

Sammlaren

Tidskrift för

svensk litteraturvetenskaplig forskning

Årgång 114 1993

Svenska Litteratursällskapet

Detta verk har digitaliserats. Bilderna av den tryckta texten har tolkats maskinellt (OCR-tolkats) för att skapa en sökbar text som ligger osynlig bakom bilden. Den maskinellt tolkade texten kan innehålla fel.

REDAKTIONSKOMMITTÉ

Göteborg: Lars Lönnroth, Stina Hansson

Lund: Ulla-Britta Lagerroth, Margareta Wirmark

Stockholm: Inge Jonsson, Kjell Espmark, Ulf Boëthius

Umeå: Sverker R. Ek

Uppsala: Bengt Landgren, Johan Svedjedal

Redaktör: Docent Ulf Wittrock, Litteraturvetenskapliga institutionen,
Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Distribution: Svenska Litteratursällskapet,
Litteraturvetenskapliga institutionen, Slottet ing. AO, 752 37 Uppsala

Utgiven med understöd av

Humanistisk-Samhällsvetenskapliga Forskningsrådet

Bidrag till *Samlaren* bör vara maskinskrivna med dubbla radavstånd och eventuella noter skall vara samlade i slutet av uppsatsen. Titlar och citat bör vara väl kontrollerade. Observera att korrekturändringar inte kan göras mot manuskript.

ISBN 91-87666-08-01

ISSN 0348-6133

Printed in Sweden by

Fälths Tryckeri, Värnamo 1994

Mimesis: efterbildning och representation

Av MATS MALM

I den klassicistiska poetiktraditionen – bland annat – brukar diktaren anses arbeta med *facta*, medan talarens och historikerns material är *facta*. Diktaren skapar en ny verklighet eller framställer hur den kunde vara. Han ägnar sig åt *imitatio*. Diktaren kan emellertid också utgå från *facta*, som talaren och historikern förväntas göra. Han har därvid större frihet på alla vis – inte minst så till vida att hans utsaga får svepas i omskrivningar och smyckas på allahanda sätt, medan historikern i högre grad bör återge händelser klart och i exakta ordalag (t.ex. Fischer 1968, 67–70; 96). Diskussionen om och tillämpningen av denna aspekt av *imitatio* reser ett antal frågor. Om nu *imitatio* är diktarens framställning av en fiktion, vad anses då en konstnärlig framställning av faktiska händelser vara, och hur betraktas själva den språkliga framställningen av fiktionens imitation av verkligheten? Om *imitatio* är skildrandet av det som kunde vara – hur betraktas skildrandet av det som är? Räknas inte skildrandet med ord av *facta* som *imitatio*, vare sig det är en historiker eller en diktare som gör framställningen? Frågan är viktig för vår förståelse av den klassicistiska traditionens syn på historieskrivning och diktkonst: nära knuten till uppfattningen om det konstnärliga skapandets plan är uppfattningen om vilket avstånd språket skapar till händelsen. Om *imitatio* anses höra samman endast med framställningen av en fiktion, skulle det innebära att återgivandet av ett verkligt skeende inte sorterar under *imitatio*. Men räknas då språket i det fallet inte som ett efterbildande av verkligheten, och kan det i så fall innebära en helt oproblematiserad uppfattning om språkets referentialitet? En så enkel uppfattning är knappast tänkbar, men finns problemet över huvud taget formulerat, och vilken uppfattning om det ligger till grund för tidens syn på dikt och historieskrivning? Vilka innebörder och aspekter kunde allt-

så t.ex. ett generaliserat svenskt 1600-tal lägga i *imitatio*; uppfattades det som återgivning, efterbildning, avbildning, repetition, representation eller kopia – och på vilka nivåer av det konstnärliga skapandet? Här skall inga svar sökas om enskilda och faktiska uppfattningar, däremot skall förhoppningsvis en möjlig uppfattning kunna fastläggas.

Begreppet *imitatio* är vitt och går genom många tanketraditioner. Eftersom den här intressanta aspekten av *imitatio* härrör från Aristoteles, skall i första hand hans *Poetik* och dess uttalanden om *mimesis* – varav ju *imitatio* är den latinska översättningen – beses. Frågan är vilka svar på dessa frågor som kan läsas i *Poetiken*, i dag som då, men inte vilka nutida hermeneutiska, narratologiska eller estetiska betraktelser de kan ligga till grund för. Utgångspunkten är just frågan om renässansens syn på sant, osant och sannolikt i historieskrivning och dikt. Jag kommer därför också att söka följa utvecklingen av Aristoteles' tankar härom fram till 1600-talet.

Diskussionen om innebörden av *mimesis* är omfattande (se Lucas 1968, 258–272 och Halliwell 1986, 109–137). *Mimesis* och *imitatio* har använts med skiftande innebörd och syfte genom traditionen, och har av senare tiders forskare uttolkats på många olika sätt. De mest namnkunniga debattörerna av *mimesis* är Platon och Aristoteles; den förre ser den mimetiska efterbildningen – om vi väljer den översättningen – som ett nödvändigt steg på vår kunskapsväg som dock aldrig kan ersätta kunskap om det sanna tinget. Sinnevärldens ting är efterbildningar av idéer, filosofin efterbildar idéerna, den mimetiska konsten efterbildar sinnevärldens efterbildningar av idéerna, vilket leder till att konsten är så långt bort från originalet att den blir felaktig och vilseledande – en grund i Platons kritik av dikten. Dessutom innebär dikten ett otillbörligt frossande i känslor och passion.

Kritiken riktas dock främst mot den dikt som anses onyttig. Det finns också dikt som främjar staten. »Hymner till gudarna och äresånger över ädla män» är nyttiga för samhället, men den diktning som är inriktad på njutning bör bort (Staten X, 607). Filosofens tankebygge, konstnärlig framställning som målarens bild av ett ting eller en person, musik och teater m.m. är imitativa: *mimesis*. Ordet har således hos Platon en mångfald innebörder: från exakt kopiering till fri omgestaltning och interpretation. På spridda platser i sin produktion talar Platon om konstens och språkets *mimesis*, men någon samlad framställning av litterär *mimesis*, dess art och sammanhang ges inte. Det erbjuder där emot Aristoteles i sin *Poetik*, som har en mer avgränsad tillämpning av *mimesis* och ger en sammanhängande utredning. Platons inflytande på poetiken och idéerna kring den var givetvis stort under antik, medeltid och framåt. Den retoriska traditionens poetik – med Horatius som störste företrädare – var under tiden den pragmatiska utgångspunkten. Aristoteles' *Poetik* var inte mycket känd i Europa före 1500-talet. Den var tillgänglig i Averroës' arabiska parafra i latinsk översättning och en översättning direkt från grekiskan 1250–1270, men övade inget större inflytande förrän på 1500-talet då den började utges, kommenteras, uppskattas och diskuteras i Europa (t.ex. Gustafsson 1981, 354–355; Magerøy 1986, 50). *Poetiken* lästes då i hög grad utifrån vad Horatius sagt om dikten. *Mimesis* kom att identifieras med *imitatio* enligt romersk idé, bl.a. innebärande mönstergivning från och efterliknande av tidigare stora poeter (se t.ex. Düring 1961, 7; Jonsson 1971, 23–24). 1600-talet är Aristoteles' storhetstid i den litterära teoribildningen – med ett ojämförligt inflytande på fransk-klassicismen.

Läsningarna av Aristoteles' *Poetik* och hans definition av *mimesis* är många: ofta anses att *mimesis* enligt Aristoteles, till skillnad från Platons många innebörder, har en »single literal meaning» (McKeon 1952, 160). Ricoeur tycks vara enig med McKeon då han undersöker *mimesis* med utgångspunkt i frågan om hur tidsaspekten kommer till uttryck: »Aristotle's *Poetics* contains just one all-encompassing concept, that of *mimesis*. This concept is only defined contextually and through one of its uses, the one that interests us here, imitation or representation of action» (1984, 33). Ricoeur ser dock tre stadi-

er i *mimesis*, vilka har att göra med 1: den förståelse av en omvärld som ligger till grund för dikten, 2: det skapande av fabeln som beror av 1, och 3: diktens förhållande till mottagaren, mötet och brytningen mellan diktens värld och mottagarens (t.ex. s. 46–51). Ricoeur ser dessa stadier hos Aristoteles, men inte så tydligt som han själv skall utveckla dem. I denna indelning är det just stadier i *mimesis* som avses, inte olika arter eller innebörder. Halliwell ser i Aristoteles' bruk av *mimesis* två nödvändiga delar: »first, an emphasis on the enactive mode which he regards as a defining feature of poetry, in contrast to discursive, analytical and even narrative uses of language; and secondly, an acceptance of poetry's fictional freedom to imagine human action of more than one kind, or to derive its models of action from sources other than common reality». Halliwell ser också, i Aristoteles' idé om diktarens uppgift att skildra det sannolika, en kognitiv kunskapsväg som vida överträffar den Platon tillerkänner dikten (Halliwell 1986, 134–136). Genette (1977) följer Platons och Aristoteles' diskussioner om det Platon i *Staten III* (387; 392) kallar *lexis* – hur något sägs till skillnad från *logos*: vad som sägs – och berör *mimesis* ur det perspektivet för att följa frågan fram i tiden och gå till rätta med misstolkningar av begreppen i senare tidens genrediskussion. Tonvikten ligger därför i hög grad på lyrikens, epikens och dramats förhållande till varandra. Genette ställer så *lexis* mot *logos* i *Fiction et diction* (1991), och jämför Aristoteles' *mimesis* med fiktion: »Le langage est créateur lorsqu'il se met au service de la fiction, et je ne suis pas non plus le premier à proposer de traduire *mimèsis* par *fiction*. Pour Aristote, la créativité du poète ne se manifeste pas au niveau de la forme verbale, mais au niveau de la fiction, c'est-à-dire de l'invention et de l'agencement d'une histoire» (s. 17).

Att Aristoteles förändrar innebörden i *mimesis* i förhållande till Platon, främst genom den betoning han lägger på fabeln, är tydligt (t.ex. Else 1986, 74–75; Melberg 1992, 46–56). Det står också klart att *mimesis* hos Aristoteles är betydligt noggrannare definierat än i den övriga traditionen, men även hos honom tycks ordet omfatta fler innebörder än en – och andra än de ovan nämnda. Begreppet förefaller sväva när tragedi och fabel båda sägs vara *mimesis*, när epiken sägs sakna *mimesis* trots att den kallas en

mimetisk konst, och vid ett flertal andra tillfällen. Oklarheterna framträder då Aristoteles' *Poetik* läses utifrån frågorna hur ett händelseförlopp – faktiskt eller fiktivt – kan framställas, hur denna framställning skiljer sig hos en historiker och en diktare, och vad i processen som egentligen är *mimesis*.

Tragedins mimesis

Den stora diskussionen om *mimesis* förs givetvis i Aristoteles' *Poetik*, men vi tar vår utgångspunkt i hans *Retorik* i stället, och börjar på den språkligt sett mest grundläggande nivån. Då Aristoteles talar om diktarnas förutsättningar konstaterar han att de »were the first to give an impulse to style; for words are imitations, and the voice also, which of all our parts is best adapted for imitation, was ready at hand» (III. i. 8). *Imitation* är det ord Freese här, enligt lång tradition, översätter *mimesis* med. Ordet är alltså *mimesis* av tingen. Lucas förklarar att denna idé återfinns även hos Platon, i *Kratylos* 423 B. Platon säger ingenting om att det skulle vara någon skillnad på imitationens art om ordet är ett konventionellt tecken eller äger djupare samband med referenten, en gest anser han också kunna imitera som ordet. Hos Aristoteles antyds ö.h.t. inte något annat förhållande mellan ord och ting än det konventionella (Lucas 1968, 263).

Översättningen av *mimesis* är alltid omdiskuterad – »imitation», »representation» och »efterbildning» är de vanligaste alternativen – men åtminstone i detta fall ter det sig rimligt att anse »representation» den bästa översättningen. Ordet som konventionellt tecken för ett ting representerar det ju i högre grad än det efterbildar eller imiterar det. Onomatopoetiska och andra ord efterbildar, men inte konventionella tecken. Å andra sidan är ju faktiskt ordet på likartat sätt som bilden en efterbildning, ett återupprättande av en företeelse med endast rösten (eller skriften). Vilken översättning som är bäst förefaller bero på vilken aspekt av *mimesis* sammanhanget antyder: själva tillkomsten av ordet som återgivning av tingen är en efterbildande händelse, men då ordet används för att framställa tingen är dess funktion snarare representativ.

I *Poetiken* säger Aristoteles, i Stolpes över-

sättning: »Epiken och tragedien, liksom även komedien, dityrambdiktningen och det mesta av aulos- och kitharamusiken, är allesammans på det hela taget efterbildande konstarter [*mimeseis*] / . . . / Liksom somliga utför efterbildningar [*mimountai*] – med konstskicklighet eller blott med den rutinerades stora vana – genom att avporträttera med färger och former och andra utför detta med hjälp av rösten, så efterbildar [*poiountai ten mimesin*] man i alla de nyss nämnda konstarterna på motsvarande sätt med hjälp av rytm, tal och melodi» (kap. 1).¹

Då Aristoteles anför bildkonstnären som »mimetiker» är det ett grundläggande och tämligen enkelt efterbildande han uttrycker, men då det kommer till dikt, dans, drama och epik är det inte längre fråga om enkla avbildningar. Att t.ex. på scenen efterbilda ett diskuskast är *mimesis*, skådespelarens framställning av en person är mimetisk. Det framgår att denna *mimesis* inte skall räknas till diktkonsten, och därmed är fel i skådespelet inte fel i diktkonsten (kap. 26). Föreställningens skådespel är alltså inte det samma som diktkonstens *mimesis*. Dikten är mindre tidsbunden än så: dramatiseringens personifikationer och deras »citat» hör till dikten som ett slags scenanvisning, men det gör inte skådespelarnas framförande. Det sceniska uppförandet hör till tragedin som helhet, enligt kap. 6, men det tillhör inte dramat som diktverk.² I det följande skall vår uppmärksamhet fr.a. riktas mot den *mimesis* som tidlös ligger inom verket.

Aristoteles behandlar i kap. 1–3 den efterbildande konsten enligt tre kriterier: dess medel, dess objekt och dess sätt. Medlet kan vara sång, dans, ord etc. Objektet är handlande människor av olika slag. Man kan göra efterbildningen på olika sätt: »*antingen* omväxlande berätta och införa en dramatisk karaktär, så som Homeros diktare, *eller* utan några växlingar låta samma person utföra efterbildningen hela tiden *eller* låta alla personerna framstå som handlande och levande» (kap. 3). Det är skillnaden mellan epos och drama: i det senare talar diktaren aldrig i egen person utan i dramats, medan diktaren i eposet är berättaren och dessutom kan övergå till direkt anföring.³

Med utgångspunkt i inledningens jämförelse av diktkonsten med bildkonstens avbildningar och Aristoteles' förklaring av dess uppkomst, finner läsaren att med *mimesis* förefaller åsyftas

en gestaltning av ett enkelt bestämt objekt. Aristoteles förklarar att efterbildning är något naturligt för människan ända från barndomen: så finner hon nöje och så tillägnar hon sig kunskaper. Ur driften att imitera kom diktkonsten (kap. 4). Det talas om avbildningar av människor och ting, men det visar sig snart att *mimesis* måste ha fler innebörder än så. I kapitel 6 sägs:

Eftersom tragedien⁴ nu är en efterbildning av handling och denna förutsätter handlande personer av en viss beskaffenhet i fråga om karaktär och tänkande /.../ och *eftersom* det är fabeln som är efterbildningen av handling, ty med fabel menar jag kombinationen av handlingar, och *eftersom* karaktär är det som möjliggör för oss att kunna bestämma de handlandes moraliska egenskaper, och *eftersom* tänkande är det varmed de agerande påvisar något eller uttalar någon allmän sats – då följer härav med nödvändighet att tragedien i princip består av dessa sex grundelement, försävt tragedien är en särskild, egen diktart. Dessa sex är alltså fabel, karaktär, tal, tankar, yttre framställning och musik. Två av dem avser efterbildningens medel, ett sättet, tre objektet; fler grundelement finns inte.

Det vill säga: tragedin är *mimesis* av handling, det är fabeln som är *mimesis* av handling och fabeln är en del av tragedin, närmare bestämt dess objekt.⁵ Ingen av dessa innebörder är identisk med den bildskapande vi såg i *mimesis* som citat eller framställning av en enskild handling. Fabeln är själva kombinationen av händelserna, får vi veta i citatet. Eftersom dramats fabel alltså utgör urvalet av händelser ur ett skeende och arrangemanget av dem, är det en efterbildning så till vida att det är en presentation av de konkreta händelserna och deras struktur – motsvarande den formalistiska fabeln med dess abstrakta organisationsprincip, sujetten, pålagd.⁶ Tragedin är framställningen av denna presentation: med agerande, tal o.s.v. *Mimesis* har här inte endast två betydelser: det används på två olika sätt. Som tragedi är det framförandet av det objekt som är resultatet av *mimesis*, som fabel är det konstruktionen av det objekt som föregår den mimetiska handlingen och är dess material. Fabeln är konstruktionen och produkten av efterbildandet, dramat är framförandet av denna konstruktion och produkt.

Det första objektet, händelserna och människorna, utgör materialet för *mimesis*. *Mimesis* är här dels efterbildandet av objektet – fabeln – och dels den totala framställningen av denna efterbildning – tragedi (här bortses alltså fortfarande från skådespelarnas uppförande). Tra-

gedins *mimesis* är således övergripande. Fabelns *mimesis* är en del av den, och det finns ännu en instans av *mimesis*. Tragedins *mimesis* omfattar tydligen i sig minst två instanser av *mimesis*.

Representation

För att komma på det klara med dramats *mimesis* fortsätter vi till Aristoteles' diskussion av epiken. Han inleder kap. 23 med att betona att eposets fabel bör konstrueras på samma sätt som tragedins, även om förutsättningarna är anorlunda. Eposet omtalas som *diegematikes kai tes en metro mimetikes*; diegetiskt och mimetiskt på vers. I kap. 24 anförs ytterligare likheter och gemensamma delar mellan dramat och den diegetiska *mimesis*. Eposet kan dock vara längre: »i tragedien är det inte möjligt att efterbilda flera skeenden i de ögonblick de händer, utan blott det enda som äger rum på scenen och framställs av skådespelarna; men genom att epos är berättande är det möjligt att i samma verk skildra flera tilldragelser då de händer». Homeros framhålls som föredömet: han visste att den episke diktaren bör dramatisera med dialog och direkt anföring och »så litet som möjligt tala i egen person, ty med eget tal skapar han ingen efterbildning». Aristoteles berättar att somliga epiker återger så mycket i eget berättande och så lite i dramatisering – citat – att det nästan inte blir någon efterbildning över huvud: d.v.s. i det Aristoteles själv presenterat som en mimetisk konstart säger han att det knappt finns någon *mimesis* alls. Vad är då innebörden här? Hur kan en mimetisk konstart sakna *mimesis*?

Vi vet att det episka verket har en fabel, och att fabeln är *mimesis* av det komponerande slaget. Men denna eposets handling *mimesis* är inte längre objektet för *mimesis*. I stället talar Aristoteles om *diegesis* som uteslutande *mimesis*. *Diegesis* är berättande, episkt, i motsats till dramats citat och personifiering. *Diegesis* är alltså motsatsen och motsvarigheten till *mimesis*. Men Aristoteles använder också begreppet *diegetisk mimesis*, vilket bör signalera ett nivåbyte. *Mimesis* förefaller här innebära något annat än framställningen av historian, och det sannolika är att det här betyder arrangemanget av den: fabeln. Med fabel bör förstås, som konstaterats, just urvalet av händelser ur ett skeende och arrangemanget av dem till en sammanhängande

handling. Det är alltså ett efterliknande så till vida att det återger en faktisk eller fiktiv historia. Detta är en nivå av *mimesis*, en annan är själva framförandet i ord (och dramatisering). Aristoteles håller för självklart att även eposet äger en fabel (kap. 23). Därför är följdriktigt också eposet mimetiskt – vilket ju betygats i *Poetikens* inledning.

Tragedins *mimesis* består huvudsakligen i *komposition* och *representation*. I eposet ersätts den representerande gestaltningens direkta anföring och rolltagande av indirekt anföring och återberättande; *diegesis*, medan kompositionen av handlingen eller berättelsen – fabeln – i båda fallen kallas *mimesis*. *Diegesis* är på samma nivå som framställningens *mimesis*, och är *mimesis* så till vida att det också är en efterbildning. Den är dock mindre direkt: den talande imiterar inte en person men efterbildar vad som sagts och gjorts, så som ord genom *mimesis* fungerar som konventionella tecken för ting. Agerande *mimesis* återfinns även insprängd i epikens berättande *diegesis* som direkt anföring, dramatisering i återberättandet (jfr Halliwell 1986, 123–126; 129). *Diegetisk mimesis* kan tolkas som »fabel representerad i återberättande form» eller förstås som »representation, *mimesis*, av det diegetiska, återberättande slaget». Den dubbla tolkningsmöjligheten är karakteristisk för svävningen i innebörden av *mimesis*.

Tudelningen av *mimesis* i komposition och representation aktualiseras också då Aristoteles talar om *mimesis* som diktarens uppgift och samtidigt säger att det är skådespelarens uppgift: det är ju »personer som genom handlande utför [gör: *poiountai*] efterbildningen» (kap. 6). Skådespelarkonstens *mimesis* framförandet är dock inte det samma som diktens *mimesis* representationen, och än mindre diktens *mimesis* kompositionen. Representationens *mimesis* ankommer som manus eller scenbeskrivning diktaren; i det praktiska och konkreta framförandet skådespelaren.

Efterbildning

Vi har urskiljt två olika instanser av diktkonstens *mimesis* i dramat, liksom i epiken. *Mimesis* som representation motsvaras alltså av *diegesis*, den språkliga representationen av saken, återberättandets *verba* för *res*. Hur är då *mimesis*

som fabel mer exakt beskaffad? Aristoteles diskuterar i kap. 7 dess struktur och längd, och förklarar i kap. 8:

Liksom inom andra efterbildande konstarter efterbildningen har ett enda objekt, bör alltså även fabeln efterbilda en enda, hel handling (ty fabel är ju efterbildande av handling), och dennas olika konstitutiva element bör så komponeras att helheten rubbas eller förstörs, om något av dessa flyttas eller tas bort. Ty det som kan läggas till eller utelämnas utan att detta åstadkommer någon tydlig förändring har ingen del i helheten.

Vidare är diktarens uppgift inte att skildra det som har hänt, utan det som skulle kunna hända: det sannolika. Historikern

skildrar det faktiska skeendet, den senare [diktaren] det som skulle kunna hända. Därför är också dikten mer filosofisk och värdefull än historieskrivningen; diktkonsten är inriktad mera på det allmängiltiga, historien mer på det enskilda. Det allmängiltiga innebär då en handling av ett visst slag som en person av ett visst slag efter sannolikhet eller nödvändighet kan tänkas utföra – och att skildra en sådan är vad diktkonsten syftar till; först därefter får denna person ett namn

och »även om han [diktaren] skulle dikta om något som faktiskt har inträffat, skulle han icke desto mindre vara diktare, ty ingenting hindrar ju att somt av det som faktiskt hänt är av sådan art att det också är sannolikt (och därigenom också möjligt) att det skulle kunna hända» (kap. 9). Eftersom händelserna också uppväcker fruktan och medlidande krävs att de »logiskt följdriktigt men ändå oförmodat inträffar», förklarar i slutet av kapitlet.

Fabeln behöver alltså inte bestå av fiktiva händelser; de kan vara sanna. Diktaren och historikern kan således använda samma material. Aristoteles gör här ingen skillnad på *facta* och *ficta* för diktarens del – det viktiga är materialets allmängiltighet. Givetvis får historikern inskränka sig till fakta, men den skillnad Aristoteles framhåver dem emellan har inte bara med innehållet att göra: den rör kompositionen. Historikern får förstås förutsättas göra ett urval; ämne, tidsperiod o.s.v., men inom sina gränser är hans diskurs i hög grad annalistisk. Diktaren kan använda precis samma material, men har friheten att välja och arrangera det just som honom lyster. Diktarens uppgift är inte att ge en naturtrogen bild av ett faktiskt förlopp, utan att framhäva det allmängiltiga och mänskligt sanna i det. Det är denna rörelse från det enskilda mot

det universella som närmar diktningen till filosofin. Historieskrivningen, inriktad på det partikulära och med vidare innebörder än vi lägger i begreppet, fungerar som utgångspunkt för vetenskapliga eller konstnärliga utvecklingar av det universella (se McKeon 1965, 219–224). Fakta eller fiktion – därmed har *mimesis* inget att göra. Aristoteles' försvar av diktkonsten mot Platon inrymmer alltså uppfattningen att även då diktaren efterbildar det konkreta, Platons sken, väljer han det till objekt som har en vidare syftning, som uttrycker universella sanningar, vilket – med alla förbehåll i deras olika världsbilder – kan ses på samma plan som Platons idé.⁷ Hos dem båda ställs universellt mot partikulärt, allmänt mot individuellt, abstrakt mot konkret – men inte på samma sätt beträffande konsten.

I sin inledande översikt behandlar Aristoteles objektet för diktkonstens *mimesis* i kap. 2. Han konstaterar att det är handlande människor som efterbildas: deras handlingar kan vara moraliskt dåliga eller goda. Efterbildningens människor framställs bättre än vi, sämre eller likadana. Det handlar alltså snarast om *hur* objekten representeras i detta korta kapitel. Vi har konstaterat att *mimesis* som fabel är objekt för *mimesis* som tragedi. Objektet för *mimesis* som fabel behandlas inte mycket, däremot hur *mimesis* går till. *Mimesis* är diktkonstens form: kompositionen och representationen av innehållet. *Mimesis* är en handling. Det är inte objektet som avhandlas i *Poetiken* – det är predikatet: formen.

Eftersom materialet – faktiskt eller fiktivt – tänks förefintligt utgör den mimetiska aktiviteten i fabeln endast urval och arrangemang av delarna i den historia som skall framställas. *Mimesis* motsvarar här snarast den formalistiska subjekten i berättelsen, sammanlagd med materialet – *praxis* – till att bilda fabeln enligt Aristoteles. I diskussionen om fabeln är *mimesis* det samma som *mimesis praxeos* – efterbildandet av handling/händelser – och bär i sig ett predikat och ett objekt. Objektet är materialet, och predikatet är dess utformning och representation. Från vår horisont kan det måhända uttryckas så, att *historian* är faktisk eller fiktiv utan åtskillnad och utgör materialet, medan *berättelsen* utgörs av den *mimesis* som är fabeln: materialets komposition och den *mimesis* som är representationen – här avses inte den faktiska framförandesituationen, men den språkliga och abstrakt dramatiska representationen; *mimesis* och i epi-

kens fall fr.a. *diegesis*.⁸ Dramats faktiska uppförande kan betraktas som skådespelarkonstens *framförande* av diktens *representation*.

Fakta eller fiktion är innehåll. *Mimesis* är form: som komposition av ett material och som språklig och dramatiserad representation. Som fabel kommer det att omfatta även materialet: subjekten pålagd den formalistiska fabeln, eftersom det betraktas tillsammans som *mimesis praxeos*. Eftersom Aristoteles talar om att diktaren kan använda ett material ur verkligheten eller uppfinna sitt eget, och denna akt ses som frikopplad från själva organisationen av materialet, förefaller grundtanken vara att *mimesis* endast är arrangerandet, kompositionen av materialet. Objektet skall inte betraktas som vår konkreta verklighet uteslutande – en sådan slavisk imitation vore Aristoteles fjärran. Objektet är det universellt sanna i verkligheten, och därmed är det egentliga objektet tillvaron snarare än den konkreta verkligheten. Man kan måhända säga att innehållets objekt är det konkreta; formens objekt det universellt sanna. I fabeln är det formen som är konstnärlig efterbildning, inte materialet. Aristoteles talar om efterbildningens objekt i några tillfällen, men det uttalade objektet är helt enkelt det ur den konkreta verkligheten som äger en vidare syftning. Valet av material snarare än skapandet av det ingår i *mimesis*, men fr.a. formandet av det givna – detta på liknande sätt som bildkonsten överför ett objekts form till den materia konstnären använder (jfr Abrams 1953, 36–37). *Mimesis* ger således form åt den konkreta fabeln, men denna måste framställas på det mimetiska/diegetiska planet. Två huvudsakliga svävningar ligger i Aristoteles' bruk av ordet *mimesis*, och en av dem förklarar varför det är så svårt att bestämma om »imitation», »efterbildning» eller »representation» är den bästa översättningen: *mimesis* i den ena instansen är fabelns komposition av material och eftersom den ger materialet form är det efterbildning. I den andra instansen är *mimesis* representation – här dramatisk och/eller språklig. Man skulle kanske kunna säga komposition av diktverket och representation av det. Denna klyvning förklarar varför *mimesis* med genitivbestämning såväl som verbet *mimēsthai* används både för det som efterbildas – objektet – och det som är efterbildningens produkt. Om fabelns *mimesis* används omväxlande *mimesis* och *mimesis praxeos*. Det är sannolikt

samma sak, så att huvudordet ibland används utan sin genitivbestämning. Detta kan göra skillnaden mellan form och innehåll, eftersom *mimesis* är formen och *praxis* dess innehåll, vare sig det är utskrivet eller ej. Detta gäller alltså fabeln, som genom den mimetiska akten blir formen och dess innehåll.

Uppdelningen förtydligar Aristoteles' ord om tragedins sex grunddelar i kap. 6: fabel, karaktär, tal, tankar, scenisk framställning och musik. Vi förstår av hans diskussion att den sceniska framställningen avser sättet; tal och musik medlet; fabel, karaktär och tankar objektet. Av dessa delar påverkas endast objektet av det vi kallat fabelns *mimesis*; det är handling, karaktär och tankar som efterbildas. Efterbildningen representeras med hjälp av tal och musik samt framförs med scenisk framställning: medel och sätt. Som text tillhör det diktkonsten, som uppförande skådespelarkonsten – Aristoteles markerar tydligt skillnaden mellan dramat som läsbart verk och dramat som uppsättning.⁹ Aristoteles gör alltså även här indelningen mellan efterbildning och representation inom diktkonstens *mimesis*.

Karaktär och tanke läggs på samma nivå som fabeln, men kan samtidigt tyckas ingå i den. Aristoteles betraktar dem som den faktiska handlingens motivering: de förklarar fabelns händelseförlopp och ger den sannolikhet som krävs i fabeln. De står i den meningen utanför, på samma nivå. »Tragedin är alltså efterbildning av handling och i synnerhet härigenom efterbildning av handlande personer», sägs i kap. 6. Detta innebär inte att karaktär och person är det samma: karaktären är universella egenskaper och drag, vilka framställs i en konkret roll. Det universella är i hög grad etiska spörsmål och problem. De nedläggs i dramats människor, som också får uttrycka tanke. Dessutom är det genom människor handlingen förs fram. Karaktär och tanke resulterar i handling, och om den skall vara sannolik måste personerna vara det. Just i personerna är därför gränsen mellan efterbildning och representation vag: det sannolika i en karaktärs-teckning flyter samman med det konkret naturtrogna i en personbeskrivning eller ett porträtt. Diktaren bör vara en fabelskapare snarare än en versmakare, »försåvitt han är diktare genom efterbildning och efterbildar handlingar» (kap. 9), och fabeln är det viktigaste, men den mimetiska akten omfattar också mycket mer.

Vi har konstaterat att *mimesis* hos Aristoteles

delas i två instanser: en fabelns *mimesis* och en framställningens. Framställningens *mimesis* ligger i citatet, den direkta anföringen, och är motställd *diegesis*, återberättandet. *Diegesis* bör i sig också uppfattas som en mimetisk/efterbildande akt: på samma sätt som ordet efterbildar tinget enligt Aristoteles i *Retoriken* III.i kan återberättandet anses efterbilda händelsen.

Gränsdragningen mellan framställningens *mimesis* och *diegesis* motsvarar den Platon uttrycker i *Staten* III, 387–398. Platon gör en tydlig och explicit uppdelning mellan diktens innehåll, *logos* och diktens form, *lexis* innan framställningens *mimesis* och *diegesis* tas upp som delar av *lexis* (*Staten* III, 392). Platon talar om *mimesis* endast i samband med framställningen. I diskussionen av diktens innehåll talas inte om *mimesis*, vilket antingen kan tolkas som att Platon helt enkelt inte ser fabeln som *mimesis*, eller kan förklaras med att det inte är fabeln utan fabelns objekt Platon intresserar sig för här. Vi har ju sett att Aristoteles inte ägnar sig nämnvärt åt fabelns objekt, utan just åt fabeln som predikat: kompositionen och utformningen av objektet. Platon å sin sida ägnar sig just åt innehållet, *logos*, d.v.s. objektet eller stoffet, utan att beröra den konstnärliga utformningen och kompositionen – fabelns *mimesis* – av det: vad som främst upptar Platon är frågan om innehållets sanningshalt, en för Aristoteles oviktig punkt. Däremot diskuterar Platon den konstnärliga framställningen av innehållet då han vänder sig till diktens form, *lexis*. Vi konstaterar alltså att *mimesis* här av Platon endast används som motsatt *diegesis*.¹⁰

Platon kan således tala om den efterbildande delen av poesin, vilket får förmodas innebära den som använder *mimesis* på framställningens plan. Det tycks då innebära att han uppfattar *mimesis* i diktkonsten som begränsad till framställningen, och alltså inte betraktar all diktkonst som efterbildande till sin natur. Samtidigt besvaras i *Staten* X frågan »Skola vi inte då antaga som avgjort, att ända från Homeros alla poeter endast äro efterbildare?» jakande (601), och det sägs att »de, som syssla med att dikta tragedier, vare sig i jambisk eller episk form, allesammans äro efterbildare i högsta möjliga grad» (602). Här förefaller all dikt anses efterbildande/mimetisk. Att »tragedi i episk form» avser eposet står klart, då Homeros omtalas som »den största av alla skalders och den yppers-

ta i tragedieförfattarnas leder» (607). Denna uppfattning om diktkonsten som mimetisk i sin helhet är genomgående i *Statens* tionde bok (jfr Melberg 1992, 10–11). Kanske kan denna vacklan i uttalandena om *mimesis* inom diktkonsten – om all diktkonst eller endast en del av den är mimetisk – bero på en dubbelhet av det slag vi finner hos Aristoteles. Då Platon inskränker *mimesis* till framställningens plan – *lexis* – kan han tala om mimetisk och icke-mimetisk diktkonst. Om han då i *Statens* tionde bok talar om all diktkonst som mimetisk, bör det innebära en uppfattning om dikten som mimetisk till sin natur. Uttalandet ligger i så fall i linje med Aristoteles' idé om *mimesis* som diktkonstens essens, och det vore ö.h.t. underligt om inte efterbildandet av en verklighets händelser, d.v.s. fabeln, betraktades som en mimetisk handling. En otydlighet som denna påminner om oklarheten hos Aristoteles, där t.ex. epiken kan sägas vara en mimetisk konstart men samtidigt påstås sakna *mimesis* – och måhända är förklaringen den samma: den underliggande distinktionen mellan två instanser av *mimesis*. En fabelns *mimesis* av Aristoteles' slag skulle få placeras under *logos* snarare än *lexis*, eftersom det är utformandet av innehållet det gäller. Framställningens *mimesis*, under *lexis*, skulle då kunna kallas formuleringen. *Mimesis* i Aristoteles' mening ligger alltså såväl i *logos* som *lexis*, men i Platons diskussion av *logos* kommer aldrig fabelns utformande på tal, endast fabelns objekt. Medan Aristoteles ägnar sin *Poetik* huvudsakligen åt diktens predikat; *mimesis* som komposition och representation, talar Platon om *mimesis* som representation under *lexis*. Under *logos*, i diskussionen av diktens objekt, dess innehåll, nämns inte *mimesis*.

Kanske är Aristoteles' ord om epiken som en mimetisk konstart i *Poetikens* inledning att se som ett tecken på att han anser *diegesis* vara ett slags *mimesis* – som Genette antar (1980, 163), men just där kan inte avgöras huruvida Aristoteles talar om den efterbildande eller den representerande instansen av *mimesis*. Genette menar att Platon inte anser *diegesis* vara *mimesis*, och att Aristoteles slätar ut skillnaden genom att betrakta de båda som olika varianter av *mimesis*. Genette ansluter sig själv till den platoniska distinktionen (Genette 1980, 162–164). Klart tycks stå att Aristoteles anser *diegesis* vara en mimetisk/efterbildande akt, eftersom återberät-

tandet bör anses efterbilda handlingar som ordet efterbildar ting. Men denna uppfattning om ordets efterbildning omfattas även av Platon, som alltså också borde kunna antas uppfatta framställningens *diegesis* som en mimetisk akt.¹¹

Sant och sannolikt

Tragedin är alltså den *mimesis* som består dels i kompositionen av handling och dels representationen därav – skådespelarnas konkreta framförande av representationen är en annan historia: det hör inte till diktkonsten. *Mimesis* handlar inte om att hitta på en fiktion, utan att arrangera och presentera en historia. Materialet må vara fiktivt eller faktiskt, har Aristoteles förklarat, men hur skall då sant och osant förhållas till sannolikt? Om sannolikheten ligger i historian, som i en fiktion, har det ju inte med *mimesis* att göra eftersom historian är innehåll och *mimesis* är form. Det talas om sannolikhet och naturtrogenhet på två olika platser i *Poetiken*. I kap. 9 sägs ju att »diktarens uppgift inte är att skildra det som *har* hänt, utan sådant som *skulle kunna* hända, det vill säga det som är möjligt efter sannolikhet eller nödvändighet». Om dikten efterbildar det som hänt, är det därför att det äger en sådan giltighet att det också skulle kunna hända. Det som kan ske är ju trovärdigt. Sannolikheten ligger inom verkets struktur: händelsernas ordning och kausalitet avgör historians sannolikhet – karaktär och tanke motiverar fabeln. McKeon förklarar ur ett vetenskapsteoretiskt perspektiv med utgångspunkt i tanken att det naturliga i sig har en rörelse- eller utvecklingsprincip medan det artificiella påverkas av en sådan princip utifrån:

The natural object, composite of form and matter, acts according to the natural principle of its being; in imitation the artist separates some form from the matter with which it is joined in nature – not, however, the »substantial» form, but some form perceptible by sensation – and joins it anew to the matter of his art, the medium which he uses. The action which he imitates may be »natural» to the agent, but the artist must attempt to convey not that natural appropriateness and rightness, but rather a »necessity or probability» suitably conveyed by the materials of his art. It is for this reason that a likely impossibility is always preferable to an unconvincing possibility (McKeon 1952, 162).

Fabeln skall vara sammanhållen och händelserna skall inträffa »logiskt följdriktigt men ändå

oförmodat», enligt kap. 9. Sannolikheten är alltså snarare situerad i kompositionen än i materialet, i formen snarare än innehållet. Materialet, objektet skall vara sannolikt – men vad Aristoteles främst diskuterar är hur det skall struktureras på ett sätt som är konstnärligt och högt syftande så till vida att det ger verket rätlinjighet, konsekvens och enhetlighet: att det ger något universellt (jfr Halliwell 1986, 135).

Om kap. 9 behandlar sannolikhet i kompositionens *mimesis*, diskuterar kap. 25 sannolikhet i framställningens *mimesis*, vilket snarast bör kallas naturtrogenhet. Diskussionen om brott mot diktkonsten inleds med orden:

Eftersom diktaren är en efterbildare – liksom målaren och andra avbildare – är det nödvändigt att han efterbildar företeelser på ett av följande tre sätt: antingen så som de varit eller är, eller sådana som man säger eller tror att de är, eller så som de borde vara.

Därpå behandlas fel mot diktkonsten: omöjligheter i dikten. Hör nu inte omöjligheter i dikten till innehållet snarare än formen, när t.ex. människor skildras på ett annat sätt än de är? Nej, vi kan konstatera att då Aristoteles i det följande försvarar omöjligheter i dikten är de av de slag som ges i citatet ovan: representationer, avbildningar av målarens slag av objekt som de borde vara eller anses vara. Och detta tillhör ju explicit sättet, inte objektet, enligt citatet. Därtill talar Aristoteles om att det är »mindre betydelsefullt, om diktaren inte vet att en hind inte har några horn än om han har framställt den på ett oigenkännligt sätt»: om hinden framställs realistiskt utan horn är det inte ett fel mot konsten utan mot exempelvis naturvetenskapen, själva efterbildandet brister inte. Det är en given utgångspunkt att dikten bör vara verklighetstrogen – något annat vore otänkbart i ett bemötande av Platons kritik av diktkonsten – och däri ingår att representationen av objektet skall vara övertygande. Det viktiga övertygandet måste dock ske i kompositionen av handlingar: konstruktionen av fabeln. Fabeln – inte framställningen – är det centrala i tragedin. Då Aristoteles här avhandlar representationens naturtrogenhet, är det inte för att ställa krav på den utan snarare rättfärdiga vissa brott mot den. Han tycks utgå från de krav som finns a priori eller åtminstone framställda av Platon, och vilja förklara att detaljerad naturtrogenhet av realistiskt slag inte alltid är nödvändig. I kompositionens *mimesis* ligger sannolikheten i förhållan-

det mellan delarna, i verkets utveckling och rörelse. I framställningens *mimesis*, representationen, rör det sig snarare om naturtrogenhet: övertygande återgivning av objektet. Naturtrogenhet i denna instans av *mimesis* är av mindre vikt än sannolikhet i fabelns *mimesis*. Orimligheter bör undvikas, Aristoteles sammanfattar: »Beträffande diktkonstens krav bör man sålunda föredra det som är stridande mot verkligheten men trovärdigt framför det som är verklighetstroget men osannolikt».¹²

Då fabeln är ämnet för diskussion handlar det om *mimesis* som efterbildning. Då karaktär och tanke avhandlas, förenas abstrakt efterbildning med konkret representation i människoporträtt. Konkreta miljöer, ting och porträtt ligger utanför efterbildningen: det är endast representation. *Poetikens* tjugofemte kapitel inleder inte med efterbildning utan representation. Förutom konstruktionen av fabeln utför diktaren en mimetisk akt som målarens avbildning: objektet är då företeelser. Den konkreta rekvisitan, miljön m.m. efterbildas inte, den representeras. Här förklaras efterbildningens *sannolikhet* vara det centrala, höjt över representationens *naturtrogenhet*. Hur objektet skall vara beskaffat diskuterar inte heller detta kapitel. Diktkonstens objekt finns givetvis med i diskussionen, men det är inte det utan representationen och framför allt efterbildningen av det som är av relevans för diktkonsten i *Poetiken*.

Historikern skildrar det faktiska skeendet, diktaren skildrar det som skulle kunna hända, fick vi veta i kap. 9. Förutom att diktaren har tillgång till ett större material, det osanna, ligger skillnaden inte i vad som är *facta* och vad som är *facta*, utan i hur man handskas med materialet – *mimesis* är ju form. Vad säger då Aristoteles egentligen om fiktion? Eftersom det är fabelns objekt, är det inte mycket. Han konstaterar att diktkonsten är inriktad mera på det allmängiltiga, historien mera på det enskilda. Det allmängiltiga innebär då en handling av ett visst slag som en person av ett visst slag efter sannolikhet eller nödvändighet kan tänkas utföra – och att skildra en sådan är vad diktkonsten syftar till; först därefter får denna person ett namn. Det enskilda fallet är vad till exempel Alkibiades utträttade eller upplevde.

Inom komedien är detta tydligt. Komedidiktarna konstruerar först en fabel på sannolikhetens basis och ger därefter sina figurer godtyckliga namn och skriver inte om enskilda individer, som jambdiktarna har för sed.

Men inom tragedien håller man fast vid de histo-

riskt givna namnen. Orsaken är att det som *kan* ske är trovärdigt.

Om man i tragedin efterbildar det som anses ha hänt, är alltså materialet *facta* och den mimetiska behandlingen av det omfattar urval och komposition samt framställning: materialet *formas*. Om man i komedin »konstruerar en fabel på sannolikhetens basis», är konstruktionen av fabeln den samma (jfr Lucas 1968, 121) men materialet är *ficta*. Innebär då *mimesis* något mer än komposition och representation? Vilket material är det som formas om det inte är saker som hänt, och ingår fiktionen i *mimesis*? Fabelns material behandlas helt lika vare sig det är faktiskt eller fiktivt. Fiktion är innehåll och borde inte höra till *mimesis* om *mimesis* är form. Aristoteles behandlar heller inte fiktionen utförligare någon annanstans i *Poetiken*, vilket han kunde förväntas göra om han ansåg den höra till *mimesis*, diktkonstens essens. Eftersom *facta* och *ficta* här behandlas helt lika, verkar det troligt att de båda uppfattas som förefintligt material. Det finns händelser som timat, och det finns händelser som inte inträffat. Vilken art de än är av, kan de lika lätt väljas och formas till dikt.

Detta kan jämföras med retorikens idé om talets konception. Med den latinska termen *inventio* består ju det första ledet i talarens arbetsprocess i att finna ämne, argument o.s.v. Sökandet försiggår i hjärnan, inte naturen, och för själva finnandet spelar konkret fakticitet ingen roll. Om vi fortsätter analogin med retorikens tycks mycket bekräftas: De fem talarens arbetsled som brukar anföras är som bekant *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* och *actio*.¹³ *Memoria* och *actio* är i poetiken skådespelarens uppgifter; de tillhör framförandet och inte representationen eller efterbildningen. Så tillhör de också talarens själva framförande av talet. Så som vi beskrivit kompositionens *mimesis*, fabeln, motsvarar den tämligen väl talarens *inventio* och *dispositio*: att finna och välja samt komponera.

Framställningens *mimesis*, representationen, svarar mot talarens språkliga utformande, *elocutio*. I poetiken ligger på det språkliga planet såväl *mimesis* som *diegesis*, vilka båda uttrycksmöjligheter står talaren till buds (som enligt Platon i *Staten III*, 397). De två instanserna av *mimesis* kan alltså jämföras med talarens komposition av *res* och representation av *res* i *verba*.¹⁴

Dessa motsvarigheter är givetvis inte identiska; det viktiga är att deras plats och funktion är parallella. Liksom talaren först finner och väljer det material han skall forma, förefaller enligt Aristoteles diktaren finna och välja sitt material. Om den föreslagna överensstämmelsen är riktig, innebär det att skapandet av fiktiva händelser inte hör till *mimesis*, vilket däremot fiktionens komposition gör. *Mimesis* är inte att uppfinna en fiktion, däremot att välja och forma. Å andra sidan kan det jämföras med uppfinnande, om varje historia betraktas som förefintligt material på ett eller annat sätt.¹⁵

Klart står att god dikt baseras på sanning enligt Aristoteles. Den efterliknade händelsen må vara faktisk eller inte, men den bär en universell sanning. Aristoteles förklarar i kap. 9 att dikten är »mer filosofisk och värdefull än historieskrivningen; diktkonsten är inriktad mera på det allmängiltiga, historien mera på det enskilda». Detta allmängiltiga uttrycks i det individuella, i efterbildningen av konkreta människor och händelser. Det allmängiltiga är tillvarons principer, ungefär som Platons högre sanningar, och uttrycks i det enskilda konkreta. Den högre nivån är sann vare sig den lägre, konkreta, är sann eller falsk. *Mimesis* handlar om hur man griper sitt objekt; fattar, får eller meddelar kunskap om, framställer något eller en aspekt av något ur tillvaron. Det universella uttrycks i det konkreta, och konstverket fungerar således som en metafor eller kanske en symbol.

Den retoriska traditionens imitatio

Hos Platon och i den övriga grekiska traditionen används ordet *mimesis* i långt vidare betydelse än Aristoteles ger det i sitt målinriktade och vetenskapligt avgränsade arbete. Efter Aristoteles används ordet dels under påverkan av hans bruk av det, dels åter med ett bredare fält av betydelser. I den romerska traditionen blir det identiskt med *imitatio*, också ett begrepp med oräkneliga aspekter. Efterliknandet av förebilder, det utvecklade inordnandet i en kanon av texter, uppställandet av enskilda verk som modeller: sätt att skapa auktoritet är aspekter som betonas då *mimesis* och *imitatio* blir olika ord för samma sak. *Mimesis* eller *imitatio* som bruk av och lån från förebilder används i den retoriska traditionen redan vid Aristoteles' tid, men han

använder inte begreppet i denna mening heller i sin *Retorik* (McKeon 1952, 168). Det är också den romerska traditionen, främst genom Horatius, som är förhärskande fram till 1500-talet, då Aristoteles' *Poetik* blir känd och får ett så oerhört genomslag. Genom den traditionen läses Aristoteles då.

Den romerska poetiken med Horatius som främste representant är kraftigt påverkad av den retoriska traditionen. Det är en poetik styrd av retorikens pragmatism och precept. Aristoteles' idé om att sannolikhet och nödvändighet inom verkets struktur måste övertyga ersättas av retorikens *persuadere* (se Abrams 1953, 14–16).¹⁶ I denna tradition är dikten per retorisk definition situationsbunden. Den blir mer och mer låst i framställningen av det konkreta, dess övertygande kraft fokuseras på verkligheten som den *ser ut* precis utanför scenen. Den aristoteliskt högtsyftande dikten blir retorik, förs ned till den negativt platoniskt lågtstående dikten konkreta efterbildning. Detta sker i hög grad i det samma som poetikens projekt ändras: Aristoteles' induktiva analys transformeras till deduktiva precept för den poetiska framställningen. Verket, den allmängiltiga och universellt syftande konsten, förskjuts från centrum som i stället kommer att domineras av publiken: den retoriska, specifika mottagaren. Högt blir lågt, om man vill använda sådana skalor, och Platons ord uppfylls. *Mimesis* förskjuts från universellt till partikulärt, och från form mot innehåll – därför att det konkreta innehållets realism blir viktigare än dess plats i handlingen.

För Aristoteles var fabeln tragedins själva kärna. I den senare traditionen diskuteras fabeln sällan: karaktär, tankar, personer och ting blir de viktiga objekten, visar McKeon (1952, 170). Karaktär och tanke skulle enligt Aristoteles ge sammanhang och sannolikhet åt handlingarna, men reifieras nu och förs till representationens plan i stället för efterbildningens. Vi minns att det var i fabeln sannolikheten låg, i handlingens sammanhang. Vad som händer när fabeln försvinner ur blickpunkten är således att sannolikheten inom verket blir mindre viktig: framställningen av ting och personer tillmäts större betydelse. Det är alltså framställningens *mimesis*, representationen, som blir central, och efterbildningens sannolikhet viker för representationens naturtrogenhet: en naturlig följd av att framställningen inför publik betonas. Från ef-

terbildning av händelser eller handling mot avbildning av ting går därmed utvecklingen: från kompositionens *mimesis* till representationens, d.v.s. språkets och handlingens efterbildande. Ordets och åtbördens representation är huvudsakligen kopierande: den vill så noga som möjligt återge ett bestämt objekt. Så är också den totala riktningen från ett koncipierande av sannolikhet till en exakt avbildning av den konkreta detaljen. Här påverkar sannolikt också den stoiska traditionens ideal: eftersom den ser ord som faktiska ting, vilka är naturliga och inte konventionella tecken för referenten, kan man betrakta litteraturen som parallell med verkligheten. Dikten skattas högt som uttryck för sanningar, i en didaktisk litteratursyn. Här ställs stora krav på diktens konkret mimetiska funktion: om den inte återger verkligheten rätt, förvränger den sin referens och sanning. Dikten bedöms på samma sätt som alla intryck från omvärlden: dels kontrolleras korrektheten, dels den moraliska kvalitet som ligger i »riktigheten» (se Colish 1985, 51–53; 56–59).

Imitatio i Aristoteles' mening förlorar sin roll som diktningens essens. Då frågan om sanning i dikten diskuteras, handlar det oftast om huruvida en händelse verkligen inträffat, eller om ett ting är sådant som det beskrivs (McKeon 1952, 171). Den term som sammankopplas med *imitatio* är *verisimilitudo*; ordagrant 'sannolikhet'. Aristoteles krävde sannolikhet i kompositionens *mimesis* – den romerska traditionen kräver *verisimilitudo* i den *imitatio* som alltmer riktas mot representationen. Den ganska avsevärda förskjutningen av *mimesis* döljs i ordet *verisimilitudo*: det omfattar både 'sannolikhet' i efterbildningens handling och 'naturtrogenhet' i representationens återgivande av objekt ur verkligheten. Dessa poler rymms båda i kravet på *verisimilitudo* i *imitatio*, och syns därför inte så lätt. Utvecklingen ligger i linje med den tanke om bildens och diktens likartade återgivning Horatius uttalar med orden *ut pictura poesis*, och ännu mer med senare tolkningar av orden. Liknelsen har framförts långt tidigare i den grekiska traditionen, men den får här en mer konkret innebörd som tycks saknas åtminstone hos Aristoteles. Då dikten efterbildar ett skeende är det en mer diskursiv efterbildning än bildkonstens, varför såväl medel som objekt skiljer de olika mimetiska konstarterna. Men i den romerska traditionen förefaller liknelsen med

bildkonsten dessutom förstås så konkret, att inbörden av *mimesis* eller *imitatio* blir »avbildning» snarare än »efterbildning», d.v.s. tinget framställs så konkret och löst från tidsdimensionen som målningen.¹⁷ I samband med att konstens utgångspunkt blir publiken, betonas det sannolika i den konkreta referensen – d.v.s. naturtrogenheten – kraftigare än i verkets helhet. Diktkonstens *mimesis* enligt Aristoteles innebär alltså dels kompositionen av innehållet, och dels den språkliga el.dyl. representationen. Skådespelarkonstens *mimesis* innebär framförandet av representationen. Dessa innebörder bär även – bland andra – *imitatio*. Då *imitatio* även rymmer efterliknandet av tidigare verk ur olika aspekter, kommer termen naturligt att representera lån av ämne och objekt. *Imitatio* sträcker sig därför inte endast till den form materialet ges, utan också själva fiktionen, det konkreta materialet, på ett sätt som inte Aristoteles menade.

Dikten bedöms alltså på sätt och vis efter sin konformitet med generella värden, och på så sätt kommer det subjektiva att ligga endast hos diktaren. Tydligast syns det i den romerska utvecklingen av *mimesis*-begreppet, där den »ciceronianska» skolan föreskriver *imitatio* av de kanoniska författarna. Denna tillämpning av *mimesis* är inte aristotelisk, men den har implikationer även där eftersom *mimesis* alltid omfattar ett tolkande element. Den tolkande sidan av *mimesis*, mottagarens, är styrd av idén om *auctores*' primat, vilket innebär att de klassiska texterna tillmäts en totalitet av innebörd. Det finns endast en läsning, och denna generella innebörd blir föremålet för uttolkningen. Denna läsarens *mimesis* utgår från en bestämd text och en bestämd mening, på vilken läsaren saknar inflytande. Från 1400–1500-tal kan man enligt Cave se en utveckling av läsarens roll i motsatt riktning: den konkreta läsaren blir tolkningens utgångspunkt (Cave 1982, 152–155). Vi återfinner här uppdelningen mellan *mimesis* som ett slags tolkning och *mimesis* som representation. Båda har funnits hos Aristoteles, där ju diktaren genom sin efterbildning tolkar materialets universella syftning och ger en representation av sin tolkning – de två instanserna av *mimesis*. Den efterkommande läsarens uppgift är huvudsakligen tolkande, vilket innebär att hans mimetiska aktivitet är ett slags rekonstruktion av innebörden i ett givet.

I fortsättningen av den retoriskt styrda poetiken kommer den tid då Aristoteles återupptäcks. Då Bernard Weinberg tecknar Aristoteles' transformation i humanism och fransk-klassicism, visar han bl.a. hur orden om det sannolika förstås. Horatius' *Ars poetica* lästes ungefär som tidigare även då Aristoteles blivit centrum i poetik-diskussionen, men ställdes nu vid sidan av Aristoteles. Platons utsagor om dikten hade varit välkända, men kom nu främst att ställas som komplement eller motsättning till Aristoteles. Longinos ägnades inte stort intresse, och Demetrios föll snarare under den retoriska diskussionen. Weinberg ser två poler: Aristoteles utgår från dikten och ser hur den når effekt, hur delarna samspelar och totaliteten verkar på mottagaren. Medan Aristoteles således går från verket mot dess effekt på en obestämd publik, går fransk-klassicismen – i hans namn – åt andra hållet. Man börjar med en mycket specifik publik, och utifrån dess bestämda intressen och uppfattningar väljer man effekter som man lägger i verket. Därvid riskerar givetvis helheten att försvinna, fragment kvarstår (Weinberg 1965, 192–194). Grunden för denna utveckling ser Weinberg i den tidiga renessansens vetenskapliga texttolkning. Vid tiden för Aristoteles' ankomst till den europeiska kulturen lästes och kommenterades texter på ett fragmenterat sätt: klassikerna lästes rad för rad, och kommenterades också så. Grammatisk, etymologisk o.s.v. utläggning gavs för isolerade utsagor, liksom kommentarer över sammanhang, paralleller och betydelse. Den totala textens innebörd kommer således bort, vilket leder till att de enskilda utsagorna står utan kontext. De kan således inte ses i sitt sammanhang. Alla påståenden som utgör led i en argumentation kan därmed få samma status: huvudsak och bisak lika så. Textens struktur eller ämnesområde tillmäts ingen betydelse för vilket sammanhang man placerar in utsagor i (Weinberg 1965, 194–195).

Weinberg visar och belägger denna utveckling med ett antal texter. Den första stora kommentaren över *Poetiken* utgavs 1548 av Robortello och domineras således av retorikens koncentration på den specifika publiken snarare än på verket – Horatius' ideal *utile dulci* går samman med *docere* och *delectare* i påverkan och övertalning av publiken. Men övertalning är ju inte Aristoteles' projekt. Hans idé om verket som en konstnärlig totalitet har försvunnit, och därmed

saknas också principerna för verkets inre organisation. Principerna nödvändighet och sannolikhet, som styr händelserna inom verket, blir i stället principer för hur verket och i hög grad dess delar skall förhålla sig till naturen och publikens uppfattningar.¹⁸ Det enskilda betonas och sannolikheten förändras till naturtrogenhet:

The question is no longer: »How is such or such a part integrated into the artistic structure of the poem?» but rather »Will the audience believe that such or such an action or character is true?» This shift is entirely consistent with the general movement away from the poem and towards the demands or the expectations of the audience (Weinberg 1965, 196).

Hos Robortello är publiken ändå inte så noggrant beskriven som den skall bli hos Castelvetro 1570: han definierar publiken som en låg populas utan vare sig kunskap eller fantasi. För denna publik tjänar framställningen inget uppbyggligt syfte – den skall uteslutande roa, och då måste den vara så nära publikens begränsade fattningsförmåga som möjligt (Weinberg 1965, 197). Detta är en inriktning av poetiken, där diktens besjälning helt trängs undan av retorikens pragmatism. Diktens sannolikhet blir verklighetens naturtrogenhet, ett övertygande drama blir det samma som en övertygande verklighetsskildring.¹⁹

Castelvetro är utgångspunkten för det franska 1600-talets poetik. Där utvecklas i diskussionen publikens roll ytterligare: bl.a. blir den givna publikens givna moraliska krav mer betydelsefulla. Hos exempelvis Boileau är publiken högt kunnig och dess smak förfinad; motsatsen till Castelvetros, men genomgående är att det är publiken som bestämmer, i motsats till Aristoteles (Weinberg 1965, 197–199). Då fransk-klassicismen gjorde oböjliga regler av Aristoteles' analyser, satte den oundvikligt exempel för kommande tider. Dess inflytande har givetvis varit stort inte minst för realismens teoretiker kring det moderna genombrottet. Vare sig man har argumenterat i enlighet med eller i polemik mot fransk-klassicismens ideal, tycks man ha övertagit och använt dess begrepp och därmed fört vidare idéerna.

Imitatio anses även i traditionen efter Aristoteles essentiell för diktkonsten, men definitionen är avsevärt mycket vidare än Aristoteles'. De kanske viktigaste ändringarna är att distinktionerna suddas ut när begreppet vidgas. *Imita-*

tio blir ett redskap att skapa auktoritet åt verket genom anknytning till tradition. Uppfattningen om efterbildningens art förändras med en förskjutning inom ordet *verisimilitudo*. Kravet på sannolikhet förskjuts från fabelns handling mot den språkliga och dramatiska representationen och framställningen: från det universella till det konkreta och avbildande. Sannolikhet blir naturtrogenhet, och därmed har hela Aristoteles' idé förbytts, utan att det märks då det formuleras i *imitatio* och *verisimilitudo*.

Vi ser genom århundradena en utveckling av konstens objekt från det universellt sannolika till den konkreta, naturtroget återgivna verkligheten. Kanske kan man säga att retorikens inträde i och övertagande av poetikens domäner bekräftar Platons skräckbild av dikten: den rör inte längre så mycket det universella ens enligt Aristoteles' definition. Utvecklingen går mot realistisk detalj under antiken och framåt, över bl.a. fransk-klassicismen och fram till våra dagars realism. Den klassicistiska konsten riktar sig givetvis i hög grad mot det generella; mot typen och det allmängiltiga, men allt större krav kan samtidigt höras på »particularity, uniqueness, and a microscopic depiction of detail» (Abrams 1953, 41). Vad universella sanningar är och hur deras förhållande till den konkreta verkligheten är beskaffat kan förstås diskuteras i det oändliga, men inom eller utom huvudsyftet är ett konkretiserande drag tydligt (om humanismens intresseshöjning mot en yttre verklighet se Spingarn 1924, t.ex. 312–313).

Denna pragmatiska inriktning står givetvis inte oförändrad från klassicismen och framåt: fr.a. romantikens teoribildning bildar en kraftig kontrast. Om Aristoteles utgick från dikten och dess objekt, och den retoriskt inspirerade poetiken i Horatius' tradition utgår från publiken och möjligheterna att påverka den, utgår romantiken från poeten och det äkta uttrycket för hans inre. Objekt ur den konkreta verkligheten skildras enligt det förnimmande medvetandet, inte utifrån någon idé om en verklighetens fakticitet.²⁰ Romantiken kan sägas företräda en tillbakagång från den riktning mot realism den retoriserade poetiken företräder. Oavsett senare teoretiska utvecklingar är det lätt att konstatera att mycket av dessa ideal levtt kvar – kanske särskilt inom dramat, genom fransk-klassicismens inflytande. Den fostrande tendensen har alltmer försvunnit, men den naturtrognas avbildningens

ideal om *verisimilitudo* är i mycket hög grad gällande i moderna tiders realistiska litteratur. Om man kan säga att Aristoteles' sannolikhet inom verket utvecklades till naturtrogen återgivning av verkligheten utanför p.g.a. den retoriska utgångspunkten i Horatius' poetik och framåt, förefaller själva syftet inte lika starkt leva kvar i realismen. Däremot återfinns vi resultatet; det fotografiska avbildandet av en konkret verklighet, ibland t.o.m. imitation av verkligheten för dess egen skull. Att tala om *mimesis* som representation av verkligheten kan lätt bli att definiera den endast som den framställande kopieringen av konkreta objekt – och det är den instans av *mimesis* Aristoteles ansåg minst viktig.²¹ Det framstår som om realismen – om vi godtar den som slutpunkt i denna utveckling – till dels besannar Platons beskrivning av dikten. Om den besannar hans dom över dikten får förbli en smakfråga.

Sammanfattning

Tragedin är en mimetisk konst. Den är *mimesis* och omfattar två instanser av *mimesis*, förutom den som hör till skådespelarkonsten. Tragedins fabel är *mimesis* av händelser, organisationen av dem till handling. Denna fabelns *mimesis* strukturerar ett material så att varje händelse är nödvändig för handlingen; egalit om faktisk eller fiktiv. Fabelns objekt är alltså handling, och fabeln själv är objekt för framställningens *mimesis*. På denna nivå representeras bl.a. fabeln, liksom allt konkret som människor, ting, miljöer o.dyl. Representationen av konkreta företeelser ur verkligheten liknar inte efterbildning, dess funktion är just att representera. På detta plan ligger alltså det naturtroga avbildandet, medan sannolikheten ligger på fabelns plan, i handlingens konsekvens och universalitet. Representationen är inte att förväxla med skådespelarnas framförande av dramat, utan liknar i sin abstraktion mest manus eller scenanvisning. Fabelns *mimesis* fungerar som efterbildning, framställningens *mimesis* som representation, och tragedin som *mimesis* omfattar dem båda. Dessa dubbla innebörder är förklaringen till osäkerheten om den riktiga översättningen av *mimesis*, huruvida »efterbildning», »representation» eller någon annan översättning bäst motsvarar ordet. Det är också

förklaringen till svävningen i bestämningen av den mimetiska aktens objekt: ibland framstår det som det som efterbildas, ibland som efterbildningens resultat.

Den beskrivning av tragedin i sin helhet som Aristoteles ger, uttrycker de instanser av *mimesis* som ingår däri. Fabel, karaktär och tankar kallas tragedins objekt och tillhör diktkonstens efterbildning. Tal och musik kallas tragedins medel, scenisk framställning kallas tragedins sätt. Detta tillhör diktkonstens representation i verket, och skådespelarkonstens framförande i föreställningen. *Mimesis* ligger alltså såväl inom Platons *logos* som *lexis*, eftersom det rör inte bara den språkliga framställningen utan också materialets komposition.

Diktkonstens mimetiska plan är de samma i eposet. Fabelns *mimesis* fungerar på samma sätt – men givetvis efter epikens förutsättningar – och på representationens nivå överväger *diegesis* på bekostnad av den framställande *mimesis*. Skillnaden mellan epik och historieskrivning är då enligt Aristoteles' framställning just det konstnärliga. Eposets fabel kan göras av såväl *facta* som *ficta*, och eftersom dess syfte är att framställa det universella väljs och formas materialet därefter. Historikern har endast *facta*, och måste följa en mer annalistisk framställningsform. Men språkets mimetiska representation är i stort den samma, och även historikern måste sannolikt tänkas göra ett urval enligt sitt förelagda ämne och syfte: ett arrangemang av liknande slag som diktarens, men bestående huvudsakligen i urval då arrangemanget i hög grad styrs av den kronologiska ordningen. Historikerns uppgift är likartad men har andra förutsättningar. Han är situationsbunden, om än inte i så hög grad som talaren, för vilken återberättandet, *diegesis*, endast utgör grund för propositionen. *Inventio* och *dispositio* motsvarar för dem fabelns efterbildning, *elocutio* framställningens representation: *res* klädda i *verba*. Det mimetiska återupprättandet av händelser och verklighet ger ett tydligt avstånd.²² Idén om orden och språket som efterbildning av verkligheten är gemensam för Platon och Aristoteles, även om uppfattningen har olika implikationer hos dem. Platons resonemang – men inte hans värdering – om dikten som efterbildning av efterbildning måste gälla även för exempelvis historikerns framställning: denna hänger sig ju inte åt lustfyllda affekter som dikten, men som representa-

tion av verkligheten bör den vara lika avlägsen. Historikerns uppgift är dock just att framställa det som timat i den konkreta världen – liksom talaren utgår från situationen – och därför kan hans framställning betraktas som endast ett försök att återupprätta objektet. Så bör även Aristoteles se saken: för honom är historien en dokumentation av det specifika som möjliggör vetenskapens behandling av det universella. Språket ligger dock alltid mellan oss – som upphovsmän och mottagare – och verkligheten i varje framställning.

Det är egentligen mot det mellanliggande språket, som den förskjutning av *mimesis* vi följt genom traditionen riktas. Den språkliga representationen är den instans av *mimesis* som blir viktig när verkligheten skall avbildas och en övertygande motsvarighet till den konkreta omgivningens företeelser skall skapas. Medan Aristoteles upphöjde diktkonsten i betonandet av fabelns *mimesis*, flyttar den efterföljande traditionen tyngdpunkten mot framställningens *mimesis*, vilket lyfter fram detaljen på bekostnad av helheten. Handlingens sannolikhet förlorar i betydelse, det enskildas naturtrogenhet blir styrande. Dikten förväntas i högre grad avbildas det som är, mindre det som kunde vara. Den sanning dikten tillmäts förs från framställningen av det universella mot framställningen av det partikulära i den tradition som leder fram mot våra dagars realism.

NOTER

¹ Citat ur *Poetiken* ges från Stolpes översättning; som Stolpe använder jag översättningen 'fabel' för *mythos*. Hänvisningar görs till kapitel, och skall därmed fungera även för andra översättningar och utgåvor; här används Loeb's utgåva av 1927.

² »Ty tragediens verkan och storhet består även dramatiska tävlingar och skådespelare förutan, och på samma sätt är själva den yttre utstyrseln mera kostymörens och maskörens sak än diktarens» (kap. 6). Dramat behandlas således här som en text. Om Aristoteles' förståelse av dramat som mer skriftspråkligt präglad än exempelvis eposet, se Ong 1990, 163–165; 174–175.

³ Indelningen i tre har ifrågasatts: det kan också läsas som två huvudavdelningar, varav den första är delad i två. Det skulle innebära att eposet är den första avdelningen och dramat den andra (Lucas 1968, 67). En sådan läsning kan ge större enhetlighet, men skillnaden har ingen betydelse för vårt resonemang.

⁴ Etablerad suppling: huvudord saknas i originalet.

⁵ Efterbildningens medel är tal och musik; dess sätt är den yttre framställningen; dess objekt är fabel (*my-*

thos), karaktär och tankar (jfr Fyfe 1927, 24; McKeon 1952, 164). 'Handling' som översättning av *praxis* är motiverat eftersom *praxis* innebär en riktning, men det handlar också om ett skeende, en räkka *händelser* (se Lucas 1968, 96).

⁶ Se dock Ricoeurs problematisering av förhållandet mellan händelseräkka och fabel; *praxis* och *mythos* (bl.a. 1984, 38–42); jfr Melberg 1992, 50–53.

⁷ Oenigheten om diktkonstens värde tycks snarare bero på olika uppfattning om världen än om dikten (se Lucas 1968, 261), och därmed dess referens.

⁸ »Representation» förefaller här vara ett användbart begrepp just på de grunder som Genette vill avfärda det i modernt bruk (1988, 42–43). Han skiljer på språklig information i *diegesis* och imitation i *mimesis*, eller *rhesis*, men det förefaller ingå i Aristoteles' grundläggande förutsättningar för diskussionen en fast uppfattning att den imitativa funktionen är av samma ursprung i båda fallen.

⁹ Med talet uttrycks tankar, och musik används för de partier som inte utformas med tal, förklaras i slutet av kap. 6. Tal, musik och yttre framställning växlar alla mellan dikt- och skådespelarkonst, även om den yttre framställningen minst tillhör diktkonsten: »Fastän den ger emotionell illusion, är den yttre framställningen den minst konstnärliga av alla och den som har minst med diktkonsten att göra. Ty tragediens verkan och storhet består även dramatiska tävlingar och skådespelare förutan».

¹⁰ Jfr *Kratylos* 423, samt 432, där *mimesis* tycks förläggas till det efterbildande snarare än det representerande: »all discourse is imitation (*mimesis*) and representation (*apeikasia*)», vilken representation motsvaras i *Kritias* 423 B–424 B: »the painter makes a copy when he represents (*apeikazein*) the color and form of his subject». I denna senare mening används ordet *apeikazein* den enda gång det förekommer i Aristoteles' *Poetik*, i kap. 1, enligt Else 1957, 27–28. Jfr också Halliwell 1986, 128.

¹¹ Samtidigt kan konstateras att Platon använder *diegesis* som mer övergripande term för berättelsen i frågan »Är ej allt, som berättas i dikt och saga, en framställning (*diegesis*) av händelser, som ha skett eller som ske eller som skola ske?» (*Staten* III, 392). Platon kritiserar dikten såväl på innehållets plan – *logos* – som på framställningens – *lexis*. I fråga om formen anser han *diegesis* överlägsen *mimesis*, bl.a. därför att återberättandet skapar ett avstånd som närmar sig den filosofiska analysens distans och logik.

Värst av alla sorters efterbildning är för Platon den som framställs med rolltagande *mimesis*. Utövaren av detta slags *mimesis* bör förvisas från staten, medan det finns plats för en sagoberättare som vill »efterbilda dygdens språk och framlägga sina ord efter de föredömen, som vi i början uppställde» (*Staten* III, 398) – d.v.s. diegetiskt återberätta uppbyggliga och föredömliga historier. Om Platons förhållande till det muntliga och skriftliga, se t.ex. Ong 1990, 189–193.

¹² I kap. 17 kan naturtrogenheten förefalla sättas främst: »Vid utarbetandet av fabeln och dess dialog bör diktaren så mycket som möjligt söka hålla det hela framför ögonen, ty på så sätt ser han lika klart som om han varit med vid de faktiska händelserna,

hittar då lätt vad som är passande och undgår att förbise något som strider emot handlingen. Ett tecken på detta är den kritik som riktades mot Karkinos. Hans Amfiaraos var på väg tillbaka från templet, men detta undgick Karkinos, eftersom han inte såg det framför sig. Stycket gjorde därför fiasko på scenen, ty publiken förargades över detta». Passagens exakta innebörd är oklar, men den tycks i förstone betona naturtrogen beskrivning av miljön. Just naturtrogenheten är dock sekundär: felet här sägs ju vara att den bristande naturtrogenheten innebär något »som strider mot handlingen». Brottet mot naturtrogenheten blir därmed ett brott mot sannolikheten, det är dålig avbildning men resulterar framför allt i dålig efterbildning. Publiken förargas över den motstridighet som uppstår i fabeln.

¹³ I *Retoriken* ägnar sig Aristoteles huvudsakligen åt de tre första leden: *dianoia*, *taxis* och *lexis* (t.ex. II.xxvi 5). Där används *diegesis* för talarens *narratio*, återberättandet av det som föregått. Det fungerar alltså där som själva berättelsen, och inte endast en nivå av berättandet.

¹⁴ Här följs alltså den vanliga åtskillnaden mellan tanke och språk. Hos en författare som Erasmus är åtskillnaden inte så enkel, visar Cave (1979, 18–20).

¹⁵ Denna uppfattning förklarar Else: »Aristotle is a Greek, for whom creation means *discovery* /.../, the uncovering of a true relation which already exists somehow in the scheme of things» (Else 1957, 320). Se också Düring 1961, 10–11 om formande som skapande.

¹⁶ Jfr också den ändrade inriktningen då Cicero, medan Aristoteles ansett retoriken underordnad dialektiken, ser logiken som underordnad retoriken och därmed *persuadere* blir viktigare än *docere* (Colish 1968, 15–16).

¹⁷ Långt fram i renässansen kan en uttalad gränsdragning mellan bildens »momentana» och diktens mer utvecklade framställning saknas, t.ex. i emblematisken, som ju ser både *pictura* och *poesis* som sitt ämne (Clements 1960, 174).

¹⁸ Se även McKeon 1965, 234–236 om hur aspekterna på poesin kan skifta i läsningen av Aristoteles.

¹⁹ Jfr också Weinberg 1942, särskilt s. 359–360, där det visas hur Scaliger på liknande sätt vänder på Aristoteles' ord och anser *karaktär* viktigare än fabel.

²⁰ Abrams urskiljer i teoribildningen en »mimetic», en »pragmatic», en »expressive» och en »objective» inriktning, där de två första motsvarar den aristoteliska och den horatianska, den tredje romantikens och den sista teorierna kring *l'art pour l'art* och *New Criticism* (Abrams 1953, 8–29).

²¹ Att det är denna aspekt Auerbach (1946) koncentrerar sig på då han undersöker den realistiska framställningen i litteraturen framgår förstas redan av titeln *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*.

²² Jfr Colish 1968, 16: »Both Plato and Aristotle /.../ assert that words or signs may be ambiguous, Plato on the grounds of their relative reality, and Aristotle on the grounds of logic and human fallibility. Cicero also observes that signs and words may be ambiguous, but he draws no epistemological conclusions from this

insight. The ambiguity of language, for Cicero, is simply one of the operative conditions of rhetorical technique».

LITTERATUR:

- Abrams, M.H. 1953: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York.
- Aristoteles: *Aristotle. Poetics*. Introduction, Commentary and Appendices by D.W. Lucas, Oxford 1968.
- Aristoteles: *Aristotle. The »Art» of Rhetoric*, with an English Translation by John Henry Freese, London, New York 1926.
- Aristoteles: *Aristotle. The Poetics. »Longinus» On the Sublime. Demetrius On Style*. With an English Translation by W. Hamilton Fyfe, London, New York 1927.
- Aristoteles: *Om diktkonsten. Jämte den anonyma skriften Om den stora stilen*, inledn. av Ingemar Düring, övers. Jan Stolpe, Stockholm 1961.
- Auerbach, Erich 1946: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern.
- Cave, Terence 1979: *The Cornucopian Text. Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford.
- Clements, Robert J. 1960: *Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma.
- Colish, Marcia 1968: *The Mirror of Language: A Study in the Medieval Theory of Knowledge*, New Haven and London.
- Colish, Marcia 1985: *The Stoic Tradition from Antiquity to the Early Middle Ages I. Stoicism in Classical Literature*, Studies in the History of Christian Thought, ed. Heiko A. Oberman, Leiden.
- Düring, Ingemar 1961: Se Aristoteles: *Om diktkonsten*.
- Else, Gerald F. 1957: *Aristotle's Poetics: the Argument*, Leiden.
- Else, Gerald F. 1986: *Plato and Aristotle on Poetry*, ed. with an Introduction by Peter Buriain, Chapel Hill and London.
- Fischer, Ludwig 1968: *Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland*, Tübingen.
- Fyfe, W. Hamilton 1927: Se *Aristotle. The Poetics*.
- Genette, Gérard 1977: »Genres, « types », modes», *Poétique* VIII, s. 389–421.
- Genette, Gérard 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Ithaka, New York.
- Genette, Gérard 1991: *Fiction et diction*, Paris.
- Gustafsson, Lars 1981: »Poetik», *Kulturhistoriskt lexikon för nordisk medeltid* XIII, 2:a utg., sp. 354–356.
- Halliwell, Stephen 1986: *Aristotle's Poetics*, London.
- Havelock, Eric A. 1963: *Preface to Plato*, Oxford.
- Jonsson, Inge 1971: *Idéer och teorier om ordens konst*, Malmö.
- »Longinos»: *Om den stora stilen. I: Aristoteles. Om diktkonsten. Jämte den anonyma skriften Om den*

- stora stilen*, inledn. av Ingemar Düring, övers. Jan Stolpe, Stockholm 1961.
- »Longinos»: *On the Sublime*. I: *Aristotle. The Poetics*. »Longinus» *On the Sublime. Demetrius On Style*. With an English Translation by W. Hamilton Fyfe, London, New York 1927.
- Lucas, D.W. 1968: Se *Aristotle. Poetics*.
- Magerøy, Hallvard 1986: »Aristoteles og Snorre», *Poetikk fra Platon til Valéry*, Oslo, s. 50–75.
- McKeon, Richard 1952: »Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Critics and Criticism. Ancient and Modern*. Ed. with an Introduction by R.S. Crane, Chicago, s. 147–175.
- McKeon, Richard 1965: »Rhetoric and Poetic in Aristotle», *Aristotle's »Poetics» and English Literature. A Collection of Critical Essays*. Edited and with an Introduction by Elder Olson, Chicago & London, s. 201–236.
- Melberg, Arne 1992: *Mimesis. En repetition*, Stockholm/Stehag.
- Ong, Walter J. 1990: *Muntlig och skriftlig kultur. Teknologiseringen av ordet*, Göteborg.
- Platon: *Plato. Cratylus, Parmenides, Greater Hippias, Lesser Hippias*. With an English Translation by H.N. Fowler, London & Cambridge, Massachusetts 1953.
- Platon: *Plato. The Republic*. I. With an English Translation by Paul Shorey, London & Cambridge, Massachusetts 1946.
- Platon: *Plato. Timaeus, Critias, Cleitophon, Menexenus, Epistles*. With an English Translation by Paul Shorey, London & Cambridge, Massachusetts 1929.
- Platon: *Staten, Skrifter III*. I svensk översättning av Claes Lindskog, Stockholm 1922.
- Plotinos: *Plotinus. Enneads 1–9*. With an English Translation by A.H. Armstrong, Cambridge, Massachusetts & London 1984.
- Ricoeur, Paul 1984: *Time and Narrative I*, Chicago/London.
- Spingarn, J.E. 1924: *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York.
- Weinberg, Bernard 1942: »Scaliger Versus Aristotle on Poetics», *Modern Philology XXXIX*, s. 337–360.
- Weinberg, Bernard 1965: »From Aristotle to Pseudo-Aristotle», *Aristotle's »Poetics» and English Literature. A Collection of Critical Essays*. Edited and with an Introduction by Elder Olson, Chicago & London, s. 192–200.