

GÖRAN SÖRBOM

EFTERBILDNING OCH KONST

Såvitt vi vet har människor alltid sjungit, dansat och musicerat, de har diktat, berättat historier och ibland framfört dessa i dramatisk form; de har tecknat, målat och skulpterat. Dessa aktiviteter har alltid förekommit i en stor mängd skiftande former och situationer och under vitt skilda omständigheter, t.ex. som underhållning, som politisk propaganda, i samband med magiska riter och religiösa ceremonier, som hjälpmedel i undervisning. Somliga av dessa aktiviteter var av stor betydelse både för individer och för samhällen. Därför har det också varit naturligt för människor att reflektera över dem och över deras resultat.

Det första stora och kända försöket att samla och karakterisera alla dessa aktiviteter och resultaten av dem 'under ett tak' kallas efterbildningsläran. Den betraktas allmänt som den äldsta konstteorin, d.v.s. den äldsta kända teorin om konstens och den konstnärliga verksamhetens väsen. Som sådan har den sedan länge ansetts som ytlig och otillfredsställande. Om man emellertid ser närmare på det historiska skeendet vid förkastandet av efterbildningsläran och framväxten av det moderna konstbegreppet, visar det sig att efterbildningsläran inte var en konstteori i modern mening utan en teori om bilder och bildframställning som var en

av de viktigaste grunderna för det moderna konstbegreppets framväxt under 1700-talet. Efterbildningsläran var både grogrund och avstamp för nya sätt att betrakta dessa aktiviteter, resultaten av dem, deras verkningar och plats i samhället.

Efterbildning som skapande av en särskild slags mental bild

Efterbildningsläran tillhandahåller inte några kriterier för att skilja konst från icke-konst utan eftersträvar att klarlägga skillnaden mellan bilder och 'verkliga' ting. Ett hus är ett 'verkligt' ting medan en målning av ett hus är en efterbildning (mimema) av (ett) hus och när Ajax i ett anfall av vansinne slaktade en skock får i tron att fåren var trojaner, så är detta handlande en (förmodat) verklig handling medan Homeros berättelse om denna händelse är en efterbildning. Målningen och den (hörda eller lästa) texten är efterbildningar i den betydelsen att de hos betraktaren, lyssnaren eller läsaren¹ framkallar en särskild form av mental bild.

Mentala bilder kan, enligt äldre synsätt², uppträda i olika former: som perceptioner, illusioner, hallucinationer, minnen, drömmar, dagdrömmar och fantasier och slutligen som efterbildningar. Alla liknar varandra däri att de visar enskilda företeelser sammansatta av sinnliga kvaliteter men de skiljer sig från varandra i fråga om livlighet, sammanhang (konsekvens) och, först och främst, i fråga om de relationer de antas ha till en omgivande värld.

Perceptioner beskrevs mycket ofta som omvärldens tryck på själen förmedlat via sinnesorganen. Man använde ofta en liknelse i vilken perceptionen sågs som de avtryck en signetring gör i vax³. I denna föreställning ligger också ett grundläggande antagande om isomorfi mellan tinget i världen och den mentala bilden som är resultatet av 'intrycket'. Perceptioner beskrevs som livliga och sammanhängande samt att de ger en riktig bild av den företeelse som är orsak till 'intrycket'. Om de mentala bilderna inte stäm-

mer överens med sitt ursprung men uppfattas/upplevs som perceptioner, kallade man dem **illusioner**. I regel har illusioner inte den livlighet och konsekvens som perceptioner har. Om mentala bilder uppkommer utan att vara orsakade av någon yttre företeelse alls, kanske framkallade av droger eller sjukdomstillstånd, men uppfattas/upplevs som perceptioner, kallade man dem **hallucinationer**. Dessa skiljer sig också ofta från perceptioner i fråga om livlighet och sammanhang. **Drömmar** är i regel inte omedelbara 'avtryck' av företeelser i världen; men när vi drömmer tror vi att de är verkliga, d.v.s. vi uppfattar/upplever dem som perceptioner. Också drömmar skiljer sig ofta från perceptioner i fråga om livlighet, konkretion och sammanhang. En annan form av mentala bilder är **minnen** av företeelser i sinnevärlden. Sådana minnesbilder går tillbaka till tidigare perceptioner och den som minns vet att det rör sig om minnesbilder och inte om perception. Om inte, så måste de mentala bilderna klassas som hallucinationer eller drömmar. Minnen har också i regel mindre livlighet och sammanhang än ordinär perception. **Dagdrömmar** och **fantasier** kan ibland vara livliga och sammanhängande i närheten av vanlig perception men de som dagdrömmer och fantiserar vet innerst inne att det inte rör sig om perception. Annars skulle de vara utsatta för illusioner eller hallucinationer. Ibland har man framhåvt, att gränsområdet mellan dagdrömmar och fantasier just består av dagdrömmarens svårighet att skilja dagdrömmen från perception av verkligheten; han eller hon kan inte riktigt skilja dagdröm från verklighet, medan den som fantiserar vet att bilderna kommer 'inifrån'.

Alla dessa olika former av mentala bilder har sin grund i och uppkommer ur 'sinnesapparaten'. Ofta skilde man mellan mottagna och självalstrade bilder; sinnesapparaten sågs som passiv och mottagande (lidande) eller som aktiv och skapande. Perceptioner, illusioner och kanske också hallucinationer är mottagna bilder medan minnen, drömmar, dagdrömmar och fantasier är skapade eller självalstrade bilder. Sinnesapparatens aktiva tillstånd, d.v.s. förmågan att av sig själv skapa mentala bilder av enskilda företeelser av sinnlig karaktär (både sådana man erfarit tidigare och sådana som sammansatts till nyskapelser av tidigare erfarenheter), kallades ofta **fantasi**.

Vidare hävdade man att människan också utvecklade färdigheter att kommunicera och därmed dela fantasibilder. Det sker genom att de självalstrade fantasibilderna ges en yttre gestalt så att andra kan se eller höra dem. Denna av människan utvecklade färdighet kallades ibland efterbildning.⁴ (Termen "efterbildning" betecknar både aktiviteten att skapa sådana yttre bilder och resultatet av sådana aktiviteter. Grekerna skiljde dem språkligt genom att kalla aktiviteten "mimesis" och resultatet "mimema".) Processen att skapa en efterbildning (mimema) kan ses som omvänd i förhållande till perceptionsprocessen. I den senare gör det yttre tinget ett 'avtryck' i medvetandet; en mental bild av tinget kommer till. När en efterbildning skapas formar fantasin en mental bild som sedan med 'händernas hjälp' (eller något annat kroppsligt hjälpmedel) 'trycks på' någon yttre materia, brons, ord eller toner t.ex. Bildmakaren 'trycker ut' (exprimere) sin inre bild i ett konkret material. Med detta synsätt behöver inte mimesis och fantasia vara två motstridiga principer vid bildskapande utan två stadier i samma process; fantasin skapar den inre bilden som hantverksskickligheten (förmågan att forma bilder, mimesis) 'trycker ut' i eller 'trycker på' ett yttre, konkret material⁵.

En efterbildnings (mimema) enda funktion är att skapa mentala bilder hos betraktaren, säger Platon, och han kallar dem drömmar för dem som är vakna⁶. Att se, lyssna till eller läsa en efterbildning (en materialiserad fantasibild) är en särskild slags perceptuell verksamhet. Sinnesapparaten är då passiv och mottagande; betraktaren av efterbildningen ser eller hör den och det 'avtryck' i form av en mental bild som efterbildningen åstadkommer hos betraktaren har inte bara formen av tinget efterbildning som är upphovet till 'avtrycket' utan liknar också 'avtryck' från en annan slags företeelse, nämligen den som efterbildningen framställer. Det finns alltså en dubbelhet i den mentala bilden som orsakas av efterbildningar: dels är den en perception av tinget efterbildning dels liknar den perceptionen av andra slags företeelser. En grundförutsättning för och särskiljande egenskap hos efterbildningar är att betraktaren åtminstone på någon nivå av betraktandet är medveten om denna dubbelhet. Betraktaren vet att det inte är ett 'verkligt' ting han eller hon betraktar utan en

efterbildning, någonting som bara liknar något annat utan att själv vara av detta slag. Redan i den första bildbeskrivning vi känner till, Homeros berättelse om tillkomsten av Akilles sköld i Iliadens 18, sång, pekar Homeros på denna egenart hos bilder. Homeros skildrar det som framställs på skölden som om det vore verkliga scener man ser på den. Men vid ett tillfälle (18:548-49) kommenterar han bildkaraktären. Några män plöjer:

Jorden blev svart, där plogen gick fram, och liknade nygrävd, fastän av guld den var: ett oförliknligt konstverk.

Om betraktaren inte är medveten om denna dubbelhet är han eller hon utsatt för en illusion. Med de exempel som använts ovan skulle betraktaren tro sig stå inför ett hus, fastän det är en målning av ett hus, eller tro sig bevittna hur Ajax hugger in på fårskokken, när han eller hon läser Homeros text om denna händelse.

Efterbildningens karaktär av att vara 'icke-verklig' har således sin grund i att den mentala bild som uppstår vid den perceptuella kontakten med det yttre objektet inte är en vanlig perception i vilken det finns en mer eller mindre korrekt relation mellan den inre bilden och det yttre objektet (grundat på föreställningen om isomorfi mellan perception och perceptuellt objekt). Efterbildningen orsakar ett 'intryck' på betraktaren, ett 'intryck' som är likt 'intryck' skapade av det slags ting efterbildningen föreställer och betraktaren vet att det inte är ett 'verkligt intryck' utan bara liknar ett sådant intryck utan att vara det.

En del av 'icke-verkligheten' hos efterbildningar ligger också i den grundläggande avsikten med efterbildningar, nämligen i den att ge människor en särskild sorts erfarenhet och att detta är deras enda uppgift i jämförelse med 'verkliga' ting. En målning av ett hus kan inte användas för något annat ändamål än att framkalla en mental bild av ett hus. Men i sin tur kan alstrandet av denna särskilda form av mental bild användas för en lång rad andra ändamål och avsikter och förekomma i de mest skiftande situationer.

Målningar och texter är naturligtvis 'verkliga' ting i den meningen att de är objekt i världen vi kan se, höra och ta på. Men poängen med resonemanget är att de mentala bilder som skapas hos lyssnaren, betraktaren eller läsaren av målningen och texten inte är perceptuella bilder av något som finns till i världen av det slag som efterbildningen framställer. En målning av ett hus uppfattas som någonting hus-liknande, d.v.s. den skapar en mental bild som liknar perceptioner av hus och betraktaren vet att det bara rör sig om en hus-liknande företeelse och att detta är den grundläggande avsikten med den. Homeros beskrivning av hur Ajax dödade fåren resulterar i en mental bild av denna händelse, en mental bild som läsaren eller lyssnaren till berättelsen vet att den endast liknar perceptionen av detta slags händelser.

Perceptionen av efterbildningar innehåller således ett medvetande om att den företeelse man betraktar inte är en 'verklig' företeelse utan en efterbildning. Det är klart att man kan använda efterbildningar för att försöka lura människor genom att få efterbildningen att fungera som illusion. Men detta är i själva verket inte särskilt vanligt förekommande. Oftast innefattar avsikten med att göra och använda efterbildningar en medvetenhet hos betraktaren om att det är en mental bild av särskilt slag som han eller hon konfronteras med. I de flesta fall är det viktigt att betraktaren av efterbildningen kan uppfatta skillnaden mellan 'verkliga ting' och efterbildningar för att kunna reagera på ett riktigt sätt på efterbildningen, d.v.s. i enlighet med de vidare avsikter som ligger bakom framställandet av efterbildningen.

Likhet, mental bild och efterbildning

Det är uppenbart att likhetsrelationen är viktig för efterbildningsläran men det är inte, som det vanligen sägs, likhetsrelationen mellan efterbildningen som ting och enskilda ting i världen, t.ex. mellan en målning av ett hus och hus i världen, som är den centrala. Som framgått ovan är det i stället likheten mellan

den mentala bilden som framkallas av efterbildningen och mentala bilder av det efterbildningen framställer som är den väsentliga samt det att efterbildningens enda funktion är att vara bärare av denna likhet.

Vidare finns det en samling likhetsrelationer som inte alltid hålls isär i diskussionerna i och kring efterbildningsläran men som utpekas som element i efterbildning: 1. den epistemologiska likheten mellan perceptuell bild och perceptuellt objekt, 2. den faktiska och föreställande likheten mellan (tinget) efterbildning och ting i världen, 3. likheten mellan den mentala bilden skapad i kontakten med efterbildningen och mentala bilder av ting förvarade i minnet, 4. 'uttrycks'-relationen mellan den mentala bilden hos efterbildaren och efterbildningen, samt 5. likheten mellan den mentala bilden hos tillverkaren och betraktaren.

1. En grundläggande förutsättning för efterbildningsläran är att den kunskap vi får genom våra sinnen om världen utanför oss är grundad på en likhet mellan det erfarna objektet i världen och den mentala bild som är resultatet av kontakten mellan sinnesorgan och ting i världen. I den perceptuella processen anpassar sig sinnesorganet till det perceptuella objektet och denna anpassning sker alltid som en assimilation till det perceptuella objektet i världen.⁸ Denna förutsättning innefattar också en uppfattning om de slags kunskap som är säregen för sinnesorganen: de ger de yttre kvaliteterna hos enskilda ting. T. ex. synen anpassar sig efter tingets grönhet och 'visar grön' för betraktaren. Det är den grundläggande isomorfin i sinnesorganens sätt att fungera.

2. Ibland är efterbildningen lik ting i världen som den föreställer. Detta slag av likhet är inte en nödvändig betingelse för att något skall vara en efterbildning, d.v.s. ett av människor gjort objekt som åstadkommer en särskild slags mentala bilder hos betraktare. Ibland finns det likheter (egenskaper gemensamma) mellan efterbildningen och ting i världen, som t.ex. i fråga om målningar och skulpturer; det finns likheter mellan det målade huset på målningen och hus i 'verkligheten' vad gäller sinnliga egenskaper. Efterbildaren kan använda sådana likheter för att nå de mål han eller hon har i sikte: ett porträtt för att komma ihåg någons utseende, en karta för att lättare finna vägen etc. Men så

är det inte vad gäller texter. I grunden gör målningar och texter samma sorts arbete (ut pictura poesis): de skapar en mental bild av perceptuell karaktär hos betraktaren. Men de gör det med andra medel som inte baserar sig på egenskapsgemenskap mellan tinget efterbildning och det i efterbildningen framställda.

3. En förutsättning som gäller för både skapare och betraktare av efterbildningar är att de har tidigare erfarenhet av sådant som framställs i efterbildningen även om det inte behöver vara en förtrogenhet med just den enskilda företeelsen. Joseph Addison skriver: " ... It is sufficient, that we have seen Places, Persons, or Actions in general, which bear a Resemblance, or at least some remote Analogy with what we find represented. Since it is in the Power of the Imagination, when it is once Stocked with particular Ideas, to enlarge, compound, and vary them at her own Pleasure."⁹

En perceptuell erfarenhet lagrad i minnet är en nödvändig förutsättning liksom fantasins förmåga att "förstora, ställa samman och variera" i enlighet med likhet eller analogi. Detta är varken ett igenkännande av likhet mellan enskilda ting eller att se något som något annat utan att se något som likt något annat utan att tro att det är av detta slag; en målning av ett hus är 'ingenting annat' än någonting hus-liknande. Betraktaren vet att målningen inte är ett hus men ser att den i viss mening är husliknande och han eller hon vet detta av tidigare erfarenheter.¹⁰

4. Fantasin skapar på egen hand mentala bilder som är perceptuella till sin karaktär och den som fantiserar vet att dessa mentala bilder inte har någon motsvarighet i världen som i fråga om perception. Den mentala bilden kommer 'inifrån'. Termen "efterbilda" ("mimesis") användes ibland för att beteckna den process i vilken den inre mentala bilden omsätts i yttre form så att andra kan ta del av den inre bild (fantasiskapelse) skaparen av efterbildningen haft. Det är den grundläggande föreställningen om hur bildskapande går till. Först alstrar fantasin en inre bild som sedan omsätts i yttre gestalt. I någon mening kan man se denna process som omvänd till perceptionsprocessen. I denna assimileras medvetandet till världen utanför men i efterbildningspro-

cessen assimileras formlös yttre materia (t.ex. ett ohugget mar-morblock) till den inre bild som fantasin skapat. Detta sker genom den färdighet (tekne, ars) som tillverkaren har skaffat sig i hanteringen av det material han eller hon arbetar i. I måleri, skulptur, dramatiska framträdanden, dans och kanske också i musik utmärks tillkomsten av efterbildningen (det yttre objektet efterbildningen, mimema) av en strävan efter att uppnå likhet mellan den mentala bilden och efterbildningen, där efterbildningen får ta gestalt efter den inre bilden. Det är möjligt att tala om likhet mellan den mentala bilden och efterbildningen om man accepterar som förutsättning att det finns en epistemologisk likhet mellan perceptionen och det perceptuella objektet. Det som fantasin skapar måste ha möjliga motsvarigheter i den yttre världen, inte nödvändigtvis hela ting men deras element.

Det är också möjligt att efterbilda något (d.v.s. att i bild framställa något) genom att göra efterbildningen likt något enstaka yttre objekt. Det kan ske antingen genom att använda något som modell eller förlaga eller genom att göra en avgjutning av något, t.ex. en människa. Resultatet är då baserat på vad jag kallat faktisk eller föreställande likhet inte på 'uttrycks'-likhet, som just förutsätter en likhetsrelation mellan inre och yttre bild i tillkomstprocessen.

Att skapa inre bilder med hjälp av ord sker på andra sätt. Texten är inte lik den mentala bilden men när någon läser eller lyssnar till en uppläsning av den så kan detta resultera i mentala bilder av perceptuell karaktär, självklart beroende på författarens förmåga att använda ord så att de verkligen åstadkommer detta. Ord får mening, hävdas det ofta, inte genom likhet utan genom konvention. De kan trots detta hos lyssnare eller läsare skapa bilder av perceptuell karaktär. De lästa eller hörda orden liknar i sig själva inte den situation i vilken Ajax dödar fåren. Men de kan skapa en mental bild av perceptuell karaktär av denna situation 'som om man själv vore där'. Joseph Addison kommenterar:

Words, when well chosen, have so great a Force in them, that a Description often gives us more lively Ideas than the Sight of Things themselves. The Reader finds a Scene drawn in Stronger Colours, and

painted more to the Life in his Imagination, by the help of Words, than by an actual Survey of the Scene which they describe. In this Case the Poet seems to get the better of Nature; he takes, indeed, the Landskip after her, but gives it more vigorous Touches, heightens its Beauty, and so enlivens the whole Piece, that the Images which flow from the Objects themselves appear weak and faint, in Comparison of those that come from the Expressions ...¹¹

5. Den väsentliga likhetsrelationen för efterbildningsläran är således inte den mellan tinget efterbildning och andra existerande ting utan andra likhetsrelationer också den mellan det särskilda slag av mental bild som skapas både hos skaparen och betraktaren. Ingen distinktion gjordes mellan dem därför att de beskrevs som i grunden lika under förutsättning att både tillverkare och betraktare är normalt utrustade och har likartad bakgrund och erfarenhet. Det väsentliga för efterbildningsläran är, att människan har förmågan att föreställa sig något, att några har lärt sig och utvecklat förmågan att 'uttrycka' dessa inre bilder i en yttre form så att de är möjliga att kommunicera till andra människor samt att god kommunikation innebär att perceptionen av efterbildningen i alla väsentliga delar är lik skaparens mentala bilder under skapelseakten.

Efterbildningars 'orsaker'

I ett brev (nr. 65) diskuterar Seneca begreppet orsak i anslutning till vad Platon, Aristoteles och stoikerna sagt i ämnet. Han följer Aristoteles i exemplifieringen, en skulptur:

- - - Det finns alltså som Platon säger fem orsaker: det av vilket, det genom vilket, det i vilket, det efter vilket, det för vars skull; och till slut har vi det som kommer av alla dessa. I fråga om statyn (vi började ju med den): det av vilket är bronzen; det genom vilket är konstnären; det i vilket är formen som ges statyn; det efter vilket är förebilden som den som gör statyn efter-

bildar; det för vars skull är konstnärens syfte.
Det som kommer av alla dessa är själva statyn ...
12

Stoffet, materialet som skulpturen är gjord av, har sina egna egenskaper. Brons skiljer sig från marmor och en aulos har ett annat ljud än en khitara. Stoffet har inneboende begränsningar och företräden som måste respekteras och utnyttjas. Dessa egna egenskaper är en del av det vi ser och upplever inför skulpturen och det kan vara lustfyllt att sinnligt tillägna sig dem.

Stoffligheten med dess egna egenskaper är också viktig av ett annat skäl. Den hjälper oss att upptäcka att det vi ser eller hör är en efterbildning och inte ett 'verkligt' ting. När vi ser på en skulptur ser vi i regel att den t.ex. är gjord av brons och vi ser därmed skillnaden till det 'verkliga' ting den framställer. Stoffligheten är en av många indikatorer som markerar att det rör sig om en efterbildning och inte ett 'verkligt' ting d.v.s. att den är en av människor gjord företeelse för att i första hand vara likt något utan att vara av samma slag.

Stoffet är det formlösa material från vilket efterbildningen är gjord. När efterbildaren gör efterbildningen ger han eller hon den dess gestalt, formar den till en helhet med alla dess sammanhängande delar. Stofflighet och form utgör tinget efterbildning som möter betraktaren. Det formade stoffet kan ges bestämda mått, den rytm och harmoni som kan ges åt av människor gjorda ting. Dessa mått kan upplevas som lustfyllda, vilket är en annan slags lust än den som kommer från stoffligheten själv. Detta gäller också för de fall där den mentala bilden har framkallats av ord. Den hörda eller lästa texten har sina egna sinnliga kvaliteter och mått som deltar i uppfattandet och i upplevelsen av texten.

Tillverkaren av efterbildningen är utrustad med kunskaper och färdigheter, vilka också bidrar till det slutliga resultatet, efterbildningen; bronsskulpturen i Senecas exempel. Dessa förut-sättningar är delvis inneboende hos tillverkaren delvis förvärvade när han eller hon lärde sig utövningen. Färdigheter tillägnar man sig genom utövning ibland hjälpta av undervisning eller läsning i handböcker (teknaï och artes) i vilka framställningen av målningar, skulpturer, dikter, tragedier etc. beskrivs och

regleras.

En viktig medfödd förutsättning hos tillverkaren är en stark och livlig fantasi samt förmågan att kunna 'tänka stora och upphöjda tankar'¹³. Detta är förbundet med den modell som används vid framställningen av efterbildningen. Seneca kommenterar: " ... Ty det har inte med saken att göra om han har modellen, som han kan rikta ögonen mot, utanför sig eller inne i sig, något som han själv har mottagit och skapat där ... "¹⁴ Men det är uppenbart, om man ser på målningar och skulpturer, läser poetiska texter etc., att de viktiga modellerna finns 'inne i' konstnären. Det är oftast ingen större mening med att göra en dålig kopia av något verkligt, existerande ting. "Art is not a copy of the real world. One of the damn things is enough"¹⁵ var också sant under antiken. Efterbildaren kan lära från ett studium av naturen men kopierar sällan naturen. Efterbildaren kan givetvis kopiera naturen för vissa bestämda ändamål men dessa är i regel av mindre intresse för konsthistorien. I de flesta fall passar det bättre att säga, att efterbildaren skapar en inre bild i sitt medvetande och att det tillhör hans eller hennes yrke och utövning att omsätta denna inre bild i en yttre gestalt, en efterbildning, som förmedlar den inre bilden till andra.

Man kan kalla denna vilja att omsätta en inre bild i yttre gestalt för det primära syftet med att tillverka efterbildningar, nämligen den att skapa mentala bilder av ett särskilt slag hos betraktare. Denna kommunikationskedjas framgång är också beroende av efterbildarens skicklighet att 'trycka ut' (exprimere) den inre bilden i en yttre form och de möjligheter och begränsningar som stoffet har att 'bära' sådana former.

De flesta av människor gjorda ting och handlingar har ett syfte. De är gjorda i ett givet sammanhang för att nå vissa givna mål. "Vilket är syftet?" frågar Seneca med tanke på skulpturen (frågan kan appliceras på alla slag av efterbildningar) och han svarar: "... Det är det som drog konstnären till sig, det som han följde när han gjorde sitt verk: det är pengar om han skapade för att sälja, det är ära om han bemödade sig om att vinna ett namn, det är vördnad om han tänkte på en gåva till ett tempel ... "¹⁶ Vid sidan av det primära syftet med efterbildningar finns det således

en rad andra syften bundna till olika bestämda situationer som medverkar i tillkomsten och gestaltningen av efterbildningen.

Aristoteles gör en distinktion mellan företeelser som är instrumentellt goda och sådana som är mål i sig själva. I Politiken pekar han ut musik och teckning som verksamheter som under vissa omständigheter kan betraktas som mål i sig. De räknas båda till 'fritiden' (skolé), den fria individens aktivitet som slutmål för mänsklig existens¹⁷. En institutionell bekräftelse på detta synsätt ligger i det faktum att poesi och teckning (också bortsett från den praktiska och instrumentella nytta man kan ha av sådana verksamheter) liksom musik ingick i den fria medborgarens uppfostran.

I de flesta fall var emellertid efterbildningar bundna till bestämda sociala situationer i vilka de hade bestämda instrumentella uppgifter, t.ex. politiska och religiösa sammanhang eller som underhållning och avkoppling. En ofta diskuterad fråga var om det är möjligt att lära människor nyttiga saker med hjälp av efterbildningar, särskilt poesi. Horatius 'utile dulce' rör efterbildningars (poesins) förmåga att på ett behagligt sätt lära ut nyttigheter. Men vad kan man lära från efterbildningar?

Platon var delvis mycket sträng i denna fråga. Efterbildningar (först och främst diktning och musik) är, ansåg han, mycket användbara därför att de kan skapa vanor att handla rätt och riktigt hos människor som saknar kunskap om vad som är rätt och riktigt. Man kan alltså lära sig handla rätt och riktigt genom att ta till sig efterbildningar men man kan inte lära sig vad som är rätt och riktigt genom dem. Detta förhållande har sin grund i att efterbildningar till sin natur är knutna till perceptuella bilder, vilket binder dem till det engångiga och särskilda. Efterbildningar måste visa enskilda ting och handlingar, inte något universellt, och sann kunskap ligger i det universella.

Aristoteles hävdade att man kan lära sig vissa universella (allmängiltiga) sanningar genom efterbildningar. Vi kan lära oss vad som är typiskt och universellt genom konkreta och enskilda exempel som presenteras i efterbildningar. Det faktum att betraktaren vet att det är en efterbildning och inte ett 'verkligt' ting han eller hon har framför sig gör det möjligt för dem att lära av och

uppskatta efterbildningen desto mera eftersom situationen inte kräver handling utan endast kontemplation.

Konst som efterbildning för dess egen skull

Även om Aristoteles hävdade att tilläggnelsen av efterbildningar under vissa omständigheter kunde vara ett mål i sig som en del av 'fritiden' (skolé), så är det först under 1700-talet som en grupp efterbildningar skildes från övriga efterbildningar därför att upplevelsen av dem sades ha en särskild karaktär och betraktades som ett mål i sig. Givetvis fortsatte man att använda efterbildningar i en lång rad mänskliga sammanhang och situationer av olika slag: för att tjäna pengar, för att nå berömmelse, för religiösa ändamål, som underhållning, i undervisningssyfte, för sexuell upphetsning etc. Det nya och väsentliga är att upplevelsen av vissa efterbildningar utpekades som mål i sig och att ett självständigt område eller en 'värld' upprättades kring dem för att markera och tydliggöra denna distinktion och vad den innebär. Denna form av efterbildning separerades således från alla andra slag, nämligen de som tjänade givna syften i bestämda samhällsliga sammanhang. De efterbildningar man på detta sätt särskilde började man kalla konst eller konstverk och verksamheten att skapa dem för (skön) konst eller konstskapande. De sköna konsterna var sådana mänskliga aktiviteter och färdigheter som resulterade i företeelser avsedda för ointresserad perceptuell lust för dess egen skull.

Varför gjorde man en distinktion mellan sådana efterbildningar som var instrumentella och sådana som var mål i sig själva? Det var givetvis en mycket stor mängd faktorer som bidrog till att etablera en sådan distinktion samt till att utveckla och stadfästa en praxis i vilken dessa efterbildningars autonomi och autoteli stod i centrum: sociala faktorer som borgerskapets uppkomst och dess behov av att på olika sätt befästa en egen identitet, ekonomiska faktorer som nya former att tillverka, sälja och konsumera efterbildningar, nyvinningar inom filosofi och psykologi, uppkomsten av nya institutioner och fasta handlingsmönster för att stödja den nya och självständiga konsten som konsertsalar, museer, teatrar, bokmarknaden och offentliga bibliotek och

mycket annat; allt detta deltog i etablerandet av dessa nya vägar att göra och använda efterbildningar. Men i detta sammanhang skall endast omvärderingen av den roll som känslor, lustupplevelser och sinnlig kunskap spelar i mänskligt liv något diskuteras.

I den filosofiska traditionen från Platon och Aristoteles betraktades den kunskap som finns i universalier som mycket bättre än den kunskap vi får från den perceptuella kontakten med enskildheter. Det enskildas värld är i evig förändring, den är aldrig fullständig, uppträder olika från en gång till en annan, från plats till plats och från person till person. Den består av tingens tillfälliga egenskaper medan det allmängiltigas värld är oföränderlig, fullständig och inte beroende av tid, plats och omständigheter och innehåller tingens väsen.

Under 1700-talet sker en omvärdering av den roll som den 'lägre kunskapsförmågan' (den sinnliga kontakten med världen) spelar och bör spela i mänskligt liv. Den betraktas nu som en självständig och viktig del av människans tillvaro. Att låta den 'lägre kunskapsförmågan' och fantasin fritt spela, att möta sinnevärlden i all dess rikedom och konkretion betraktades nu som en aktivitet med egenvärde och inte bara som ett första steg mot en mera säker och allmängiltig kunskap.

Tag ett enkelt exempel. Jag har ett rött klot framför mig. Jag kan uppmärksamma dess färg och gestalt och jag kan tänka kring det jag ser. Jag kan sätta klotet i samband med andra företeelser, rödheten kan t.ex. förbindas med glädje och formen med slutenhet. Jag kan också tala om klotets sfäriska form och dess rödhet och de abstrakta företeelser formen och rödheten kan förknippas med. Däremot är det inte möjligt att med språkets hjälp direkt kommunicera den sinnliga erfarenheten med dess engångiga och unika innehåll och den sfär av upplevelser, både begreppsliga och känslomässiga, den ger upphov till. Min sinnliga och omedelbara erfarenhet av klotets rödhet och form är min just nu liksom de känslor och den lust eller olust som beledsagar erfarenheten. Den låter sig inte 'fångas' i och uttryckas med språket.

Detta innebär emellertid inte att jag är innesluten i min egna, subjektiva erfarenhet utan möjlighet att påverka min och andras

erfarenhet och dela den med andra. Den mest närliggande möjligheten är naturligtvis att skapa sinnliga objekt som jag av erfarenhet vet kan sätta önskade, sinnliga erfarenheter i rörelse. Sedan urminnes tider har man också skapat erfarenhetsbaserade regler för att förbättra resultaten; poetiker för författare, handböcker för målare, skulptörer och arkitekter etc. Vidare är det möjligt att med språket och på andra sätt peka ut, exemplifiera, jämföra och påverka erfarenheter. Jag kan t.ex. visa på det röda klotet och säga: "Titta på klotets härligt runda form och glänsande rödhet; den påminner mig om ogrumlad glädje!" Jag kommunicerar inte den enskilda, unika och sinnliga erfarenheten genom en sats av detta slag men jag riktar någon annans uppmärksamhet i en viss riktning genom den, förutsatt, naturligtvis, att mottagaren är intresserad av att följa uppmaningen och har förutsättningar att göra det.

Denna kommunikation vilar på intuitiv grund. Vi måste utgå från att andra har möjlighet till samma eller likartade erfarenheter. Vi måste förutsätta att även andra kan få sinnlig erfarenhet av rödhet och sfärisk form, att också de har en personlig erfarenhet av vad som kan kallas ogrumlad glädje. Genom att tala om och på andra sätt uppmärksamma situationen kan vi dela erfarenheten och kontrollera om det är rimligt att tro att vi har samma eller likartade erfarenheter. Genom att peka på konkreta situationer och företeelser, genom att föra fram kunskaper och erfarenheter som kan ligga till grund för upplevelsen, genom att exemplifiera och jämföra skaffar vi oss en kunskap om företeelsen och andra människors erfarenheter av den. Vi når ett samförstånd och en delad erfarenhet utan att den direkt har kommunicerats språkligt. Vidare, den lust som uppstår i den sinnliga kontakten med världen och våra känslomässiga reaktioner på dessa kontakter betraktades av 1700-talet som en egen sorts lust värd att integreras i mänskligt liv. Själen behöver sysselsättas lika mycket som kroppen, skriver abbé Dubos, och att låta sinnena och fantasin spela med konkreta föreställningar och känslor ger lust. Han föredrog vilken som helst lust framför att inte ha någon lust alls men det var vanligt att skilja mellan olika slag av lust och att värdera dem olika. Synen är, säger Addison, den mest fulländade av våra

sinnen och den som ger mest lust. Det han kallar "pleasures of Imagination" är sådana som " ... arise from visual Objects, either when we have them actually in our View, or when we call up their Ideas into our Minds by Paintings, Statues, Descriptions, or any the like Occasion ... "18 Fantasins lustupplevelser, skriver Addison vidare, "... are not so gross as those of Sense, nor so refined as those of Understanding. The last are, indeed, more preferable, because they are founded on some new Knowledge or Improvement in the Mind of Man; yet it must be confessed, that those of the Imagination are as great and as transporting as the other ..."19 För att skilja mellan vilka av fantasins 'nöjen' som är bättre och vilka som är sämre behövdes en särskild förmåga. Smaken, både som begrepp och praxis, utvecklades.

Man hävdade också att lust kan uppkomma i den perceptuella akten på grund av att den som t.ex. betraktar något har personliga intressen i det han eller hon betraktar. Det är t.ex. lustfyllt att se ut över ett eget mognande sädesfält därför att det är en garanti för familjens trygghet under det kommande året. Men det är inte den slags perceptuella lust Addison avser. Betraktaren måste föra sådana egenintressen åt sidan och i stället låta den lust framträda som uppstår i den perceptuella akten själv utan inblandning av egenintressen.²⁰

I alla tider har människor använt sig av möjligheten att skapa objekt för att i första hand sinnligt erfaras och upplevas. Rökelse kan ge lustupplevelser men kan också förknippas med religiösa föreställningar. Mat tillagas inte bara för att ge näring utan också för de lustupplevelser den ger och vad den kan representera i olika sociala sammanhang. En målning kan ge lust och väcka konkreta, sinnliga föreställningar. Den sinnliga världens mest subtila och välutvecklade, av människan gjorda, företeelser har sedan urminnes tider varit målningar och skulpturer, dikter i alla dess former, skådespel, danser och musik; allt det vi nu kallar för konst. Till deras rika och tydliga sinnliga gestalt förknippades naturligen också föreställningar av existentiell och emancipatorisk art.

Under antiken talade man ofta om lust i samband med efterbildningar. Det är lustfyllt att lära sig något, stoffets egen skön-

het kan ge lust liksom rytmen och harmonin i formen kan göra det. Det nya med 1700-talets synsätt är, att man utöver dessa olika former av lust också lyfter fram en annan: den lust som uppstår i själva aktiveringen av den 'lägre kunskapsförmågan' i en ointresserad hållning till perceptuella objekt för syn och hörsel och att man betraktade sådana upplevelser som viktiga mål i sig för mänsklig tillvaro.

Efterbildningar är särskilt väl lämpade att stimulera de lägre kunskapsförmågorna samt känslor och lustupplevelser i anslutning till sinneserfarenheten bland annat därför att de genom att vara bilder av företeelser och inte verkliga sådana inte kräver omedelbart ställningstagande och handling. Vi vet, säger Fontenelle enligt Hume²¹, att det som framställs i ett skådespel (efterbildning) inte är verkligt och därför kan vi få lust av att betrakta det som framställs även om det i 'verkligheten' skulle vara fränstötande. Vi vet att den mentala bilden bara är en fantasi-skapelse och fiktiv och inte har någon motsvarighet i verkligheten som pockar på handling. I 'verkligheten' handlar vi medan vi inför somliga efterbildningar endast betraktar dem uppmärksamt för att göra vår perceptuella och ointresserade lust så stor som möjligt.

Man kan givetvis få samma lust från annat än efterbildningar, från t.ex. 'tonande rörliga former' eller färg- och formsammansättningar, men efterbildningar är i jämförelse med andra slags företeelser särskilt väl lämpade för att framkalla sådan perceptuell lust inte minst därför att de ofta ger rika möjligheter till fantasins fria spel. Fantasins binds inte till den existerande världens begränsningar. Den är fri att inom det perceptuella fältets gränser ställa samman vad som faller den in. Horatius hävdade, att 'det passande' (decorum) var en nödvändig reglerande princip för fantasins verksamhet i poetiskt arbete. Man kan inte ställa samman till en helhet vilka som helst element som dyker upp i fantasin. Men denna reglerande kompositionella princip är något annat än smak som förmågan att urskilja och fälla omdömen om skillnader i fråga om den ointresserade lust (skönhet) som uppstår i fantasins fria spel.

Den traditionella konstuppfattningen som nu växer fram under

1700-talet bygger på föreställningen att konstverk, d.v.s. vissa målningar, skulpturer, dikter, musikstycken etc. kort sagt somliga efterbildningar, bättre än andra företeelser kan ta till vara människans förmåga till sinnlig erfarenhet. Självklart betraktades inte alla efterbildningar som konstverk i denna betydelse, d.v.s. som sinnliga objekt som rekommenderas till estetisk kontemplation som ett viktigt mål i sig. Bara somliga efterbildningar gjordes och användes för detta ändamål och kallades konst. De flesta efterbildningar tillverkades fortfarande för andra ändamål än estetisk kontemplation. Också andra ting än efterbildningar kunde tillverkas och användas för estetisk kontemplation som ett mål i sig och bruket av termen "konstverk" utvidgades till att omfatta även andra företeelser än ett särskilt slag av efterbildningar. Det är således inte nödvändigt att ting som är väl lämpade att skapa estetiska erfarenheter måste vara efterbildningar även om det historiskt varit så att konstverk till en början alltid var efterbildningar. Under 1800-talet kritiserades efterbildningsläran starkt och banden mellan efterbildning och konst började lösas upp för att under vårt århundrade åtminstone på ytan försvinna helt. Efterbildningsläran har förlorat det mesta av sitt inflytande liksom kanske också 1700-talsidén att förmågan, hos av människan gjorda företeelser, att framkalla estetiska upplevelser är ett gott skäl för att kalla dem konstverk. I vårt århundrade har konstfamiljen förökats mycket snabbt genom att, som det förefaller, släppa in många andra slags företeelser och upplevelser än de traditionella som antytts ovan. Ofta gjordes (och görs) dessa utvidgningar i opposition och trots mot den traditionella uppfattningen.

Konstvärldens uppkomst

1700-talet framhävde således sinneskunskapen och värderade den högt. Människan lever inte endast i en värld av begrepp, hävdade man, utan har också en sinnlig existens, den i ursprunglig mening

estetiska världen (sinnevärlden). Grovt sett kan man säga, att tidigare hade den sinnliga erfarenheten och kunskapen värderats lågt i västerlandet; man misstrodde dess kunskapsvärde och beto- nade dess engångighet, dess subjektiva och obeständiga karaktär. Däremot utnyttjade kyrkan, hoven, borgerskapet eller vilken makt- grupp det nu kunde vara dessa av människan gjorda sinnliga ska- pelser för att på ett konkret och förnöjsamt sätt lära ut dygd och andra abstrakta kunskaper och insikter genom enskilda, kon- kreta bilder. (Bilder kan nämligen visa exempel på det abstraktas närvaro i sinnevärlden.)

1700-talets omvärdering av sinneskunskapen som en viktig del av mänsklig existens läde grunden till krav på att åtminstone de mest subtila av människans sinnesobjekt skulle ges en självstän- dig plats utanför samhällets övriga maktcentra. Den estetiska erfarenheten, skönhetsupplevelsen som man sade i ett äldre språk- bruk, är en del av människans högsta medvetandeformer. Den måste befrias ur sin tjänande position för att kunna infria sina högre syften.

Uppkomsten och framväxten av konstvärlden som ett särskilt område av mänsklig aktivitet och omvärderingen av den estetiska erfaren- heten som en viktig del av mänskligt liv är förmodligen också förbundna med den tilltagande sekulariseringen. När man förlägger livets mål och mening inom denna tillvaros gränser blir konsten och den estetiska erfarenheten lätt upphöjda till ett av mänsk- lighetens slutmål. Att bejaka konsten och den högre och ädlare sinnliga erfarenheten (den som ögon och öron skänker oss) är att förverkliga grundläggande möjligheter i den mänskliga naturen.

Det har att göra med vilka yttersta mål för mänskligt handlande som formuleras i tanke och handling. Grovt förenklat kan man säga att för en kristen är varje företeelse och varje handling en del av och medel för förberedelsen för det eviga hinsides livet. När dessa utomvärldsliga mål för mänsklig existens kritiserades, betvivlades och för många personer upplöstes så måste något annat komma i dess ställe för att undvika personligt sammanfall. Konst i den nya betydelsen av sinnliga objekt för kontemplation som självändamål blev en av de nya fundamentala slutmålen för mänsk- ligt liv. På detta sätt kom konsten att komplettera eller ersätta

religionen vilket är något helt annat än att vara dess tjänare som efterbildningar tidigare alltid varit.

Denna frigörelse skedde genom att skapa särskilda institutioner vars huvudsakliga uppgift var att särskilja, framhålla och rikta uppmärksamheten på det estetiska objektet, på konstverket.

Konserter-salar byggdes för att frigöra och fokusera all uppmärksamhet mot musiken själv och den estetiska erfarenhet den ger upphov till. Teatrar och museer får liknande uppgifter. Dikter är något man läser för deras egen skull; det tjänande sammanhanget trängs undan och dikten själv ställs i centrum.

En av de viktigaste innovationerna under 1700-talet var således etablerandet av konsten som ett eget självständigt område, en 'värld' i sig, med dess nyskapade roll som ett mål i sig, som en del av mänsklighetens slutmål. Detta nya och självständiga område av mänsklig aktivitet gavs en central position i många personers, grupper och samhällens liv och i hjärtat av denna institution fanns den estetiska upplevelsen som ett slutmål för mänskligt liv.

Som ett led i etablerandet av denna institution framträder nya sätt att tala och skriva om konst som skapar egna genrer. Estetiken t.ex. uppstår som läran om denna människans grundläggande kunskapsförmåga. De estetiska vetenskaperna tar form som säkerställare och bevarare av människans viktigaste estetiska kunskap. Det är inte likgiltigt hur den estetiska erfarenheten tas till vara, hur den förmedlas till andra och hur den delas mellan människor. Det är ett grundläggande mänskligt värde att kunna dela inte bara begreppslig kunskap utan också kunna dela estetisk erfarenhet, en fundamental del av hennes vara-i-världen. Den gemensamma estetiska erfarenheten, den vi bygger upp i olika gemenskaper, får inte vila på falsk grund; den måste vara och upplevas som sann, äkta och genuin. Vidare delar vi inte estetisk erfarenhet bara med vår samtid utan också med tidigare generationer. Att tillhöra en kulturtradition har som en viktig del att känna till och delta i tidigare generationers artikulerade estetiska erfarenhet.

Samtidigt uppstår dagskritiken som etablerad samhällelig praxis. Dess huvuduppgift blir att peka ut, jämföra och föra fram sådana

kunskaper och erfarenheter som ligger till grund för konstupplevelsen för att förbereda och bidra till skapandet av upplevelse- och förståelsegemenskaper i samtiden utan de historiska korrekthetskrav som ställs inom de estetiska vetenskaperna.

Till detta arbete (både det som sker inom de estetiska vetenskaperna och inom kritiken) hör också att kunna skilja mellan vad som är bättre och sämre, vilka objekt som har möjlighet att ge större och rikare estetisk erfarenhet än andra, att rekommendera de bättre på de sämres bekostnad samt att bistå vid förverkligandet av de estetiska möjligheterna. En grov sådan markering sker ofta genom att kalla somligt för konst och annat för hötorg, kiosromaner, svensktoppsmusik etc. Men det är också nödvändigt, att inom det man kallar konst ständigt genom jämförelse pröva vad som är bättre och sämre. De estetiska vetenskaperna tar ställning till det förflutnas möjligheter till fruktbara gemensamma estetiska erfarenheter, medan dagskritiken tar ställning till det som just nu ges offentlighet och på det sättet deltar i utvecklandet av kulturtraditionen.

Den nya institutionen är grundad på det faktum att, trots att den estetiska upplevelsen är enskild och inte den samma från en gång till en annan och från person till person, så är den åtminstone i viss utsträckning permanent och möjlig att förmedla, påverka och dela. Det blev ett samhällsintresse att den estetiska erfarenheten inte betraktades och behandlades som fullständigt subjektiv och privat utan delades efter vissa överenskomna eller utövade riktlinjer. Det är inte bara det att ha estetiska upplevelser som är ett grundläggande mål utan också att dela upplevelsen med andra. Konstvärlden blev en viktig del av det kulturella arvet och en viktig del av mening och mål för mänsklig existens.

En traditionell roll för estetisk kritik och vetenskap i dess många former är att delta i etablerandet och vården av denna estetiska upplevelsegemenskap, att kritiskt granska den och att förbereda dess medlemmar för den (korrekta) personliga upplevelsen av konstverk i de enskilda fallen. Eftersom den estetiska erfarenheten är särskild och subjektiv är det inte möjligt att kommunicera den direkt med ett beskrivande språk. Man kan inte beskriva den estetiska upplevelsen men man kan påverka den genom

språk och handling. Man kan t.ex. peka ut situationer i vilka det är rimligt att anta att den estetiska erfarenheten kan förekomma, d.v.s. man kan exemplifiera den estetiska upplevelsen; man kan jämföra företeelser och upplevelser och, därigenom bygga upp en fond av erfarenheter som kan användas i kommande estetiska situationer; man kan hänvisa till och beskriva omständigheter kring tillverkning och upplevelse av konstverk. Detta är de grundläggande och traditionella formerna av kritisk och vetenskaplig verksamhet på det estetiska området och de är alla riktade mot den (sanna och korrekta) kommunikationen av estetiska upplevelser. Denna stora och komplexa sociala praxis, som har fått konkret gestalt i det system av institutioner som byggts kring den estetiska erfarenhetens viktigaste av människan gjorda skapelser, är fortfarande mer eller mindre intakt trots de ständigt återkommande attacker som gjorts mot den under detta sekel. Men kommer den att bestå? I vilka former och hur länge? Har man raserat grunden för institutionen 'konstvärlden' och låtit den glida in i en förvirring om dess uppgift och in i isolering från andra väsentliga områden av mänskligt liv?

Det förefaller mig orimligt att anta, att människan kommer att avhända sig möjligheten att skapa komplexa, subtila och viktiga sinnliga objekt för att sätta fantasin och den sinnliga erfarenheten i rörelse. Däremot kanske man inte längre kommer att tala om konst i dessa sammanhang och inte heller behålla de institutioner som vi nu ser etablerade och naturliga. Nya synsätt, användningar och institutionella former för den sinnliga erfarenhetens utnyttjande kommer säkert att växa fram. Den ständigt pågående konst- och kritikdebatten är en medverkande och viktig faktor i dessa förändringar.

NOTER

1. I fortsättningen kommer för enkelhetens skull termen "be-traktaren" att användas också då efterbildningen är sådan att man lyssnar till den eller läser den.
2. Detta 'äldre synsätt' har sina rötter i antiken och var levande långt in i 1700-talet. De grundläggande dragen, vilka är av intresse i detta sammanhang, är i stort sett de samma under hela denna tidrymd. Se D.W. Hamlyn, **Sensation and Perception. A history of the philosophy of perception.** London. Routledge & Kegan Paul 1961, sid. 42.
3. Aristoteles, **Om själen**, 424a17-25
4. Denna färdighet har genom tiderna fått många namn men den grundtanke som antytts här har varit densamma från Platon till Batteux och Sulzer.
5. J. J. Pollitt t.ex. bygger sin framställning i **The Ancient View of Greek Art. Criticism, history, and terminology.** (Yale University Press 1974; t.ex. sid. 53) på att det finns en sådan motsättning mellan mimesis-teorier och fantasiateorier.
6. Platon, **Sofisten** 239 D - 240 B, 266 C.
7. Övers. Erland Lagerlöf, Lund; Gleerup 1912.
8. Aristoteles, **Om själen** 417a20-21 och 418a3-6.
9. **Spectator** nr 416.
10. Se Flavius Philostratus, **Levnadsteckning över Apollonius från Tyana II**, 22.
11. Op. cit. nr 416.
12. Svensk övers. Bertil Cavallin, **Breven till Lucilius**, Stockholm: Forum 1979.
13. **Den anonyma skriften Om den stora stilen.** ('Pseudo-Longinus') kap. 8.
14. Op. cit.
15. Ett yttrande tillskrivet Virginia Woolf. Se Nelson Goodman, **Languages of Art, An approach to a theory of symbols**, Oxford University Press 1969, sid. 3.
16. Op. cit.
17. Aristoteles, **Politiken VIII**, 3.
18. Op. cit. 411.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. "Of tragedy". **The Philosophical Works of David Hume.** Vol. 3, Edinburgh 1826, sid. 247-248