

# SAMLAREN

TIDSKRIFT UTGIFVEN

AF

SVENSKA  
LITTERATURSÄLLSKAPETS  
ARBETSUTSKOTT

*TRETTIONIONDE ÅRGÅNGEN*

1918

UPPSALA

---

ALMQVIST & WIKSELLS BOKTRYCKERI-AKTIEBOLAG 1919



## Ehrensvärds idealuppfattning i förhållande till Winckelmanns.

Af

**Gunhild Bergh.**

I Preussische Jahrbücher för år 1862 finns det en liten uppsats om C. A. Ehrensvärd, som bär titeln: "Schwedens Winckelmann". Denna titel är betecknande. Redan tidigt har man sammanställt Ehrensvärd som konstfilosof med Winckelmann och diskuterat hans förhållande till den store föregångaren. Det gör t. ex. Beskow i sin täflingsskrift, Carl August Ehrensvärd, i Vitt. hist. ant. akademien 1834. Beskow påpekar, att Ehrensvärds "konsttheori af mången ansetts såsom blott ett snillrikt sammandrag af den Tyske konstfilosofens". En uppfattning som Beskow dock själf ej delar. Enligt Beskows mening är Ehrensvärd "såsom konstdomare oberoende af Winckelmann". Beskow betviflar, att han läst Winckelmanns skrifter, på grund af att dennes namn aldrig förekommer i Ehrensvärds papper, ehuru han samtidigt förmodar, att Ehrensvärd känt grunddragen däraf genom Sergel. F. ö. går Beskow i sin studie ej in på någon närmare undersökning af föreliggande spörsmål. Han nöjer sig med allmänna antydningar, där han mest bemödar sig om att finna olikheter mellan de bägge författarna och att bevisa att Ehrensvärds definitioner "äro honom alldeles egna".<sup>1</sup>

En genomförd parallell möter man däremot som bekant i Ljungrens arbete: "Jämförelse emellan Ehrensvärd och Winckelmann

<sup>1</sup> Vitt. hist. ant. akad. handl. XVI, Sthlm 1842, s. 227 ff.

såsom konstfilosofer“. Ljunggren anser det troligt, att Ehrensvärd läst Winckelmann, men äfven han sträfvar att framhålla den förres själfständighet och betona att Ehrensvärds “förtjenster om konstfilosofien, så väl som hans originalitet äro obestridliga“. Ljunggren tröttnar ej på att understryka, att Ehrensvärd är mer skarpsinnig än Winckelmann, att han sett långt klarare och friare, att han uttryckt sina tankar mer distinkt.<sup>1</sup>

Man kan säga, att samma önskan att förringa Winckelmanns inflytande utmärker äfven modernare forskare. Warburg anser det i sin biografi omöjligt att “med säkerhet“ afgöra om Ehrensvärd direkt tagit intryck af Winckelmann, ehuru han liksom Beskow anser det troligt, att han känt till Winckelmanns skrifter. Men Warburg betonar, att man ej får “stirra sig fast vid namnet Winckelmann“. Om ock Winckelmann var den störste representanten för den nyklassiska riktningen, så var han dock ej den förste och den ende. Och det fanns andra än rena konstteoretici, som inverkade på Ehrensvärd. Den, som enligt Warburg framför andra bestämt Ehrensvärds utveckling, är Montesquieu. “Det är dennes lära“, säger Warburg, “som Ehrensvärd i sin resebeskrifning exemplifierar och som han sedan utför i afseende å konsterna.“<sup>2</sup> En åsikt, som Blanck i *Den nordiska renässansen* upptar och fördjupar. Äfven för honom är Montesquieu det förnämsta namnet. Under Montesquieus inflytande stå Winckelmann och Ehrensvärd “jämställda“. Likheterna dem emellan bero häraf, men det är fullt själfständigt Ehrensvärd utnyttjat de gemensamma förutsättningarna.<sup>3</sup>

Att Ehrensvärd verkligen läst Winckelmann, berättar han ju själf. Och att han tagit mycket starka intryck af detta studium torde vara obestridligt. Dock kan man säga, att just detta betydelsefulla uttalande bestyrker den uppfattning om Ehrensvärds själfständighet gentemot Winckelmann, som således så ofta gjorts gällande. Det bör läggas märke till att Ehrensvärd talar om Wine-

<sup>1</sup> *Sv. akad. handl.* XXIX, Sthlm 1857, s. 51 ff., 87 ff.

<sup>2</sup> WARBURG, *K. A. Ehrensvärd*, Sthlm 1893, s. 105 f.

<sup>3</sup> BLANCK, *Den nordiska renässansen*, Sthlm 1911, s. 288.

kelmann som en jämnbörding. Han är medveten om att han ej är någon direkt afskrifvare, ingen tanklös upprepare. Ehrensvärd kommer till Winckelmanns skrifter med en rik beläsenhet i estetik och filosofi och med en ingalunda obetydlig kännedom om såväl modern som äldre konst. Det är ett faktum, som ej får förgätas.

I intet fall framträder denna Ehrensvärds egenskap af på en gång lärjunge och själfständig estetiker så klart som i fråga om hans behandling af idealproblemet. Detta problem, gammalt som konsten själf, är det centrala i de flesta estetiska system, och är det också i Ehrensvärds. Han diskuterar det redan i sina bref från Rom och i de utkast han där gör, han dryftar det i sina tryckta verk, och han återkommer ständigt därtill i de fragment, hvilka han skriver under de aderton år han går i Sverige och fryser och längtar tillbaka till Italien och hvilka mestadels äro förklaringar och tillägg till de äldre arbetena. Ehrensvärds åsikter strida i mer än ett afseende mot Winckelmanns. Och dock voro de dem förutan i sin nuvarande formulering otänkbara. Det torde knappt behöfva tilläggas, att detta problem ej är det enda, där Winckelmanns inflytande kan spåras, men det är det, där bägges karakteristika tydligast träda i dagen.

Winckelmann indelar imitationen af naturen i två slag. Han skriver i sitt första arbete, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*: "Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammltet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in Eines. Jenes heisst eine ähnliche Copie, ein Porträt machen; es ist der Weg zu holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben."<sup>1</sup>

I sitt hufvudverk, *Geschichte der Kunst des Altertums*, säger han några år senare: "Die Bildung der Schönheit ist entweder

<sup>1</sup> J. J. WINCKELMANN, *Sämtliche Werke*, ed. Eiselein, Donauöschingen 1825—29, I, 21.

individuel, das ist: auf das Einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Theile aus vielen Einzelnen und Verbindung in Eins, welche wir idealisch nennen.“<sup>1</sup> Winckelmann ställer alltså mot hvarandra direkt afbildning af något förhandenvarande och väljande och hopfogande till en idealisk bild. Det senare tillvägagångssättet anser han vara det rätta. Naturen, hvarmed Winckelmann som den franska klassicismen menar människan, det enda ämne, som är fullt värdigt för konsten, kan ej kopieras direkt. Genom materien och genom alla de tillfälligheter, som människan är underkastad, hindras hon att nå den fullkomlighet, som är hennes egentliga syfte. Äfven den skönaste kropp har delar, som hos en annan äro mer fulländade. Ej ens i Grekland, där klimatets sundhet skapat ett skönare släkte än annorstädes och där lefnadsättet ej fördärfvats af civilisationen, hvilken Winckelmann betraktar med ett mistroende lärt af Rousseau, fanns en gestalt helt utan fel. Den grekiske konstnären valde därför från flera håll de delar, hvaraf han sedan bildade sitt verk. Winckelmann liknar honom vid trädgårdsmästaren, som ympar in olika sticklingar på samma stam och vid biet, som samlar sin honung från alla håll. Han opponerar bestämdt mot Bernini, som klandrat den från antiken hämtade anekdoten om målaren Zeuxis, som af fem af Krotons skönheter skapat sin Helena. Ett tillvägagångssätt, som Bernini finner rent orimligt, då man ej kan sammanfoga delar, som ej ursprungligen hört tillhopa, men som Winckelmann, som redan antydt, finner vara det riktiga. Ty “diese Wahl der schönsten Theile, und deren harmonische Verbindung in einer Figur, brachte die idealische Schönheit hervor“.<sup>2</sup>

Denna uppfattning om naturefterbildningen som ett val är ingalunda ny. Den finnes antydd redan hos Aristoteles, mimesisteoriens fader. Aristoteles förklarar, att alla konster bestå i efterhärming, *πᾶσαι τυχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον*.<sup>3</sup> De skilja sig åt genom de medel, hvarmed de imitera, de föremål de imitera

<sup>1</sup> A. ed. IV, 62.

<sup>2</sup> A. ed. IV, 70.

<sup>3</sup> *Aristotelis de arte poetica liber*, ed. G. CHRIST, Lpz. 1907, s. 1.

och det sätt, hvarpå de imitera, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερον ἢ τῷ ἑτέρως.<sup>1</sup> Aristoteles ser just i imitationen konstens behag. Uppfattningen bottnar i ett rent intellektualistiskt betraktelsesätt. Aristoteles går nämligen ut från sambandet mellan kärleken till μιμεῖσθαι, hvilken är alla människor medfödd, och den äfven för människan naturliga önskan att öka sina kunskaper. Den njutning vi känna inför en konstnärlig afbildning beror på den glädje vi känna vid jämförandet mellan afbild och urbild, alltså på vår förmåga af slutledning, λογισμὸς.

Men man får trots detta icke göra Aristoteles' lära kongruent med modern realism. Den konstnärliga framställningen skall enligt Aristoteles visserligen vara naturtrogen, men äfven skön. Konsten skall stå öfver naturen. Af diktaren fordrar han icke berättande af det skedda utan berättande af händelsen, så som den borde ha skett, det möjliga efter sannolikhetens och nödvändighetens lagar. Därigenom skiljer sig poesien från historien. Poesien är mer filosofisk, den skildrar det allmänna och historien det enskilda, ἢ μὲν γὰρ ποιησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.<sup>2</sup> Skalden skall likna den gode porträttmålaren, som gör bilden lika men på samma gång förskönad. Att Zeuxis med hjälp af flera modeller framställt en människa, som alltså ej äger motsvarighet inom verkligheten, anser äfven Aristoteles vara det rätta, ty ideallet skall öfverträffa verkligheten. Ehuru det strider mot hans estetiska grundlära, önskar han, att konstnären skall utmönstra det fula och felaktiga och endast upptaga det sköna och felfria. Redan Aristoteles ser således i viss mån imitationen som ett val, betraktar konstnären som en eklektiker, hvilken hopsamlar enskilda sköna detaljer från olika håll för att sedan foga dem till en helhet.

Denna åsikt möter oupphörligt i den följande estetiken. Anekdoten om Zeuxis upprepas till leda genom sekler. Renässansens kritici återkomma ständigt till att konsten skall vara en "natura perfezionata", den franska klassicismens representanter påminna

<sup>1</sup> Ibid.

<sup>2</sup> A. a. s. 12.

lika ifrigt om, att konstnären bör "corriger la nature". Le Brun t. ex. förklarar, att konsten skall rätta "ce que la nature et le vrai lui avait montré d'imparfait dans le modèle".<sup>1</sup> De Piles påpekar, att naturen hindrats af allehanda "accidens" att nå sitt egentliga syfte, som är "de faire un ouvrage parfait". Naturen betraktad som helhet är fulländad, men i sina detaljer ofta felaktig. Det har antikens konstnärer förstått. "C'est dans ce général que les anciens Sculpteurs ont puisé la perfection de leurs Ouvrages, et d'où Polyclète a tiré les belles proportions de la Statuë qu'il fit pour la posterité, et qu'on appella la Règle. Il en est de même des Peintres."<sup>2</sup> De Piles skiljer på "le Vrai Simple", efterbildningen af tingen sådana de i verkligheten äro, och "le Vrai Ideal", som är "un chois de diverses perfections qui ne se trouvent jamais dans un seul modele". Holländare och flamländare, hvilkas konst De Piles, liksom flertalet af 1600- och 1700-talets konstteoretici betraktar med oförstående och förakt, ha misslyckats just därför att de efterhärmat naturen "comme elle se voit ordinairement avec ses déffauts, et non comme elle pourroit être dans sa pureté". Om Rembrandt faller han de betecknande orden: "Il disoit luy-même que son but n' étoit que l'imitation de la Nature vivante, ne faisant consister cette Nature que dans les choses créés, telles qu'elles se voyent." Och han anklagar honom senare för att ha afbildat "de vieilles armures, de vieux instrumens, de vieux ajustemens de tête, et quantité de vieilles étoffes ouvragées".<sup>3</sup>

Det är samma uppfattning, som ligger gömd i Boileaus berömda regel, "rien n'est beau que le vrai". Med sanning menar Boileau i själfva verket sannolikhet. Konsten skall efterbilda den sanna naturen, det är L'Art Poétiques ständigt återvändande term, men en natur, som är "sann" genom att förnuftet borteliminerat allt tillfälligt, allt regellöst, allt bisarrt och nyckfullt. En natur alltså i allmängiltig förenkling.

<sup>1</sup> A. FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1903, s. 116.

<sup>2</sup> DE PILES, *Abregé de la vie des peintres*, Paris 1699 s. 21 f.

<sup>3</sup> DE PILES, *Cours de peinture par principes*, Paris 1708, s. 31 f., *Abregé* etc. s. 531, 433.

Den, som i allmänhet plägar framställas som representanten för konsten som imitation af den sköna naturen, Batteux, fortsätter sålunda på en väg, som beträddts långt tidigare. Mer än någon af föregångarna betonar emellertid Batteux nödvändigheten att försköna. Konstnären skall sträfva att framställa "le beau vrai — — — avec toutes les perfections qu'il peut recevoir", han skall återge naturen "avec tous ses agréments et enjolivements".<sup>1</sup>

Det kan förefalla af det ofvan sagda som om äfven Winckelmann vore en direkt fortsättare. Och naturligtvis är han det också i viss mån. I detta som så många andra fall bygger han vidare på äldre tradition. Men han skiljer sig dock väsentligt från den här skisserade riktningen. Ty de synpunkter, som han anser bestämmande för konstnären, äro andra än dem De Piles och Batteux förutsätta.

Fullt klar är visserligen icke Winckelmanns ståndpunkt. Hans estetik ger sällan direkta definitioner, tydliga förklaringar. Den är vacklande, t. o. m. motsägende. Den är vidare af öfvervägande empirisk art. Winckelmann är icke estetiker, han är mer än något annat historikern, som går ut från det material han satt som sin uppgift att ordna och värdera och söker ge analyser däraf, ej regler för nyskapande. En annan sak är, att den beundran han ägnar en del af detta material, nämligen den grekiska konsten, kommer honom att uppställa den till mönster och således indirekt göra hans analyser till direktiv för moderna konstnärer.

Det har redan antydts att Winckelmann ställer idealisk i motsats till individuell. Den betydelsen är ej den enda, men den möter ofta i hans skrifter. Han säger t. ex. "Es sind die Gesichter derselben nicht Idealisch, sondern scheinen bestimmte Personen vorzustellen." Han påpekar gång på gång, att de grekiska konstnärerna sträfvade efter typer. De undertryckte alla detaljer, de utmönstrade det karakteristiska, det individuella för att blott behålla de allmänna formerna. Winckelmann tror på möjligheten af en bestämd kanon. Han talar om att grekerna fastställt vissa mått

<sup>1</sup> BATTEUX, *Les beaux arts réduits a un même principe*, Paris 1746, s. 27.

såväl för olika åldrar och stånd som för gestalten i dess helhet och för hvarje särskild kroppsdel. "Da nun das Idealische der Schönheit von den alten Künstlern als das höhere Theil derselben betrachtet worden, so haben sie dieser die bestimmten Verhältnisse unterworfen, und diese jener gleichsam zugewäget mit einiger Freiheit, die zu entschuldigen ist, wenn es mit Grunde geschehen." Det är det, som förklarar, att de flesta antika verk, oafsedt om de äro goda eller dåliga, äga en viss gemensamhet, en alldeles påtaglig öfverensstämmelse.<sup>1</sup>

Det bestämmande för denna kanon är sträfvandet efter "der meisterhafte Contur", vilken Winckelmann kallar "die Hauptabsicht des Künstlers".<sup>2</sup> Som Justi påpekat, har Winckelmann här säkerligen influerats af Hogarth.<sup>3</sup> I sin *Analysis of Beauty* bekämpar denne som en villfarelse att bedöma konstverket efter dess ämne och dess förhållande till naturen, och ej efter det Hogarth anser väsentligast, dess form. Som skönast uppställer Hogarth våglinjen.

Detta uttryck möter visserligen ej hos Winckelmann, ehuru han vid beskrifvandet af vackra konturer ofta liknar dem vid hafvets vågor. Han betraktar i stället den elliptiska linjen som den ideala. Han säger en gång: "Die Formen eines schönen Körpers sind durch Linien bestimmt, welche beständig ihren Mittelpunkt verändern, und fortgeführt niemals einen Zirkel beschreiben; folglich einfacher, aber auch mannigfaltiger, als ein Zirkel, welcher, so gross und klein derselbe immer ist, eben den Mittelpunkt hat, und andere in sich schliesset, oder eingeschlossen wird. Diese Mannigfaltigkeit wurde von den Griechen in Werken von aller Art gesucht, und dieses Systema ihrer Einsicht zeigt sich auch in der Form ihrer Gefässe und Vasen, deren svelter und zierlicher Conturn nach eben der Regel, das ist: durch eine Linie gezogen ist, die durch mehr Zirkel muss gefunden werden: denn diese Werke haben alle

<sup>1</sup> A. ed. IV, 232, 226 f.

<sup>2</sup> A. ed. I, 25.

<sup>3</sup> JUSTI, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Aufl. II. Lpz. 1898, III, 156 ff.

eine elliptische Figur, und hierin bestehet die Schönheit derselben“.<sup>1</sup>

För att nå detta formideal ha grekerna utrustat sina verk med “das schöne Profil“, hvilken endast genom en svag sänkning afviker från den raka linjen och är “die vornehmste Eigenschaft der idealischen Köpfe“.<sup>2</sup> En annan gång påpekar Winckelmann, att de grekiska konstnärerna aldrig skildrade gropar i kinderna, ty dylika störa kindens vackra kontur, att de aflägsnade rynkor, så litet som möjligt betonade ådror och senor.<sup>3</sup> Han talar om att idealiska hufvuden hafva ögonen djupare liggande än i verkligheten och annorlunda formade öron. Han framhåller också, att grekerna företrädesvis valde sådana gestalter, där den elliptiska linjen förekommer. Dylika voro i allmänhet de ungdomliga kropparna och i all synnerhet de androgyna. Där saknas de kantigheter, de hårda, raka linjer, som utmärka t. ex. gubbens eller den mognade mannens kroppar. Där öfvergå konturerna så mjukt i hvarandra, att de påminna om havets yta, hvilken på afstånd synes fullständigt lugn, om ock dess vågor ständigt äro i rörelse.<sup>4</sup>

Men idealisk i denna betydelse är i Winckelmanns språk ej blott lofordande och ingalunda alltid identiskt med skönt. Så t. ex. säger han på tal om egypternas konst, att man måste komma ihåg “dass etwas idealisch heissen kann, ohne schön zu sein. Denn die Gestalt den ägyptischen Figuren, in welchen weder Muskeln noch Nerven und Adern angedeutet sind, ist idealisch, bildet aber dennoch in derselben keine Schönheit“.<sup>5</sup> Dessa och liknande uttalanden leda öfver till den egentliga innebörd Winckelmann tillägger ordet ideal, och på väg till hvilket förintandet af det individuella blott är en etapp. Mot hans rent sinnliga glädje öfver linjernas spel bryter sig ett starkt inslag af nyplatonsk mysticism. Winckelmann har ej endast studerat grekisk skulptur, han har

<sup>1</sup> A. ed. IV, 65 f.

<sup>2</sup> A. ed. VII, 118.

<sup>3</sup> A. ed. VII, 147, IV, 273.

<sup>4</sup> A. ed. IV, 263, f. 64 f., 72 ff.

<sup>5</sup> A. ed. IV, 62.

äfven läst grekisk filosofi, och intrycken därifrån betinga i mycket hans konstlära. Det är ingen tillfällighet att Platons namn så ofta möter i hans arbeten. Det är Platons teorier, ehuru i nyplatonisk omklädnad, genom Plotinos och Proklos, man återfinner hos Winckelmann.

Utgående från Platon ställer Plotinos mot hvarannat andens värld och materiens värld. Men i motsats till Platon ser han i konsten bryggan mellan dessa världar. Platon föraktar ju konsten. Den efterbildar verkligheten, men det vi kalla så är endast en skugga af det i egentlig mening verkliga. Vi se blott afbilden af tingen, ej tingen själfva. Konstverket blir följaktligen en kopia af en kopia. På dessa Platons beskyllningar svarar Plotinos:

εἰ δέ τις τὰς τέχνας ἀτιμάζει, ὅτι μιμούμεναι τὴν φύσιν ποιῶσι, πρῶτον μὲν φατέον καὶ τὰς φύσεις μιμεῖσθαι ἄλλα· ἔπειτα δεῖ εἰδέναι, ὡς οὐχ ἅπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους, ἐξ ὧν ἡ φύσις· εἶτα καὶ ὅτι πολλὰ παρ' αὐτῶν ποιῶσι. καὶ προστιθέασι γὰρ ὅτι τι ἐλλείπει, ὡς ἔχουσι τὸ κάλλος· ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας τὸν Δία πρὸς οὐδὲν αἰσθητὸν ποιήσας, ἀλλὰ λαβὼν οἶος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι.<sup>1</sup>

Konsten är således efterbildning, men ej af det synliga, utan af de idéer, som äro det sanna varat. Hvarifrån stammar, frågar Plotinos, tingens skönhet? Hvarifrån Helenas, denna omstridda kvinna, hvars fägring jämförts med Afrodites? Hvarifrån Afrodites själf? Är det icke öfverallt aflaglansen af det gudomliga, urskönheten, den öfver alla motsatser höjda enheten? Icke i stoffet utan i formen ligger skönheten, i det högres härskande öfver det lägre, idén öfver materien, själen öfver kroppen.

Så är det också med konstverken. Deras skönhet beror på att de skapats efter konstnärens vision, efter den bild af idén han sett i sitt inre. För att förtydliga sin mening talar Plotinos om två marmorblock. Det ena är rått och obearbetat, det andra däremot formadt af en konstnärlig hand. Detta senare är skönt, men icke därför att det är af marmor, då vore ju äfven det första vackert,

<sup>1</sup> *Plotini Enneades*, ed. Volkman, Lpz 1884, II, 232.

men på grund af den form, εἶδος, som konsten förlänat det. Denna εἶδος fanns ej hos marmorn, den fanns innan den uttrycktes i stenen i konstnärens själ, och ej därför att han ägde ögon och händer, utan just därför att han var konstnär.

I detta konstnärens försök att åt andra delge den upplevelse han själf haft, att förkroppsliga den vision af det gudomliga han i extasens ögonblick undfått, ligger konstens betydelse. Ty därigenom väckes vår längtan till idévärlden, därigenom höjas vi öfver materien. Renad från allt sinnligt når konstnären åskådningen af urskönheten, därigenom åstadkommer han äfven hos andra den rening, som är nödvändig för att nå det sant sköna. Ty för att nå skönhetens land behövas ej hästar eller skepp. Det behöfs att vi, liksom Odyssevs flydde Kalypsos frestelser, fly alla sinnlighetens lockelser, glömma allt yttre, sluta de kroppsliga ögonen och blott använda de inre, som vi alla äga, men ej alla bruka. Har man förmåga att se med dem, då ser man det sköna.

Det är detta mål, framställandet af det osinnliga, af idén, som äfven för Winckelmann är konstens egentliga uppgift, det syfte, som skall bestämma det konstnärliga urvalet. Det är t. ex. därför han som andra Plotinospåverkade estetici förordar användandet af allegorier. Måleriet, säger sålunda Winckelmann i *Nachahmung etc.*, sträcker sig till "Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel". Men att nå dit är möjligt blott genom "Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten".<sup>1</sup> Det var till detta syfte de grekiska konstnärerna sträfvade. De förstodo, säger Winckelmann, att det noggrannaste naturstudium ej kan skänka konstnären fullkomliga begrepp om skönheten, liksom kunskapen i anatomi ej ensam kan lära honom kroppens vackraste proportioner. "Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fingen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten; ihr Urbild war eine blos im

<sup>1</sup> A. ed. I, 50 f.

Verstande entworfene geistige Natur.“<sup>1</sup> Ty, säger Winckelmann en annan gång förklarande, “der Geist vernünftig denkender Wesen hat eine eingepflanzete Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die grossen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, ob sie gleich weniger für den Verstand, als für die Sinne arbeiteten, sucheten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und, wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern: dieses edle Bestreben derselben auch in früheren Zeiten der Kunst gab Gelegenheit zu der Fabel von Pygmalions Statue. Denn durch ihre Hände wurden die Gegenstände heiliger Verehrung hervorgebracht, welche, um Ehrfurcht zu erwecken, Bilder von höheren Naturen genommen zu sein scheinen mussten.“<sup>2</sup> Från betraktelsen af det enskilda sköna höjer sig konstnären till åskådningen af det allmänna sköna och därifrån till urskönheten, hvilken äfven Winckelmann anser vara detsamma som det gudomliga, den absoluta enheten. Men dit nå ej alla. Ty alla äga ej smak. Winckelmann skiljer på två slag af smak. Det finns en smak, som beror af organens beskaffenhet. Den är mer fulländad hos välbildade människor, därför att i regel yttre och inre organ pläga stå i förhållande till hvarandra. Men som organen hos två människor aldrig äro lika, kan smaken ej heller vara det. Det är därför t. ex. färger bedömas så olika af olika konstnärer, och det är därför den skönaste kvinna i Italien ingalunda var skön i allas ögon. Men denna smak är af lägre art. Den egentliga är den inre, hvilken endast den besitter, som frigjorts från alla sinnlighetens band. “Das wahre Gefühl des Schönen“, skrifer Winckelmann, “gleichet einem flüssigen Gypse, welcher über den Kopf des Apollo gegossen wird, und denselben in allen Theilen berühret und umgibt. Der Vorwurf dieses Gefühls ist nicht, was Trieb, Freundschaft und Gefälligkeit anpreisen, sondern

<sup>1</sup> A. ed. I, 17.

<sup>2</sup> A. ed. IV, 85.

was der innere feinere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen willen selbst, empfindet.“<sup>1</sup>

I sina bästa verk framställde grekerna gestalter, som icke blott sakna hvarje personligt kännetecken, men hvilka liksom genom eld renats från materien, befriats från allt, som tyder på mänsklig svaghet och mänskliga behof, gestalter, hvilka, som Winckelmann uttrycker det “Hüllen und Einkleidungen blos denkender Geister und himmlischer Kräfte zu sein scheinen“.<sup>2</sup>

Det är konstnärens förmåga att försinnliga idén, som för Winckelmann ger verket betydelse. Trots att han kallat formen konstnärens hufvudafsikt, är dock det han själf i sina analyser först och främst söker, det innehåll som formen är uttryck för.

Man kan följa hans tankegång i ett intressant uttalande i Geschichte der Kunst. I dess elfte bok gör Winckelmann en jämförelse mellan några antika konstverk, den borgesiske fäktaren, Laokoon, Herkulestorson och Apollo di Belvedere. De tre sistnämnda stå högre än det första. Winckelmann liknar dem vid en sublim hjälte-dikt, som genom sannolikheten höjts öfver sanningen till det underbaras värld. Den borgesiske fäktaren däremot är som historien, man möter där sanningen, om också berättad i de utsöktaste ord. Fäktarens ansikte visar nämligen tydligt, att konstnären arbetat efter en bestämd modell, det tillhör en människa, som ej längre står i blomman af sin ålder, och det bär spår af ett lif, härdadt af möda och arbete.<sup>3</sup>

Torson och Apollo äro helt idealiska. Winckelmann söker i sina beskrifningar af dessa visa, hur konstnärens εἶδος betingar hvarje enskilt drag. Först då man själf upplefvat hans vision, förstår man verkets skönhet.

Herkulestorson afser att skildra den gudomliggjorde hjälten. Dess mästare har alltså gått längre än skalderna. Desse besjunga Herkules blott som hjälte, statyn visar oss honom “in einer ver-götterten Gestalt, und mit einem gleichsam unsterblichen Leibe“.

<sup>1</sup> A. ed. IV, 47 ff., I, 245.

<sup>2</sup> A. ed. IV, 124.

<sup>3</sup> A. ed. VI, 227.

“Der Künstler derselben hat ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers, und eine Natur männlich vollkommener Jahre, wenn dieselbe bis auf den Grad göttlicher Genügsamkeit erhöht wäre, in diesem Herkules gebildet, welcher hier erscheint, wie er sich von den Schlaken der Menschheit mit Feuer gereinigt, und die Unsterblichkeit und den Siz unter den Göttern erlanget hat: denn er ist ohne Bedürfniss menschlicher Nahrung, und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte vorgestellt. Es sind keine Adern sichtbar und der Unterleib ist nur gemacht zu geniessen, nicht zu nehmen, und völlig, ohne erfüllet zu sein.“ I gestaltens mäktiga konturer ser Winckelmann den öfvervinneliga kraften hos jättarnas besegrare, skuldornas bredd påminner honom om att de en gång uppburit himmelen. Bröstat är väldigare än hos en mångfaldigt bekrönt olympisk segrare, ryggen är böjd under höga tankar. Den nedre delen af kroppen är ej bevarad, men knäet ger ändock åskådaren möjligheten att i fantasien se de ben, som aldrig tröttades, och som förföljde och nådde den flyende hjorten. Öfver det hela ligger en stillhet och ro, som uppenbarar själsstorheten hos den man, som af kärlek till rättfärdigheten utsatte sig själf för de största faror. “Diese vorzügliche und edle Form einer so vollkommenen Natur ist gleichsam in die Unsterblichkeit eingehüllet, und die Gestalt ist blos wie ein Gefäss derselben; ein höherer Geist scheint den Raum der sterblichen Theile eingenommen, und sich an die Stelle derselben ausgebreitet zu haben.“<sup>1</sup>

Ännu mer hänförd är Winckelmann i sin på en gång af sinnlighet och religiös mystik genomandade beskrifning af Apollo, det konstverk, som för honom är det förnämsta af alla, “der Gott und das Wunder der alten Kunst“. Då Winckelmann söker tolka det, gripes han af rörelse, analysen blir snarast en personlig bikt, kanske just därför tydligare än alla långa utredningar klarläggande hans uppfattning af idealet.

Ich unternehme die Beschreibung eines Bildes, welches über alle Begriffe menschlicher Schönheit erhaben; ein Bild, welches kein Ausdruck, von

<sup>1</sup> A. ed. I, 226 ff., VI, 96 f.

etwas Sinnlichem entnommen, entwirft. — — — Die Statue des Apollo ist das höchste Ideal der Kunst unter allen Werken des Altertums, welche der Zerstörung entgangen sind. Der Künstler derselben hat dieses Werk gänzlich auf das Ideal gebauet, und er hat nur eben so viel von der Materie dazu genommen, als nöthig war, seine Absicht auszuführen und sichthar zu machen. — — — Es scheint ein geistiges Wesen, welches aus sich selbst und aus keinem sinnlichen Stoff sich eine Form gegeben, die nur in einem Verstande, in welchen keine Materie Einfluss hat, möglich war; eine Form, die von nichts Erschaffenem sichtbar genommen ist, und die allein eine Erscheinung höherer Geister hat bilden können. — — — Über die Wirklichkeit erhaben ist sein Gewächs, sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Grösse, und sein Gang ist wie auf flüchtigen Fittigen der Winde. Ein ewiger Frühling der Jugend bekleidet die vollkommene Männlichkeit dieses Körpers, und der Reiz entzükender Zärtlichkeit gefälliger Jahre spielet mit dem stolzen Gebäude seiner Glieder. — — — Ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat die ganze Umschreibung dieser Figur, die er selbst bildet, angefüllet. Er hat den Python mit Pfeilen, die nicht fehlen können, erlegt, und siehet auf das Ungeheuer von der Höhe seiner Genügsamkeit, wie vom Olympos, herab mit einem Blick, unter welchem alle menschliche Grösse sinket und verschwindet. Zorn schnaubet aus seiner Nase, und Verachtung wohnt auf seinen Lipen; aber sein Auge ist wie das Auge dessen, der den Olympus erschüttert, und in einer ewigen Ruhe, wie auf der Fläche eines stillen Meeres, schwebet. So wie auf dem Gipfel des höchsten Gebirgs, welches in seinem Schatten die fruchtbaren Thäler Thessaliens verhüllet, die Asche der Opfer niemals ein Spiel der Winde gewesen, so heiter und ungerühret von Leidenschaften erhebet sich seine Stirn mit einer sanften schwellenden Fülle der Majestät und mit der Grossheit des Vaters der Götter. — — — Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenigen, die ich vom Geiste der Weissagung aufgeschwellet sehe, und ich fühle mich weggerüket nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalion's Schönheit.<sup>1</sup>

I bägge dessa beskrifningar framhåller Winckelmann, att konstverken bära prägeln af upphöjd ro. De äga ej blott en yttre, linjernas enhet, de äga äfven en inre, moralisk. Och det är däri deras största värde ligger. Ty liksom Platon anser Winckelmann själens skönhet vara en högre uppenbarelse af idén än kroppens.

<sup>1</sup> A. ed. VI, 221 ff., XII, LXIV ff.

Denna inre enhet är det Winckelmann betecknar med de berömda orden "edle Einfach und stille Grösse". Stor och ädel, säger han, är själen endast då den är i enhet d. v. s. i ro. Detta själs-tillstånd ligger mellan smärta och glädje, därför det för skönheten som för hafvet mest egentliga. Och erfarenheten har visat, att de skönaste människor alltid haft ett stilla och harmoniskt väsen.<sup>1</sup>

Redan i Nachahmung etc. betraktar Winckelmann, delvis i protest mot barockens principer, denna harmoni som "das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstüke",<sup>2</sup> en åsikt som han aldrig tröttnar att upprepa. "So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibet, die Oberfläche mag noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine grosse und gesezte Seele".<sup>3</sup>

Lugn och behärskning finner man således t. o. m. i Laokoongruppen, som ju framställer en människa pinad af de ohyggligaste plågor. Vergilius har skildrat sin Laokoon skrikande, den plastiske konstnären har satt som sitt mål att visa hur själsstyrkan besegrar äfven de värsta lidanden. "Der Schmerz des Körpers und die Grösse der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen." Laokoon lider, men han lider som Sophokles' Philoktetes, hans elände griper oss in i själen, men vi önska dock att på samma stora sätt kunna bära pröfningarna.

Att konstnären nått så långt beror på att han själf äger den själsstyrka han försinnligar, han är i stånd, att, som Winckelmann uttrycker det, filosofera med lidelserna. Det är därigenom hans verk blir idealt. "Der Ausdruck einer so grossen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur; der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Per-

<sup>1</sup> A. ed. IV, 192 ff.

<sup>2</sup> A. ed. I, 30.

<sup>3</sup> A. ed. I, 30 f.

son, und mehr als eine Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.“<sup>1</sup>

\*            \*

\*            \*

Äfven Ehrensvärd skiljer på två slag af imitation. Med upptagande af den ofta använda term vi mött hos Winckelmann, kallar han det första slaget porträtt eller stundom "Portraittet af en gångbar natur",<sup>2</sup> det andra är den ideala efterbildningen, framställningen af "den stora sanningen".

Det första slaget finnes i synnerhet i den holländska konsten. Äfven Ehrensvärd klandrar holländarne därför, att de gått "den simplaste vägen att ta naturen där han fans" och målat den med alla "sine ofullkomligheter". De ha låtit "en feter Borgare vara Alexander och Målarns frodiga kärng Venus", de ha målat "träsiga kjärl" och "ruttna hus".<sup>3</sup> De ha icke brustit i "skicklighet", d. v. s. i utförande, i teknik. Därvidlag stå de lika högt som något annat folk, grekerna ej undantagna, men de ha valt illa. De ha ej ägt "principier". Hade Rembrandt haft "principier", så hade "Raphaël kanske haft en Mästare". Poussin var ej "så stor" som Rembrandt, men den förre valde bättre och nådde därför högre. Det är detsamma klassicismen sagt så ofta: "Voicy où échoüent presque tous les Peintres Flamans; et la pluspart sçavent imiter la Nature pour le moins aussi bien que les Peintres des autres Nations; mais ils en font un mauvais choix, soit parce qu'ils n'ont pas veu l'Antique, ou que le beau Naturel ne se trouve pas ordinairement dans leurs païs".<sup>4</sup>

Samma fel vidlåder öfverhufvudtaget den moderna konsten. "Nu är konsten", klagar Ehrensvärd i sitt första utkast till De

<sup>1</sup> A. ed. I, 31 f.

<sup>2</sup> C. A. *Ehrensvärds brev*, utg. av G. BERGH, Sthlm 1916, I, 60.

<sup>3</sup> Strödde anmärkingar öfver Antiquen sedan de större äro millioner gonger gorda. Skrifna i Rom 1781. Mskr. i Stafsunds arkiv. Publ. i *Svenska autografförbundets tidskrift* II, 291 f.

<sup>4</sup> De Piles, *Remarques sur L'Art de peinture de Du Fresnoy*, Paris 1673, s. 104.

fria konstens filosofi,<sup>1</sup> "så förkastadt till hantvärdet, att man öfveralt inbillar sig hela konsten består uti att [taga] afbilder. detta är intet konsten att afbildna naturen, kånstnären skall vara i sin pensel dictare, och ingenting i kånsten duger som intet är vackert. Skönheten med liten Konst Skildrad, äger mera värde som taffa, än det fula väl gort, det är dåraktigt att villa afbildna naturen som den är — men Stort och Nyttigt att afbildna henne som hon borde vara." Gång på gång återkommer Ehrensvärd till att den direkta naturefterbildningen är ett handtverk, vidt skild från den verkliga konsten: "ty utan Vackert är en Taffa blott ett hantvärksprof, målning är ett språk som intet allenast skall säga saken hurudan den är, men det bör säga saken på ett vackert sätt, Det är en Poesie som icke allenast bör säga saken på ett vackert sätt utan också saken som den hadde varit ifall den hadde varit i sitt fullkomliga."<sup>2</sup>

I stället skall konstnären sofra och välja. "Idealt betyder ett ting uti idéen. Det fullkomliga är oändeligen sälsynt, det förvandlar sig lika som till inbillning — derföre har man kallat det fullkomliga Idealt — Konstnärer för att göra väl, taga bröstet af en, hufvudet af en annan, Lår och ben af den tredie etc. etc. deraf hopfogas en Ideal figur."<sup>3</sup>

Liksom Winckelmann anser Ehrensvärd, att naturen under sin tillblifvelse utsatts för störningar, hvilka hindrat den från att nå sitt egentliga syfte, som är fulländning. Begynnelsen, fröet, gjutformen är alltid god, men resultatet blir ändå mer eller mindre fel-

<sup>1</sup> Till bägge de tryckta verken föreligga i manuskript olika utkast. Till Resa till Italien ett, Sammelsurium på En Resa 1780—1781—1782, förmodligen till större delen skrifvet i Rom och sedan afslutadt på hemvägen i Stralsund. Till De fria konstens philosophie finnas två utkast. Det äldsta bär titeln Philosophie om Fria Konster Första Stycket. Det är enligt Ehrenswärds egen uppgift skrifvet i »Rom i Juli 1782 och slutat i Stralsund i Augusti». Det andra kallar han *Κατηγοριαι* eller Underrättelser ställde i frågor och svar om Konsternes Philosophie. Titelbladet bär anteckningen »Börjad Carlscrona december månad 1782 — Slutad och hopfogad Carlscrona September 1783 —» Samtliga manuskript tillhöra Tosterups arkiv.

<sup>2</sup> Sammelsurium på En Resa.

<sup>3</sup> Philosophie om Fria Konster Första Stycket.

aktigt. Utvecklingen hindras ständigt genom "händelser och förfång", genom "små" lagar, som "lägga sig i vägen för de stora".<sup>1</sup> D. v. s. hindras från vår inskränkta synpunkt sett. Vi kalla det så därför att vi ej förstå afsikten, ej äro i stånd att öfverblicka det hela. Dessa lagar vi kalla små äro kanske större än dem vi anse stora. I alla händelser äro de lika nödvändiga för det helas bestånd.

"Växten af ett masteträd", säger Ehrensvärd med en bild lånad från Winckelmann, för att förklara hvad han menar med "händelser och förfång", kan förstöras af en myra.<sup>2</sup> Människans kropp utsattes för skada stundom redan före födelsen, sedan inverka olämplig föda, illasittande kläder, öfvermått af arbete, dåligt klimat, otämjda passioner o. s. v. Osunda seder följa med civilisationen, hvilken Ehrensvärd hatar som Winckelmann men med en glöd, som är närmare i släkt med den gemensamme lärarens. Människan är sällan frisk. Ehrensvärd tar detta ord i en mycket vidsträckt bemärkelse. Friskhet är för honom fullkomlighet, den fullständiga harmonien mellan såväl yttre som inre organ. Sjuk är alltså ej blott den, som lider af "Frossor Lungsot och Febrar", sjuk är en dvärg och en enögd, en fet och en alltför mager, en häftig och en högfärdig. Alla dessa lida brist på måtta, på enhet. "Naturen är rubbad".<sup>3</sup> Vissa organ ha utvecklats på de andras bekostnad, vissa egenskaper ha alldeles tagit öfverhand. Resultatet blir med nödvändighet disharmoni, ofullkomlighet, alltså äfven fulhet.

Denna sammanställning af friskhet med harmoni och skönhet finnes mångenstädes i antik och modern estetik. Redan hos Alkmaion<sup>4</sup> finner man definitionen af hälsa som jämvikt mellan männi-

<sup>1</sup> EHRENSVÄRD, *Skrifter, utg. af C. Eichhorn*, Sthlm 1886, s. 56.

<sup>2</sup> På tal om egyptiernas konst säger Winckelmann: »Die Kunst der Zeichnung unter den Ägyptern ist einem wohlgezogenen Baume zu vergleichen, dessen Wachstum durch den Wurm, oder durch andere Zufälle, gehemmet und unterbrochen worden». A. ed. III, 61.

EHRENSVÄRD, a. ed. s. 56.

<sup>3</sup> Philosophie om Fria Konster Första Stycket, a. ed. s. 52.

<sup>4</sup> *Die Fragmente der Vorsokratiker* hrzg. von H. Diels, Aufl. III, Berlin 1912, s. 136. Jfr CICERO, *Disp. Tuscul.*, lib. IV, c. 13.

skans alla förmögenheter. De Piles påpekar i sin kommentar till Dufresnoys dikt *L'Art de peinture*, att antikens konstnärer valde från olika håll för att sedan kunna skapa "un beau Tout" och fortsätter: "Il est mesme à presumer que dans le choix qu'ils faisoient de ces Parties, ils suivoient le sentiment des Medecins, qui estoient pour lors bien capables de leur donner des regles de la Beauté; puisque la Beauté et la santé se doivent ordinairement suivre l'une l'autre. Car la Beauté, selon Galien, n'est autre chose, qu'un juste accord et une harmonie des membres les uns avec les autres, animez d'un bon temperament."<sup>1</sup>

Shaftesbury säger: "Thus beauty and truth are plainly joined with the notion of utility and convenience, even in the apprehension of every ingenious artist, the architect, the statuary, or the painter. 'Tis the same in the physician's way. Natural health is just proportion, truth, and regular course of things in a constitution. 'Tis the inward beauty of the body. And when the harmony and just measures of the rising pulses, the circulating humours, and the moving airs or spirits, are disturbed or lost, deformity enters, and with it, calamity and ruin."<sup>2</sup>

Att tusen skiftande tillfälligheter inverka på människans hälsa och därigenom äfven på hennes skönhet påpekas bl. a. af André och Mengs. André säger på tal om den kroppsliga skönheten: "Une maladie la défigure, un chagrin la ternit, un air trop vif, un aliment trop fort, un excès de travail ou d'indolence, mille accidens la dégradent."<sup>3</sup> Mengs förklarar, att det ej existerar ett ting utan fel, trots att naturen alltid sträfvar till fullkomlighet, och fortsätter därpå: "Siccome l'uomo non si genera da sè, ma dipende anche prima di veder la luce, ed allorchè prende la sua forma, da accidenti estranei; così è quasi impossibile, che possa riuscire perfettamente bello. Non si trova quasi mai uomo, che non provi delle passioni, le quali o in parte, o in tutto pregiudicano alla sua salute; nè vi è chi non abbia i suoi affetti prediletti, e predomi-

<sup>1</sup> A. a. s. 106.

<sup>2</sup> SHAFTESBURY, *Characteristics*, ed. Robertson, London 1900, II, 267 f.

<sup>3</sup> ANDRÉ, *Essai sur le beau*, Paris 1770, s. 41.

nanti. — — — Lo stesso accade nelle donne. Queste appena gravide sono tormentate, ed oppresse dalle passioni, ed assetti in danno della loro salute, e di quella della prole, che portano; onde l'anima di questa non resta in libertà per finire la formazione del suo corpo a perfezione.“<sup>1</sup>

Ehrensvärds stränga fördömande af fetma och magerhet som tecken på ohälsa och fulhet, ett fördömande hvartill han ständigt återkommer, icke minst i sina teckningar, finnes hos Crousaz, en estetiker, af hvilken Ehrensvärd i flera afseenden tagit intryck. Crousaz skrifver: “La maigreur, qui vient ou de ce que l'on manque d'appetit, ou de ce que le corps ne profite pas de la nourriture qu'il prend, la maigreur, dis-je, qui marque un excès de sécheresse ou de chaleur, et un déperissement, tel que les maladies et tout ce qui tend à la mort ont accoutumé de produire, n'a point de convenance avec la destination naturelle de l'homme et la perfection du Corps humain, et par là se trouve naturellement contraire à la beauté.“ På samma sätt gör ett öfvermått af fetma intryck af sjukdom. “Une égalité de rapports doit regner universellement, la constitution de l'homme le demande ainsi.“<sup>2</sup>

Naturen är ständigt “oroad“, man “måste således leta och sammanfoga, för att tillstäda ett vackert, som då sällan syns“,<sup>3</sup> det är den föreskrift, hvilken Ehrensvärd ofta upprepar. Det kan synas af de anförda uttalandena som vore han ren klassicist. Ett antagande, som ligger så mycket närmare till hands, som Ehrensvärd åtskilliga gånger förklarar, att det ej är tillräckligt, att konstnären från det han efterbildar utmönstrar det felaktiga, det fula, han skall äfven förstå att konsten endast kan behandla höga och värddiga ämnen. Detta graderande af ämnena är ju en af klassicismens hufvuddogmer. Den som målar landskap, säger t. ex. Félibien i företalet till sina konferenser i akademien, står högre än den, som målar frukter och blommor. Den som målar lefvande djur är mer “estimable“ än den, som målar döda ting. Men den som fram-

<sup>1</sup> MENGS, *Opere*, Roma 1787, s. 9.

<sup>2</sup> CROUSAZ, *Traité de beau*, Amsterdam 1724, I, 78 f., 88.

<sup>3</sup> A. ed. s. 68.

ställer människor är "beaucoup plus excellent que tous les autres".<sup>1</sup> Därmed äro dock ej bestämmelserna slut. Klassicismen tillåter ej framställandet af hvilka människor som helst och ej i hvilka situationer som helst. Félibien och hans samtida utdöma i all synnerhet "les bambochades", scener ur privatlivet och hvardagen, de upptaga Aristoteles' kraf på ämnen, som kunna intressera ett helt land och ett helt folk. Detsamma gör Winckelmann. Det har redan påpekats, att han anser att endast människogestalten bör framställas konstnärligt. Men han berömmar grekerna också därför att deras konst icke var "auf Kleinigkeiten oder auf Spielwerke durch Einschränkung des Orts oder durch die Lüsternheit des Eigentümers heruntergesezt". Hvad konstnärerna utförde var "den stolzen Begriffen des ganzen Volks gemäss".<sup>2</sup>

Detsamma gör äfven Ehrensvärd. "Och huru kunna fria konster då bibehållas i sin värdighet då i sång och taflor utställas Själfsväldet och ringheten och då för folk och efterkommande det fullkomligt obetydliga nämligen Ödemarkens behag och Blomsterqvastens pragt förevigas, man bör måla och sjunga Skjördarne och friheten Årstiderna och Jupiter", utbrister han en gång.<sup>3</sup> Till motsats mot de moderna uppsattes alltid antiken. "Ett vårdslöst ämne en krog eller en hantverkarbod blef aldrig skilldrat och upptäckt i Palatzets Rum. Smaken begick alldrig förseelser hvarken i uppförande eller konster."<sup>4</sup> Det är som bekant ungefär samma klagan, som Lessing framför i Laokoon.

Men trots att det är oförnekligt, att Ehrensvärd icke blott i fråga om imitationsläran utan i hela sitt system i mångt och mycket hänger fast vid den klassicistiska traditionen, menar han dock något annat med sin fordran på "principier" och sanning, än hvad klassicismen afsett med samma termer.

Det ofvan (sid. 018) citerade uttalandet om ideala figurer har följande betydelsefulla afslutning: "derföre är intet alt det Sanfär-

<sup>1</sup> FÉLIBIEN, *Conferences de l'academie royale de peinture et de sculpture*, Londres 1705, préface.

<sup>2</sup> A. ed. IV, 36.

<sup>3</sup> Tal om vittra vetenskaper. Skrifvet 1796. Mskr. K. B.

<sup>4</sup> Tal om vittra vetenskaper.

digt Idealt Hvad konstnärer så kallat".<sup>1</sup> Det har redan visats att klassicismen önskar formell korrekthet, att dess ledande princip är förnuftet. Hvad Ehrensvärd åsyftar med det "sant Ideala", "den stora Sanningen" är ett återförande från den tillfälliga naturbilden till dess konstituerande element. "Sant", säger han, "kallas den stora Mathematiquen och är den fullkomlighet då en sak i naturen fullbordas utan hinder till sitt ändamål. ett Träd ämnat af sin natur till rakt växer krokigt är naturens historiska sanning, men det är intet ett sant att naturen ämnat detta Träd krokigt, det sanna är att Träd af detta slaget skall vara ett rakt Träd. Detta är grundvaln till en stor Smak."<sup>2</sup> För att kunna frambringa ett idealt verk, får konstnären ej stanna vid den isolerade företeelsen. Han måste se den i samband med det släkte hvartill den hör. Han skall skildra det eviga, icke det växlande tillfälliga, han skall gifva det väsentliga, icke virrvarret af detaljer. Han skall söka efter lagarna för hvarje ting och skapa med ledning af dessa lagar. Söker han blott natursanning, förnedrar han konsten och blir osann.

I stället för klassicismen närmar sig Ehrensvärd den estetik, som inaugurerats af Shaftesbury. Äfven Shaftesbury betraktar naturen som en stor, harmonisk enhet, där hvarje del står i beroende af den andra, och där alla arbeta till samma mål. Med andra ord en organism. Denna organism är alltså som helhet taget fulländad. Att vi ej finna den så, beror på att vår syn är begränsad. Äfven Shaftesbury förklarar, att det vi kalla rubbningar i naturens ordning beror på lagar lika nödvändiga som de andra.

Let us not therefore wonder if by earthquakes, storms, pestilential blasts, nether or upper fires, or floods, the animal kinds are oft afflicted, and whole species perhaps involved at once in common ruin; but much less let us account it strange if either by outward shock, or some interior wound from hostile matter, particular animals are deformed even in their first conception, when the disease invades the seats of generation, and seminal parts are injured and obstructed in their accurate labours. 'Tis then

<sup>1</sup> Philosophie om Fria Konster Första Stycket.

<sup>2</sup> Mskr. Tosterups arkiv.

alone that monstrous shapes are seen: Nature still working as before, and not perversely or erroneously, not faintly, or with feeble endeavours; but overpowered by a superior rival, and by another nature's justly conquering force.<sup>1</sup>

Hvad konstnären har att göra är således ej att imitera den förhandenvarande naturen eller att välja lämpliga delar däraf och hopfoga dem till en helhet. Genom bägge tillvägagångssätten blir han osann och hans verk alltså osköna. Det finns visserligen skönhet i de enskilda tingen, men det är en lägre grad af skönhet, och därifrån skall man sträfva att stiga upp till den gudomliga skönheten. Liksom Plotinos och liksom Winckelmann skiljer nämligen Shaftesbury på olika grader af skönhet. Lägst står den sinnliga skönheten, materien, som Shaftesbury med ett uttryck lånadt direkt från Plotinos kallar "dead form". Materien förmår ej skapa ny skönhet, och den skönhet den själf besitter får den från själen. "What is it you admire but mind, or the effect of mind? 'Tis mind alone which forms. All which is void of mind is horrid, and matter formless is deformity itself."<sup>2</sup> Det andra slaget af skönhet är den själiska, hvilken har förmåga att skapa andra former och alltså står öfver den kroppsliga. Ty kroppen är intet, säger Shaftesbury, vore den än så välbildad, om den själiska skönheten saknas, som den gör det t. ex. hos en idiot eller en vilde. Men högre ändå står det tredje och sista slaget af skönhet, den gudomliga skönheten, som ej blott som den själiska har förmåga att bilda döda former utan äfven själar.

För Shaftesbury är alltså skönheten ej ett accidens hos materien, utan själfva principen för tingens gestaltning. "The beautifying, not the beautified, is the really beautiful."<sup>3</sup>

Konstens verk skola realisera naturens innersta afsikt, åstadkomma en stegring af naturprodukten. Det är det Shaftesbury menar med sanning, "poetical truth" i motsättning till "plastic" eller "graphical". Konstnären skall skildra urbilden, "the first

<sup>1</sup> A. ed. s. II, 23.

<sup>2</sup> A. ed. II, 132 ff.

<sup>3</sup> A. ed. II, 131.

beauty“. Han kan visserligen ej framställa mer än en bråkdel af naturen, men denna bråkdel skall han framställa så, att man i den ser all naturens harmoni, att man där igenfinner den princip, som leder det hela. Konstnären skapar inifrån utåt, hans verk visa en ny värld, han blir hvad Shaftesbury kallar en ny Promethevs under Jupiter.

A painter, if he has any genius, understands the truth and unity of design; and knows he is even then unnatural when he follows Nature too close, and strictly copies Life. For his art allows him not to bring all nature into his piece, but a part only. However, his piece, if it be beautiful and carries truth, must be a whole, by itself, complete, independent, and withal as great and comprehensive as he can make it. So that particulars, on this occasion, must yield to the general design, and all things be subservient to that which is principal; in order to form a certain easiness of sight, a simple, clear, and united view, which would be broken and disturbed by the expression of any thing peculiar or distinct.<sup>1</sup>

Hur idealistisk Shaftesburys estetik än är i mycket, som norm för konstnären erkänner han endast det af människan oberoende natursammanhanget. Det är just däri han skiljer sig från Winckelmann, som eljest i åtskilliga afseenden påverkats af den engelske Plotinoslärjungen. Trots sin vackra bild om Promethevs erkänner ej Shaftesbury konstnärens individualitet, fantasiens suveräna rätt att nyskapa. Shaftesbury går ej utom naturen, han vill blott att konstnären skall kunna skåda bakom den mer eller mindre felaktiga ytan till den verkliga sanningen, som döljer sig där. Enligt Shaftesbury är konstnärens skaparkraft förmågan att se världssammanhanget och att inom konsten återställa detta sammanhang, sådant det skulle förverkligats, om ej tillfälligheter kommit hindrande emellan.

Så också för Ehrensvärd. Han förklarar visserligen, att konstnären skall ha "Eld",<sup>2</sup> men han erkänner ej att denna "Eld" får följa sina egna lagar. Konsten skall vara objektiv, ej subjektiv.

<sup>1</sup> A. ed. I, 94 f.

<sup>2</sup> Sammelsurium på en Resa.

Konstnären skall tränga in i det han väljer som ämne för sitt verk och finna dess egentliga väsen. Men han får icke lägga till eller taga ifrån; Ehrensvärd vill icke som Batteux försköning, för honom är konstverket som naturen en organism, det måste följa sin egen princip.

Ehrensvärd understryker denna uppfattning bl. a. i sitt särskiljande af maner och stil och i sin utredning af smakbegreppet.

Liksom Winckelmann konstaterar Ehrensvärd en öfverensstämmelse mellan alla antikens verk. Man finner öfverallt en viss likhet. Utförandet kan vara godt eller dåligt, men på grund af att antiken aldrig skildrat annat än "ideala figurer", bära dock verken prägeln af en och samma mästare. Under det den moderna konsten tvärtom är så skiftande, att man t. o. m. kan tro en och samma konstnärs arbeten vara utförda af flera personer. De moderna, förklarar Ehrensvärd, äga maner, antiken ägde stil. "Maner det ligger i någon viss vacker del man vänt sig framvisa i förtret af sjelfva Sammanhanget, maner är en öfverdrift. Hoss de moderna har detta skämt konsterna ehuru de största Mästare hafva afhållit sig så mycket de kunnat ifrån Maner. Antiquven hadde aldeles intet maner, den hade Styl. och Styl är saken och maner bihanget."<sup>1</sup> Alltså, antiken har endast följt sanningen, i sina arbeten rekonstruerat natursammanhanget. De moderna ha gått utom naturen och därigenom misslyckats.

Ehrensvärd använder nästan samma ord som Sergel, då denne i sitt självbiografiska bref till Gjørwell <sup>12/1</sup> 1797 skrifver, att man måste lära sig förstå "que l'Antique n'a pas ce que communement on apelle maniere; mais que l'Antique est le choix de la plus parfaite Nature, qui porte le nom de Style".<sup>2</sup>

Möjligt är att Sergel inspirerats af Ehrensvärd, en likartad uppfattning finnes dock hos två andra af Shaftesbury influerade författare, Mengs och Goethe, af hvilka den förstnämndes skrifter tvifvelsutän voro kända af Sergel. Mengs anser, som påpekats, naturen

<sup>1</sup> Philosophie om Fria Konster Första Stycket.

<sup>2</sup> ГÖТНЕ, *Sergelska bref*, Sthlm 1900, s. 28 f. Jfr Bref till Byström <sup>20/3</sup> 1811. *Personhistorisk tidskrift* 1914, s. 169.

förstörd af allehanda tillfälligheter och därför omöjlig att imitera, så som man ser den framför sig. Konstnären skall studera och känna naturen, men han skall använda denna kunskap till att visa tingen "o come potrebbero, o dovrebbero essere" hans högsta merit är "di darci idea delle cose prodotte dalla natura".<sup>1</sup> Konstnären får dock aldrig gå utom naturen, då förfaller han till maner. "Il gusto consiste, come più volte ho detto, nella scelta. La maniera è una specie di bugia, ossia finzione, ed è di due specie: cioè, una, che vien fatta con tralasciare molte parti; ed un' altra, che inventa, e crea molte parti nuove. Si vedono degli esempi e dell' una, e dell' altra. Coloro, che hanno cercato il grande, alle volte hanno tralasciato tante parti, che anche l'essenziale dell' oggetto stesso è restato mutilato, e guasto: altri poi hanno voluto migliorare, e correggere le cose da loro scelte, facendo il grande più grande, il piccolo più piccolo, ed eccedendo così in tutta la natura, tanto nelle forme, e nel disegno, quanto nel colorito, nel chiaroscuro, ed in tutte le parti dell' arte."<sup>2</sup>

Uppdelningen maner och stil gör några år senare än Ehrensvärd, den icke blott af Shaftesbury men äfven af Mengs starkt påverkade Goethe. Goethe skiljer på "einfache Nachahmung der Natur", d. v. s. direkt kopierande, "Manier", det subjektiva återgifvandet, och "Stil", framställandet af tingens väsen, hvartill konstnären når först genom "genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst".<sup>3</sup> Han säger en gång: "Wodurch unterscheidet sich denn also der Künstler, der auf dem rechten Wege geht, von demjenigen, der den falschen eingeschlagen hat? Dadurch, dass er einer Methode bedächtig folgt, anstatt dass jener leichtsinnig einer Manier nachhängt. Der Künstler, der immer anschaut, empfindet, denkt, wird die Gegenstände in ihren höchsten Würde, in ihrer lebhaftesten Wirkung, in ihren reinsten Verhältnissen erblicken. — — — Das Resultat einer echten Methode nennt man Stil, im Gegen-

<sup>1</sup> A. a. s. 292.

<sup>2</sup> A. a. s. 18.

<sup>3</sup> GOETHE, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, *Sämtl. Werke, Jubil. Ausgabe*, XXXIII, 56 f.

satz der Manier. Der Stil erhebt das Individuum zum höchsten Punkt, den die Gattung zu erreichen fähig ist; deswegen nähern sich alle grossen Künstler einander in ihren besten Werken.“<sup>1</sup>

Med Ehrensvärds uppfattning om stil eller som han ibland kallar det ideal stil sammanhänger direkt hans utredning af smakbegreppet. För Ehrensvärd är smaken icke förnuft utan känsla, närmare definierad “känslan af naturens allra hemligaste sanningar“. Det finns, säger han, med upptagande af ett par klassicistiska termer, två slag af smak, den stora och den lilla. Den, som äger stor smak, väljer “den fullkomliga och friska naturen“ (jfr ofvan s. 174), den som äger liten smak väljer “det hvardagsvackra, det medelmåttiga“. Men, tillägger Ehrensvärd, “i begge desse två val kan man vara utan smak, och i desse begge två val kan man ha smak“, man kan nämligen i bägge valen ha “antingen sett eller intet sett det nog hemliga och det nog fina af sanningarne.“ Smak är således känslan af naturens innersta lagar, det konstitutiva i tingen. Den kan ej läras och förvärfvas, Ehrensvärd betonar uttryckligen, att “här är kunskapen omöjlig“. Det är “endast känslorne som fatta desse innersta Sanningar, och för Slutkonsten är det omöjligt att sätta dem i beskrifning och mått.“<sup>2</sup> Men den finns ej heller hos alla. På klassicistiskt sätt skiljer Ehrensvärd på geni och smak. Han förklarar geni bestå i “ett öfversvämmande af egenskaper till någon höjd öfver allmänheten“. Men smaken, anser Ehrensvärd i likhet med Shaftesbury, är identisk med dygden och beroende af harmonien mellan dessa egenskaper. Endast den, hos hvilken de “stå med hvarann i rätta förhållander, proportioner och öfverensstämmelser,“<sup>3</sup> äger smak. Alltså endast en “frisk“. Förutsättningen för att denna harmoni skall kunna förverkligas är emellertid ett idealt klimat. Det har antydts, att Ehrensvärd räknar klimatet bland de “händelser och förfång“, som störa människans utveck-

<sup>1</sup> GOETHE, Anmerkungen zu Diderots Versuch über die Malerei, a. ed. XXXIII, 252 f.

<sup>2</sup> A. a. s. 69.

<sup>3</sup> Tillägg till De Fria Konstners Philosophi. Mskr. Tosterups arkiv.

<sup>4</sup> A. ed. s. 84 f.

ling. Tron på klimatets betydelse är ju en af 1700-talets favoritdogmer. Ehrensvärd har närmast lärt af Montesquieu och Winckelmann, men i fanatisk ensidighet går han längre än någon af dem.

Winckelmann liksom Ehrensvärd betraktar grekerna som ett naturfolk njutande af ett klimat utan brister. Det var ju därför Winckelmann ansåg grekerna skönare än andra folk. "Vieles, was wir uns als idealisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen", säger han. "Wo die Natur weniger in Nebeln und in schweren Dünsten eingehüllet ist, sondern in einer heiteren und fröhlichen Luft wirket, wie Euripides die atheniensische beschreibt, gibt sie dem Körper zeitiger eine reifere Form."<sup>1</sup> Det är detsamma som Ehrensvärd ständigt upprepar. I Greklands milda klimat befinna sig människans inre och yttre organ i jämvikt. Visserligen voro grekerna ej alldeles utan brister, men de stodo dock den "stora Sanningen" mycket nära. Hos dem har "ordningen fått herraväldet".

I "Norden" däremot, d. v. s. i länderna norr om Alpena, har klimatets hårdhet, den osunda dimman, de förödande stormarna, de tvära skiftningarna från ljus till mörker, från värme till köld, präglat invånarna i såväl inre som yttre afseende. I Grekland voro sjukdomar okända, i Italien, hvars klimat mest närmar sig grekerens, sällsynta, i "Norden" är det vanligare att se en sjuk än en frisk. Då Ehrensvärd reser från Italien, utropar han redan i Milano: "farväl styrka och helsa, orsak till skönhet och smak, farväl, vackra natur."<sup>2</sup> Ju längre norrut han kommer, ju mer brister människan i "jämvtigt". Till ren förtviflan bringas han i Berlin: "Naturen har skapat folkslagen så illa och så omogne åt nårr att ingenting kan mogna i deras händer. jag tror physionmien utmärker Smak, alla ansigten här ha ingen forme, huru kan Sinnet ha Caractaire, Gifs ett vackert ansigte så äro de oformlige Lineamenterne endast genom nuancer adoucerade till ett slags behag, huru kan då deras Genie fatta idée om en sann Skönhet."<sup>3</sup> Det är

<sup>1</sup> A. ed. IV, 9 f.

<sup>2</sup> A. ed. s. 13.

<sup>3</sup> Bref till L. Masreliez 10/s 1782, a. ed. I, 73.

den uppfattningen, som ligger bakom den så ofta citerade, men kanske ej alltid rätt förstådda aforismen: "Antiken har haft smak, och vi ha sökt smak".<sup>1</sup>

Det är också den uppfattningen, som förklarar Ehrensvärds definition af ideal stil. Han bestämmer ideal stil först som den "naiva härmningen af så väl de friska yttre organer, som de inre friska organers verkningar", och förklarar sedan sin mening ytterligare i följande ord: "Ideala stilen är således den, som har intet prunk eller låghet i stort, och intet låghet eller prunk i smått, som visar naturen, der hon skall vara och intet der hon är, som i expressioner visar mognad och återhåll, som har det innerliga af allting och som ger en allvarsam och älskansvärd känsla för naturen".<sup>2</sup>

I sin "Jemförelse emellan Ehrensvärd och Winckelmann såsom konstfilosof", säger Ljunggren med anledning af dessa definitioner: "Liksom denne [d. v. s. Winckelmann], säger äfven Ehrensvärd att konstnären skall välja det vackra och sammanfoga det; men de valda delarnes 'härmande' och sammanfogande skall ske med naivitet, det är, de af konstnärerna 'hopletade' delarne skola omformas i fantasiens smältugn, under det konstnären är innerligt hänförd och genomträngd af det innehåll som han vill gifva gestalt, 'har känsla af det han gör'. Härur framgår då icke ett af olika delar hopfogadt, utan ett med ens helgjutet verk, som 'har det innerliga' af det framställda tinget och gifver dess väsende. Uti en sådan ideal gestalt finnes intet som är beräknadt på en blott yttre sinnlig verkan ('intet prunk'), och intet som påminner om en rå naturhärmning ('ingen låghet'); naturen är sådan som hon i sin renhet skulle vara, icke såsom hon i verkligheten visar sig, grumlad af 'händelser och förfång'."<sup>3</sup>

Ljunggren utgår i denna tolkning från att Ehrensvärd definierat "naivitet" som "det innerliga" — — — "det är just det, som sätter smak i friska naturens afskildrande och låghet i den sjuka:

<sup>1</sup> A. ed. s. 3.

<sup>2</sup> A. ed. s. 71 f.

<sup>3</sup> *Sv. akad. handl.* XXIX, Sthlm 1757, s. 49 .

naiveteten är känslan af det man gör".<sup>1</sup> Han torde emellertid ej alldeles rätt ha tolkat Ehrensvärds uppfattning.

Med naiv menar Ehrensvärd naturlig, sann. Men en sann efterbildning åstadkommes ju enligt hans mening endast af den, som helt igenom känner det afbildade tingets väsen och lagar. Ehrensvärd talar t. ex. om, att det är nödvändigt att låta de unga konstnärerna i ritskolan äfven få öfva sina kroppar, "därigenom läres dem sjelfe ställningar och Rörelsen". Ty, fortsätter han, "det är omöjligt att med fula åtbörder inbilla sig najjvt de vackra".<sup>2</sup>

Holländaren, anser Ehrensvärd, är "naiv" i skildringen af det plumpa.<sup>3</sup> Men endast grekerna, detta folk, som strålar af hälsa och skönhet, kan skildra "naivt" det fullkomliga. Endast den grekiske konstnären fyller den fordran Ehrensvärd en annan gång uppställer, att "känna det sköna som sitt modersmål".<sup>4</sup> Med några ord lånade från Schiller kan man säga, att han är i sitt verk, och att verket, det är han själf. Det är detta Ehrensvärd menar med att den ideala stilen, för honom alltid identisk med den grekiska konsten, är den "naiva härmningen" af friska organer.

Han menar då också, att det är omöjligt att skapa ideala verk i "Norden". Omgifven af disharmoni och själf disharmonisk kan den "nordiske" konstnären blott "igenom reflection" försöka skildra den harmoni, "som ställer sig alltid främmande för hans ögon då hårdheten i Climatet alldrig sjelf allstrar den".<sup>5</sup> Resultatet blir misslyckadt. Ehrensvärd säger en gång om de franska målarne: "man kan intet kalla deras Expression naïve den är alltid utan förnuft som på Theatren".

En följd af denna feltolkning är, att Ljunggren, enligt min mening, äfven missuppfattat orden "prunk eller låghet". Ehrensvärds onekligen ej lättfattliga definition af den ideala stilen kommer som afslutning på en lång utredning af smak- och stilbegreppen och står i direkt motsatsställning till ett par definitioner af

<sup>1</sup> A. ed. s. 69 f.

<sup>2</sup> Mskr. Tosterups arkiv.

<sup>3</sup> A. ed. s. 69.

<sup>4</sup> Sammelsurium på en Resa.

<sup>5</sup> Mskr. Tosterups arkiv.

låg stil. Endast i detta sammanhang kan den förstås. Låg stil definierar Ehrensvärd som "den stilen, som på minsta sätt har en känsla af sjukdom eller af någonting öfver eller under måttan, det är: den som på minsta sätt har en öfverdrift, antingen i en visad styrka eller i ett visadt behag". Kort förut har Ehrensvärd sagt om den italienska skolan, hvilken han räknar till den låga stilen: "Den har stor smak utan naivetet i allt; det felas honom naivetet i det vackra; den har i det vackra en slags brist, men på ett stort sätt, och ibland ett slags öfverflöd på ett lågt sätt, men alltid på ett stort sätt".<sup>1</sup> Ehrensvärds mening är: den italienska skolan har försökt att skildra det fullkomliga, men ej kunnat skildra det i sanning. Utan "naivetet" ha konstnärerna vacklat i sin framställning. De ha förstorat somligt och förminskat annat, resultatet blef i hvarje fall disharmoni, de ha aldrig nått ett "sannt lagomt".

I motsats härtill ställer Ehrensvärd, som sagt, den ideala stilen. Där härskar fullständig harmoni. Där finns öfverensstämmelse mellan innehåll och form. Med att den ideala stilen ej har "prunk eller låghet i stort", menar Ehrensvärd, att den ej har öfverdrifter i någondera riktningen i fråga om de stora dragen, liksom att den ej har "prunk eller låghet i smått" betyder, att den ej heller där är "öfver eller under måttan", utan alltid sann.

Ljunggren säger vidare i fortsättningen af sin jämförelse, att Ehrensvärd haft en friare uppfattning än Winckelmann, därigenom, att han bestämt att expressionerna skola visa "mognad". En bestämning, som Ljunggren fattar som "ett medgifvande, att själsrörelsens fulla framträdande icke upphäfver idealet". Ehuruväl Ljunggren samtidigt påpekar, att tillägget "återhåll" betyder att sinnesrörelserna skola framställas på ett "ädel" sätt. Dessa båda ord "mognad" och "återhåll" torde emellertid här vara synonyma. Med bägge menar Ehrensvärd harmoni, jämvikt. I synnerhet "mognad" är ett uttryck Ehrensvärd liksom Winckelmann ofta använder och då alltid med denna innebörd.

<sup>1</sup> A. ed. s. 70 f.

På andra vägar än Winckelmann når Ehrensvärd fram till samma mål, uppfattningen om stillheten som det högsta själstillståndet. För Winckelmann är Laokoon en stoisk filosof, som genom själföfvervinning betvingar uttrycket af smärta, och konstnären når så högt därför att äfven hos honom själf affekternas välde brutits. Ehrensvärd skulle i detta konstverk blott finna "friska organers verkningar". Det är naturligt, att denne med fysisk och psykisk jämvikt utrustade man äfven i lidandet behåller behärskning.

Hur nära dock Ehrensvärds uppfattning står Winckelmanns, visa några vackra ord i ett fragment:

"Då man examinerar all ting af menniskan så är hennes stillhet det ädlaste.

Skrattet är en ofullkomlighet

Sorgen en ofullkomlighet

Stillheten eller det alfvarsamma uppkommer genom den balancen som ligger uti fullkomlighet."<sup>1</sup>

Som af det föregående torde framgå finns det många och viktiga öfverensstämmelser mellan Ehrensvärds och Winckelmanns idealuppfattning, men det väsentliga är dock olika. Winckelmann är idealist, Ehrensvärd trots allt naturalist. Winckelmann vill formell enhet, Ehrensvärd teleologisk fullkomlighet. Ehrensvärd vill i konsten realisera naturens lagar, dess innersta afsikt. Winckelmann upprepar visserligen att konstnären måste befruktas af ett ständigt förnyadt naturstudium, men han anser icke därför, att denne alltid måste följa naturens lagar. Hans uttalanden om den raka profilen, om ögonen och öronens utseende etc., betingas helt af omsorg för formen. Och hans lofprisande af Herkulus-torson, därför att "der Unterleib ist nur gemacht zu geniessen, nicht zu nehmen, und völlig ohne erfüllt zu sein", strider ju direkt mot Ehrensvärds uppfattning, att skönheten består i att hvarje organ fullständigt fyller det ändamål, hvartill det skapats.

<sup>1</sup> Mskr. Tosterups arkiv.

Liksom Shaftesbury sätter Ehrensvärd som sista norm naturens af människan oberoende sammanhang. Hans ideallära står ej i motsats till principen om naturefterhärming. För Winckelmann är detta icke nog. Visserligen kan han ej alldeles frigöra sig från den äldre åskådningen, gång på gång märker man reminiscenser af den gamla imitationsläran. Men det för honom förnämsta blir dock konstnärens egen själs erfarenhet. Det är därigenom han bryter med mimesisteorien, och hans idealuppfattning alltså betyder något nytt inom estetikens historia. Det är betecknande, att Winckelmann vid en beskrifning af den Sixtinska madonnan säger: "Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glanze dieses Gemäldes geraubet, und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer dem Werke seiner Hände eingeblasen, belebet es noch ivo."<sup>1</sup>

Därför har också Winckelmann en annan uppfattning om möjligheten för moderna konstnärer att skapa ideala verk. Visserligen hämtar han alla sina bestämningar för idealet från antiken, och visserligen har han en klarare blick än någon af föregångarne för betydelsen af alla de egenartade yttre och inre betingelser, ur hvilka den antika konsten framgår. Men då han i Nachahmung etc. förklarar: "Der einzige Weg für uns, gross, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten",<sup>2</sup> ger detta uttalande ej blott vidden af hans beundran utan också ett medgifvande, att de moderna konstnärerna skola kunna med hjälp af antiken nå lika högt, alltså nå idealet. "Nur ein einziger Begriff der Schönheit, welcher der höchste und sich immer gleich ist", säger Winckelmann, "kann gedacht werden".<sup>3</sup>

Det behöfver knappast tilläggas att äfven denna väg är stängd för Ehrensvärd. Också han har utbildat sin ideallära under det direkta inflytandet af antik konst. "Jag gör intet mer än ropar utan till utur en stor sönderrifven bok spridd öfver hela Italien", förklarar han en gång.<sup>4</sup> Men just den utom-

<sup>1</sup> A. ed. I, 37.

<sup>2</sup> A. ed. I, 8.

<sup>3</sup> A. ed. V, 216.

<sup>4</sup> Mskr. Tosterups arkiv.

ordentligt starka upplevelse af antik konst och kultur, som vistelsen i Italien skänker och som utgör grunden för hela hans konstfilosofi, kommer honom bestämdt att förneka möjligheten af efterbildning. Från Rom skrifver han till sin mor: "Jag har varit endast sysselsatt att se hvad man gort för 200 år sedan och äfven tusende år sedan, hvarföre man haft mer smak då än nu, hvet man intet, och hvarföre vi ännu beundra det vi hvarken villa eller kunna efterfölja det vet jag intet heller". "Läran om Vackert är förlorad", det är den vemodiga slutsats, till hvilken hans teorier föra.

---

<sup>1</sup> 2<sup>1</sup>/<sub>12</sub> 1780, a. ed. I, 23.