av benämningen ode, vara mera sant lyriska än dikter som återger »imiterade» känslor. William Jones vill göra känslans »äkthet» till en allmängiltig norm för poesin, en norm som han finner sanktionerad i vad han uppfattar som ursprunglig och sann diktning.¹ Och enligt Sulzer är den poesi som inte är känslomässigt »äkta», som inte är »ingiven av naturen» utan endast återger ett »konstlat» känslotillstånd, i själva verket en förfalskning, ett bedrägeri.

Motviljan mot tanken att den lyriska poesin skulle vara att betrakta som uttryck för »imiterade», spelade känslor kan ses som ett utslag av en reaktion, som framträder i flera olika sammanhang under 1700-talet, mot vad som hade börjat uppfattas som oäkta, förkonstlat och depraverat i litteraturen såväl som i kulturen i allmänhet. Rousseaus angrepp på teatern och skådespelarkonsten i *Lettre à Mr. d'Alembert sur les spectacles* (1758) är ett välkänt och karakteristiskt exempel på denna reaktion, och speciellt en av författarens synpunkter är av intresse i detta sammanhang. Skådespelarens förställningskonst — »L'art de se contrefaire, de

⁶ *Ibid.*, 2, 1778, s. 206.

⁷ Jfr Abrams, s. 87 f.

⁸ *The works of Sir William Jones*, 10, 1807, s. 363.

⁹ *Ibid.*, s. 372 f.

¹ »In defining what true poetry ought to be, according to our principles, we have described what it really was among the *Hebrews*, the *Greeks* and *Romans*, the *Arabs* and *Persians*» (*Ibid.*, s. 372.)

revêtir un autre caractère que le sien, de paroître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense aussi naturellement que si l'on le pensoit réellement, et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui» — denna konst framstår för Rousseau som någonting falskt och förnedrande, som ett förräderi mot det äkta och personliga. Skådespelaren kan framställa alla slags personer — »hors le plus noble de tous, celui d'homme qu'il abandonne».²

När Thorild i sin skrift *Om efterhärming* (1792) angriper imitationen i dess olika former, utgår han från ett uppfattningssätt som förenar honom med t. ex. Rousseau. Thorild ser i sin skrift visserligen »efterhärmingen» ur en vidare synvinkel; han iakttar och fördömer dess yttringar på vitt skilda områden av mänsklig verksamhet: i umgänget, i politiken och vetenskapen såväl som i litteraturen. Det är emellertid i betonandet av det »naturliga», det autentiska, i motsats till förställningen, den anlagda masken, som hans syn överensstämmer med Rousseaus, liksom med deras som i den lyriska poesin vill se uttryck för »äkta», inte »imiterade» känslor. »Då Gud och Naturen ingenting ädlare gifvit någon, än des *egen varelse*; huru tom och ynkelig måste icke denna vara, när man kan känna en lust och en ära uti at försaka den? När man kan högre värdera blotta *skenet* af en annan, än *realiteten* af sig sjelf?»³

Batteux jämförde som vi har sett de lyriska diktarnas känslouttryck med skådespelarnas framställning av känslor på teatern när han argumenterade för sin uppfattning att även lyriken kan betraktas som imitation. Men just skådespelarkonsten är för Thorild någonting förhatligt, den depraverade »efterhärmingen» upphöjd till rangen av konst. »Intet Snille kan uttrycka styggheten af det söta hvari lysar något falskt, af det ömma som är tilgjordt, af det stora som är en käck bängels prål. Derröre är det en skam för Mänskligheten, en skam som kan röra den Vise til tårar, at något sådant som *Action*, har kunnat blifva för Oss en konst, en vacker konst, en sublim konst.»⁴ All »verkelig Skönhet» består i det autentiska och det naturliga, förkunnar Thorild; denna skönhet är ingenting annat än »hvar och en varelses högsta Sanning». »All *Grimace* är fulhet: och all grimace är lögn. Men såsom hvar och en varelses högsta sanning

² *A. a.*, ed. M. Fuchs (*Textes littéraires français*), 1948, s. 106 f. — Rousseaus fördömande av skådespelarkonsten från den angivna synpunkten har beröringspunkter med den negativa inställning till »efterbildningen» (i *en* mening) som Platon uttrycker i tredje boken av *Staten* (397). Benägenheten och lättheten att ikläda sig olika »roller» är enligt Platon särskilt utmärkande för en mindervärdig karaktär. (Om »efterbildning» i dålig och i god mening hos Platon se J. Tate, 'Imitation' in *Plato's Republic*, *The classical quarterly*, 22, 1928, och samme förf., *Plato and 'imitation'*, *ibid.*, 26, 1932.) — Det har också antagits ett samband mellan Augustinus' kritik av teatern och skådespelarkonsten i sina *Bekännelser* och »jene seltenen Stimmen . . . die sich schon im achzehnten Jahrhundert gegen die herrschende Mimesislehre zugunsten des neuen Ausdrucksprinzips erheben». (Anna Tumarkin, *Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer*, 1933, s. 177 f.) — Utvecklingen under det senare 1700-talet mot uppfattningen av »äkthet», *sincérité*, som en norm för den sanna poesin — »peut-être sous l'influence de Rousseau» — berörs i P. van Tieghem, *Le préromantisme*, 1, nouvelle éd., 1948, s. 52 ff.

³ *Samlade skrifter av Thomas Thorild*, utg. av Svenska Vitterhetssamfundet, 3, 1944, s. 234.

⁴ *Ibid.*, s. 239 f. — I *En kritik öfver critiker* anser dock Thorild att teatern är en »för stor och för vacker Provins af Vitterhetens Rike, för at, i någon nyck af godhet eller arghet, *egensinnigt* styras». (*Ibid.*, s. 69.)

finnes uti hvar och en varelses egna finaste *mått*, hvaraf kommer des individuella skick, lynne, tycke: så är ock detta *mått* just den enda eviga *Skönhetens linea* för alla varelser i Naturen.»⁵

Man möter alltså i Rousseaus eller Thorilds kritik av skådespelarkonsten och förställningen väsentligen samma betraktelsesätt som från mitten av 1700-talet framträder i oppositionen mot Batteux' uppfattning av den lyriska skaldens känslouttryck som analoga med skådespelarens, ett betraktelsesätt enligt vilket all »efterhärming» innebär en förvanskning av det naturliga och äkta.

Det ligger nära till hands att tänka sig att Batteux' analogi mellan lyriken och framställningen av känslor på teaterscenen speciellt gäller den lyriska genre som brukar benämnas rollyrik, alltså dikter där skalden låter en historisk eller fiktiv person uttrycka ett känslotillstånd eller en livsstämning; denna typ av dikter kan ju betraktas just som ett slags teatraliska monologer.⁶ Rollyriken är ju ganska typisk för epoken, vare sig den går i realistiskt karakteriserande, idyllisk eller patetisk stil. J. A. Schlegel nämner några exempel på denna genre, som också enligt hans uppfattning har karaktären av *Nachahmung*: »Herrn Rammlers Wahrsagung des Glaukus, Herrn Gleims Kriegslieder eines preussischen Grenadiers, Herrn Weissens Amazonenlieder, auch viele seiner Kinderlieder, des Herrn von Gerstenberg Gedichte eines Skalden.»⁷ Svenska exempel finner man hos Bellman (*Annika* eller flera av Fredmans epistlar, t. ex. Fredmans soliloquium vid krogen Kryp-in) såväl som hos Franzén (*Den fattiga flickan* eller *Den döve*).⁸

Enligt Batteux yttrar sig emellertid den förmåga, som den lyriska diktaren har att försätta sig i olika slags känslolägen, inte speciellt i rollyriken — som överhuvud taget inte är aktuell i Batteux' framställning. Sin teori för lyriken tillämpar han generellt på vad han uppfattar som poetiska uttryck för känsla, på psalmdiktning och anakreontisk poesi, på Pindaros' eller Malherbes oden osv.⁹ Som »känslimitation» betraktar han i viss utsträckning även lyrisk poesi som rymmer skaldens »egen» känsla. Den ursprungliga emotionella upplevelsen hos poeten varar nämligen inte under hela konceptionen av en dikt, menar Batteux tydligen; »konsten» måste underhålla även den känslolägen som »naturen» själv tänder hos poeterna:

Qu'ils ayent eu un sentiment réel de joie: c'est dequoi chanter, mais un couplet ou deux seulement. Si on veut plus d'étendue; c'est à l'Art à coudre à la piece de

⁵ *Ibid.*, s. 241. Jfr samma s.: »Ty då, enligt min theorie, hvar och en varelses *beständs* kraft finnes i des egna systems centrum: då des *sälhet* eller högsta nöje finnes uti des verksamhets rättaste proportion till denna kraft: Så finnes ock des *Skönhet* endast uti des egen hela varelses finaste *mått*, hvaraf födas des individuella skick, lynne, tycke. Detta finaste *mått* kallar jag des högsta *sanning*: ty endast derinno, för Kännarens öga, är den *hvad den är*.»

⁶ Även dialogdikter, som t. ex. Klopstocks *Selmar und Selma*, kan naturligtvis betraktas från denna synpunkt.

⁷ *Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsätze der Poesie, Einschränkung ...*, 2, 1770, s. 232.

⁸ Om rollyrik i svensk litteratur se G. Hasselberg, *Realistisk lyrik. Studier i svensk versdiktning från Bellman till Tals Qualis*, 1923.

⁹ *A. a.*, s. 240 ff.

nouveaux sentimens qui ressemblent aux premiers. Que la Nature allume le feu; il faut au moins que l'Art le nourrisse & l'entretienne.¹

Även Schlegel anser — fast i något annan mening — att diktaren kan »imitera sina egna känslor». Det inträffar, menar han, när poeten låter fingerade personer uttrycka känslor som han själv har erfarit, eller när han själv ger uttryck åt en känsla i en diktad situation men i ett tonläge som har angivits av en tidigare autentisk känsloupplevelse hos honom.²

Både Batteux och Schlegel menar alltså att den lyriske diktaren i viss utsträckning kan sägas »imitera sig själv» — just vad Klopstock i *Gedanken über die Natur der Poesie* som vi har sett framhåller som en orimlig konsekvens av mimesisprincipens tillämpning på lyriken. Batteux tänker sig tydligen att varje mera utförlig poetisk gestaltning av en emotionell upplevelse förutsätter att diktaren reproducerar, dvs. »imiterar», sin ursprungliga känsla under konceptionen av den dikt där han vill uttrycka den; den »äkta» känslan räcker ett stycke på väg, »mais un couplet ou deux seulement», varefter poeten måste »imitera sig själv». Schlegel åsyftar däremot endast de fall då skalden överflyttar sin ursprungliga känsloupplevelse till en annan, fingerad situation. De oden av Haller där diktaren uttrycker sin sorg vid sin första, resp. andra hustrus död, framhålls som vi har sett av Schlegel som exempel på dikter som inte innebär *Nachahmung*.³

Det är inte ovanligt att motsatsen mellan uppfattningen av poesin som *uttryck* och uppfattningen av poesin som *beskrivning* betonas som det väsentliga i 1700-talets estetiska debatt om mimesisprincipens giltighet. Från denna synpunkt har Stellan Arvidson betraktat Thorilds insats som banbrytande. »Thorild har i själva verket aldrig varit anhängare av den aristoteliska mimesisteorien. Han tar konsekvent avstånd från all beskrivande dikt», säger Arvidson, som alltså tycks anse att mimesisteorin står och faller med den beskrivande dikten.⁴ Arvidson hänvisar i detta sammanhang till ett par uttalanden av Thorild. I företalet till *Passionerna* heter det: »Den Vises Hymn, betraktelse, andakt til Naturen, hurudan är den? Be-

¹ *Ibid.*, s. 238 f. — Ifråga om den gudomligt inspirerade bibliska poesin kan mimesisprincipen enligt Batteux dock inte ges denna tillämpning, och *les cantiques sacrés* kan därför heller inte åberopas som argument mot principens giltighet för övrigt: »Etoit-ce l'Homme qui chantoit dans Moyse, n'étoit-ce point l'Esprit de Dieu qui dictoit? Il est le maître: il n'a pas besoin d'imiter, il crée.» (*Ibid.*, s. 238. Jfr samme förf., *Cours de belles-lettres*, nouvelle ed., 1753, 3, s. 81 ff.)

² *Einschränkung* . . . , 1, not 157.

³ I en *Abhandlung von der Nachahmung* (1742) av Johann Elias Schlegel, Johann Adolfs äldre bror, hänförs till vad författaren kallar *dramatische Nachahmung* »auch alle Gedichte, wo der Poet so gar seinen eigenen Affect ausdrücket». (*Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts*, 26, 1887, s. 110.) J. E. Schlegels uppfattning tycks vara att diktarens poetiska gestaltning av sin egen känsla innebär *Nachahmung*, genom att den ställer honom på distans till den emotionella upplevelsen. Jfr J. von Antoniewicz' kommentar i inledningen till J. E. Schlegels skrift: »Der lyrische Dichter scheidet sozusagen aus sich selbst den nur mit diesem einen Gefühle erfüllten Menschen heraus; auf diese Weise betrachtet der denkende und formende Künstler sich selbst, den fühlenden Menschen als sein Vorbild und vollführt so (grösstenteils in Anlehnung an eine für die jeweilige Stimmung als mustergültig anerkannte, überlieferte Form) das Werk der Nachahmung.» (*Ibid.*, s. e f.)

⁴ S. Arvidson, *Thorild. Studier i hans ungdomsutveckling*, 1931, s. 333.

skrifver förtjusningen? eller med Himmelens starka språk, ropar den: Skönhet!»⁵ Och i anmärkningarna till samma dikt: »Min lag har varit at UTTRYCKA, ej at BESKRIFVA min känsla.»⁶ Arvidson menar att Thorild här har formulerat en konstnärlig princip som han med en modern term vill beteckna som expressionism. »Det finns antydningar till samma teori på många håll under senare hälften av sjuttonhundratalet, men ingenstädes finnes principen så klart formulerad som hos Thorild.»⁷

Vad frågan gäller i den diskussion om mimesisprincipens giltighet ifråga om lyrisk poesi som vi har uppmärksammat, är ju emellertid känslans »äkthet», inte sättet på vilket känslan återges, eller bör återges — i form av uttryck eller i form av beskrivning. Klopstock vill framhålla det orimliga i mimesisteorin för lyrikens vidkommande, när han gör den ironiska anmärkningen: »Und vollends der, der seinen eignen Schmerz beschreibt! der ahmt also sich selbst nach?» Han använder alltså här ordet *beschreiben*. Arvidson har påpekat detta i syfte att framhålla att Thorilds ståndpunkt är klarare expressionistisk än Klopstocks.⁸ Men om man med termen expressionism speciellt avser konstnärligt uttryck i motsats till konstnärlig beskrivning, visar också Klopstocks ord att den kritik av mimesisteorin som han företräder, inte behöver innebära en expressionistisk ståndpunkt; om den känsla som skalden återger är »äkta», kan hans poesi inte betraktas som *Nachahmung*, även om han återger den i form av beskrivning (— förutsatt att man överhuvud taget kan pressa ordet *beschreiben* i den citerade passagen).

Å andra sidan kan ju en känsla »uttryckas», även om den i Batteux' mening är »imiterad». Man finner också mycket riktigt i 1700-talets estetiska litteratur att kravet på känsloutryck ställs även när det gäller skådespelarens eller skådespelsförfattarens framställning av känslorna hos personer i ett drama; ett slags expressionism, om man vill använda denna term, förenas alltså med föreställningen om »känslimitation». I Sulzers *Allgemeine Theorie* behandlas i artikeln »Ausdruck» också »Ausdruck in der Schauspielkunst». Skådespelaren bör enligt Sulzer i så hög grad som möjligt leva sig in i känslotillståndet hos den person som han skall gestalta, för att hans gestaltning just skall få karaktären av *uttryck* för detta känslotillstånd⁹; vad han skall »imitera» är sålunda själva känslan, inte dess yttre manifestationer i gester, sättet att tala osv.

Även för den dramatiska författaren framställs känsloutrycket som ett ideal, t. ex. i lord Kames' *Elements of criticism* (1762).¹ Kames konstaterar här, i ett kapitel om *sentiments*², att de flesta författare nöjer sig med att beskriva en passion »in the language of a spectator» i stället för att uttrycka den som en människa gör som själv upplever den. Det heter vidare hos Kames:

⁵ *Samlade skrifter av Thomas Thorild*, 1, 1932, s. 38.

⁶ *Ibid.*, s. 51.

⁷ *A. a.*, s. 334.

⁸ *Ibid.*, s. 335.

⁹ *A. a.*, 1, 1778, s. 145 ff.

¹ Det kan nämnas att Thorild med säkerhet har känt till detta verk. (T. Segerstedt, *Moral sense-skolan och dess inflytande på svensk filosofi*, Lunds universitets årsskrift 1937, s. 413.)

² »Every thought prompted by passion, is termed a *sentiment*». (*A. a.*, 6:e uppl., 1, 1785, s. 451.)

This descriptive manner of representing passion is a very cold entertainment: our sympathy is not raised by description; we must first be lulled into a dream of reality, and every thing must appear as passing in our sight. Unhappy is the player of genius who acts a capital part in what may be termed a *descriptive tragedy*: after assuming the very passion that is to be represented, how is he cramped in action, when he must utter, not the sentiments of the passion he feels, but a cold description in the language of a bystander?³

Att skådespelsförfattaren låter sina gestalter *uttrycka* de känslor som behärskar dem är alltså nödvändigt för att skådespelaren i sin tur på ett adekvat och illusoriskt sätt skall kunna återge dem, när han gestaltar en viss roll — replikerna måste vara de »naturliga» uttrycken för de känslor som skådespelaren skall leva sig in i. Detta krav på dramatiskt uttryck förutsätter ju att också skådespelsförfattaren vid konceptionen av replikerna »imiterar» de känslor som han vill framställa — »it is necessary that a writer assume the precise character and passion of the personage represented».⁴

Kames framhåller exempel från Shakespeares dramatik som mönster: »The sentiments here display'd flow so naturally from the passions represented, that we cannot conceive any imitation more perfect», heter det om Othellos monolog »Behold, I have a weapon . . .» i sista scenen i *Othello*.⁵ De franska författarnas tragedier däremot, med undantag av Racines, är huvudsakligen »beskrivande».⁶ Shakespeares dramatiska gestalter *uttrycker* alltså enligt Kames sina känslor, de *beskriver* dem inte, men från diktarens sida — liksom från skådespelarens — är de uttryckta känslorna samtidigt »imiterade» — även om det inte klart framgår om Kames i det citerade omdömet om Othellos monolog ger ordet imitation denna innebörd av inlevelse i en »spelad» känsla.

En annan fråga är emellertid om mimesisprincipen är möjlig att förena med en expressionistisk uppfattning, om man därmed avser uppfattningen att dikten är, eller bör vara, uttryck för diktarens egna »äkta» känslor, alltså inte för känslor som diktaren lever sig in i liksom skådespelaren lever sig in i olika roller (— möjligen har denna tolkning av termen expressionism i själva verket varit den inte klargjorda förutsättningen för den framställning hos Arvidson som jag nyss har kommenterat). Den kritik som från mitten av 1700-talet riktas mot mimesisprincipens tillämpning på den lyriska poesin grundar sig i stor utsträckning på en

³ *Ibid.*, s. 455 f. Om lord Kames' krav på illusorisk gestaltning av passionen i dramatik jfr Folkierski, s. 319 ff.

⁴ *Ibid.*, s. 452.

⁵ *Ibid.*, s. 458.

⁶ *Ibid.*, s. 458 f. med not. — Kravet på tragedidiktarens inlevelse i de diktade gestalternas känsloliv återfinns i Aristoteles' *Poetik* (1455 a). (Jfr Helen W. Randall, *The critical theory of Lord Kames, Smith College studies in modern languages*, 22, 1944, s. 55.) Enligt Ciceros *De oratore* (II, 189 f.) måste talaren själv vara hänförd av samma känslor som han vill väcka hos sina åhörare. (Jfr Abrams, s. 71 f.) Till denna tradition anknuter t. ex. Klopstock, när han i ett ovan citerat avsnitt i *Gedanken über die Natur der Poesie* frågar: »... wer thut, was Horaz sagt: 'Wenn du willst, dass ich weinen soll; so musst du selbst betrübt gewesen seyn!' ahmt der bloss nach?» — Lord Kames' kritik av den »beskrivande» tragedin har också sin motsvarighet i renässansens och klassicismens litterära estetik. (Se t. ex. Helen R. Reese, *La Mesnardière's Poétique* (1639), 1937, s. 181 ff.)

expressionistisk uppfattning av det senast angivna slaget, på argumentet att uttryck för »äkta» känsla inte kan kallas imitation. Batteux, som i flera fall anges som auktoritet för den förkättrade mimesisteorin, hade givit anledning till denna kritik genom sin behandling av lyriken i *Les beaux arts*. Emellertid är Batteux' tolkning av mimesisprincipen mera komplicerad än kritiken förutsätter.

Vi har tidigare sett att den poetiska »känslimitationen» enligt Batteux är ett ganska omfattande begrepp: det rymmer även de fall då den lyriske skalden vid konceptionen av en dikt reproducerar en känsloupplevelse som han själv tidigare har upplevt spontant. Men Batteux hävdar ändå inte att *all* lyrik återger »imiterade» känslor; han erkänner att lyrisk poesi i vissa fall även kan uttrycka känslor som är »äkta» (vrais & réels).⁷ Sådana fall är emellertid enligt Batteux inte något hinder för mimesisprincipens allmänna giltighet. Men för att kunna hävda den ståndpunkten måste han falla tillbaka på en annan innebörd av sin princip, nämligen att den konstnärliga imitationen är ett återgivande av *la belle nature*.

Hur Batteux vill tillämpa mimesisteorin ifråga om lyrisk poesi som han betraktar som uttryck för »äkta» känsla, belyses av hans sätt att förklara hur de bibliska profeternas sånger påverkar oss estetiskt. Varför tycks oss dessa sånger så sköna, frågar Batteux. Hans eget svar är att det beror på att vi där finner de känslor fulländat uttryckta som vi föreställer oss att vi själva skulle ha upplevt i profeternas situation; »& si ces sentimens n'étoient que vrais, & non pas vraisemblables», fortsätter han, »nous devrions les respecter; mais ils ne pourroient nous faire l'impression du plaisir. De sorte que, pour plaire aux hommes, il faut, lors même qu'on n'imite point, faire comme si l'on imitoit, & donner à la vérité les traits de la vraisemblance.»⁸ Batteux menar alltså att diktarens känslor för att bli »poetiska» måste kunna uppfattas som allmänmänskliga eller »sannolika», som han uttrycker sig i anslutning till den aristoteliska poetikens tradition, och den lyriske diktarens anpassning till detta krav inordnar han under begreppet imitation. På detta sätt kommer han fram till den paradoxala slutsatsen att »il faut, lors même qu'on n'imite point, faire comme si l'on imitoit».

Med anledning av J. A. Schlegels kritik har Batteux i notapparaten till en senare upplaga av *Les beaux arts*⁹ fortsatt sin argumentering för mimesisprincipens tillämpning på lyrisk poesi, och han understryker här sin uppfattning att känslornas »äkthet» inte är avgörande för principens giltighet. Vare sig de känslor som uttrycks i lyrik är »äkta» (réels, vrais) eller »imiterade» (feints, imités), faller de under den poetiska imitationens lagar, och dessa innefattar kravet på »sannolikhet». Den »poetiska» känslan, menar Batteux, måste motsvara en norm som ger den en innebörd utöver det personliga och tillfälliga känsloutbrottets, på något sätt gör den väsentligt mänsklig.¹

⁷ *A. a.*, s. 244.

⁸ *Ibid.*, s. 239.

⁹ Den ingår som första bandet i Batteux' *Principes de la littérature*, 1764.

¹ »... tous les sentimens exprimés dans le lyrique, feints ou vrais, devoient être soumis aux règles de l'imitation poétique, c'est-à-dire, qu'ils devoient être vraisemblables, choisis, soutenus, aussi parfaits qu'ils peuvent l'être en leur genre, & enfin rendus avec toutes les graces & toute la force de l'expression poétique. C'est le sens du prin-

Att konsten »imiterar» naturen innebär alltså enligt Batteux vid sidan av att konsten endast ger ett skenbart intryck av verklighet även att konsten återger *la belle nature*, en ideal eller »sannolik» verklighet, som utgör normen för den konstnärliga framställningen. Ett konstnärligt uttryck för en väsentligt mänsklig eller »sannolik» känsla är sålunda, menar Batteux, *imitation de la belle nature*, även om det samtidigt råkar vara uttryck för skaldens egen »äkta» känsla.

J. A. Schlegel accepterar dock inte denna tolkning av mimesisprincipen. Tanken att profeternas sånger skulle vara att betrakta som imitation av det skälet att de är uttryck för känslor som vi föreställer oss att vi själva skulle ha upplevt i profeternas situation, den tanken betraktas av Schlegel närmast som ett logiskt misstag: »Alles was wohl nachgeahmt ist, gehört zu der Classe des Wahrscheinlichen; denn dieses ist der Grund der Nachahmung. Darf ich darum den Satz umkehren, und sagen: Alles was wahrscheinlich ist, und durch seine Wahrscheinlichkeit uns gefällt, ist Nachahmung?»²

Schlegel är visserligen ense med Batteux om att inte heller uttryck för »äkta» känslor blir poesi utan bistånd av »konsten»: »Diese muss die Empfindung dadurch ausbessern, dass sie absondert, was misfallen würde, und ergänzet, was an ihr mangelhaft ist. . . sie hilft ihm [o: dem Poeten] die Ausdrücke aufsuchen, die dem Affecte so oft fehlen, und wählet ihm die stärksten und vollsten darunter.» Men för denna konstnärliga process är *Nachahmung* en inadekvat term; det är här i stället fråga om *Ausbesserung*.³ Batteux har enligt Schlegel inte kunnat skilja mellan *die schöne Natur* och *Nachahmung der schönen Natur*.⁴

Det framgår alltså av denna Schlegels kritik att han inte godkänner den dubbla tolkning som vi har funnit att Batteux ger mimesisbegreppet. *Nachahmung* betyder för Schlegel endast »sken», »fiktion».⁵ En dikt som är lagd i skaldens egen mun och uttrycker en autentisk känslomässig upplevelse hos honom, kan inte betraktas som *Nachahmung*, även om såväl

cipe de l'imitation, c'en est l'esprit. On a dit & répété vingt fois que la vérité pouvoit être employée quand elle étoit aussi belle & aussi piquante que la fiction: il ne s'agit que de la trouver avec ces qualités.» (*A. a.*, s. 300, not. Jfr Schenker, s. 36 ff.) — I Batteux' framställning kan man vid sidan av tolkningarna av den poetiska imitationen som »känslimitation» och som uttryck för »sannolika» känslor också urskilja en tredje, nämligen att känslans överförande till ett språkligt poetiskt uttryck skulle innebära imitation. På de känslor som uttrycks i lyrik ställer Batteux på det nyss anförda stället dels kravet att de skall vara »sannolika» och dels kravet att de skall vara »rendus avec toutes les graces & toute la force de l'expression poétique». Utan att klart särskilja dessa tolkningar betraktar han dem som mimesisprincipens väsentliga innebörd.

² *Einschränkung* . . . , 1, not 158.

³ *Ibid.*, not 157.

⁴ *Ibid.*, not 153. (Schlegel har först i den här citerade tredje upplagan av sin översättning erkänt att Batteux' begrepp *imitation de la belle nature* i själva verket även innefattar hans eget begrepp *ausgebesserte Natur*. Schenker, s. 97.) Se även *Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsätze der Poesie*, s. 234: »Wie hat denn also Herr Batteux sich so weit täuschen können, zu glauben, dass in der Poesie alles den Regeln der Nachahmung sich unterwerfen müsse? Es ist ihm dadurch gelungen, dass er da, wo er mit dem Beweise einer wirklichen Nachahmung nicht durchsetzen können, den Begriff von der schönen Natur mit dem Begriffe von der Nachahmung der Natur verwechselt hat.»

⁵ Jfr Bieber, s. 88 f.

själva känslan som dess språkliga uttryck har modifierats och »förbättrats» enligt konstnärliga normer.

Men att Schlegel inte går med på det senast angivna bruket av termen imitation hos Batteux innebär inte att han också bestrider vad Batteux i själva verket åsyftar, nämligen att konsten, och även den lyriska poesin, återger en ideal eller »sannolik» verklighet; Schlegels kritik av Batteux vilar delvis på ett missförstånd och delvis på ett ogillande av hans terminologi. Också Schlegel förutsätter »den fullkomliga naturen» som en norm för den konstnärliga framställningen. Även om det inträffar att den autentiska verkligheten överensstämmer med denna norm, visar sig naturen sällan »i hela sin fullkomlighet»; konstnären måste då antingen »förbättra» den givna verkligheten eller också »imitera» naturen, dvs. låta den fullkomliga naturen framträda i en fiktion. I eposet eller tragedin kan den historiska sanningen råka i konflikt med de poetiska normerna, och då måste den ge vika för dessa normer.⁶

Ifråga om den lyriska poesin menar Schlegel som vi har sett visserligen att en diktare som i likhet med skådespelaren endast fingerar känslor inte »hedrar sitt hjärta», och han anser att Hallers enligt hans mening känslomässigt »äkta» dikter över Mariane och Elise kan vara i högre grad förtjänta av att benämnas oden än sådana dikter som faller inom kategorin *Nachahmung*. Men känslomässig »äkthet» är inte heller för Schlegel den lyriska poesins enda norm; som redan har framgått menar han att skalldens »äkta» känslor måste sovras eller »förbättras» med den fullkomliga naturen som norm.⁷ Det är tydligt att enligt Schlegels poetiska ideal »äkthet» och »sannolikhet» bör förenas i den lyriska poesin.

Att den lyriska poesin uppfattas som känslouttryck behöver som vi har sett inte hindra att mimesisprincipen tillämpas även på denna genre — antingen så att lyriken betraktas som uttryck för »spelade» känslor, eller så att den betraktas som ett återgivande av allmänmänskliga eller »sannolika» känslor. Emellertid har vi också sett att mimesisteorin i den förra tolkningen kritiserats inte bara som ofullständig utan också som stridande mot det krav på känslomässig »äkthet» som från mitten av 1700-talet tenderar att bli ett kriterium på sann poesi. Även i den senare tolkningen angrips visserligen mimesisprincipen av Batteux' kritiker J. A. Schlegel, som anser det felaktigt att beteckna den poetiska idealiseringen av verkligheten som *Nachahmung*; han vill om denna idealisering i stället använda termen *Ausbesserung*. I sak intar dock Schlegel här väsentligen samma ståndpunkt som Batteux. Man kan alltså hos Schlegel se att sympatin för det poetiska känslouttryckets »äkthet» låter sig förenas med kravet på dess allmänmäsklighet.

⁶ *Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsätze der Poesie*, s. 230 f. Se även *Einschränkung . . .*, 1, not 123, där skillnaden mellan historisk och poetisk sannolikhet utreds. Jfr Bieber, s. 88 ff.

⁷ Se även *Von dem höchsten und allgemeinsten Grundsätze der Poesie*, s. 235: »Die Natur, die ohne Wahl und Kunst dargelegt wird, ist von der Poesie, da sie eine schöne Kunst ist, ganz ausgeschlossen. — — — Wahl und Verschönerung wird in der Poesie überall erfordert. — — — Es kann und muss, so bald man die Ergetzung zur Absicht hat, auch da statt finden, wo man die Natur nicht nachahmen, sondern selber ausdrücken will.»

Tendensen i 1700-talets estetik att betrakta känslans »äkthet» som en norm för den lyriska poesin kan emellertid också sägas föra med sig en benägenhet att i motsats till det allmänmännsliga betona det individuella och karakteristiska som ett värde i det poetiska känslouttrycket. Sulzer var som vi har sett medveten om svårigheten att skilja mellan ett ode som uttrycker en »imiterad» känsla och ett ode som uttrycker en »äkta» känsla hos skalden, samtidigt som han menade att en känslomässigt »oäkta» dikt endast äger det yttre skenet av poesi, i själva verket är en förfälskning. Men ju tydligare en dikt är präglad av skaldens personlighet och individuella erfarenheter, desto större förutsättningar kan den anses ha att övertyga som »äkta». Äkthetskravet tenderar sålunda att övergå i ett originalitetskrav. En expressionism som innebär att sann dikt skall vara uttryck för »äkta» känsla tenderar att utvecklas i riktning mot en expressionism som innebär att sann dikt skall vara uttryck för diktarens personliga egenart, för det hos honom som är särpräglad, inte för det som är allmänmännsligt.

En expressionism av denna innebörd står ju i motsättning till det poetiska ideal enligt vilket diktens värde just består i att den framställer allmänmännsliga känslor och erfarenheter. Det var detta senare ideal som Batteux innefattade i begreppet poetisk imitation och ville göra giltigt även för den lyriska poesin, när han menade att den bibliska lyrikens fulländade skönhet beror på att den uttrycker känslor som varje läsare kan uppleva som potentiellt sina egna.

Retoriken och poetiken hade visserligen traditionellt lämnat ett visst utrymme åt diktarens personlighet i det litterära verket. Inom den klassicistiska kritiken var emellertid det vanliga att man hänvisade uttrycken för författarens individuella särprägel till ett mer eller mindre begränsat stilistiskt område; det väsentliga i dikten var det universella, inte det individuella.⁸ Men mot slutet av 1700-talet framträder också en syn på dikten som innebär att den på ett radikalare sätt tolkas som uttryck för den individuella diktarens egenart.

Redan i sina *Fragmente einer Abhandlung über die Ode* (omkr. 1764) uppfattar Herder den lyriska poesin som uttryck för skilda folkslags olikartade känsloliv. Även inom en viss folkpoesi tycker han sig kunna iaktta variationer: hos Pindaros urskiljer han det speciellt tebanska, hos Alkman det speciellt spartanska osv.⁹ Det är emellertid inte bara det nationellt särpräglade i känslan som den kommer till uttryck i poesin som Herder har sinne för; han antyder också redan i fragmenten om odet att känslan innerst är individuellt betingad.¹ Mera utpräglad möter denna tanke i skriften *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778). Herder ser här det individuella som det väsentliga hos varje människa. »Der tiefste Grund unsres Daseyns ist individuell, so wohl in Empfindungen als Gedanken.» Och i enlighet med denna uppfattning menar han att litteraturen skall ge uttryck åt författarens personliga egenart och att »man borde kunna betrakta varje bok som avtrycket av en levande

⁸ Abrams, s. 229 ff. Se även Elisabeth L. Mann, *The problem of originality in English literary criticism 1750-1800*, *Philological quarterly*, 18, 1939.

⁹ *Herders sämtliche Werke*, 32, s. 63 ff.

¹ »Das Feinste der Empfindung ist völlig vielleicht individuell.» (*Ibid.*, s. 62.)

människosjäl». Ett sådant »avtryck» av författarpersonligheten kan tyckas oss besynnerligt; det är ofta »en gåta utan lösning, ett mynt utan inskrift», säger Herder. Därför bör man försöka »läsa mera i författarens anda än i boken»; då blir allting klarare och mera sammanhängande. Principen leder helt naturligt till ett biografiskt intresse för den individuella diktaren: »Das Leben eines Autors ist der beste Commentar seiner Schriften, wenn er nehmlich treu und mit sich selbst Eins ist.»²

Uppfattningen av det litterära verket som väsentligen ett uttryck för författarpersonligheten kan man också finna företrädd i engelsk kritik.

I ett kapitel om stil i sina *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1783) framhåller Hugh Blair att begreppet stil inte kan ges en snävt språklig innebörd:

Style has always some reference to an author's manner of thinking. It is a picture of the ideas which rise in his mind, and of the manner in which they rise there; and, hence, when we are examining an author's composition it is, in many cases, extremely difficult to separate the Style from the sentiment. No wonder these two should be so intimately connected, as Style is nothing else, than that sort of expression which our thoughts most readily assume.³

Denna synpunkt hos Blair tas några år senare på ett intressant sätt upp i två essayer över ett ämne som föreslagits av den Irländska akademien: »On style in writing, considered with respect to thoughts and sentiments as well as words, and indicating the writer's peculiar and characteristic disposition, habits and powers of mind.» Författaren är akademins sekreterare, Robert Burrowes, och han framlade sina synpunkter på ämnet inför akademien 1793 och 1794.⁴ Han konstaterar inledningsvis att Blair inte närmare har behandlat vad som i analogi med *style in language* kan kallas *style in thought*, vilket han själv nu avser att göra.⁵

Vad har människorna gemensamt, frågar Burrowes retoriskt; gester, röst, gång, handstil, ansiktsuttryck är karakteristiska för varje individ — varför skulle man då anta att människornas själsliv (minds) inte är olika. Konstskapelserna, »those works which are peculiarly the works of minds inventing, combining, and arranging», och inte minst de litterära, präglas tydligt av konstnärernas olikartade individualiteter. »There is no man who will not perceive the different minds of Mr. Sterne and Doctor Johnson in a single page of their works.»⁶ Det är betecknande att Sternes namn aktualiseras i sammanhanget: han hade ju i sitt författarskap medvetet tillämpat individualismens och originalitetens princip.⁷ För Burrowes

² *Ibid.*, 8, 1892, s. 207 f. Jfr Peyer, s. 34 ff., Abrams, s. 235 f. och A. Nivelles, *Les théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant, Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège*, 134, 1955, s. 227 ff.

³ *A. a.*, 1, 1788, s. 209 f.

⁴ *The transactions of the Royal Irish Academy*, 5, [1795], avd. Polite literature, s. 39 ff. — Burrowes' *On style in writing* omnämns av Mann, s. 16. — En essay av J. Moir, *Originality*, (1785), som också omnämns av Mann och som förefaller vara av intresse i detta sammanhang, har jag inte haft tillgång till.

⁵ *A. a.*, s. 39 f.

⁶ *Ibid.*, s. 41 f.

⁷ Jfr *ibid.*, s. 66: »That an author mixes much of himself with his subject, however ridiculously and extravagantly Sterne in his life of Mr. Shandy may have caricatured the system, is undoubtedly true.»

är de individuella variationerna ett värde i samhället i allmänhet — de ger det »all its charms» — och i litteraturen i synnerhet. Diktarens värdighet är beroende av hans individualitet: »The dignity attached to the profession of an author will not suffer him to travel incognito.»⁸

Burrowes antyder som en uppgift för den litterära kritiken att studera litteraturen som uttryck för de individuella variationerna i människans psyke (the varieties of the human mind). Enligt hans uppfattning läser få personer en bok, åtminstone ett diktverk, utan att bilda sig någon idé om författarens karaktär — han åberopar i detta sammanhang Lavaters åsikt att varje människa i någon mån är fysionomist. Det är därför önskvärt att detta sätt att läsa litteratur underbyggs med genomtänkta principer, varigenom det kan tillämpas med större säkerhet, menar Burrowes.⁹ Här skymtar alltså en uppfattning av den litterära kritiken som ett slags fysionomik, en konst att studera diktverken som uttryck för diktarnas särpräglade personligheter.¹

Det är värt att uppmärksamma att den lyriska poesin från Burrowes' synpunkt kommer att framstå som en av de mest givande litteraturarterna: »Those writings in which the author gives his detail in person, and particularly oratory and lyric poetry, where he speaks from the fullness and force of his own mind, must bear the strongest marks of his peculiar habits of thinking.»² Diktarna av herdepoesi måste däremot så mycket som möjligt skilja sig från sin personliga karaktär, och likaså döljs skådespelsförfattarna av de olika diktade personer som framträder i deras verk.³

Uppfattningen att det individuella är ett värde, att »hvar och en varelses högsta sanning finnes uti hvar och en varelses egna finaste mått, hvaraf kommer des individuela skick, lynne, tycke», har vi redan mött i Thorilds skrift *Om efterhärming*.⁴ Också principen att i litteraturen söka varje författares egenart och att låta denna bli en norm för den litterära värderingen kan skymtas hos Thorild. I *En kritik öfver critiker* (1791–92) finner man en tendens hos författaren att identifiera litterärt värde med litterär individualitet, med originalitet; det gäller särskilt hans argumentering för sin tredje lag, »Ingen ting göres för sina fels skuld, utan för sit värdes skuld».

Allt bör enligt Thorild bedömas efter frågan »icke huru godt det kunde vara, efter inbildningen eller de högaste mönster, utan huru godt det är»; allt bör bedömas enligt sina egna förutsättningar. Vad naturen skapar — »sjelf eller genom människans snille» — har alltid ett visst värde, i vilket dess »mening» består. Den kritik som inte inser detta är orimlig: »Eken har icke Rosens behag, Rosen har icke Ekens styrka: en sådan kritik är oändlig, men oändlig i vanvett.»⁵

Från tanken att kritiken skall ta fasta på det värdefulla i stället för det bristfälliga i varje litterärt verk glider Thorild över till tanken att det

⁸ *Ibid.*, s. 43.

⁹ *Ibid.*, s. 45 f.

¹ Samtidigt antyder Burrowes emellertid tanken att studiet av *style in thought* skall ha författarnas »cultivation of their minds» till syfte. (*Ibid.*, s. 46.)

² *Ibid.*, s. 50.

³ *Ibid.*, s. 49 f.

⁴ Se ovan, s. 48 f.

⁵ *Samlade skrifter av Thomas Thorild*, 3, s. 19.

värdefulla ligger just i verkets och författarens egenart. En författares skapelse har sin egen inre norm, liksom eken har sin och rosen sin, en norm som innebär ett *specifikt* värde. Enligt denna princip för den litterära bedömningen, som sålunda skymtar hos Thorild, blir även pekoralisten Bjugg »i sin art» fullkomlig och ojämförlig: »*Bjugg* har sökt det majestätliga och viktiga; och han har funnit det på et så både originalt och fullkomligt sätt, at jag tviflar om alle verdens genier förenade skulle kunna göra en enda BJUGG.»⁶ Det »majestätliga och viktiga» kan inte tillämpas som en allmängiltig norm; värdet hos Bjuggs alster består i att de bär den autentiska prägeln av hans individualitet, att de är »originala», oafterhärmliga.⁷

I denna uppfattning av dikten som ett uttryck för det individuella och särpräglade, här exemplifierad från Herder, Burrowes och Thorild, ligger uppenbarligen den avgörande motsatsen till mimesisprincipen, så vitt denna innebär att diktens uppgift är att återge det idealtypiska och det allmänmänskliga. Naturligtvis vore det dock missvisande att påstå att originalitetsidealets framträdande i den litterära diskussionen mot slutet av 1700-talet betyder ett definitivt övergivande av idén om poesins allmängiltiga innebörd. Förromantikens originalitetstanke innebär en reaktion mot klassicismens renodling av det allmänna i abstrakta typiseringar. Reaktionen leder gärna till en motsatt renodling, i poetisk teori och praktik, av dikten som ett uttryck för den enskilda författarpersonlighetens egenart. Den klassicistiska uppfattningen av poesin som en gestaltning av det allmängiltiga och den förromantiska uppfattningen av poesin som en manifestation av det individuella kan sägas mötas i tanken att poesin låter det allmänna åskådliggöras i det enskilda eller låter det enskilda genomlysas av det allmänna — en tanke som ju i olika utformning blir central i romantikens estetik.

⁶ *Ibid.*, s. 20. I *Om efterhärming* angrips dock Bjugg som en »härmare»: »... Det är då rätt naturligt, at Härmingen bör göra et vidunder mera vidunderligt: och sjelfve vår BJUGG skulle icke hunnit til hälften af sig Sjelf, om han ej blifvit däråd til at *hærmø* Eddan, våre urældste Skalder och ODENS HAVAMAL.» (*Ibid.*, s. 240.)

⁷ Lavaters fysiognomiska filosofi, som tydligen har haft en viss betydelse för Burrowes' syn på litteraturen som uttryck för diktarnas särpräglade personligheter, torde också ha hört till Thorilds inspirationskällor. (Se M. Lamm, *Upplysningstidens roman-tik*, 2, 1920, s. 323, och R. Fridholm, *Thorild och antiken*, 1940, s. 94 ff.)