

3. Skådespel. $\left. \begin{array}{l} \text{musikaliska} \\ \text{icke musikaliska} \end{array} \right\} \begin{array}{l} \text{opera, operett, vaudeville, me-} \\ \text{lodramen, cantater, oratorier.} \\ \text{historiska, phantastiska, idyl-} \\ \text{kaliska, etc.} \end{array}$

Skådespelet är blott en biggen till dramat, hvars hufvudformer äro tragedi och komedi, allt efter det tragiskas eller komiskas utslutande behandling. Tragedien är derföre den poesi, som framställer en tragisk handling såsom närvarande. Den har sitt namn af τραγος och ὄδη (bocksång), antingen emedan en bock var priset, eller emedan en bock offrades vid de tempelfester i Grekland, vid hvilka tragedier uppfördes. Tragiskt är, såsom vi förr sett, allt, som visar idéens seger under striden mot den skenbart segrande ändligheten. Det gudomliga hos människan, förnuftets och villjans kraft, tillvarelsens högsta principer råka i strid med lägre bestämningar, lägre lagar och visa sin segrande kraft i sjelfva individens lekamliga undergång, upphörandet af hans tidliga tillvaro. Antigone hos Sophokles förbjudes af Kreons laggar att begrafva sin broder. Den gudomliga syiskonkärlekens lag strider här mot statens, hvilken hotar henne med undergång. Den gudomliga segrar inom henne, statens lag utom henne, hon går under, men segrande. All uppoffring för idéer visar det gudomligas seger. Äfven den brottsliges strid för sina ändamål är sublim, äfven den uppen-

barar idéen i samvetsförebärrelse, under ögonblick af ånger och tvifvel. Äfven lidandet för det ädla, när det bäres med själskraft, är tragiskt. Denna förnuftets seger är det upplyftande i tragedien. I tragedien förutsättes nödvändigt strid, ty endast under conflicten af krafter kan man mäta deras styrka och värde. Man kallar denna strid en strid mellan frihet och nödvändighet, såsom vi sett, ehuru den, empiriskt uttryckt, är en strid mellan förnuftet och passionerna samt de dem väckande händelserna, mellan ett jag och ett icke-jag i högre mening, ett bättre jag och ett icke-jag. Men detta icke-jag, denna verld af motsägelser och strider mot anden, förnuftet, måste tänkas icke såsom slump, utan antingen såsom verk af ett förutbestämmande öde eller af en mild och vis Försyn. Striden är alltså mellan den individuella friheten och den allmänna verldsnödvändigheten såsom Öde eller Försyn. De Gamle satte denna verldsmagt i ödet, som, ehuru oundvikligt och oemotståndligt, likväl i grunden syntes dem såsom beslöjad rättvisa. Striden blef i den Grekiska tragedien derföre mellan personen och detta yttre öde. Hos de Christna, som veta, att detta öde är en, äfven det onda till godt vist ledande, Försyn, förflyttas striden inom människan och blir en strid mellan detta klarnade medvetande af det gudomliga och passionen. Detta med-

vetande gör, att hjelten kan uppoffra sitt lif för det goda, det gudomliga. Missförhållandet mellan dygd och lycka, last och olycka, som hos de Gamle icke kunde lösas genom tanken på detta dunkla fatum, löses i den Christna verldsåsigten, och alltså i de Nyares tragedi, genom samvetsförebåelser, genom förtviflan, död, genom den dygdiges samvetslugn och genom *aningen* om ett tillkommande lif. Förkastlig är alltså all tragedi, som icke bringar till åskådning möjligheten och verkligheten af den högsta sedliga kraft, utan låter människan ifrån vaggan bestämmas till stupstocken; t. ex. hos Werner, Müllner, Grillparzer. Här hjälper intet sedligt värde, icke människokraft, människan tvingas in i de förhållanden, att hon måste göra lasten, och, om hon också derpå går under, så är det ingenting upplyftande, ty hon förtjenar det, och sjelfva detta *ödes* seger är detsamma som slumpens, icke en vis Försyns. Den poetiska rättvisans skipande bör skiljas från den juridiska eller moraliska, ty, såsom visagt om konstnärens sedliga bildning, är denna blott en negativ fordran, men intet vidare. Lasten bör icke gå absolut segrande ur striden, och dygden icke rent af besegrad, utan skalden skall låta det bättre hos människan framblifva och genom denna contrast antyda, hvilckendera som verkliggen segrar. Skulle åter skalden alltid på bestämdaste

sätt låta rättvisan handhafvas i skaldeverket, så skulle det, ifrån att vara till för sin egen skull, nu bli till endast för sedlighetens och religionens förhållande. Visserligen förhållande äfven dessa i tragedien, men genom *aningen*.

Emedan tragedien skall framställa striden mellan frihet och nödvändighet, så måste endast sådana karakterer framställas, som innebära möjligheten af en sådan strid. Derföre få icke karaktererna vara absolut goda, onda eller svaga, dels emedan sådana icke finnas i lifvet och således icke kunna interessera åskådaren, dels emedan de innebära omöjlighet till strid och utveckling af motsatser. Den första kan icke fatta annat än goda, den andra icke annat än onda, och den tredje kan icke fatta några beslut. Endast det rent menskliga bör framställas, emedan endast detta väcker rent menskligt interesse. Dessa omnämnda karakterer stå för högt eller för lågt för vårt medlidande, vårt deltagande; de väcka blott en kall förvåning eller ock vidriga känslor. Hamlet sjelf är deruti svag, att han vacklar i beslutet. Onda karakterer, ehuru icke absolut onda, kunna visserligen lidas, blott en öfverlägsen själs- och villjekraft verkar hos dem, och skulden mildras genom considerationer, genom irriga åsigter, häftigt temperament och passionernas magt. Endast det sednare kan drifva qvinnan till stora brott, t. ex.

Medea att döda sina barn. Äfven må skalden låta förryckta karakterer uppträda; dock må det helas anda och syftning försona oss vid denna vidriga åsyn.

Oändligt många situationer och förhållanden kunna vara tragiska, allt efter olika slags konflikter mellan idé och verklighet; att uppräknas dessa tillåter oss icke rummet. Man har anført, att i tragedien erfordras, det hufvudpersonerna skola hafva hög rang, och detta är visserligen icke nödvändigt; men sådana personers öden äro mer gripande, emedan de öfva ett stort inflytande på en stor mängds väl och ve; dock behöfva höga och ädla tänkesätt icke förutsättas endast vara förenade med yttre höghet och adel. Alltid äro utomordentliga handlingar och situationer, passioner eller karakterer tragediens föremål. De måste alla till en viss grad finnas i samma stycke, ehuru någondera kan vara hufvudföremålet. De Gamles tragedi inskränktes till situationer och passioner, hvarföre karakteristikens individualitet, utförlighet och skärpa saknas. De passioner, hvilka i synnerhet utvecklas i tragedien, äro kärleken, afnunden, äregirigheten, hämnden, hvilka alla få sin tragiska kraft genom de föremål, på hvilka de riktas, och genom de hinder, som stå dem i vägen.

Aristoteles' omtvistade uttryck, det tragedien genom fruktan och medlidande bör rena passio-

nerna, betyder, enligt Aristoteles' mening, "att passionerna skola återföras till det lagom, som förnuftet bestämmer för våra böjelser, väcka dem, när de slumra, lifva dem, der de mattas, men försvaga dem, när de äro för häftiga. Tragedien väcker, genom den tragiska afspegligen af lifvet, vår föreställning om intigheten af all människokraft och förgängligheten af all jordisk sällhet; den magt, som bjuder öfver människans öden, är antingen ett jernhårt öde eller en sedlig verldregering; i förra fallet mildrar sjelfva föreställningen om denna oundvikliga verldsmagt fruktan för den, i sednare fallet mildras fruktan till en stilla hängifvenhet och ett fast förtroende till det gudomliga. Medlidandet renas genom öfvertygelsen, det en högre verldsordning återställer förhållandet mellan skuld och straff, mellan den olyckliges lidande och hans anspråk på lycksalighet. Sjelfva uppskakningen är alltså icke mål, utan medel; ty föremålet är just allt människolifs utveckling och bestämmelse. Sedlig är således i grunden tragedien, ehuru den sedliga tendensen icke får så öppet uttalas, att tragedien öfvergår till didaktik."

Det underbara har i tragedien stor verkan att förstärka skakningen, men måste alltid på ett nödvändigt sätt ingripa i handlingen såsom motiv. Se vålnaden i Hamlet. Detta underbara måste na-

turligtvis tagas ur folktron, icke diktas utan grund deri. *Vansinnet* begagnas, för att visa en ädel naturs börjande förstöring. För öfrigt lämpas alla fordringar af dramat såsom genus på tragedien såsom dess species. Sådan är fordran af gruppering omkring en hufvudperson; ett ädelt, men icke onaturligt, svulstigt och rhetoriskt språk, hvilket likväl under högre och viktigare ögonblick kan taga en mer lyrisk lyftning.

Viktig är skilnaden mellan de Gamles och de Nyares tragedi. Den anges riktigt af Ficker sålunda: 1) Den antika tragedien är alltid *idealisk*, icke såsom vore dess personer alltid fullkomligt sedliga. Äfven de äro svaga, fela, förbryta sig; men deras seder äro alltid adlade och försatta i en högre sphär. Det rent menskliga, det allmänna framställes med uteslutande af alla individuella tillfälligheter. 2) Den begagnar mythologiens gudar såsom lösare af hopvecklingen; derigenom, äfvensom derföre att de handlande tillhörde hjälteverlden, blefvo tragediens hjeltar mer kolossala och underbara, alltså poetiska. 3) *Chören*, hvarur Grekiska tragedien uppkom, var ett nödvändigt element i tragedien. Den representerade åskådare, som voro närvarande vid sjelfva den verkliga handlingen, men idealiserade, ty de betrakta handlingen och bedöma den ifrån en vida högre ståndpunkt. Lösgjorda från jordiska passioner, rigta

de sin blick på det eviga, på lifvets högsta principer, på ödet och gudarne, på hero-verlden. Prophetisk, hemlighetsfull talar denna *vox populi*, egentligen en *vox dei*, till de handlande, påminner dem om ödets verldslag, om de gudomliga lagarna, om den jordiska storhetens intet; varnar, förmanar, tröstar och upplifvar. Denna reflexion, såsom personifierad, bortgick ur det nya dramat, emedan människan hade medvetande inom sig af det gudomliga och dess lag, behöfde icke en yttre påminnelse, reflecterade sjelf i dialogen, men förnämligast i monologen. 4) *Enkelhet* utmärker den antika tragedien. De Gamle skiljde noga mellan det olikartade, då de Nyare smälta det tillsammans, t. ex. natur och konst, poesi och prosa, allvar och skämt, tragedi och komedi, minne och aning, jordiskt och gudomligt, lif och död. Det gamla dramat är en plastisk grupe, det nya en stor målning med många figurer och grupper, med för- och bakgrund och en magisk belysning. Det förra är objectivt, *åskådligt*, afrundadt, det sednare mer *djupt*, mångsidigt och uttrycker de finaste nuancerna af själens inre lif. Det nya blandar ihop lyriska och dialogiska beståndsdelar, iakttagar icke så noga tids- och rum-enheten, hvilket de Gamle gjorde, ehuru icke så pedantiskt, som man påstår. De öfriga skilnaderna hafva vi förut antydt.

Komedi (Lustspel).

Den har sitt namn af *κόμος* (by), emedan man svärmade omkring uti byarna i Attika och uppförde der farcer. Den utgick troligen från phallus-sångerna. Komedierna är en dramatisk framställning af det komiska i lifvet, af idéens skenbara undergång under verklighetens motsägelser och dårskaper; men, under det dessa tro sig vara det väsendtliga, visa de sitt intet, och att idéen, det gudomliga i människan, endast är det fast och evigt bestående. Den lyckliga eller olyckliga utgången utgör icke komediens eller tragediens väsende, ty en tragedi kan sluta lyckligt, och en komedi olyckligt. Komedierna tager sin fabel ur allmänna lifvet, icke ur historien eller ur de högsta samhällsklasserna, t. ex. furstehusen, emedan ett visst allvar och en viss värdighet äfven medföljer dessa. Komedierna kan och bör vara den nationellaste af all poesi och konst, emedan den bäst lyckas att verka på åskådaren, när den skildrar samtidens och nationens seder och dårskaper med den aldra största individualitet och karakteristik (tragedien är mer idealisk, derför icke så i minsta detail karakteriserande). Nödvändig följd häraf är, att komedierna, t. ex. Aristophanes', icke fullt så kan njutas af andra tidevarf och andra nationer, som af den nation och på den tid, för

och på hvilken den skrefs. Likväl visar Shakespear, att den kan till det mest vigtiga, det egentligen poetiska, njutas, emedan komedierna icke är till för att skildra ett visst lands och tids dårskaper, utan hela mensklighetens i en individ. Man skiljer med skäl imellan den högre och lägre komedierna deri, att den förra, med alla sina plumpheter, likväl kan innehålla en *verldsironi*, då den sednare åter mindre persiflerar världen, än pöbelns seder med rå qvickhet. *Slumpen* tyckes vara verldsprincip i komedierna, derför att der människans frihet öfvergår till det största godtycke, der hon, ledd af små ändamål, arbetar ändamålsstridigt för att vinna dem. Hon tyckes handla utan förnuftiga grunder, utan förnuftiga ändamål. Friheten tyckes här fira sin seger öfver den allmänna nödvändigheten, ehuru den sednare likväl på negativt sätt visar sig vara den mächtigare parten. Sålunda kan man kalla komedierna för en parodi på tragedien. Man indelar komedierna i *situations-, intrigue- och characters-*stycken efter någonderas af dessa öfvervigt. Vi sade öfvervigt, emedan de förutsätta hvarandra, ty utvecklingen af komiska karakterer fordrar constrasterande lägen, och dessa uppstå derigenom, att afsigter och handlinger korsa hvarandra, d. v. s. *intriguer*. Äfven situations-stycket erfordrar träffande karakteristik. Men situationen måste alltid vara rent ko-

misk, utan all möjlig allvarsam inblandning; derföre må icke kroppsliga och sedliga lyten förlöjligas. I charaktersstyckena är frågan om hvad som är egendomligt för en klass af individer, hvars representant charaktersstyckets hjelte är, så vida man på honom hopar alla en charakters hufvuddrag, hvilka man annars blott finner spridda hos flera, och på detta sätt fås den personifierade karakteren sjelf, t. ex. Molière's "den Girige". Det löjliga må äfven komediförfattaren öfverdrifva öfver sannolikheten, ty, ju friare phantasien drifver sin lek med världen, dess löjligare, dess mer komiskt blir arbetet. Komedierna är ingalunda osedlig, så vida den icke tager lasten i beskydd. Men de smutsiga friheter, som komedierna tager sig, skola ses från en högre ståndpunkt, hvilken tvifvelsutan äfven hör i arbetet antydas, och hvarifrån de synas blott vara frukter af skaldens öfverströmmande qvickhet samt sträfvan efter naturansanning.

Lustspelets dialog är rask och liflig, dess språk lämpadt efter personernas karakter, och versen så vida nödvändig, som den i och för sig redan hindrar lustspelets förfall ned i den lägsta sphär.

Skådespelet.

Detta ligger mellan både tragedi och komedi, så vida det i sig förenar både skämt och allvar, med ett ord, alla både tragediens och kome-

diens tendenser. Vi kunna indela det efter de många olika föremålen, som der behandlas. *Det historiska skådespelet*, t. ex. Shakespears historiska dramer, stå midt imellan epos och tragedien; det vill hvarken, såsom det förra, blott framställa de yttre händelserna, icke heller vill det framställa det tragiska i en historisk händelse för dess egen skull. Det låter händelsen gälla såsom en hufvudsak, ehuru det utvecklar alla motiver för handlingarna och derigenom uppfattar andan af historien. Men allt dramas fordran af organisk helgjuttenhet och afrundning måste uppfyllas af det historiska skådespelet. Det historiska skådespelet kan ha många underafdelningar, allt efter den del af historien, som det behandlar. Sålunda hörer dit *riddarskådespelet*, hvilket skildrar i hufvudpersonerna hela deras tidevarf och seder, t. ex. Goethes *Götz*. I allmänhet bör händelsen tagas ur nationens fornhistoria, att den icke genom för mycken närhet till vår tid måtte förlora något af sitt poetiska interesse. *Det romantiska skådespelet* lånar vanligtvis sitt ämne ur folksagan och behandlar det med den friaste phantasi, hvarföre det äfven kallas ett *phantasistycke*. Der uteslutes ingen af poesiens former eller yttringar, humor, allvar, skämt; de rikaste afvexlingar i karakterer och stånd, den största frihet ifrån rummets och tidens enhet finnes der. T. ex. anföras

vi, utom Shakespears Midsommarnattsdröm och Storm, Tiecks föga sämre romantiska skådespel: Zerbino, Genoveva, Fortunat, Octavianus m. fl. Dessa, åtminstone Tiecks, lämpa sig lika litet som ofta de historiska och riddarskådespelen för theatern. I förbigående anmärka vi, att mangör noga skilnad imellan ett dramas *poetiska* och *teatraliska* värde. Möjligheten för dess uppförande på scènen och dess kraftiga verkan på åskådarne utgör dess *teatraliska* värde. Det poetiska värdet skönjes utan afseende på lämpligheten för scènen.

Familjedramat tar sitt ämne ur familjelifvet och är, från en viss sida seddt, icke sämre, än allt annat drama, så vida familjelifvet till en viss grad ingår i allt sådant. Men, vill dramaturgen måla detta i inskränktere sphär och dertill utan sannt poetiskt lif, så liknar det ett *Stillebens-stycke* i måleriet, der en lyckad efterrapning och efterkonstling af det hvardagliga prosalifvet är hela förtjensten. Sättas äfven dertill de högre stånden i sådant ljus, att de icke tyckas kunna utgöras af andra än förförare etc., t. ex. i Kotzebues, *Ifflands* etc. dramer, så är poesien alldeles dödad. Är innehållet dertill gråtmildt, så åstadkommes den så kallade *comédie larmoyante*, hvartill Diderot gaf claven. Det *andliga dramat* behandlades mest under Medeltiden i *Mystères*, likasom det *didaktiskt-*

allegoriska i *Moralités*. Till de förra höra Calderons etc. *vidas de santos* och *avtos sacramentales*, i hvilka förra helgonen voro omenskligt heliga, alltså onaturliga, och i de sednare uteslöto de ständigt anlidade underverken och catholicismens alla smygvägar till salighet (helgonens och Marias förböner, påfvens absolution, *opera operata* etc.) all fri, sedlig utveckling och all moralisk imputation, all djupare charactersutveckling, fastän ytan var blomsterklädd, och språket ljudade musikaliskt. Det *didaktiska skådespelet*, i hvilket philosophiska idéer försinnligas, t. ex. i Lessings Nathan; likväl må icke det didaktiska fullt sticka i ljuset. Till *dramatiska sedemålningar* höra alla dramer, som på poetiskt vis uppfatta hjertpunkten af vissa stånds eller människoklassers diktan och traktan, t. ex. *konstnärskranier* (Goethes Tasso, Oehlenschlägers Correggio etc.). Det *idylliska dramat* är mindre ett egentligt drama, än idyll i dialogform, ty det naiva, som är all idylls hjertpunkt, barndomstillståndet, tillåter icke någon strid, alltså ingen charactersutveckling, alltså intet egentligt äkta dramatiskt lif.

Det skådespel, som föredrages under accompagnement af musik och under sång, kallas *Opera* (sångspel), en lyriskt-dramatisk diktart. Texten måste ha sin egna beskaffenhet, för att kunna lämpa sig till musiken. Känslan råder alltid

i operan, icke handling, charactersutveckling och situation, ehuru det måste ha något af dessa, i synnerhet af den sednare. Handlingens fortgång, inveckling och upplösning framställes icke omedelbart och genom sig sjelf, utan genom den känsla, som intager personerna. I denna vaxel af känslor framställer sig handlingen åskådligt. Alltså måste operaskalden välja en sådan handling, hvarigenom personerna bringas i lägen, i hvilka de kunna uttala sina känslor lyriskt samt sina passioner och affecter i mångfaldiga gradationer. Såsom de bästa ämnen för operan anses med skäl det romantiska, det phantastiskt-underbara och det komiska. Den allvarsamma operan (*opera seria*) får icke vara tragisk, emedan smärtan i sin högsta grad icke är musikalisk. *Opera buffa* (roliga) kan icke ha så invecklad intrigue, som lustspelet; derföre måste det komiska försättas med ett lyriskt ämne i operan. *Operetten* är ett sångspel, i hvilket musik-accompagnementet afbrytes af dialogen, under hvilken åter musiken tiger. Den består derföre mest af *arier* och *chörer*. *Melodramat*, en dramatisk mosaik, består af musik och tal, som skiftevis vaxla, och är än monodram än duodram. Men här är ingen innerlig förening af musik och poesi, så vida musiken söker att uttrycka i toner, hvad redan i ord är sagdt. Under dessa hvilopunkter har visserligen skådespelaren

tillfälle till attituder; men hela melodramat är en batardart. *Vaudevillen* är ett riktigt sångspel, med den skilnaden från operan, att all musik i vaudevillen är bekanta melodier, och ämnet alldagligt. Musiken har öfvervigten i *Cantater* (med *recitativer*, *arier* och *chörer*), ehuru äfven en text af likasom dialogisk form är musiken underlagd. *Recitativet* står midt imellan sång och declamation och är en förberedelse till det följande. *Ariosot* uttrycker en mildare känsla, *Arian* en mer upprörd. *Arian* kan vara *duett*, *terzett*, *quartett* och *quintett*. *Cavatinan* är rikare än *arioso*, men inskränktare och kortare än *arian*. *Chören* uttrycker totalkänslan och visar en concentration af den högsta kraft.

De sköna konsterna *)

Tecknande Konst.

Den tecknande konsten bildar på plana ytor, är således en *skenets* konst, till skilnad från *Plastiken*, som bildar helgjutna gestalter af massor. Den förra delas i *tecknande konst* i egentlig me-

*) I afseende på theorien för dem, följes Ficker.

ning, målarekonst, träsnitt, kopparstickarkonst och stentryckskonst.

Den förnämsta af dessa är målarekonsten, emedan den först genom färgspelet mäktar fullt uttrycka, hvad blott kan antydast och förberedas genom tecknande konst. Den tecknande konsten i egentlig mening framställer icke, såsom plastiken, de högsta idealer för en skön organisk kroppsform, utan ger blott ett *sken* af kroppsformationen, ehuru den icke, så väl som måleriet, framställer själen. Underarter äro 1) *Gränsliniernas konst* (contourkonst, skiagraphi, skuggkonst, monogramma), som blott genom de yttersta linierna antyder kropparnas form; 2) *Monochrom*, enfärgad teckning (*chiaroscuro* eller ljusskugga), som medelst schraffering antyder ljusförhållandena, t. ex. *pennritningar*, *stiftsteckningar* (med röd eller svart krita), *grått i grått*, teckning med tusch eller sepia, hvilket sednare teckningssätt bildar öfvergången till måleri genom sina fina, noggranna gränslinier, sina mjuka och saftiga skuggor, tjocka skuggningar på somliga ställen och rena ljuspartier.

Måleri.

Dess högsta mål är att framställa hela det inre lifvet hos människan, alla människans ideella förhållanden. Det är konsten att framställa det ideella genom synbara föremål samt dessas naturliga

former och färger på en yta. Utom vanlig teckning tillkommer nu äfven coloriten, och denna är icke här, såsom i monochromen, blott färgning, utan färgspel. Teckningen är måleriets kropp, coloriten dess själ. Herrskar teckningen, så blir bilden stel, hård, kantig, sculpturisk; herrskar coloriten, så blir den mjuk, obestämd, uppslukande teckningen. Måleriet kan framställa, icke allenast, såsom plastiken, allt som är i rummet, utan äfven rummet sjelft, d. v. s. *förgrund*, *bakgrund*, *luften*. Derföre hörer till måleriet linear- och luftperspectiv, rundning, belysning, hållning, ljus-mörker (*clair-obscur*), färgernas localtoner och sjelfva färgslagen. Måleriet är inskränkt till uppfattningen och framställningen af ett enda ögonblick; derföre är dess område vida inskränktare än poesimens, som skildrar successivt, och alla motiver måste indragas på en enda tafla, framställas liktidiga bredvid hvarandra samt göras åskådliga genom gränslinier och färg. Emedan nu måleriet vill framställa motiven, själen, idéen, så är måleriet *uttryckets konst*, som anser formen blott för ett nödvändigt medel att uppenbara anden. Likasom musiken, är derföre måleriet den egentliga Christliga konsten, i motsats mot formens konst, den egentligen antika plastiken.

Måleriet indelas, efter föremålen, i målning af 1) *liflösa föremål* (*Still-Leben*), 2) *blom-*

ster- och fruktstycken, 3) landskaps- och sjöstycken, utsigter, byggnadsstycken, 4) djur- och jagtstycken, 5) Menniskor: a) portrait (högre eller lägre), b) sammanställning af flera individer i scener, historiska stycken, c) genrebilder (skämtsamma scener ur lägre, husliga och borgerliga sysselsättningar), d) caricaturer; 6) det översinnliga, a) allegoriska, b) mythiska, c) mystiska (Gud, Christus, Madonnan, änglar, satan, eller historiska heliga personer, såsom Apostlar, Evangelister, martyrer, helgon).

På lägsta graden stå de så kallade *Still-Lebens* styckena, t. ex. framställningar af kökskär, husgeråd, dödt villebråd, lifsmedel m. m., emedan de, saknande all högre betydelse, allt uttryck, all häntydning på idéen, blott visa en genom teknisk öfning öfvervunnen svårighet och behaga genom den förvillande naturtroheten. Stora häri voro Nederländerne, i synnerhet *Terburg*, *Dow*.

Högre stå blomster- och fruktstyckena, emedan naturlifvet redan der börjar tala till oss genom de älskliga blomsterna och frukterna. Ypperst är i blomstermåleriet *Huysum*, genom färgernas mjukhet, friskhet, finhet och lif, samt genom penselns fina uttryck af de saftiga och naturliga ljusvexlingarna. Den största fruktmålare är *de Heem*. *Arabeskerna*, prydnader (i måleri-, byggnads- och bildhuggerikonst) af löf- och blomsterverk, äro

mest phantastiska sammansättningar, t. ex. *Raphaels* i Vaticanen. De kallas äfven *Mohresker*, emedan Araber och Mohrer, som ickeingo afbildade menniskor och djur, slog sig på blomstermåleri; *Grottesker*, af de grottor, hvare de gamla Romarne målat dylika sirater.

Landskaps- och sjömåleriet skapar antingen ideella naturscener eller efterapar det verkligt gifna (i detta fall kallas de *prospecter* eller *utsigter*). Landskapsmåleriet, likasom musiken, försätter oss i ett obestämdt känslotillstånd. Landskapet är olika för olika klimat, olika tider på året och dagen, olika i solsken, natt, moln, regn, storm m. m. Olika konstnärer förmå dessutom genom egendellig stil bereda en olika stämning. Så förer oss *Claude Lorrain* under den klaraste himmel ut i retande nejder, hvarest det vidt utbredda fältet försvinner i fjerran, der milda viadarspela i löfven, hafsvågen slår mot stranden, och den nedgående solens strålar i lekande skimmer dansa på den af milda fläkter krusade hafsytan. *Caspar Poussin* griper vårt hjerta genom stora och enkla naturscener; *Svanefeld* förer oss under de stilla lundarnas lätt susande skuggor; *Ruisdael* i de stilla, ödsliga skogarna, och *Salvator Rosa* i vildmarker, der vi rysa vid anblicken af hängande klippmassor, hvarunder banditer söka skydd i åsknatten. Efter den naturliga karakteren åter delas landskapen i nord-

liga och sydliga, släta och bergiga, fria och sperade utsigter; efter lugna och rörliga situationer, olika tider på året och dygnet. I anseende till den *ästhetiska* karakteren, d. v. s. deras intryck på phantasi och känsla, delas de allt efter hvar lands *stil*, som kan vara behaglig eller stor. Schweizernaturen är storartad, den Nederländska behaglig; den Italienska förenar båda stilarna. *Staffaget* (figurerna på landskapsstycket) kan utgöras af vanliga byggnader och människor ur hvardagslifvet, med deras sysselsättningar, seder och situationer; forntidens personer, seder och bruk; gamla monumenter, tempel, ruiner, guda-bilder, offertåg, grafvårdar; af scèner ur ett patriarchaliskt herde- och jägarlif, ur idyllverlden, ur fabeltiden och dess gudaverld, ur historien. *Staffaget* må likväl icke fästa åskådarens uppmärksamhet uteslutande på sig, ty naturlifvet i vextverlden, berg, vatten och luft är det förnämsta i landskapsmålningen, hvarföre ruiner och förfallna byggnader här endast skola visa naturens magt öfver alla människoverk. Det ges två skolor i landskapsmålning. 1) Den Italienska, stiftad af *Titian*, som mer fäster sig vid den historiska och poetiska delen, 2) den Nederländska af *Paul Brill*, som fäster sig mer vid det egentliga landskapet. Ur den sednare utgick *Claude Lorrain*. *Sjöstycken* framställa vatten, kuster och ham-

nar. Äfven hafvet har olika utseende för olika klimat. Nordhafvet är ypperligt måladt af *Vernet* och *Backhuysen*. Solens upp- och nedgång, månskenet, åskblixten m. m. göra synnerlig effect i sjöstycken. Äfven sjöstycken hafva staffage. *Tassi*, *Claude*, *Vernet* lyckas i lugna situationer och ljuseffecter; *van der Neer* i nattliga, mänbelysta sjöstycken. Stormen målades bäst af *Peter v. Moly*n (derföre *Tempesta* kallad), *Manglard*, *Vernet*, *Backhuysen*. Sjöbatailmålningar förhålla sig till sjöstycken, som batailmålningen till landskapsmålningen. I de sednare spela hästar, i de förra skepp hufvudrollen. Bataillestyckena höra till historiemålningen.

Djurmåleri är svårare än något föregående, emedan naturlifvet i landskapet här stegrats till *djurlif*, hvarföre ett uttryck af det inre genom formerna här erfordras. Men i afseende på den *ästhetiska* verkan äro djuren underordnade. Djuret framställes, antingen för att visa sin arts skönhet (mer plastikens mål) eller att uttrycka artens karakter (mer måleriets). Utmärkt i den sednare arten är *Fr. Mind*, hvars till hälften smilande, till hälften tigerartade kattor ypperligt uttrycka artens karakter. *Frans Snyders* åter framställde i sina djurstrider djursjälens olika tillstånd af mod och fruktan, raseri och list med högsta omvexling. Lägst är försöket, att framstäl-

la djurens rent af djuriska karakter, t. ex. *Potters* pissande ko, flera *Wouermanns* häststycken. Högre står målningen af djurens strid med menniskan på jagt eller hennes strid med vilddjur på arenan eller eljest. I jagtstycket drager vanligtvis hundkopplet till sig mera uppmärksamhet, än jägarne sjelfva.

Menniskomålning. Lägst står här det blott slafviskt copierade *portraitet*, hvilket är utan konstvärde, så länge icke personens hela själsindividualitet, såsom t. ex. i *Rubens'*, *Holbeins* portraiter, blir synlig. Högre står *charaktersbilden*, som målar själsphysionomien, icke blott den kroppsliga likheten. Härligast i detta slag är *Raphael* i sin scholan i Athen, der han uttrycker i anletsdragen hela individualiteten hos de Grekiska snillena. Öfningsstycken endast äro *psychologiska karakterer*, t. ex. *Lebruns* passioner. Högst står *idealbilden* efter idéen enligt historiska uppgifter. Så uttryckte *Michael Angelo* i *Zenobia* idéen af kvinnlig sublimitet och kvinnligt mod, så *Carlo Dolce* i *Sappho* skaldinnans enthusiasm. De största portrutmålare, utom de anförda, äro: *Titian*, *Van Dyk*, *Leonardo da Vinci*.

Historiemålningen framställer en handling, verkan af en stor händelse i någon individs lefnad. Den är alltså dramatisk. Emedan målaren blott kan framställa ett enda moment, måste han ut-

välja det innehållsrikaste, uttrycksfullaste och intressantaste. Så i *Raphaels*: Ananias död, Christi uppståndelse, den lames botande, Elymas blindhet, striden öfver sacramentet, undret vid messan, scholan i Athen, Parnassen, Pauli predikan, branden etc. Utom uppfinning fordras i en historietafva sköna, karakteristiska gestalter, talande physiognomier, träffande uttryck i hvar figur, behag och naturlighet i rörelser, tjusande färgharmonier. Taflan bör kunna förklaras af sig sjelf genom det helas gruppering och, ehuru på ett mer underordnad sätt, genom bruket af portraiter, nationalphysionomiens iakttagande, costume (seder, kläder och bruk, på en viss tid och ort), allusioner, arkitektur. Likväl är icke målningen till, för att visa lärdom, utan för att ge ett uttryck af det rent menskliga, såsom sådant. Därföre må icke handlingar, som i sig äro vidriga, framställas, t. ex. menskligheten, underkastad lidanden och förstörande krafter, afrättningar, så vida icke ögonblicket före afrättningen väljes eller i allmänhet sådana, då själskraften hos den lidande, det högre i menniskonaturen, uppenbarar sig. När en series af historiska handlingar, som icke kan uttryckas på en tafla, fördelas på flera, uppkommer en cyclus, t. ex. *Raphaels* Gamla Testamentets historia i 52 taflor.

Emedan målarekonsten äfven kan framställa

rummet för en handling, så kan det äfven gifvas målningar af *batailler till sjös och lands*. I bataillmålningen kan man omfatta alla partier af striden med en blick, död och lif, den högsta verksamhet och det högsta lidande, t. ex. i Constantini fältslag af *Raphael*. Bataillmålningen är mer för phantasien, än för känslan, samt väcker blott en allmän lifs- och verksamhetskänsla. *Raphael* är i historiemåleriet oöfverträfflig, i afseende på compositionens stil, gestalternas individuella karakteristik, betydelsen och behaget, jemnte det rigtiga förhållandet mellan uttryck och rörelse i hvarje handlande person.

Genrebilder framställa conversationsstycken, det lägre hvardagslifvet, krog- och torgscener, fogel- och frukthandlare. Häri utmärka sig de Nederländska målarna, i synnerhet *Teniers*, *Breughel*, *Ostade*, *Dow*. Genremålningen är förkastlig, om den saknar komisk lyftning. Denna sednare råder i *carricaturmålningen*, hvilken genom raka motsatsen mot det sköna och idealiska humoristiskt framställer det gemena i dess gemenhet, alltså negativt det sköna. Häri är *Hogarth* ypperlig genom nyhet i uppfinning, rikedom i tankar, sanning i uttryck. Kanske är han likväl dunkel, svår att genast fatta.

Allegoriska målningar häntyda på ett begrepp, som icke kunnat fullt symboliskt uttryckas. De äro

antingen *physiska*, bilder af naturkraften, t. ex. den Ephesiska Diana med flera bröst, *moraliska* bilder af ethiska förhållanden, t. ex. Eros, som, höljd i lejonhuden, släpar Hercules' klubba, afbildande kärlekens seger öfver tapperheten; *historiska*, t. ex. Cæsars tåg öfver Rubicon, en bild af det fattade beslutet att eröfra Rom. Mindre allegorier äro *allusionerna*, t. ex. då i *Raphaels Parnass* Horatius ser på Pindarus, för att utmärka, det Horatius imiterat Pindarus.

Mythiska, ur mythologien, vanligtvis den Grekiska. För oss, Nordboer, är den forn-nordiska mythologien lika lämplig att begagnas i målade och bildade konst, som den Grekiska. Utom det att vår mythologi är rik på poetiska situationer, har den en vida djupare betydelse än Grekernas, och är dertill nationell. Likväl, hvad mythologi än begagnas, skall alltid konstnären försätta sig i det folks anda, som trodde på dessa gudar.

Mytiska målningar eller de egentligen Christna föremålens framställning. Gud, enligt vår tro, får icke förmenskligas. Sjelfva menniskoformen är för låg, för ovärdig att uttrycka den oändlige Skaparen. Ingen har lyckats att framställa Gud värdigt, icke *Michael Angelo* i skapelsen, icke *Raphael*. *Michael Angelo* och *Rubens* hafva sökt framställa honom i yttersta domen; men han ser snarare ut som en förskräcklig Zeus i strid med jordens barn, icke

förena den religiösa hänryckningen med olikheten i deras individuellt menliga karakter, så äfven i sina Propheter och sibyllor; så Michael Angelo, så Correggio i Johannes, som skrifver Evangelium. — Martyrerna skola uttrycka himmelsk och glad hängifvenhet i döden, religionens seger öfver dödsfruktan, men icke momentet efter, utan före döden, ty döden i och för sig sjelf är vidrig, om icke en högre själskraft i den uppenbarar sig eller kan uppenbara sig. Derföre hafva *Nicolaus Poussin*, *Le Brun*, *Rubens* misslyckats genom framställningen af det blott gräsliga i det Betlehemitiska barnamordet, då deremot *Raphael* beslöjar det förskräckliga genom det menliga, i det han förnämligast visar mödrarnas förtviflan. — Till denna art höra målningar ur Gamla Testamentets historia och ur Christna kyrkohistorien.

Till det tekniska i måleriet hör anordning, composition, gruppering (vindrufve-, kägla-, pyramidal- eller fyrkantform), teckning, colorit, clair-obscur, uttryck och draperie. Till teckningen hör linearperspectivet, hvarigenom afståndet uttryckes. Till coloriten hör belysning, rundning eller försmältning, luftperspectivet, hvilket genom gradation af färg, ljus, skugga visar luftmassans större eller mindre afstånd. Clair-obscur är en konstmessig fördelning och harmonisk försmältning af klara och dunkla partier i en målning samt verkas

af ljus, halfskugga, återsken (af en upplyst kropp på en annan). De yppersta i clair-obscuren äro *Correggio* och *Rembrandt*. Scholorna äro olika i afseende på teckning; den gamla Italienska har en hård, torr, mager teckning, den gamla Tyska likaså, ehuru med djupare betydelse, den Romerska (t. ex. *Raphael*) är bäst, den Florentinska är öfverdrifvet correct, alltså för lärd, för anatomisk, nyttjar gerna förkortningar till att visa sin muskelkännedom; den Lombardiska är mild, med tju-sande färgsförmältning, den Venetianska låter teckningen försvinna i coloritens rikedom; der är teckningen icke djup, betydelsefull, ädel och värdig, imponerar blott genom lägre sanning; så äfven den Nederländska. Den Franska (t. ex. *Poussin*) har lika correct teckning som *Raphael*, hvilken sedan åter infördes af *David*. Uti colorit och clair-obscur är den Lombardiska, Venetianska och Nederländska bäst. Den Romerska och Florentinska försumma den, sämst är den gammal-Tyska, der skuggorna äro torra, grå, ogenomskinliga, hvarföre den äfven gerna begagnade guldgrund.

Techniska arter af måleri: 1) *Encaustiskt*, inbrändt (vaxmålning), hos de Gamle. 2) *Email*, genom glasflusser på eldfast botten. 3) *Glasmålning*, först af mångfärgadt glas, sedan inbrändes mineralfärger. 4) *Vattenfärgsmålning* (*gouache* eller *aquarell*). Färgen sönderrifves i vatten, försatt med

lim och gummi. 5) *Al fresco*, in udo pingere, på våt kalk med vattenfärger. Målas på torr grund, så kallas det *alla tempera*. 6) *Oljemålning*, som fullkomnades af bröderna v. Eyk i 15:de seklet. Skiner den undre grundfärgen igenom, så kallas det *Lasur*. Oljemålning försmälter bäst färgerna i hvarandra. 7) *Pastellmålning* sker med torra, kritartade färger, som äro formade till stänger. 8) *Mosaik* af mångfärgade stenar eller glasarter, som inläggas vid hvarandra. Till måleri kunna äfven hänföras *gobelinstapeter*, hvilka väfdes efter cartoner af berömda mästare.

Till de tecknande konsterna höra ock följande, som icke begagna färg, utan endast contourer, ljus och skugga: 1) *Träsnitt*, konsten att skära i trä. Den uppkom först genom spelkorten. Utmärkt träskärare var, 1655, Albr. Dürer m. fl. 2) *Kopparstickarekonsten*, som uppfanns i slutet af 15:de seklet (den första bekanta kopparstickare är Martin Schön, † 1486) och har flera arter: *grafstickelkonst*, *etsning* (med skedvatten), *punktermaner* med hammare och *roulet*, *svartkonstmaner* (der de ljusa partierna utarbetas i de svarta; uppfanns i 17:de seklet), *färgtryck* och *tuschmaner*. 3) *Stentrycket* (Lithographi, d. v. s. teckning på sten) uppfanns af Aloys Sennefelder i Prag, 1819.

Måleriets historia: Grekernas måleri var

mer sculptriskt, teckningen hade der öfvervigt. De hade hvarken *clair-obscur* eller landskapsmålning. Måleriet börjades hos dem med målning på vaser och statuer, sedan blef det bataillmålning. *Polygnotos*, 460, införde fyra vattenfärger. Den *Asiatiska* scholan sträfvade förnämligast efter natursansning. Dit hör *Zeuxis* och *Parrhasios*, 400. *Sicyoniska* scholan målade helst djur och blomster jemnte menniskor i lidelsefulla situationer. *Apelles*, 328, var stor i den behagliga stilen (*Anadyomene*); portraiterade Alexander. *Protogenos* var äfven stor portraiteur. Den *Byzantinska* konsten, som hela Medeltiden rådde i Europa, var en total förskämning af den gamla konsten och följde slafviskt en viss typ. I början af 13:de seklet började man lösslita sig från detta manér, först i Italien. I Florenz uppstodo: *Cimabue* († 1300) och *Giotto*. Sedan uppkommo flere scholor, som bära namn efter stiftarens födelseort. Till de berömdaste höra: Den *Florentinska*, hvars förnämsta målare äro: *Michael Angelo* († 1564), i synnerhet berömd för sin *Yttersta Dom*; han är hård, sculptrisk i teckning; *Leonardo da Vinci* († 1519); *Fra Bartholomeo*, *Sodoma*, *Andrea del Sarto*. Den *Romerska* skolans yppersta målare är *Raphael*, Peruginos lärjunge (1483—1528), den största af alla, genom alla elementers innerliga sammansmältning för att i allt uttrycka idéen. *Giulio Romano* († 1546)

är dernäst att anmärka. Den *Venetianska scholan*, till hvilken höra: *Bellinerna*, *Mantegna* († 1506, stiftare af Lombardiska scholan), *Titian* († 1576), *Tintoretto* († 1594), *Paul Veronese* († 1588). Bland *Lombardiska* mästare äro *Francesco Francia* i Bologna, äfvensom den graciösa *Correggio* († 1534), stora. Med 16:de seklets slut var konstens blomstringstid förbi. Derpå uppkommo *Eklektiker*, som valde de bästa af de föregående att imitera, till hvilka man räknar: *Ludovico*, *Agostino*, *Annibale Carracci*. *Naturalisterna* åter härmade naturen, t. ex. *Caravaggio* och *Peter Laar*, som införde *Bambocciader* (genrebilder). Från denna tid äro endast följande stora: *Guido Reni*, i Bologna († 1642), som är nära lik *Raphael*, *Albani* i Bologna († 1660), *Dominichino* († 1641), *Lanfranco* († 1647), *Carlo Dolci* († 1686), *Sassoferrato* († 1685), och *Salvator Rosa* i Neapel. *Frankrikes* största målare äro: *Vouet* († 1641), scholans stiftare, *Nic. Poussin* († 1665), kallad *Frankrikes Raphael*, *Claude Lorrain* († 1682), *Le Sueur* († 1655), *David*, som nu lever. *Englands* målare äro: *Hogarth*, stor i caricaturer († 1764) och *Reynolds*. — *Tyskarnes* äldsta målare är *Wilhelm af Cöln* (1410), *Martin Schön* († 1499), *Wohlgemuth*, hans lärjunge *Albrecht Dürer* († 1528), *Luk. Kranach* († 1553) och *Holbein* († 1554). Hela denna schola är ut-

märkt för sin innerlighet, sitt djup, ehuru contourerna och färgförmältningen ännu äro något stela. *Nederländernas* äldsta målare äro: bröderna *Hubert* († 1441) och *Johan van Eyk* († 1441 eller 1470), som först målade i olja, *Lukas van Leyden* († 1553). Sedan uppkommo tvänne scholor i *Nederländerna*: Den *Ny-Flamandska* och *Holländska*, af hvilka den förra var mer idealisk, den sednare mer slafvisk aftecknare af den lägre naturen. Den förra stiftades af *Rubens* från Cöln († 1640), och dit hörde *van Dyk* († 1641); den sednare af *Rembrandt* († 1674). I denna äro följande utmärkta: *Dow* († 1680), *Bond-* och *Helvetes Breughel* († 1670), *Teniers* († 1690), hvilka mest målade bondscener m. m. *Djurmålare* voro: *Snyders*, *Wouwermann*, *Potter*; *landskapsmålare*: *Berghem* och *Ruysdael*; *blomster-* och *fruktmålare*: *Huysum* och *Heemskirch*. *Svenska målare*: *Ehrenstrahl*, *Åkerström*, *Hörberg*, *Breda*, *historiemålare*; *Hilleström*, *Lauræus*, *genre-målare*; *Depréz*, *decorationsmålare*. Bland de nu levande: *Westin*, *Sandberg*, *Kraft*, *historie-* och *portraitm.*; *Graffman*, *Anckarsvärd*, *prosp.m.*; *Södermark* och *Way*, *portr.m.*; *Limnell*, *aquarelle-* och *decorationsm.*; *Fahlerantz*, *landskapsm.*; *Rydingsvärd*, *målare i sepia*; *Mörner*, *carricaturemålare*. *Graveurer*: *Forssell*, *Ruckman*. Flera tillåter oss rummet icke att anföra.

Plastik.

Den har att framställa den fulländade människokroppens organiska form i hela bilder. Andra bilder än de af människan frambringas väl äfven af plastiken; men dessa stå uti compositioner i blott underordnad förhållande till människan, eller hafva de ett allegoriskt syfte. Emedan idéen här fullt förkroppsligas, kallas plastiken *symbolisk* och *realistisk*, i motsats mot måleriet, som är mer *idealistiskt* och *allegoriskt*, der kroppen förändligas, så vidt anden der skiner igenom kroppslighetens skära slöja, *skenet*. Plastiken vill blott framställa den sköna formen såsom sådan; derföre försakar den färgen, som skulle neddraga bilden till en blott imitation af naturtingen och det hvardagliga lifvet, hvilket icke får framställas af plastiken. Men, emedan det icke ges för phantasi- en en *menniska i allmänhet*, så kan icke plastiken framställa menniskoformen i allmänhet, den måste nödvändigt skilja mellan en *manlig* och en *qvinnlig* typ; men icke en gång en man i allmänhet kan den framställa, den måste framställa en viss ålder, och äfven t. ex. ynglingen i allmänhet finnes icke till i naturen, i ynglingen måste vara tillika något individuellt och karakteristiskt. Det är derföre som man fordrar, att plastiken skall försmälta karakteristisk individualitet med idealitet, allmänt och

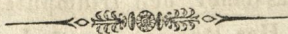
enskildt, verklighet och begrepp. Plastikens hufvudföremål är framställning af individualbilden; ty redan *gruppen* och *reliefen*, der relationen mer råder, är en öfvergång till *måleri*. Derföre har plastiken i sin egentliga mening ett vida inskränk- tare område än målarekonsten; men den är dere- mot den konst, som åskådligast af alla kan fram- ställa idéen. Hos djuret finnes intet andligt så- som sådant, utan blott såsom naturlif, hvarföre plastiken helst väljer menniskoformen, deri en an- de finnes, som vill ha sitt uttryck i kroppen. Vis- serligen framställde i synnerhet Orientaliska pla- stiken djurbilder, och äfven den Grekiska för- smådde icke djurformationerna; men Orientalern ville icke uttrycka formen såsom sådan, utan blott en gåtlik bild af ett aningsrikt, men dunkelt inre, det odelade gudomliga, och Greken fram- ställde djuren, endast för att personifiera det läg- re djuriska lifvet i dess underordnade förhållande till människan. Nu kan plastiken blott framställa en viss idé, d. v. s. en viss modification af det oändliga. Hvar och en af de Grekiska gudabil- derna framställer icke den odelade idealverlden, utan en viss det gudomligas egenskap, en viss idé, t. ex. i Zeus majestätet, i Pallas visheten, i Dionysos glädjen, o. s. v. Harmoni är fulländning, harmoni är lugn, derföre framställas individualbil- der i lugn, själsjemvigt, icke förslappning. Se A-

pollo di Belvedere! Till groupen hör verksamhet, rörelse, passion, emedan der måste finnas en relation mellan olika figurer. Likväl måste icke passionens uttryck, såsom något i sig fult, förevigas i marmorn; passionen måste mildras, begränsas af själens högre kraft, af idéen. Se *Laokoon!* Smärtan, som i alla muskler och senor uttryckes, förvrider icke anletet och kroppen och öppnar icke hans mun till verop. Han drar en lång suck, som uttömmar underlifvet och urhållkar sidorna. På samma sätt tyckes *Niobe* förstenad af smärta, hon gesticulerar icke som en rasande qvinna. *Laokoon* tyckes vara bestämd för en niche, emedan baksidan icke är så väl utarbetad. Så äfven *Niobe's* groupe. De öfriga groupebilderna voro för culten och uppställdes på offentliga platser så högt, att den dramatiska relationen (som alltid i plastiken är underordnad) icke kunde urskiljas, utan blott individualbilderna. Detta bevisar, att groupen icke var målet för den egentliga plastiken. Till groupen räknas också: *statuer till häst* eller *i vagnar*, förespända med två à fyra hästar. Draperierna sluta sig nära efter formerna på dessa och många individualbilder, eller låta åtminstone former anas. Plastiken försmår äfven att noga utföra enskilda partier, t. ex. naglar, emedan det här ankommer på totalintrycket, icke på en öfverdrifven teknisk noggrannhet, som uppenba-

rar sig i trogen naturimitation. *Karyatiderna*, bilder, som uppbära pelare, gör plastiken blott såsom prydnad för byggnader. Sådant är äfven *reliefet* (bildgrupper, sammanhängande med en yta, väggbilder). Det är antingen *haut-relief* (högt), *bas-relief* (mindre högt) eller *mezzo-relief* (medelmåttigt upphöjdt) och framställer figurer, antingen *i profil* (då blott ena halvesidan synes) eller *en face* (då baksdelen af kroppen icke synes). *Reliefen* föreställde hos de Gamle offer, fältslag, dansar, processioner och triumfståg, till tempelprydnader. Hos Romarne användes reliefet mest på triumphbågar. Reliefer i miniatur på ädla stenar kallas *Cameer*, der figurerna antingen äro upphöjda öfver ytan eller ingrafna på ytan. Till plastiken höra också *Vaserna*, som antingen äro prydda med reliefer eller målningar.

Plastikens tekniska arter äro: 1) *Fornkonst* af mjuka ämnen, antingen af lera eller af vax till modeller (*Bossirkonst* eller *Keroplastik*), eller förfärdigar den prydnader på byggnader (*Stuccatur*). 2) *Skärningskonsten* arbetar i trä (så Albrecht Dürer), i elphenben (så Algardi) m. m. När det sker i kork, kallas det *Felloplastik*. 3) Den *egentliga Plastiken*, *Glyptik*, bildar i hårda massor med mejsel och hammare. 4) *Gjutningskonsten* låter metaller i flytande tillstånd ingå i modeller. 5) *Reliefarbete* uppkommer genom a) *Gravering*, dak-

tyliographik, i ädla stenar (*intaglio*, ingrädda, eller *cameo*, i upphöjdt arbete). Dessa stenar aftagas i *paster*,^o aftryck i glas, *terra sigillata*, *svafvel*, *lack*, *gips*, *vax*. b) Stämpelskärarekonsten, som arbetar sigill, mynt, m. m. På mynt skiljer man *tête* (hufvudsidan), *revers* (baksidan), *legende* (omskrift), *fältet* (det inre) och *påskriften*. Midt imellan plastik och mimik stå *Tableaux Vivans*, uppfunna af *Lady Hamilton*. I *tableau*'erna tyckes sjäslifvet på ett ögonblick förstenadt.



Orientens bildhuggarekonst var icke fri och själfständig. Den sammanhänge dels med måleri, dels med byggnadskonsten. Deras bilder voro färgade väggprydnader och dertill kolossala, all individualitet saknande, otympliga djurformationer eller blandningar af djur och människa, i hvilka betydelsen öfvervägde formen. Hos *Grekerna* nådde den sin höjd, emedan *Grekerna* voro ett skönt bildadt folk, hvars organiska kroppsformer ännu mer utbildades genom gymnastiska öfningar. Dessutom var själfva idéen, som i bilden skulle uttryckas, klar för *Grekerna*, hvarvid de äfven ledades af sträfvan att fullt försinnliga idéen, hvilket ypperst sker genom plastiken. Förberedelsestilen var hård, såsom i de *Eginetiska* bilderna. Den blomstrade genom *Phidias*, som huggit den

kolossala *Zeus Olympios*, *Minerva* samt de bildverk, *Lord Elgin* tog i *Grekland*. Samtidiga med *Phidias* voro bronzgjutarne *Polyklet* från *Sicyon*, som gjutit mönsterbilderna *Ynglingen*, *Gossen*, *Diadumenos*, *Doryphoros* och den *Argiviska Juno*; *Myron*, hvars *Ko* och *Brottare* berömmas. Under *Peloponnesiska kriget* lyckades man bäst i afbildningen af kvinnligt behag och begagnade marmorn, då förut silfver, guld och elphenben brukats. *Praxiteles* och *Skopas* äro under denna tid utmärkta. De skapade den *sköna stilen*. *Praxiteles'* *Venus*, *Eros*, *Apollo* och *Satyrer*, *Skopas'* *Bacchantinnor* äro berömda. Någon af dessa högg äfven *Niobes* groupe. *Lysippos* från *Sicyon* högg *Heroerna*, högg ock *Alexanders* och hans generalers bilder. *Alexandrinska scholan* visar redan konstens förfall, så vida den uteslutande sökte uttrycka det piquanta, det retande, det kittlande. Likväl göra bildverk, sådana som *Laokoons* groupe och *Mediceiska Venus*, härifrån undantag. — Hos *Romarne* alstrade plastiken mest portraitstatuer, basreliefer på triumfbågar, vaser, m. m. Den försämrade *Grekiska* plastiken, kallad den *Byzantinska*, upptogs af *Christna kyrkan*, och dess mumielika, yttre grannlåt älskande, manér herrskade, likasom den *Byzantinska* målarekonsten, under hela *Medeltiden*, tilldess den genom bekantskapen

Ästhetik,

med antikens plastik utträngdes. Den äldsta Italienska sculptör är, i slutet af 1100:talet, *Nicola Pisano*. Sednare lefde *Lorenzo Ghiberti*. Höjdpunkten nådde plastiken under 16:de seklet uti Italien genom *Michael Angelo Buonarrotti*, tillika stor målare, som i antik stil högg *Mose*, *Natten*, *Amor*, *Bacchus*, m. fl. Konsten förföll från sin idealiska höjd ned i det piquanta och effectjagande genom *Bernini* († 1680) och *Algardi* († 1654), hvilkas smak utbredde sig öfver Europa. Vår tid ser plastiken åter uppblomma. *Canova* († 1822), som med största noggrannhet behandlade marmorn, lyckades icke i det heroiska, men mästerligt i kvinnobilder, t. ex. *Juno*, *Amor*, *Psyche*, *Hebe* och *Magdalena*. Den ännu lefvande Dansken *Thorvaldsen* öfverträffade honom. Dennes berömdaste arbeten äro *Jason*, *Mars*, *Adonis*, *Christus*, de tolf Apostlarne och, i reliefet, *Alexanders intåg i Babylon* m. fl. Sverige har tre stora sculptörer: *Sergel* († 1814) har huggit en liggande *Faun*, *Venus*, *Amor* och *Psyche*, *Axel Oxenstjerna* och *Historien*. *Byström*, framför allt lycklig i kvinnofigurer, t. ex. *Juno*, *Venus* m. fl.; *Fogelberg* (född i Göteborg 1787) är störst af de trenne. Hans Oden är det första lyckade försöket att plastiskt framställa de forn-Nordiska Gudarne. — Tyskarnes nu lefvande *Dannecker*, *Rauch* och *Schadow* äro äfven stora.

Byggnadskonst (Architektur).

Byggnadskonsten söker att, genom användning af de matematiska lagarna för rummets ästhetiska construction, framställa en bild af verldsbbyggnaden och det Gudomliga såsom verldsordnare. Den skapar alltid det sublima. Byggnadskonsten var ursprungligen religiös, ville väcka känslan af det oändliga väsendet. Den lägre byggnadskonsten för behofvet räknas icke hit, men väl äfven de byggnader, som uttrycka andra idéer, såsom statens idé, Christna statsbyggnader o. s. v. *Mas-san* och de matematiska lagarnas användning derpå, hvarigenom ordning, symmetri och fasthet uppkomma, äro blotta villkor för byggnadskonsten såsom *skön*. Konstnärens friskapande phantasi begagnar dessa ämnen och omskapar dem så, att de uttrycka hans ästhetiska idéer. Endast om sådana uttryckas, väckes känslan af det sublima. Byggnadskonsten har det gemensamt med musiken, att båda ha en lyrisk verkan, att båda väcka obestämnda känslor och idéer, hvarföre man äfven träffande kallat en *skön byggnad* för ett stelnadt musikstycke. Byggnadskonsten bevisar bäst af alla sköna konster, att konstnären måste fritt skapa efter inneburna idéer, emedan han i naturen icke kan, såsom t. ex. bildhuggaren och målaren, finna någon förebild att imitera.

Byggnadskonsten följer en olika stil efter olika klimat, material, äfvensom efter olika bildningsgrad. Derföre skiljer man mellan den *Orientaliska*, *Grekiska*, *Romerska*, *Byzantinska*, *Arabiska*, *Götiska*, *Italienska*, *Franska* och *Engelska* stilen i byggnadskonsten. Den *Orientaliska* och *Egyptiska* stilen älskar det kolossala, massiva, oformliga och bryr sig mindre om formens rena skönhet, än om blott yttre grannlåt, brokig färg på sina byggnader m. m. Bevis äro Indiernas klipptempel, Egypternas pyramider, obelisker, tempel, grafvårdar och palatser. Hos Grekerna utbildades, liksom alla andra sköna konster, äfven byggnadskonsten, i synnerhet under Perikles, af *Phidias*, *Iktinos* och *Kallikrates*. En ädel enfald, sublimer former, en harmonisk förbindning af delarna utmärka deras stil. Så i deras tempel, odeer, pryttaneer, gymnasier, pelarsalar m. m. Deras tempel voro värdiga boningar åt de synliga gudarne (gudabilderna), icke ämnade till samlingsplatser för ett tillbedjande folk, derföre små pelarsalar, smyckade med friser; taken voro platta, allt ljus kom ifrån dörren. Allt uttryckte glädje och belåtenhet med det närvarande, icke, såsom de *Götiska* templens höga torn, en till himlen sträfvande ande. Smakfulla voro deras pelare, af hvilka man skiljer i *Grekiska* stilen mellan trenue ordningar; *Doriska*, *Joniska* och *Korinthiska*, hvilkas olikhet beror på för-

hållandet mellan diametern och höjden. Så hade den *Doriska* sju diametrar i höjd, den *Joniska* åtta, den *Korinthiska* nio, den *Romerska* nio, och den *Toscanska* sex. *Doriska* pelaren var tjock, kort, men afsmalnad uppåt. Den liknar den *Toscanska* eller *Etruriska*. *Joniska* pelaren är lätt, smärt, glad, utsmyckad med snäckor och voluter på capitèlen. *Korinthiska* uppkom af båda, med rika löfverk på capitèlen, år 436 f. Chr. *Romerska* capitèlen var sammansatt af den *Joniska* och *Korinthiska*. Här byggdes också utom tempelsmakfulla palatser, villor, bad, theatrar och triumphbågar. *Ny-Grekiska*, en sammansättning af antika och nya former, bildade en öfvergång till den *Götiska*. Dess bågar äro *halfcirkelformiga*, dess former fasta, tunga och massiva. *Byzantinska* byggnadskonsten kom med Östgöterna till Italien och kallades sedan den *äldre Götiska*. Denna öfvergick genom Carl den Store till Frankrike, Tyskland, England, Spanien och Araberna. I Södern voro taken plattare, i Norden spetsigare. *Arabernas* byggnadskonst i Spanien under 8:de seklet begagnade *hästskoformen* i bågen och älskar det lätta, eleganta, orientaliskt praktfulla, löfverk och arabesker, med smärta colonner i stället för Byzantinernas tjocka, och taket är öfversålladt med små spets-torn (minareter). Längre fram i Medeltiden, i 11-14:de seklerna, började genom byggmästarsällska-