

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 22.03.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/romantikken.pdf>

## Romantikken

(\_kunstretning) Kunstretning og historisk periode (ca. 1770-1830, ulik historisk plassering i ulike land).

Ordet “romantisk” ble tatt i bruk før en kunstretning fikk denne betegnelsen. I *En ensom vandrers drømmerier* (utgitt posthumt 1776-78) skriver Jean-Jacques Rousseau: “Stranden ved Bienne-innsjøen er villere og mer romantisk enn den ved Genève-sjøen, fordi klippene og skogen er nærmere sjøen.” Romantikken begynner på 1700-tallet med “the cult of feeling and the quest for the natural.” (Furst 1969 s. 55)

“Roman-ticism [sic] with its very name indicates its admiration for what it thinks of as the Roman of the Middle Ages: the romance of knightly exploits, honor, and chivalric love.” (Pfefferkorn 1988 s. 164)

Denne kunstretningen innebar bl.a. en “riot of introspection which spread across Europe at that time. [...] Rousseau’s self-scrutiny in the *Confessions* and *Les Rêveries du promeneur solitaire* stands opposite his loving contemplation of nature” (Jones 1969 s. 277).

Ifølge den sveitsiske litteraturforskeren Albert Béguin er romantikken en av de periodene i menneskehetens historie der kunstnere mest iherdig har forsøkt å trenge inn i livets mysterier (gjengitt fra Tadié 1987 s. 83).

Romantikken var mest tydelig som kunstnerisk retning i England og Tyskland. Viktige verdier var nasjonal og folkelig frigjøring, individuell frihet og kunstnerisk frihet med fantasi- og følelsesrikdom. Romantikerne ønsket å praktisere det som opplysningsfilosofene hadde kjempet for: fri utfoldelse av individet både i tanke og følelse (Demougin 1985 s. 1406). “Romantiken är en fortsättning av Upplysnings-tidens sekularisering i form av en radikal subjektivering av mytarvet.” (Engdahl 1986 s. 272) Folket i en nasjon ble oppfattet som en kollektiv sjel, parallelt til individets sjel (professor Siri Meyer i *Morgenbladet* 9. juli 1999 s. 6). Det er følelsenes sannhet som er det ekte (Tieghem 1990 s. 146). Inspirasjons-kilder for mange romantikere er sin egen nasjons fortid (f.eks. i middelalderen), dens natur og

folkeliv. Romantikken er synkretistisk (Starobinski 2004 s. 13), ved å ville forene nåtid og fortid, ulike kulturer og religiøse oppfatninger i en “symphilosophie”.

Den franske dikteren Victor Hugos forord til sitt skuespill *Cromwell* (1827) fungerte som et manifest for den romantiske bevegelsen (Rieger 2002 s. 298). Han hevdet der at god diktning verken har regler eller modeller. “Romanticism is a body of work that insists on openness; it is a system against systems” (Brad Prager sitert fra Neuhaus 2009 s. 213). Gjennom diktning skal individet få utfolde sin grenseløse fantasikraft.

“Romantikken er et fyrverkeri av triumferende subjektivitet. Med blikket innover mot egne hemmeligheter tror romantikerne at de kan berøre verdens hemmeligheter. Man kan ikke stige dypt nok ned. Slike nedstigninger er de ekte oppsvingene, nedsenkingen fører inn til innbildningskraftens sentrum. Her begynner fornuften å svimle. Bevisstheten blir til fantasi og fantasien til en fossende strøm. Språket kan knapt følge med lenger, derfor elsker romantikken musikken, det utsigelige. Tilgang til det utsigelige i oss – den indre rikdommen – gir først og fremst kunst, og som kjent religion. Men det er en religion som er til forveksling lik kunst. For både kunst og religion vitner om innbildningskraften. Denne er guddommelig. Så å si en guddommelighet nedenfra.” (Safranski 1999 s. 226-227)

Den romantiske kunsten handler om det individuelle/subjektive som en stor gåte (Frank 1989 s. 126). Romantikerne brukte sitt “fantasirum utan fasta gränser. Den romantiska texten är sin egen skapelseberättelse, och dess kryptogram lyder: “Varde ljus!” ” (Engdahl 1986 s. 274)

Den amerikanske litteraturforskeren Meyer Howard Abrams’ litteraturvitenskapelige studie *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1971) “shows that central Romantic ideas and forms of imagination were secularized versions of traditional theological concepts, imagery, and design” (baksideomslaget til pocketutgave fra 1973). Det hellige, rystende, ladete “flyttes” fra himmelen og inn i naturen. Naturen oppfattes som en opprinnelig, enorm kraft.

“Som bekendt er det Abrams’ hovedtese, at romantiske digtere og tænkere overtager Platoniske og bibelske begreber og paradigmer – f.eks. forløbsmodellen ‘oprindelig enhed / splittelse / genoprettet enhed’ – men sækulariserer og humaniserer disse ideer.” (Andersen og Hauge 1988 s. 51)

Romantikken kjennetegnes av begeistring for uberørt natur, for barn og det barnlige, for middelalderen (det mystiske og ugjennomsiktige), frihet og kunstnerisk, uhindret kreativitet. Ifølge tyskeren Novalis “where Children are there is a Golden Age.” (Novalis sitert fra Pfeifferkorn 1988 s. 185) Et av den romantiske periodens prosjekter var å frigjøre individet fra konvensjonenes og konformismens åk slik at den frie subjektivitet kan utfolde seg, samtidig som mennesket skal ha

respekt for tradisjoner og det nasjonale fellesskap (fra kapitlet “Sartre og romantikken” i Verstraeten, Legros m.fl. 1981 s. 55-56).

Romantikerne mente at “individualiteten først fullkommes i en høy grad av fellesskap.” (Michaelsen 1977 s. 238) “I romantikken er begreper som det nasjonale og hver nasjons særpreg og utfoldelsesrett grunnet på ideen om det individuelle verdi, ja på kampen for personlighetens rett. Som Paul Kluckhohn sier det i *Das Ideengut der deutschen Romantik* (Niemeyer, Halle 1942) s. 78: “Jeden Staat als ein lebendiges Wesen anzusehen, als eine *Individualität*, einen Makroanthropos, das ist romantische Grundanschauung.” [“Å anse enhver stat som et levende vesen, som en *individualitet*, en makroantropos, det er en romantisk grunnanskuelse.”] [...] Dette stats- og frihets-begrep henger igjen sammen med et i høyeste grad forpliktende (rasjonalistisk og revolusjonært) syn på folket som en oppgave, dets slumrende evner skal vekkes og dyrkes. Den som nærmer seg folket, må opplyse og gi, men vil bli belønnet med kjennskap til skjulte skatter.” (Michaelsen 1977 s. 90-91) “Det nasjonale” var for romantikerne en form for folkemystikk (Michaelsen 1977 s. 90).

“[T]he Wordsworthian poet striving to render our feelings “more sane, pure and permanent” has the task of restoring to feeling its pristine Rousseauite glory, of making feeling more itself.” (Jones 1969 s. 287) “Wordsworths bevidsthed stræber efter at overskride spaltningen af en oprindeligt “hel” verden i subjekt og objekt for at blive bevidsthed om sin egen samhørighed med verden, en naturlig væren-i-verden” (Andersen og Hauge 1988 s. 84).

Wordsworth skrev i et dikt om å leve mens den franske revolusjonen pågikk: “Bliss was it in that dawn to be alive, / But to be young was very heaven!” Revolusjonen ga et løfte om at samfunn og kultur kunne transformeres til det bedre fra grunnen av. Den viste hvor mye som kan endres i samfunnet med argumenter, sterk vilje og makt (R. Christiansen 1988 s. 20). Undertrykkende krefter må fjernes. Det den engelske revolusjonære dikteren Percy Bysshe Shelley kalte “empire of terror” i sin samtid, var et system som støttet seg på den kristne religion, monarkiet og adelen (sitert fra R. Christiansen 1988 s. 43). Shelley skrev “poems attacking warfare, monarchy, poverty and political oppression” (Holmes 1987 s. 49). Han var overbevist om at “a naturally egalitarian society had been continually corrupted by the hereditary power-pyramids of Religion, Monarchy and Aristocracy.” (Holmes 1987 s. 76) Da det britiske kongehuset i 1811 holdt en fest som kostet 120.000 pund, skal Shelley ha sørget for å ha mange “copies of a satirical poem on the occasion and tossed them into the carriages of departing guests” (R. Christiansen 1988 s. 186). Det egalitære USA var et høyt ideal for mange romantikere. De sentrale temaene i Shelleys forfatterskap er fornyelse, frigjøring og kjærlighet (Bonnecase 1990 s. 56).

Den engelske journalisten og historikeren Paul Johnsons bok *Intellectuals: From Marx and Tolstoy to Sartre and Chomsky* (1988) “posits the theory that a new

breed of thinkers secularized the task of diagnosing society's problems, subjecting traditional prescriptive codes to principles of their own devising, and prescribing radical changes; they realized that the products of their intellect could be used to replace the existing order and transform society. The nineteenth-century romantic poet Shelley, for instance, believed that society was rotten and that intellectuals occupied a privileged position in reconstructing society. Many of the writers of the 1800s wanted to use ideas to fight against injustice, oppression, conformism, moral blindness, egoism, cruelty, servility, poverty, and despair and bring about an opposite state, a "reign of truth, love, honesty, justice, security ... decency, independence, freedom, spiritual fulfillment" (Berlin 1991, 3). What these secular intellectuals did not know was that their ideas would shape modern society for both good and bad, and would come to form the basis for the ideological storms of the next century." (Knuth 2003 s. 238-239)

Den engelske dikteren George Gordon Byron hatet alt han oppfattet som skinnhellighet (Maurois 1930 s. 62). "Den franske revolusjon skapte store forhåpninger, som ble sviktet. Napoleons-krigene ga anledning til heroiske og fåfengte bragder. Millioner av mennesker følte, som Byron, av verden var full av urettferdighet og galskap." (Maurois 1930 s. 12) "In February 1812 he made his first speech in the House of Lords, a humanitarian plea opposing harsh Tory measures against riotous Nottingham weavers." (<https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>; lesedato 16.06.17)

Romantikerne oppvurderte de muntlige tradisjonene (Eliade 1963 s. 199). "For, just as Romanticism as a general world-view can reasonably be seen as both a rejection of the traditional, aristocratic ethic and a reaction against an emerging, bourgeois utilitarianism, so the Romantic theory of art can be regarded as an attempt to find a middle path between the restrictiveness of neo-classicism and the philistine tyranny of a populist commercialism. The fine artist, whilst identifying with the classical tradition in European art, was able to turn to popular, vernacular cultures, especially those identified with the 'folk', both in order to obtain fresh material with which to please his new middle-class audiences, and to gain some degree of artistic freedom to experiment outside the constraints imposed by a classical aesthetic." (Campbell 1987 s. 208)

Noen tidligere relativt lite leste og oversette diktere ble "gjenoppdaget", nytolket og kraftig oppvurdert av romantikere. Dette gjelder bl.a. Shakespeare, Cervantes og Rabelais. De tyske romantikerne vendte seg til engelsk litteratur, først og fremst Shakespeare, for å finne en motvekt til den franske litteraturens innflytelse på den tyske litteraturen. "Bardolatry" er George Bernard Shaws betegnelse for den romantiske geni-dyrkingen av William Shakespeare ("bard": skald, dikter).

"Speaking to his young disciple Johann Peter Eckermann in January 1827, the seventy-seven-year-old Goethe used his newly minted term *Weltliteratur* [...] "It is even terrifying," said Goethe, "to look through these little pictures. Thus are we

first made to feel the infinite wealth and grandeur of Shakespeare. There is no *motif* in human life which he has not exhibited and expressed. And all with what ease and freedom! ... He is even too rich and too powerful. A productive nature ought not to read more than one of his dramas in a year, if it would not be wrecked entirely. . . . How many excellent Germans have been ruined by him and Calderon!” ”  
(Damrosch 2003 s. 1 og 10)

I Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* står det i femte akt (1. scene) at “The lunatic, the lover, and the poet, / Are of imagination all compact”. “The real centre of interest is heart and head, as grows clear when the Romantic animals joins the little child, the savage, peasant, lunatic, the wild wanderer, the man gripped by dream, hallucination, nightmare, in a genuinely symptomatic, pan-European emphasis on kinds of heart-knowledge that go hand in hand with feeble or non-existent intellect.” (Jones 1969 s. 289).

Kunstneren kunne gjerne utfolde seg på mange områder. For eksempel var tyskeren Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et romantisk multitalent som forfatter, musiker, dirigent, maler og dramaturg (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 172). Den engelske lord Byron ønsket å prestere det mesterlige innen både poesi, kjærlighet, sport (svømming) og politikk (Müller 1981 s. 48). Målet var realisering av hele det menneskelige potensial. Barnets verden blir idealisert i litteratur og annen kunst. Barndommen representerer den uendelige mulighet, voksenalderen den begrensede virkelighet (Richter 1987 s. 252). “Children were no longer expected just to fit into the adult world as best they could: they now had their own styles of clothes, their own 'learning-can-be-fun' picture books, their educational toys (the years of the French Revolution saw a roaring trade in miniature guillotines), all designed, often by *Rousseauistes*, exclusively for them.” (R. Christiansen 1988 s. 100) Rousseau virket revolusjonær ved å gi barndommen egenverdi og å ville la barna utfolde sitt eget særpreg, og dessuten ved å la det barnlige bli ideal for de voksne (Rothmann 1978 s. 27).

Et vanlig tema i romantikkens lyrikk er “the formative childhood years of the poet nurtured by nature, by perhaps even supernatural forces.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 121)

I diktet “Byens Kirkegaard” (i *Digte*, 1838) skrev Johan Sebastian Welhaven:  
“Kan Du gjennom Din Strid og din Daad  
Redde ditt barnlige Skjær til det Sidste,  
da har du Regnbuen over din Graad,  
da har du Glorien over din Kiste.”

Dessuten hadde kvinner og menn hadde lik verdi, for “man and woman could be free and equal – equally noble, equally passionate” (R. Christiansen 1988 s. 99). Den franske forfatteren Olympe de Gouges utfordret en gang Robespierre “whom she detested, to swim with her across the Seine. She composed pamphlets

proposing a national theatre for women and state *ateliers* for the unemployed, as well as a seventeen-article Declaration of the Rights of Woman, which argued for complete legal and political equality of the sexes. If women had the right to mount the scaffold, she announced, then they also had the right to mount the rostrum to speak in the Assembly.” (R. Christiansen 1988 s. 103) Den tyske forfatteren Sophie Mereaus selvbiografiske tekst *Følelsenes blomstringstid* (1794) er et uttrykk for hvordan 1700-tallets vekt på de personlige følelser kulminerer under romantikken. Mereau forlot en mann hun ikke elsket for å følge sitt hjerte.

“To the romantics, feeling became a badge of distinction [...] Women kneaded their emotions into a refined state of sensitivity, while men affected effeminacy. Soft phrases and melting airs grew to be marks of polite society. It was ingeniously contrived to man’s temporary comfort and lasting discomfort that as industrial society grew uglier the personal life grew more refined. This hyper-development of purely personal reactions accompanied the rise of revolutionary individualism and *laissez faire* at the same time that it soothed the old or more conservative regimes into a forgetfulness of social ills known only too well. Radicals and conservatives differed on almost all scores save one, but in that one respect happily concurred. Virtually all men and women loved the poem or novel of sentiment. Sensibility was the cultural slogan of the age. The man of feeling became the man of distinction. Whereas Aristotle, arch-master of the classically minded, advocated the stern elimination of pity and fear, romantic leaders in poetry and fiction founded their art upon a shameless exploitation of these very emotions. Sympathy and terror ruled the imagination of the Revolutionary Age, and even governed much of its practice. Sympathizing with the conditions of the poor, revolutionaries aimed to relieve their poverty and reduce the hard inequalities of opportunity. Conservatives found social utility in focussing in private life the emotionalism indulged by the reformers in their attitudes toward society. Both dwelt with fond sorrow over their own misfortunes. Art and literature evolved into a vast hyperbole of passion; effeminacy, or at best a literature more appropriate to the feminine boudoir than the masculine forum, gained ascendancy; sentimental clichés distorted style; in time it grew even more fashionable to pity one’s self than to pity the poor; and, finally, with so many forced, affected, and abnormal attitudes disfiguring a fundamentally morbid society, neurotic elements tyrannized in art and poetry, and very nearly dominated all fields of aesthetic expression.” (Henry W. Wells i Sewall 1963 s. 46-47)

“Romanticism had developed in Germany from the Storm and Stress (*Sturm und Drang*) movement of the 1770s to take hold there in the 1790s, and lasted well into the 1830s. Storm and Stress emphasized the importance of nature and of freedom, and its subject matter often included the exaltation of ‘genius’ and both physical and emotional strength. A manifesto of the movement, a collection of essays by various authors, entitled *On German Character and Art*, was published by Herder (1773) and included essays on Ossian, on folksong and the importance of folklore, on Shakespeare and on Gothic architecture. Goethe’s account of the Storm and

Stress movement in *Poetry and Truth* is one of the most important documents of the movement. The movement was also confused in France with German Romanticism, many of the early works of French Romanticism having more in common with Storm and Stress than with *Romantik*. Another factor which prepared the way for German Romanticism was the publication of Kant's three *Critiques*, the last of which, the *Critique of Judgement*, appeared in 1790. At least, interpretations and rewritings of these works lay at the heart of much Romantic philosophy." (Wendy S. Mercer i Smith og Wilde 2002 s. 150)

I 1771 holdt den unge tyske dikteren Johann Wolfgang von Goethe en tale med tittelen "Til Shakespeares dag" for sine egne og sin søsters venner (Boerner 1964 s. 37). På det tidspunktet var Shakespeare lite verdsatt i Tyskland, og talen fungerte som et slags program for det som senere ble kalt Sturm und Drang. Goethe brukte Shakespeare som ideal for å ta avstand fra rokokko-teatret, franskmennenes regelbundne drama, den dualistiske forståelsen av godt og ondt, og fra det kunstige i liv og diktning. Det store idealet var å dikte etter naturen, som for Goethe betydde helheten av det menneskelige og universelle (Boerner 1964 s. 37).

I sin Sturm und Drang-periode skal Goethe ha omformet den teologiske sentensen "Gud er uutsigelig" ("Deus est ineffabilis") til "Individet er uutsigelig" (Schlingmann 1985 s. 21).

"[D]enna unga generation av *Stürmer und Dränger* [...] finna ett litterärt utlopp för sin sociala position endast i form av en individualism, känslsamhet och dyrkan av kraftgeniet som handlar i stället för talar. [...] Hjältarna i denna litteratur är individer som törstar efter handlingar, som funnit sin världs gränser för trånga och med all kraft kastar sig mot dessa för att överskrida dem eller gå under. I poesi, prosa och framförallt drama från denna tid skildrar en generation av unga tyska diktare den individuella revolten mot sociala barriärer som ställer hinder i vägen för personlighetens fria utveckling och inte minst för kärleken. Med sin nyvunna frihet trotsar de varje regel och auktoritet, liksom varje tvång utgående från ett förryckt samhälle. Geniet känner ingen begränsning, endast det inre tvånget att låta sin vilja övergå i handling." (Heidegren 1984 s. 73) Diktningen uttrykker ofte en intens selvfølelse.

Den franske romantikeren Madame de Staël oppfattet universet som et symbol for sjelens følelser (Tieghem 1990 s. 168). De Staël ønsket å forene opplysningstidens rasjonalitet og framskrittvennlighet med den nye tids følsomhet og kreative entusiasme (Macherey 1990 s. 26). "Det er vanskelig å overse det som det 19. århundre jakter på: En økende hunger etter sterke følelser er århundrets sanne karakter." (Stendhal sitert fra Maurois 1930 s. 293) "The great object of life is sensation – to feel that we exist, even though in pain. It is this "craving void" which drives us to gaming – to battle – to travel – to intemperate, but keenly felt pursuits of any description, whose principal attraction is the agitation inseparable from their accomplishment." (Byron sitert fra Maurois 1930 s. 191)

Den amerikanske forfatteren Washington Irving skrev: “There is a sacredness in tears. They are not the mark of weakness, but of power. They speak more eloquently than ten thousand tongues. They are the messengers of overwhelming grief, of deep contrition, and of unspeakable love.”

Romantikken representerte ifølge Günther Busse er motbevegelse (“Gegenbewegung”) til alt det som romantikerne opplevde at truet fundamentale menneskelige livskvaliteter, dvs. protest mot rasjonalisme, massesamfunnet, teknikk og industrialisering. Den første litterære skildringen av moderne, fremmedgjørende arbeidsfordeling finnes i tyskeren Karl Philipp Moritz’ roman *Anton Reiser* (1785-90), der arbeidet foregår i et hattemaker-verksted (Barner m.fl. 1981 s. 50). Mennesket må reddes tilbake til sin opprinnelige, naturlige og sanne identitet og finne fram til de rikdommene som finnes i innbilningskraften (Busse 1982 s. 13 og 16).

For romantikere som Shelley og den unge Wordsworth, var poesien viktig som et sted der revolusjonen kunne foregå i menneskers hjerter og hoder, selv om det ikke ble noen politisk revolusjon i Storbritannia i deres levetid. “It was through the stimulus of poetry that the imagination could lead man to the truth that politics and revolutions had failed to deliver. The pleasure of poetry could teach joy, hope, community, and love. It kept alive *vision*, in the sense of seeing through and beyond the petty self-interest and ‘wordly prudence’ which they all so despised about their world as it was.” (R. Christiansen 1988 s. 51) Poetene følger “the Romantic principle of transformation through the creative imagination.” (Furst 1969 s. 67)

Shelley oppfattet “the mind as an unexplored cave, a bewildering labyrinth through which the explorer must risk his search for a personal identity [...] For him, ‘inquiry’ came to mean in essence travelling, movement outwards or inwards, rather than analysis, the accumulation of different categories at a single stable point. The image of the journey, especially the subterranean journey, constantly recurs in this respect.” (Holmes 1987 s. 65)

Den tyske dikteren Novalis satte poesien over filosofien og vitenskapene fordi den forener og kan uttrykke det transcendentale (Schulz 1969 s. 88). “[I]t was Novalis’s declared project to “romanticize” life by making nature, politics, science, and the arts in general more truly poetic.” (Pfefferkorn 1988 s. 1) Han ville “synthesize the religious and the aesthetic in such a manner that the religious is ultimately subservient to the aesthetic” (Pfefferkorn 1988 s. 3). Han, som mange andre romantikere, hadde “an aesthetic view of religion.” (Pfefferkorn 1988 s. 189)

Andre tyske romantikere mente at poesi og filosofisk refleksjon er to forklaringsmåter for de samme aspektene ved virkeligheten (Frank 1990 s. 20). Poesien er en aktivitet som har filosofien som refleksjon. Ludwig Tieck skrev:



“Hvis ikke den mest dypsindige filosof kan lære noe av et nytt diktverk, så er ikke verket ekte.” (siteret fra Frank 1990 s. 238) Tieck koblet skjønnhet og kaos sammen: “En god forvirring er mer verdt enn en dårlig orden” (siteret fra Liede 1963 s. 121 i bind 1). De tidlige tyske romantikerne er ifølge forskeren Manfred Frank ikke harmonisøkende, men snarere fascinert av det mangetydige, inkonsekvente og motsetningsfulle i mennesket (1989 s. 297). “Romanticism threw the doors wide open to searching of every kind, in aesthetics, in metaphysics, in religion, in politics and social sciences as well as in literary expression. It is a movement that begs questions, questions that are often without answer.” (Furst 1969 s. 62-63)

Illusjonsbrudd, som hos Ludwig Tieck, skal skape øyeblikk av menneskelig frigivelse og frigjørelse. Når det først skapes en illusjon, som så brytes bevisst for å skape en kontrast til og rette oppmerksomheten mot illusjonen, kalles det romantisk ironi.

Tyske romantikere tidlig på 1800-tallet hevdet at det bare er mulig å forstå begrepet det høyeste/absolutte via estetikken (Frank 1989 s. 30). De hevdet at kunstverket overskrider begrepelige beskrivelser, og at det og gjennom sin uuttømmelige meningsrikdom gir innblikk i det uendelige (Frank 1989 s. 188). Det absolutte blir sansbart i et kunstverk. Og ethvert kunstverk fungerer som et symbol på det absolutte (Frank 1989 s. 316). “Det intima sambandet mellan filosofi, religion och konst, vilka alla är hänvisade till att uttrycka sig i symboler och allegorier, är karakteristiskt för hela den tyska romantiken.” (Jonsson 1983 s. 158)

“De teologiske og religionsfilosofiske systemer er kunstige efterhåndsprodukter. [...] Religionen er den umiddelbare bevissthet om alle tings sammenheng og enhet med det hele uendelige univers [...] *Religion er sans og smak for det uendelige.*” (Schjelderup og Winsnes 1959 s. 122-123) Romantikerne ville utforske hva som skapte “the unity of the uni-verse.” (Pfefferkorn 1988 s. 189)

“Alle mennesker er kunstnere”, hevdet den tyske filosofen og teologen Friedrich Schleiermacher, og denne ideen var viktig i romantikken (Lange 1992 s. 77). “Any man, in short, Schleiermacher concludes, may, and it is well that every man should, have a religion of his own – one, that is, which has *something* unique in it which corresponds to what is unique in his own personality and to his unduplicated position in the universe.” (Lovejoy 1964 s. 311) Schleiermacher skrev: “Den har ikke religion som tror på en hellig skrift, men den som ikke trenger noen eller sågar selv kunne lage en.” (siteret fra Safranski 1999 s. 227)

“Ethvert individ skal ha frihet til å utvikle seg. [...] tankens, fantasiens og kunstens absolutte frihet. For mange av de mer overbeviste romantikerne [...] deriblant brødrene August Wilhelm og Friedrich Schlegel, dikteren Novalis og filosofen Johann Gottlieb Fichte, var det *nettopp disse* sidene ved det menneskelige, ved jegets absolutte frihet til å skape seg selv og verden, i tråd med sine egne forestillinger og idealer, som utgjorde det egentlig menneskelige.” (Helge Jordheim

i *Morgenbladet* 25. – 31. juli 2008 s. 19) Romantikken har generelt blitt beskrevet som en “originalitets-kult” (Bourdieu 1992 s. 275).

Kunstens oppgave er “to enter into the spirit of the universe by aiming, as it does, at fullness and variety without end. [...] to enter as fully as possible into the immensely various range of thought and feeling in other men. It thus made for the cultivation, not merely of tolerance, but of imaginative insight into the points of view, the valuations, the tastes, the subjective experiences, of others; and this not only as a means to the enrichment of one’s own inner life, but also as a recognition of the objective validity of diversities of valuation. The Romantic imperative, so construed, was: ‘Respect and delight in – not merely, as with Kant, the universal reason in which all men uniformly participate – but the qualities by which men, and all creatures, are unlike one another and, in particular, are unlike yourself.’ ” (Lovejoy 1964 s. 304)

“If the world is the better the more variety it contains, the more adequately it manifests the possibilities of differentness in human nature, the duty of the individual, it would seem, was to cherish and intensify his own differentness from other men. Diversitarianism thus led also to a conscious pursuit of idiosyncrasy, personal, racial, national, and, so to say, chronological. “It is precisely individuality,” wrote Friedrich Schlegel in the *Athenaeum*, “that is the original and eternal thing in men. ... The cultivation and development of this individuality, as one’s highest vocation, would be a divine egoism.” “The more personal, local, peculiar (*eigentümlicher*), of its own time (*temporeller*), a poem is, the nearer it stands to the centre of poetry,” declared Novalis. This, obviously, was the polar opposite of the fundamental principle of the neo-classic aesthetic doctrine. This interpretation of the Romantic ideal suggested that the first and great commandment is: ‘Be yourself, which is to say, be unique!’ ” (Lovejoy 1964 s. 307)

Den franske dikteren Victor Hugo skrev: “Ikke imiter noe eller noen, for en løve som imiterer en løve, blir en ape.” (sitert fra <http://babel.revues.org/2059>; lesedato 10.04.15) Tieck oppfattet kunst som “den transcendentale subjektivitetens produktivkraft” (Frank 1989 s. 124). Et et fragment i *Athenäum* skrev Novalis: “Innover går den hemmelighetsfulle vei. I oss eller ingen steder er evigheten med sine verdener, fortiden og framtiden.” (sitert fra Busse 1982 s. 25) “Vi vil forstå verden når vi forstår oss selv, fordi den og vi er integrerte halvdel.” (Novalis sitert fra Schulz 1969 s. 98)

Novalis skrev dette diktet:

“Når tall og formler ikke mer  
gir nøkkelen til alt som skjer;  
når de som sang og gav seg hen,  
vet mer enn meget lærde menn;

når verden atter har begitt  
seg dit hvor livet strømmer fritt;  
når lys og skygge møtes i  
den ekte klarhets harmoni  
og dikt og eventyr blir sann  
historie om jordens land,  
da vil det store livsbedrag  
forsvinne ved et trylleslag.”

(oversatt av André Bjerke, sitert fra Elseth 1986 s. 56)

“Og finner du bare trylleordet, begynner verden å synge.” (Joseph von Eichendorff sitert fra Safranski 1999 s. 225)

“Novalis is said to understand the poet as magician, primarily because, if given free rein, the poet’s fantasy is a magical organ.” (Pfefferkorn 1988 s. 22) Novalis så på poesi som “that agency by means of which knowing as a doing and as a making can grasp the universe in its infinity and form in one visionary insight a union with the whole.” (Pfefferkorn 1988 s. 73)

“For Novalis, the universe speaks because every object of it *is* the uttered word of God. [...] any material object on earth, and indeed the earth itself, becomes a decipherable hieroglyph.” (Pfefferkorn 1988 s. 81)

Novalis’ ufullførte roman *Lærlingene i Sais* (utgitt 1802) framhever at naturen har egenverdi og en spesiell, egen identitet som vi mennesker må møte med den samme følsomheten og verdigheten som vi ønsker oss mennesker imellom.

“Verden må romantiseres. Slik gjenfinder man den opprinnelige mening. Romantisering er intet annet enn en kvalitativ potensering.” (Novalis sitert fra Frank 1989 s. 272). I den tyske romantikken er det ifølge to idéhistorikere “ingen skarp grense mellom det universelle jeg og det geniale enkelt-jeg, mellom den ubevisste verdensskapende “innbilningskraft” og den kunstneriske fantasi. Filosofi og diktning går i ett.” (Schjelderup og Winsnes 1959 s. 119) “[D]en levande blicken [...] ser mänskliga kvaliteter och inbillningsgestalter stråla tillbaka från tingen. För den levande blicken är naturen ett figurspråk, det vill säga poesi.” (Engdahl 1986 s. 175)

Friedrich Schlegel ønsket en ny meningsgivende mytologi, men vektla også individet som sentrum i sin idealistiske filosofi. “Romantikeren vil samtidig holde fast på den moderne individualismen og finne et enhetsstiftende holdepunkt i mytologien, henholdsvis religionen.” (Bürger 1983 s. 41) “When writers come to realize that they must not expect to grow away from myth, but grow towards it, Romanticism triumphs, and the child once more becomes the father to the man. [...] ‘Mythology and poetry are one and inseparable,’ wrote Schlegel” (Ruthven 1976 s. 55). “Disturbed by the increasing fragmentariness of modern poetry,

Friedrich Schlegel called on his ‘Talk on Mythology’ (1800) for the creation of a new mythology which might unify modern literature in the way that classical mythology had formerly unified the literature of the Ancients.” (Ruthven 1976 s. 66)

“Mytologin tecknas i bilder som “naturens konstverk”, i vilket det högsta avbildas i sina relationer och förvandlingar. De mytologiska metamorfoserna kan jämföras med vad som kallas den romantiska poesins “Witz”, beskriven som “en konstfullt arrangerad förvirring, en lockande symmetri av motsägelser”, i vilken ironin ingår som ett viktigt moment.” (Jonsson 1983 s. 160)

For de tyske romantikerne var (folke- og kunst-)eventyret som sjanger et møtested mellom det sansbare og det overnaturlige, der virkeligheten blir omskapt av fantasien (Busse 1982 s. 40). For Novalis er det “in its matter-of-fact lightheartedness that the Märchen [dvs. eventyret] asserts the possibility for man, any man, to join the liminal characters of its plot in that threshold region, that borderland, where the ordinary and the extraordinary, the divine and the profane meet. It invites the audience to become part of that moment and place in which man can interact with and grasp the reality that lies hidden behind the world of everyday appearances.” (Pfefferkorn 1988 s. 152)

Novalis’ filosofi har blitt kalt magisk idealisme (Benjamin 1973 s. 31). “Novalis genomför en total estetisering av universum. Poesin blir den skapande kraft varur allt framspringer, den livgivande kraft som binder allt samman till en organisk helhet. Han kan därför tala om en ‘transcendental poesi’ eller, som han också säger, en ‘magisk idealism’.” (Heidegren 1984 s. 103) Han skapte som dikterfilosof en magisk eller poetisk idealisme der målet var poetisering av virkeligheten og oppdagelse av de åndelige dimensjonene i naturen (Busse 1982 s. 100). “Individet lever i Alt og Alt i individet” skrev Novalis, og “Mitt vesen består av øyeblikk” (sitert fra Schulz 1969 s. 38). Til sin bror skrev Novalis: “Forbli fast i troen på ditt jugs universalitet” (sitert fra Schulz 1969 s. 56).

“Den poetiska skapandekraften är för Novalis något som lever i varje människa, den är Gud och kärleken, den absoluta grunden för ett moraliskt universum. Därmed öppnar sig också möjligheten för en ‘totalvetenskap’ eller ‘encyklopedi’, som ger form åt och uttrycker ett estetiserat universum. Detta skulle också innebära en ny världs födelse, en ny guldålder där alla gränser suddats ut i en allt övergripande harmoni.” (Heidegren 1984 s. 104)

Mange romantikere ble ledet av “the idea of a revolution within the individual – the individual with the soul of a poet, the imaginative capacity to transcend and transform the world of appearances, seeing deeper into the significance of things and the mysterious connections between them” (R. Christiansen 1988 s. 75). Den engelske dikteren John Keats oppvurderte det han kalte “*Negative Capability* ... when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any

irritable reaching out after fact & reason” (Keats sitert fra R. Christiansen 1988 s. 229). Keats skrev i et brev til sine to brødre Tom og George i desember 1817: “plutselig slo det meg (etter en diskusjon om Shakespeare) at den kvalitet som kjennetegner en mann som oppnår noe – spesielt i litteraturen –, en kvalitet som Shakespeare eide i så rikt monn, – jeg sikter til den Negative evnen [“Negative Capability”] – det vil si når et menneske er istand til å være usikker, føle seg prisgitt mysterier og tvil, uten på irriterende vis å ville gripe etter kjensgjerninger eller fornuft ...” (sitert fra *Bokvennen* nr. 1 i 2002 s. 50) Den negative evnen er å være i stand til å dvele ved det uforklarlige uten å la det forsvinne gjennom å koble inn fornuft og nytte. Tyskeren Friedrich Schlegel skrev ved århundreskiftet 1799/1800: “Det finnes en direkte negativ ikke-forståelse og en positiv ikke-forståelse” (her sitert fra Salanskis, Rastier og Scheps 1997 s. 41).

“Keats believed that only few possess this ability and that most people who try to categorize and rationalize every uncertain thing, distort and reduce reality instead of opening a new dimension of insights. For Keats the great poet has to be able to accept intuitive insights for what they are instead of trying to incorporate them systematically into some rational, explanatory scheme. Writers possessing this ability have the capacity to negate their own personalities – to get outside of themselves – in order to perceive reality (especially human reality) in its multiple complexities.” (<http://www.bachelorandmaster.com/literaryterms/negative-capability.html#.WASAcE27paQ>; lesedato 17.10.16)

En annen felles tematikk innen den romantiske litteraturen i første halvdel av 1800-tallet er at livet og det enkelte menneske har egenverdi. Det enkelte individs uerstattelige egenverdi vektlegges (Busse 1982 s. 46). Egenverdi er en absolutt verdi, som overgår andre verdier. (Det motsatt er bruksverdi, nytteverdi, instrumentell verdi.) Harold Bloom skriver at “[t]he central desire of Blake and Wordsworth, and of Keats and Shelley, was to find a final good in human existence itself” [(*The Visionary Company* s. xxv)]. Et menneske kan oppfattes som bare et redskap eller et verktøy for å oppnå noe, eller som bærer av sin egen legitimering. I det romantiske univers er individet unikt og enestående. Et menneske kan aldri erstatte et annet. Alle menneskets opplevelser, erfaringer og stemninger utgjør avspeilinger av livets store og mystiske sammenheng. “The humanism of the movement is its indestructible core” (Jones 1969 s. 279).

For William Blake gir menneskets fantasi evne til guddommelig visjon (Blanchot 1943 s. 39). I et langt dikt skrev han: “in your Bosom you bear your Heaven / And Earth & all you behold; tho’ it appears Without, it is Within / In your Imagination, of which this World of Mortality is but a Shadow.” (i *Jerusalem*, kapittel 3) Han så på seg selv mer som en profet enn poet. Gud var for han menneskets egen imaginasjon, med dets uendelige krefter til å skape, krystallisert i poetiske genier som han selv. En fransk Shelley-ekspert har hevdet at dikteren mente at den eneste gud mennesket har, er mennesket selv (Bonnecase 1990 s. 63). Shelley har blitt kalt en panteistisk mystiker (Bonnecase 1990 s. 47).

Keats skrev til vennen J. H. Reynolds: "Poetry should be great & unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle it or amaze it with itself but with its subject. – How beautiful are the retired flowers! how would they lose their beauty were they to throng into the highway crying out, 'admire me I am a violet! dote upon me I am a primrose!'" (sitert fra <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/>; lesedato 10.10.14) Til Benjamin Bailey skrev Keats: "You perhaps at one time thought there was such a thing as worldly happiness to be arrived at, at certain periods of time marked out, [...] I look for it if it be not in the present hour, – nothing startles me beyond the moment. The setting sun will always set me to rights, or if a sparrow come before my window, I take part in its existence and pick about the gravel." (sitert fra <http://www.john-keats.com/briefe/221117.htm>; lesedato 28.08.14)

"Hvis mennesket har fått den gaven å forstå mangt, å ha ønsker, å elske, så skal han elske alt som sitt eget og som unikt, som nettopp derfor er uunnværlig fordi det er unikt og derigjennom utfyller en mangel i han og dermed blir til et symbol for den evige fylde." (Ludwig Tieck sitert fra Frank 1990 s. 377) "When Blake cries out against [maleren Joshua] Reynolds [...] – "To generalise is to be an idiot. To particularise is the alone distinction of merit", he expresses his own emphatic, very abrupt Romanticism." (Jones 1969 s. 285)

Den tyske filosofen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling har mange formuleringer som setter egenverdi inn i et filosofisk system med naturen som kjerne: "Men alt som er absolutt formålstjenlig, er i seg selv helt og fullendet. Det bærer i seg selv opprinnelse og endemål for sin egen væren. Nettopp dette er åndens opprinnelige egenskap ... Derfor er det i [...] enhver plante, så å si, sjelens sammenflettende trekk." (Schelling 1942 s. 25). "Naturen er i seg selv betraktet på nytt det opprinnelige, det første dikt i den guddommelige fantasi." (Schelling 1942 s. 59) Diktet "Auguries of Innocence" av William Blake begynner med de berømte verselinjene "To see a world in a grain of sand, / And a heaven in a wild flower, / Hold infinity in the palm of your hand, / And eternity in an hour."

Mange litteraturforskere oppfatter romantikken som et helt grunnleggende brudd med klassisismen. Forskjellene kan skjematiseres slik:

ca. år 1800

## KLASSISISMEN



**Kunst = et speil for naturen**

Kultur før natur

Fornuft før følelser

Det generelle før det individuelle

Det objektive før det subjektive

Det observerbare før det fantasifulle

Det forpliktende før det frie

Det tillærte før det kreative

Sjangerkrav før eksperiment

Antikkens ideer før samtidens

## ROMANTIKKEN



**Kunst = sjelens lys**

Natur før kultur

Følelser før fornuft

Det individuelle før det generelle

Det subjektive før det objektive

Det fantasifulle før det observerbare

Det frie før det forpliktende

Det kreative før det tillærte

Eksperiment før sjangerkrav

Samtidens ideer før antikkens

Romantikerne ville “away from the neat, finite, regular schemes of the old system towards a growing appreciation of the irregular beauties of the irrational imagination. [...] In every field the emphasis was on the natural in contrast to the rational, the spontaneous in place of the calculated, freedom instead of regimentation.” (Furst 1969 s. 25-26)

“There have, in the entire history of thought, been few changes in standards of value more profound and more momentous than that which took place when the contrary principle began widely to prevail – when it came to be believed not only that in many, or in all, phases of human life there are diverse excellences, but that diversity itself is of the essence of excellence” (Lovejoy 1964 s. 293).

Romantikken betydde en omveltning av den klassiske litteraturen på samme måte som den franske revolusjonen betydde en omveltningen av det rådende politiske systemet (Lalou 1947 s. 1). “Alle klassiske litteratursjangrer med deres strenge renhet er nå latterlige” mente Friedrich Schlegel (sitert fra Frank 1989 s. 299). Schlegel oppfattet det “eksentriske og monstrøse” som et kjennetegn ved dikterisk originalitet (sitert fra Friedrich 1988 s. 29).

“The dissolution of the Neo-classical system meant more than the replacement of one set of aesthetics by another. Neoclassicism had not only been the dominant

attitude for a considerable period, and had enjoyed a veneration reflected from its Classical antecedents. It had also offered men a coherent, stable view of the world, derived from the certainty of a well-established order in the universe, thereby giving to literature too a sure frame of reference. With the abandonment of the old system, its sense of security was lost in life as in art. This is a break of such far-reaching consequences that its effects, even today, can hardly be overestimated. Our relativism, our ambivalence, our hesitations of judgement, our unwillingness (or inability?) to settle on any firm standards – all these are, in the last resort, developments from that crucial jettisoning of the Neo-classical definitives and the tentative questionings of the Enlightenment. The objective order was slowly and surely displaced by a principle of subjective reference.” (Furst 1969 s. 19-20)

“Indeed it can be argued that much of the writing of the twentieth century is in the wake of Romanticism; its anarchic individualism, ebullient imaginativeness and emotional vehemence were certainly implicit in the more extreme manifestations of the Romantic movement which offers precedents also for the search for new forms and symbols, the experimentation with time and place, the preference for an organic structure dependent on an associative fabric of recurrent images, the re-interpretation of myths, all considered characteristic of our century.” (Furst 1969 s. 68)

“Where more or less everybody had been saying that art imitates nature – external nature or some generic condition of human manners or morals – people began to maintain that art expresses feeling.” (Jones 1969 s. 284)

“[I]magination was praised over reason, emotions over logic, and intuition over science – making way for a vast body of literature of great sensibility and passion. The literature emphasized a new flexibility of form adapted to varying content, encouraged the development of complex and fast moving plots, and allowed mixed genres like tragicomedy, the mingling of the grotesque, the sublime, and freer style.” (<http://www.bachelorandmaster.com/literaryterms/lyrical-ballads.html#>. WASAmU27paQ; lesedato 17.10.16)

Tekster i den romantiske perioden i europeisk kulturhistorie handler om menneskets indre verden (det sjelelige, åndelige), riktignok i samspill med den ytre (natur og samfunn). Menneskets indre tillegges skapende krefter som kan omforme radikalt og frigjørende vår opplevelse og forståelse av den ytre verden. Den britiske romantikeren William Blake opplevde at “Perception is creation”. Menneskets sjel er et grenseløst mysterium og en kilde til forvandling av virkeligheten. Blake er kjent for å gjøre tekst, skrifttype og illustrasjoner til sine dikt om til et samlet kunstnerisk uttrykk. Blake lagde gjennom sin diktning og illustrasjonene til tekstene et kosmologisk “kart” over sjelens rike og menneskesinnets krefter. Den franske forfatteren Benjamin Constant skrev: “Alt som skjer på bunnen av sjelen, er uforklarlig.” (siteret fra Gouhier 1967 s. 54) De “ånder”, “demoner” osv. som opptrer i f.eks. Percy Bysshe Shelley og Henrik Wergelands diktning, er dikterskapte bilder for å framstille indre, sjelelige tilstander og prosesser. Det mytiske i



Shelleys tekster er menneskets allegoriske projeksjon av menneskets egen sannhet (Bonnescase 1990 s. 48). Den tyske filosofen Johann Gottlieb Fichte la i sitt filosofiske verk *Vitenskapslære* (1794-98) et metafysisk grunnlag for troen på det skapende menneskes absolutte frihet. Et sted er Fichte bebreidende overfor sine lesere: "Deres grunnleggende blindhet består i at dere ikke ser friheten som roten til all sann eksistens." (sitert fra Unruh 1942 s. 33).

Diktningen kan ha et overjordisk, "serafisk" preg, f.eks. hos Henrik Wergeland. Det kan være diktning om hjerter, salighet, det guddommelige, evighet osv., det tyskeren Friedrich Hebbel kalte "hellig fylde, tung av guddommelig velsignelse" (sitert fra Willberg 1989 s. 17).

I verket *Kritikk av dømmekraften* (1790) skrev den tyske filosofen Immanuel Kant om det kunstneriske geni som en person som gir naturen regler framfor å finne regler i naturen; han eller hun er ikke en som etterligner naturen (§ 46 og 47).

"It is perhaps easiest to understand Romanticism historically in contrast to the Enlightenment emphasis on scientific enquiry and rationalism, and to the formal constraints of Classicism (although the relationship of Classicism to Romanticism in Germany is rather different from that in France). Romanticism privileged subjectivity and introspection against reason. Kant, whose work can be seen as a product of Enlightenment thinking, nonetheless provided stimulus for the thought of the Romantic era. In his *Critique of Pure Reason* (1781), he had argued that the scope of human knowledge and rationality was limited, and that beyond knowledge lay a mysterious source of the universe, 'the thing in itself'. This could not be known, but might be glimpsed through creative perception. Although Kant had insisted (particularly in his later works) on the existence of external reality, his argument was read as an incitement to subjectivity. The relationship of the Romantics to Kant is complex, as is their relationship to Schelling; but the Romantics derived from these thinkers the notion that humankind's inner life held the key to the secrets of the universe. 'The mysterious way leads inwards', wrote Novalis, and 'within ourselves or nowhere lies eternity with its worlds, the past and the future' (1965-77, 2, p. 232). Closely associated with this idea was an emphasis on emotion. The painter Caspar David Friedrich, for instance, wrote that 'The artist's feeling is his law' (Friedrich, 1988, p. 49)." (Wendy S. Mercer i Smith og Wilde 2002 s. 151-152)

Fichte vektla sterkere enn Kant at det moralske liv består i handling, i aktiv virksomhet for å forme og bygge opp virkeligheten, for å skape verden (Heimsoeth 1958 s. 247). Friheten er ingen passiv egenskap, men gir seg uttrykk i spontanitet. Spontaniteten er den uberegnelige rest som ikke går opp i noen avgjørelse eller følelse (Frank 1990 s. 280). Det styrter alltid muligheter mot mennesket i disharmonisk mangfold, og dette umuliggjør enhver endegyldig verdensorientering (Frank 1990 s. 288-289). Det ikke-bestembare, ikke-fikserbare, usikre, det uberegnelige og overraskende blir en estetisk verdi (Frank 1990 s. 293 og 351).

“Den gemensamma ansats som förenar romantikerna är försöket att utveckla en världsbild där hela universum kan ses som uttrycket för en skapande andlig kraft. Detta för dem naturligt nog till Fichte, som försökte utveckla en systematisk filosofi utifrån en obetingad första grundsats och tillika utvecklade idén om den produktiva fantasin som den omedvetna skapande kraft varigenom den empiriska världen produceras [...] Världen blir på detta sätt en självskapande organisk helhet vari individerna utgör skapande centra.” (Heidegren 1984 s. 100)

“[T]eorin om det revolutionära subjektet. [...] Genom Fichtes formal-abstrakta frihetsanspråk tillförsäkras Jaget en i oändligheten utgående fri aktivitet. Detta innebär praktiskt en tillägnelserätt till alla ting utanför oss, varför denna frihet måste begränsas för att göra också andras frihet möjlig.” (Heidegren 1984 s. 65 og 67) “For Fichte the connection between the historical events of the day and his own philosophy is obvious: the liberation from feudal absolutism has its counterpart in the refutation of dogmatism [...]. The self-positing Ego is the revolutionary subject elevated to a philosophical principle.” (Heidegren 1984 s. 187)

Kunst og poesi kan framstille det uframstillelige i egenskap av å være uframstillelig (Frank 1989 s. 271). Ifølge Friedrich Schlegel lykkes kunst med det umulige: Å framstille det uframstillelige i sin uframstillelighet (gjengitt etter Frank 1989 s. 158). “Den uuttømmelige meningsfylden er allegori for det ubegripelige.” (Frank 1989 s. 158). Novalis skrev: “Et dikt må være helt *uuttømmelig*, som et menneske.” (siterat fra Frank 1989 s. 276)

Friedrich Schlegel skrev at poesi er “ett republikansk tal; ett tal som är sin egen lag och sitt eget ändamål och där alla delar är fria medborgare med likvärdiga röster.” [...] “den konstnärliga fantasin är gudomlig och som ett vitsigt infall exploderar den i det ändliga, frambringar ett kaos i den alldagliga verkligheten för att bilda den och närma den evigheten.” (Heidegren 1984 s. 102)

“Skapande och kritik går hos [Friedrich] Schlegel hand i hand. Syntesen eller strävan efter ‘absolut enhet’ och ‘oändlig mångfald’ är hela tiden problematisk. Jaget förutsätter ett Du, och endast genom det ömsesidiga förtroendet öppnar sig möjligheten för en högre harmoni. Först genom vänskapen och kärleken etableras kontakten med universum. Kärleken som religion och moral är den helande stråle vilken binder samman det fragmentariska i en harmonisk helhet: “Då blommar av sig själv den högsta poesin och filosofin.” Den ursprungligaste poesin är den levande helhet som universum självt utgör, och i människan lever en del av denna skapande kraft, med vars hjälp hon förnimmer “musiken från detta oändliga spelverk”, och som driver henne att söka komplettera sin egen nödvändigtvis begränsade vision i djupet av en annan människa. Förenad med likasinnade börjar på detta sätt för den poetiska människan en oändlig upptäcktsfärd, som bär löften om att frambringa ständigt nya frukter och som skall bilda grundvalen för etablerandet av en ny mytologi.” (Heidegren 1984 s. 102-103)

“[T]here was a creative interaction between mind and world, nature presenting an outline which the imagination coloured in with value and meaning.” (R. Christiansen 1988 s. 150) “The ‘living organ’ of the eye does not register straight: the mind sees in the eddy-foam not just water, but a white rose, a scallop, blossoming into full flower. It creates images out of raw perception, selecting, associating, censoring, remembering, and transforming. Seeing becomes feeling. Nature acts on the human consciousness and the human consciousness acts on Nature, as a photosynthesizing plant feeds the atmosphere by which it has been fed.” (R. Christiansen 1988 s. 152)

I den britiske dikteren Samuel Taylor Coleridges notatbok fra 14. april 1805 “he writes that as he looks at the objects of Nature ‘I seem rather to be seeking, as it were asking, a symbolic language for something within me that already and forever exists, than observing anything new’ [...] For Coleridge, the form of the divine it to be discovered in the human mind itself.” (Waugh 1992 s. 21-22) Coleridges “sublime meditational poems ‘This Lime-Tree Bower My Prison’ and ‘Frost at Midnight’ or the notebooks, *Biographia Literaria* can be regarded as the result of an experiment in charting what comes out when the mind is allowed to wander freely and thus reveal the way it lives, develops, and changes as organically as anything else in Nature.” (R. Christiansen 1988 s. 153)

Coleridge reagerte negativt på de tidlige evolusjonsteoriene til Jean-Baptiste Lamarck og Erasmus Darwin, fordi han fryktet at de ville føre til avkristning, og kalte det “orangutang-teologi” (Engels 2009 s. 13-14).

Den danske forfatteren Jens Baggesens reisebok *Labyrinten* (1792-93) er både poetisk og filosofisk. “Baggesen synes direkte at gengive en spontan og subjektiv omverdensopplevelse. Men det subjekt, hvad enten det så er et tekstens eller forfatterens subjekt, der skal organisere og samle disse opplevelser på skrift, fungerer ikke centralperspektivisk, det er på en måte centrumløst. Det produserer konstant sig selv i stadig nye former, i springende, uregelmessige og tilsyneladende tilfældige skrivemåder, der changerer uhindret mellom erindring, selvrefleksion, iagttagelse, referater af samtaler, filosofisk refleksion, ironisk distance, selviakttagelse og højestemt indlevelse. Det er, som om Baggesen er sin skrift, en stadig, rastløs bevægelse eller proces, uvillig til at lade sig kontrollere af foreskrevne genrekrav og kulturelle normer. Det er den stadige frembringelse af sig på skrift, der er selve projektet.” (Andersen 1988 s. 100) “Medpassagererne, kupéen, heden og de tilføjede alfer føjes sammen til en helstøbt litterært billede på kunstnerens rolle som seer og på livets eventyrlige dimensioner.” (s. 101) Jørn Erslev Andersen hevder at teksten representerer et “klassicistisk sammenbrud” i dansk litteraturhistorie (s. 102).

Det uendelige i jeg’et blir gjenstand for en nærmest religiøs tro (Frank 1990 s. 64). I åttende del av Goethes *Diktning og sannhet* skrev han at hvert menneske har sin

egen religion. Friedrich von Schlegel satte opp formelen “jeg < jeg”, dvs. at jeg’et alltid er enten større eller mindre enn seg selv, men aldri identisk med seg selv (Frank 1990 s. 65). Romantikerne reiser ut i det ukjente og fremmede i tid og rom eller reiser innover i det drømmeaktige, underbevisste (Demougin 1985 s. 1410). Drømmen ble oppfattet som en vei til selverkjennelse (Ritzenhoff 1988 s. 11). Det “fortrengte” skal ikke lenger holdes nede. Den tyske legen, naturfilosofen og maleren Carl Gustav Carus var romantiker. Hans bok *Psyche: Om sjelens utviklingshistorie* (1846) handler om det ubevisste sjeleliv (denne boka ønsket Fjodor Dostojevskij å oversette mens han var fange i Sibir; Binder m.fl. 1985 s. 99).

“Vi drømmer om reiser i verdensaltet: er ikke da verdensaltet inne i oss? Vi kjenner ikke vår ånds dybde. – Den hemmelighetsfulle vei går innover. Enten i oss eller ingen steder er evigheten med sine verdener, fortiden og framtiden. [...] Det første skritt er blick innover, avsondret beskuelse av vårt selv. Den som blir stående her, når bare halvveis. Det andre skrittet må være et virksomt blick utover, selvaktiv observasjon av ytterverdenen.” (Novalis sitert fra Schulz 1969 s. 87)

Novalis mente at det fullkomne menneske lever etter prinsippet mangfoldighet, samtidig som mennesket egentlig er et motsetningsfullt og kaotisk vesen (Frank 1989 s. 270-271). Han hevdet også at menneskets vesen er “universell individualitet” og at “Det mest fullkomne menneske har alle konstitusjoner og deres forandringer i sin makt” (Novalis sitert fra Frank 1989 s. 270). Han ga dette rådet til kunstnere: “Mangfoldighet i *framstilling* av menneskekarakterer – unngå *dukker* – ingen såkalte karakterer – levende, bisarr, inkonsekvent, fargerik verden” (sitert fra Frank 1989 s. 272).

Novalis ville at hans roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802, på norsk 1992) skulle være “en apoteose av poesien” (Novalis sitert fra Ritzenhoff 1988 s. 6). Handlingen er lagt til middelalderen, i første halvdel av 1200-tallet. Heinrich von Ofterdingen var en ganske ukjent historisk person i tysk middelalder, en poet. *Heinrich von Ofterdingen* vever sammen realitet og drøm og lar en blå blomst bli symbol for det transcendent. Novalis’ blå blomst forener alle håp om kjærlighet og fred (Schulz 1969 s. 147). Plantens røtter henter næring fra jorden og blomsten har himmelens farge. Den blå blomsten i romanen knyttes til den unge kvinnen i romanen med navnet Zyane. “Zyane” ligner det greske ordet for en blå kornblomst (Schulz 1969 s. 139). Blomsten som magisk symbol blir også brukt i Ludwig Tiecks lange dikt “Drømmen: En allegori”. “Den blå blomst” ble en metafor den tyske romantikken.

Det at Heinrich finner den blå blomsten i en grotte, og senere finner en beskrivelse av seg selv i en grotte, kan tolkes som at han selv (hans selv) er kjernen i mysteriet. Boka er en slags “valfartsroman” til det innerste i menneskesjelen. Lykken for mennesket er å kunne lese verdens hieroglyfer, som kan tolkes i det uendelige. Forståelse av hieroglyfene framstilles i romanen som en analogi til gruvearbeiderens søken etter gullårer og krystaller.

Novalis leste tekster av den tyske mystikeren Jakob Böhme rundt den tiden da han skrev *Heinrich von Ofterdingen* (Ritzenhoff 1988 s. 67). For Novalis glir det menneskelige og det guddommelige over i hverandre. Romanens tema er sammenhengene mellom poesi og kjærlighet (Ritzenhoff 1988 s. 72). Den eneste gode måten å framstille og forstå verden på er gjennom drømmeaktig poesi, dvs. gjennom det ubegripelige (Frank 1990 s. 353). Novalis var opptatt av menneskets nattside og “drømme-logikk”, som ligger nær kildene til det poetiske. Drømmer er underbevissthetens språk. Det er noe glidende og forsvinnende ved lyrikken, som bølger av forgjengelighet, og likevel er enhetlig. Lyrikken ligner dermed kjærligheten (Frank 1990 s. 373). “Poesien er det ekte absolutt reelle. Dette er kjernen i min filosofi. Jo mer poetisk, jo sannere.” (Novalis sitert fra Frank 1989 s. 277)

I kjærligheten er det noe selvutslettende, en utovervendt kraft, som ifølge den tyske dikteren Friedrich Schiller gjør den til et mønstereksempel på en estetisk erfaring (Frank 1989 s. 114). Den som elsker, begjærer ikke den andre som en ting, men søker sin personlige egenverdi utenfor seg selv, i relasjonen til den andre. Og Schillers dikt *Kunstnerne* (1789) “asserts than man *on earth* cannot apprehend truth except in its sensuous form, that is in the shape of beauty.” (Jones 1969 s. 295) “Now, all over Europe, love and morals are joined by aesthetics in a Romantic trinity.” (Jones 1969 s. 282)

Percy Bysshe Shelley skrev: “Love is inevitably consequent upon the perception of loveliness. Love withers under constraint; its very essence is liberty; it is compatible neither with obedience, jealousy, nor fear: it is there most pure, perfect, and unlimited, where its votaries live in confidence, equality and unreserve.” (sitert fra Holmes 1987 s. 205) “The great secret of morals is love, or a going out of our own nature and an identification of ourselves with the beautiful which exists in thought, action, or person, not our own. A man, to be greatly good, must imagine intensely and comprehensively; he must put himself in the place of another and of many others; the pains and pleasures of his species must become his own. The great instrument of moral good is the imagination; and poetry administers to the effect by acting on the cause. ... Poetry strengthens that faculty which is the organ of the moral nature of man in the same manner as exercise strengthens a limb. [...] man, having enslaved the elements, remains himself a slave.” (Shelley sitert fra Holmes 1987 s. 643-645)

Novalis hevdet at alle mennesker bare er variasjoner av ett fullstendig individ (Schulz 1969 s. 142). Det romantiske kunstner-geni ble oppfattet både som en utvalgt og en forbannet, han var en frigjører og en uønsket opprører, et skjebnebestemt menneske og en person omgitt av et stort mysterium (Mette Michelsen i Gundersen, Henriksen og Reinton 1982 s. 73).

Friedrich Schlegel oppfattet det allegoriske som guddommelig, og hele hans filosofi skulle oppfattes som allegorisk, en forbindelse mellom ur-åpenbarelsen av det høyeste og den sanselige verdens endelighet (Frank 1990 s. 30). I Schlegels *Samtale om poesien* (1800) “støter man på en vlknd formulering: “All sknhet r allegori. Det högsta kan man, just därför att det r utsgligt, endast sga allegorisk.” [...] En ndlighetsallegori kan ju inte ha dess karakter av entydig verstning, och den skall inte heller fokuseras på det moraliskt didaktiska.” (Jonsson 1983 s. 159) Det endelige peger mot det uendelige. Fantasien er derimot underlagt den motsatte bevegelsen av allegorien, i retning fra det uendelige til det endelige (Frank 1990 s. 32). Kunsten skaper et bilde av det uendelige i det endelige. Poesien er i sitt vesen ugjennomsiktig og flyktig, hevdet Schlegel, og satte opp formelen “poesi = kaos” (sitert fra Frank 1990 s. 92). Byron utbrøt en gang: “Poetry is the lava of the imagination whose eruption prevents an earthquake.” (Maurois 1930 s. 293) For italieneren Giacomo Leopardi var fantasien “the “prime fount of human happiness,” creating for itself the infinity not available in the “real” world.” (Burnshaw m.fl. 1964 s. 270)

Vi kan ikke trenge inn i alt for  forstå det. Schlegel hevdet og prøvde  bevise filosofisk at det i det endelige ikke kan finnes noe prinsipp som kan forklare uendeligheten (Frank 1990 s. 107). Men “den relative tidlsheten i en uendelig kort tidsfase [dvs. yeblikket] blir symbol for den største tilnærmingen til det evige”, mente Novalis (Frank 1990 s. 201). Romantikerne jakter på det fyldige øyeblikk som likesom stopper tiden (Hillebrand 1999 s. 37).

“Det mest fullkomne menneske har alle konstitusjoner og deres endringer i sin vold. [Den menneskelige nd er] et forbindelsesledd mellom det fullstendig forskjellig.” (Novalis sitert fra Frank 1990 s. 225) Menneskets vesen er kaotisk og det handler inkonsekvent, og lever med frihet og indre “intethet” (“Nichtigkeit”; Frank 1990 s. 226). Et godt dikt må vise den menneskelige eksistens sin uuttmmelighet og dens grenseløse potensiale. Dette kan f.eks. gi seg utslag i fragmenter og fortellinger uten slutt (Frank 1990 s. 226).

Kjærlighet og fantasi er tett forbundet. Følelser og fantasi fungerte som erkjennelsesmiddel for dikterne (Busse 1982 s. 45) “Krlighedsens guddommelighet erkendes kun frit i anelsen og fantasien. Krlighedsdigtet er en utopisk genre. Det er konstituerende for den, at dens drivkraft er lngselen efter en ukendt eller n, hvis væsen er ukendt. Men den er også utopisk for så vidt som lngselens udgangspunkt er en drømmende uskyld, der aner mere end virkeligheden måske vil opfylde, der ønsker mere end virkeligheden kan opfylde. [...] I alt er den elskede nr, men begæret kan også rette sig imod alt og blive uden genstand i en længsel mod det fjerne. S stilles lngselen om til et indre perspektiv, hvor alt i rummet og tiden rykkes nr, og virkelighedsens love bliver særtilfælde af drømmens store love. Fantasien løsriver sig fra realitetens krav og bliver den store skaberkraft. Længselen sger da sin genstand i det tabte eller i det uendeligt store, i alnaturen.” (Hougaard 1994 s. 71)

I prosateksten “The Assassins, A Fragment of a Romance” (1814) skriver Percy Bysshe Shelley om mennesker som utvikler seg relativt fritt i naturen: “Their natural behaviour is marked by physical gentleness and imaginative energy, they achieve a state of almost complete intellectual and sexual freedom, and at times reach a condition of ecstatic and virtually hallucinogenic perception of the beauties of the physical universe.” (Holmes 1987 s. 245) Med Shelleys egne ord: “A new and sacred fire was kindled in their hearts and sparkled in their eyes. Every gesture, every feature, the minutest action was modelled to beneficence and beauty by the holy inspiration that had descended on their searching spirits. The epidemic transport communicated itself through every heart with the rapidity of a blast from heaven. They were already disembodied spirits; they were already the inhabitants of paradise. To live, to breathe, to move was itself a sensation of immeasurable transport. ... To love, to be loved, suddenly became an insatiable famine of his nature, which the wide circle of the universe, comprehending beings of such inexhaustible variety and stupendous magnitude of excellence, appeared too narrow and confined to satiate.” (sitert fra Holmes 1987 s. 245)

I den romantiske perioden ble det vanlig å lese utendørs, ut fra en tro på et samsvar mellom teksten og naturens harmoni (Chartier 1997 s. 77).

Den norske romantikken varer lenge, og kalles ofte nasjonalromantikken (som også finnes i andre land). Norge ble en relativt selvstendig nasjon i 1814 (men politisk avhengig av Sverige), og dette skapte en slags “nasjonal vekking” for norske tradisjoner, norsk natur, historie, kultur, språk, diktning ... Ideen om at hvert folk har en spesiell nasjonal verdi, ga grunnlag for å være stolt over det norske, i motsetning til f.eks. det danske. I Norge varte nasjonalromantikken som dominerende åndsretning til langt inn på 1860-tallet. “[D]en norske romantikkens levedyktighet henger sammen med dette som de danske ikke kan feste sin romantikk til: den historiske erfaring om en lenge etterlengtet nasjonal frihetserobring. Våre store diktere heftet også frihetsgaven sammen med bestemte holdninger og riter som skulle aktivisere stadig nye generasjoner.” (Michaelsen 1977 s. 120)

Det går an å skille analytisk mellom den svarte romantikken (skrekklitteratur), den grønne romantikken (naturlyrikk og lignende) og den røde romantikken (om kjærlighet mellom mann og kvinne), men disse tendensene går i de fleste tilfeller over i hverandre. Romantikken rommer også noen dystre tematikker, f.eks. den fatale kjærligheten som ikke har noen framtid og som leder til selvmord. Sinnstilstander som vekkes av noe grotesk, avskyelig eller deprimerende har en uimotståelig tiltrekning. For den romantiske forfatter vil gjøre sitt opplevelsespotensial størst mulig. Natten er for mange romantikere porten inn til dunkle indre krefter, til det underbevisste. De er fascinert av drømmer, og natten oppfattes som poesiens mor. “Søvnen er en forsoning gitt til de høyeste, levende skapninger, dvs. tilbakevending til universet.” (Schelling 1942 s. 49) Den svenske presten og

dikteren Esaias Tegnér skrev at “Natten är Sångens Mor, den djupares” (sitert fra Engdahl 1986 s. 255).

I den tyske forfatteren Jean Pauls romaner blir det beskrevet til sammen 42 drømmer, og han skrev tre essay om drømmer. I tillegg beskrev han sine egne drømmer i en notatbok i perioden 1804-22 (Alexandrian 1974 s. 23). For Paul var drømmene en “ufrivillig poesi”, og drømmeren blir ført til et sted der menneskesjelen får se paradisetts gleder. Paul studerte teologi, og hadde i 1790 en mystisk åpenbaring (Alexandrian 1974 s. 23).

“[G]enom att världen framträder som liknelse, vision, minne, dröm, kort sagt som ett spel av föreställningar, får den formen av förvandlingar i ett slutet medvetande.” (Engdahl 1986 s. 154)

“European Romanticism is many things, but uniting all literatures and genres is a fascination with the mysteries of the human mind. In poem and plays, novels, autobiographies, diaries and letters, writers explored the abysses and peaks of consciousness, some exulting in the power of the human imagination, others registering bewilderment and *angst*, but all united in the conviction that what characterised the artist was a greater than usual capacity for suffering and joy. The human mind becomes the site of all tragedy and comedy, of all history, the scene on which is played the continual drama of Fall and Redemption.” (Gill 1991 s. 1)

“Romantikken, som [Camilla] Collett skriver i forlengelsen av, foretrekker alltid det indre fremfor det ytre, hørselen fremfor synet, lyrikk fremfor teater, nettopp fordi den forbinder inderlighet med autentisitet, dybde og ekthet. Samkvem med andre fører til teatralskhet og falskhet. Ensom refleksjon, dagbøker, lyriske dikt avslører autentisk inderlighet. Slik skilte for eksempel en tenker som John Stuart Mill mellom veltalenhet og poesi, ut fra en tanke om at veltalenhet er noe en utvikler i samkvem med “verden”, mens poesi er “ensomhetens og meditasjonens frukt”. [...] Kjærligheten er en “Følelse” i sjelens dyp. Ut fra den romantiske logikken tilhører den naturen, ensomheten og meditasjonen, ikke salongene, selskapslivet og veltalenheten. [...] Blekhet står i et metonymisk forhold til spinkelhet, lidelse og død. Bak blekhetsmanien står romantikkens tendens til å erotisere døende kvinner, spesielt de som dør av tæring og andre former for langsom hensykning. [...] En dyp sjel er en nødvendig forutsetning for ekte kjærlighet. Jo dypere sjelen er, jo mer forbindes den med evnen til lidelse, og jo vanskeligere er det å forstå den.” (litteraturprofessor Toril Moi i *Morgenbladet* 1. – 7. februar 2013 s. 42-43)

Et spansk verk som inspirerte romantikerne, var José de Cadalsos prosalyriske verk *Sorgfulle netter* (1789-90). Teksten handler om den unge, fortvilte Tediato som vil grave opp liket av sin elskede, for å dø en makaber død sammen med hennes lik (Strosetzki 1996 s. 264).



I 1808 ble en bror av Napoleon innsatt som konge av Spania, og spanjolene gjorde opprør mot undertrykkerne. Etter denne hendelsen ble Spania oppfattet som “det romantiske land *par excellence*” (Strosetzki 1996 s. 285). August Wilhelm Schlegel skrev: “Hvis religionsfølelse, [...] heltemot, ære og kjærlighet er grunnlaget for den romantiske poesien, så må den [...] ha nådd sine største høyder i Spania” (siteret fra Strosetzki 1996 s. 285-286) Lord Byron hyllet i første del av *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) “lovely Spain! renown'd, romantic land!”. Byron hevdet at bare sterke sanseopplevelser gir mennesket selvbevissthet (Maurois 1930 s. 272).

“In Byron there is no central point; an astonishing impressionability makes him the type of a numerous class of minds who, in our century, in the midst of the tumult of camps, of revolutionary life, and the collapse of all systems, have lost their bearings, their natural pivot – people who perceive, via a kind of involuntary intuition, two sides to everything, evil next to good, negation next to affirmation, objections in the face of every principle, ridicule and burlesque side by side with the sublime, immorality next to morality.” (Louis Spach i 1834; siteret fra Cardwell 2004a s. 17)

Franskmannen Adolphe Mazure kritiserte i 1833 Byrons tekster “for idealizing crime and therefore encouraging readers' predilections for vice, ugliness and a warped kind of morality” (Cardwell 2004a s. 25). Byron ble kjent for sin “despairing sarcasm; [...] the ironic and sceptical side of Byron's work [...] its passionate and melancholic dimension [...] the satiric bite of Byron's work with its powerful mingling of the comic and the tragic.” (Cardwell 2004a s. 26 og 29)

“Byron's death, dying as a result of his commitment to Greece's independence from the Turks, reinforced his public image as an adherent of political liberty. According to Escarpit, in France's politically turbulent decades of the 1830s and 1840s, Byron was an inspiration to those who fought and died on the barricades in support of political rights. But the specifics of his political thought were not familiar, such that he was associated with ‘the still unorganised drive of the peoples towards their freedom and their independence’ (1981, 50-52). Moreover, the image of Byron's heroes and of Byron himself as superhuman individuals who were separated, if not alienated, from lesser mortals, made his identification with the cause of the common people ambiguous. For Etienne (echoing Matthew Arnold), Byron's career was impelled by the spirit of the French Revolution, but, almost to the very end, the poet interpreted the Declaration of the Rights of Man as benefiting the individual rather than the commonalty, having no conception of social principles or laws (1869, 906).” (Cardwell 2004a s. 22)

“Byron was the embodiment of the ideal of civic and intellectual liberty, of contempt for political, moral and aesthetic authority. [...] a man who recognized no limitations to his mind and will. [...] His writings and his life have come to represent a symbol of freedom, of courage and passion.” (Cardwell 2004b s. 344 og 351-352) Hans dikt “Venice: An Ode” (1819) inneholder de opprørske linjene

“Ye men, who pour your blood for kings as water,  
What have they given your children in return?  
A heritage of servitude and woes,  
A blindfold bondage, where your hire is blows”

Byrons lange dikt *Don Juan* (1819-24), som minner om et epos, er “a satire in the form of a picaresque verse tale. The first two cantos of *Don Juan* were begun in 1818 and published in July 1819. Byron transformed the legendary libertine Don Juan into an unsophisticated, innocent young man who, though he delightedly succumbs to the beautiful women who pursue him, remains a rational norm against which to view the absurdities and irrationalities of the world. Upon being sent abroad by his mother from his native Sevilla (Seville), Juan survives a shipwreck en route and is cast up on a Greek island, whence he is sold into slavery in Constantinople. He escapes to the Russian army, participates gallantly in the Russians’ siege of Ismail, and is sent to St. Petersburg, where he wins the favour of the empress Catherine the Great and is sent by her on a diplomatic mission to England. The poem’s story, however, remains merely a peg on which Byron could hang a witty and satirical social commentary. His most consistent targets are, first, the hypocrisy and cant underlying various social and sexual conventions, and, second, the vain ambitions and pretenses of poets, lovers, generals, rulers, and humanity in general. *Don Juan* remains unfinished; Byron completed 16 cantos and had begun the 17th before his own illness and death. [...] The ottava rima form, which Byron used in *Beppo* and *Don Juan*, was easily adaptable to the digressive commentary” (<https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>; lesedato 16.06.17).

“Byron early became aware of reality’s imperfections, but the skepticism and cynicism bred of his disillusionment coexisted with a lifelong propensity to seek ideal perfection in all of life’s experiences. Consequently, he alternated between deep-seated melancholy and humorous mockery in his reaction to the disparity between real life and his unattainable ideals. The melancholy of *Childe Harold* and the satiric realism of *Don Juan* are thus two sides of the same coin: the former runs the gamut of the moods of Romantic despair in reaction to life’s imperfections, while the latter exhibits the humorous irony attending the unmasking of the hypocritical facade of reality.” (<https://www.britannica.com/biography/Lord-Byron-poet>; lesedato 16.06.17)

“Oprindelsen af det græske sagn om Leander er ukendt og findes i flere versioner, som alle handler om Leander, der svømmede over Hellespont – fra Abydos til Sestos – for at være sammen med sin elskede Hero. Hver nat krydsede han det strømfyldte farvand for at opnå blot et par minutter med sin elskede, og historien er dermed et tidligt symbol på de strabadser, elskende må gennemgå for at vinde den udkårnes hjerte. [...] Mange poeter har op gennem århundrederne besunget Hero og Leanders ulykkelige kærlighedshistorie. En af de mest berømte fortællinger om

parret er skrevet af den græske poet Musaios omkring 500 e.kr.f. Det var med al sandsynlighed også dette forlæg, der inspirerede Lord Byron til at svømme over Hellespont. Den 16. april 1810 hoppede han i vandet, for at gøre Leander svømmeturen efter, men digteren måtte efter nogen tids kamp sande, at vejret og strømmen var for stor en mundfuld. Han gav op. [...] Den 3. maj 1810 lykkedes det nemlig digteren at krydse Hellespont sammen løjtnant Ekenhard, der ligesom Byron var en god svømmer. De to mænd blev derved de første, der i moderne tid har krydset Hellespont – og som kunne dokumentere det. Ifølge Lord Byron selv brugte han en time og ti minutter på overfarten. [...] forført af udfordringen, som symboliserer forelskelsens uovervindelighed. Noget tyder dog på, at Lord Byron ikke følte sig specielt uovervindelig, da han kom i land. I hvert fald konstaterede han tørt i et brev til vennen Henry Drury, at han havde en formodning om, at Leanders “passion” måtte være kølnet noget efter sådan en natlig svømmetur.” (Carsten Jokumsen og Jari Kickbusch i <http://atlas-mag.dk/kultur/sport/sv%C3%B8mning-med-byron>; lesedato 03.05.17)

I verket *Kristendommens ånd* (1802) skrev den franske romantikeren François-René de Chateaubriand: “Det finnes ikke noe annet vakkert, mildt, stort i livet enn det mystiske. De vidunderligste følelsene er de som oppskaker oss på en litt forvirrende måte: bluferdigheten, platonisk kjærlighet, dydig vennskap er fulle av hemmeligheter. Det sies at hjerter som elsker, forstår hverandre med halve ord og at de gløtter mot hverandre. Uskylden på sin side, som bare er en hellig uvitenhet, er ikke den det aller mest ugripelig av mysteriene? Barnet er bare så lykkelig som det er fordi det ikke vet noe, alderdommen så elendig fordi den vet alt; heldigvis for alderdommen er det slik at når livets mysterier forsvinner, begynner dødens mysterier. [...] Hemmeligheten har en så guddommelig natur at de første mennesker fra Asia bare talte i symboler. Hvilken vitenskap er det man kommer tilbake til hele tiden. Til den som alltid etterlater noe tilbake som vi må gjette om og som retter våre blikk mot et uendelig perspektiv. Hvis vi går oss vill i ørkenen, får et slags instinkt oss til å unngå viddene der alt straks er synlig; [...]” (fra kapitlet “Om mysteriets natur”; her sitert fra Moreau 1965 s. 93). Et annet sted i *Kristendommens ånd* skriver Chateaubriand: “Skogene var det Guddommeliges første templer” (sitert fra Moreau 1965 s. 103). Chateaubriand oppfattet kristendommen som en “følelsenes religion” (Gallo 2012 s. 9).

Chateaubriand skrev om verdens uendelige rikdom av nyanser, og beskrev en urskog der “hvert blad snakker et annerledes språk” (Chateaubriand 1971 s. 9). I novellen “René” (1802) lovpriser Chateaubriand de nordamerikanske Natchez-indianerne: De lever uten å telle dagene, lever stille under trærne, samler visdom, og ligner dermed barn som befinner seg mellom lek og søvn (Chateaubriand 1971 s. 152). For fortelleren i “René” er et tørt blad som flagrer i vinden nok til å hensette han i en dagdrømmende tilstand (Chateaubriand 1971 s. 159). I hans kortroman *Atala* (1801) spør en av personene: “Kjenner du menneskets hjerte, og kan du telle ustadighetene i menneskets begjær? Du kan heller telle antall bølger skapt av havet i en storm.” (Chateaubriand 1971 s. 109). Chateaubriand mente at

menneskets fantasi gleder seg over det uforståelige, griper begjærlig etter det guddommelige som overskrider den (Pierre Moreaus forord i Chateaubriand 1971 s. 14). Tendensen hos Chateaubriand er å oppfatte naturen som et hellig sted der Gud kan sanses overalt (Gallo 2012 s. 179).

Den kristne mystikken ble “gjenopplaget”, og den tyske skolelæreren og forfatteren Joseph Görres samlet mange av de mystiske tekstene i det store samleverket *Den kristelige mystikk* (1836-42) (Strosetzki 1996 s. 21).

Anelser og lengsel er viktigere enn sikkerhet og realisering. “Den romantiske kærlighetsdigtning er en sjælelig hengivelse, der ikke reflekterer over de betingelser som virkeligheten setter for kærlighedens realisering. I den forstand er den uden ånd. Men sådan opfattes også kvinden, undtagen når hun gennem uafvendelig ulykke bliver ånd, det vil sige i stand til at reflektere over kosmos og selvets vilkår.” (Hougaard 1994 s. 101) “Det særligt romantiske er, at kærligheden ikke forbindes med sin realisering, men at dens særlige lyst er knyttet til begærets overførelse til drømmens og fantasiens verden.” (Hougaard 1994 s. 105). De tyske romantikerne mente at det menneskelige selv er underlagt en uendelig lengsel, dvs. en transcendens (Frank 1989 s. 429).

“German Romanticism itself is commonly divided into three phases. ‘Early Romanticism’ lasted approximately from 1796 to 1804/6, and its activity was centred primarily around Jena (it is sometimes referred to as *Jena Romantik*). Work of this period was predominantly theoretical and philosophical. Building on Storm and Stress, it moved away from the emphasis on spontaneity and vigour to a more analytical, contemplative mode. Underpinned by pantheistic theories of the unity of the human soul with nature, it sought for an essential harmony underpinning the universe. Some of the most important work of this period includes Schelling’s *Ideas for a Philosophy of Nature*, Wackenroder and Tieck’s *Confessions of an Art-Loving Friar* (1796, dated 1797), and the journal of the Jena group, *Athenaeum* (which was founded in 1798 by Friedrich and August Wilhelm Schlegel to put forward the new ideas on art and aesthetics). 1798 also saw the publication of the collection of philosophical and poetical aphorisms penned by Novalis under the title *Pollen*. August Schlegel began his *Lectures on Dramatic Art and Literature* in 1801. And in 1800, Beethoven composed the first great ‘subjective’ work of musical composition, the C minor piano concerto. The second phase, mid- or high Romanticism (sometimes known as *Heidelberger Romantik*) stretched from 1804/6 to 1815 (the year of the Congress of Vienna) or 1816. In general terms, it may be said that this period saw the theories evolved in the earlier phase being put into artistic practice. To this period belong the works of Hoffmann (which were to be highly influential in France), Kleist and Chamisso. Friedrich’s *The Monk by the Sea* was shown at the Berlin Academy exhibition of 1810. In 1809, the Nazarenes formed their Guild of St Luke and left Vienna for Rome, where they lived out the precepts outlined in the work of Wackenroder and Tieck. Schubert’s earliest *Lieder* also belong to this period. The third period, ‘late Romanticism’, ran from 1815/16

to the 1830s and beyond. [...] Theoretical activity waned and generally became more conservative. But some of the momentum in Germany was maintained, particularly in works by Heine and Eichendorff, and in musical compositions by Weber and Schumann.” (Wendy S. Mercer i Smith og Wilde 2002 s. 150-151)

“There was a widespread, metaphysical desire among the Romantics to apprehend the mysterious beauties of existence which defied rational explanation, and to communicate them through art. This gave rise to the longing for an ‘ideal’ of some kind which characterized much artistic production of the Romantic period. ‘The poetry of the ancients was that of possessing’, wrote August Wilhelm Schlegel; ‘ours is that of longing’ (1966-7, 1, p. 25). This ‘longing’ was characterized by Novalis through the symbol of ‘the blue flower’: it could take the form of a purely metaphysical longing for an abstract and unattainable ideal, or that of the search for an ideal love, or the struggle of the artist to produce an ideal work of art. There was also a widespread aspiration to the infinite among the Romantics. The artist’s relationship with the external world became transformed through this metaphysical quest: it gave rise to a renewed interest in nature and humankind’s place within it. Much thinking of the recent past had subjected nature and the world around to scientific enquiry as a means of control, and much landscape painting in Germany had been characterized by order and arrangement. The Romantics, by contrast, were more contemplative and passive in their attitude to nature because they hoped to commune with the spirit of the universe. In the words of Novalis: ‘The soul of the individual should achieve harmony with the soul of the world’ (Novalis, 2000, p. 913). These beliefs can perhaps be seen most clearly in those works of Caspar David Friedrich that represent nature as powerful, untamed by humans, and vast. Humans – where they appear at all – are represented as contemplating their place within the scheme of things as small, often lone, figures usually seen from behind, who gaze out at the landscape or seascape depicted. Their anonymity suggests the universality of the experience and invites identification.” (Wendy S. Mercer i Smith og Wilde 2002 s. 152)

“According to August Wilhelm Schlegel, ‘Writing poetry is nothing but an eternal process of symbolising’ (1963, p. 81). The belief in an underlying harmony to the universe led to a belief that harmony in art was its expression. And the idea gradually developed that the purest work of art would combine all art forms: it would appeal simultaneously to all the senses and induce a heightened form of perception in which the human soul would commune with the spirit of the universe. Runge and Tieck, for instance, collaborated in an attempt to form an abstract pictorial musical poem with choruses incorporating all three major art forms, together with an appropriate architectural setting (the project was never brought to completion, however). The author E. T. A. Hoffmann (who was intermittently a professional conductor) was also a composer and an accomplished painter and draughtsman, and his writings also highlight the close relationship between the different art forms. This aspect of Romantic thought manifests itself as well in the development of the Lied and the symphonic poem, and finds expression later in the

century with Wagner's concept of the *Gesamtkunstwerk* (total work of art), and in Baudelaire's theory of *correspondances*." (Wendy S. Mercer i Smith og Wilde 2002 s. 152-153)

"The artist's creative experience is described in the influential collection of essays by Wackenroder and Tieck entitled *Confessions of an Art-Loving Friar* (1991). This introduces the concept of 'art piety' in which art and the artist assume a quasi-religious status. For E. T. A. Hoffmann, the ideal reaction to life was that of the artist; but the artist's extreme sensitivity was also considered a mixed blessing. Many literary works depict the solitary life of the artist, unable to conform to the exigencies of the material world, misunderstood by (bourgeois) society. Furthermore, this incompatibility with the world around him, combined often with the impossibility of attaining his 'ideal', could lead to severe melancholy, and so this became a recurrent motif in the Romantic aesthetic. (It must be emphasized, however, that the characteristic 'mal du siècle' associated with the early French Romantics is more akin to the 'Weltschmerz' of Storm and Stress than to German Romanticism proper.) The artist's search for the infinite could also lead to an exploration of the fantastic and the supernatural, of different levels of consciousness, and of the distinctions between dream and reality. In its more extreme manifestations it could lead to questioning about the borderline between madness and sanity." (Wendy S. Mercer i Smith og Wilde 2002 s. 153)

Mange romantikere følte en sterk engstelse for den industrielle revolusjons teknifisering av naturen og menneskelivet. Deres tekster viser direkte eller indirekte hvor kritiske de er til utviklingen, redde for ødeleggelsen av det naturlige i og utenfor mennesket. Den romantiske naturfilosofen Henrik Steffens skrev: "Det finnes vel ingen krise i nyere tid som i denne hensikt [som en illevarslende hendelse] framtrer mer voldsomt enn den stadig tiltagende innføringen av jernbane." (siteret fra Segeberg 1987 s. 107) Jernbanen gjorde avstander mindre og økte uniformeringen av måtene menneskene levde på, og ble derfor beklaget av romantikere (Demougin 1985 s. 1410). Heinrich Heine skrev i en notis mens han bodde i Paris: "Kulldampen skremmer bort sangfuglene, og stanken fra gassbelysningen ødelegger den duftende månenatt" (siteret fra Segeberg 1987 s. 111). Den britiske historikeren og filosofen Thomas Carlyle skrev i *Signs of the Times* (1829): "Men are grown mechanical in head and in heart, as well as in hand. They have lost faith in individual endeavour, and in natural force, of any kind. Not for internal perfection, but for external combinations and arrangements, for institutions, constitutions – for Mechanism of one sort or other, do they hope and struggle. Their whole efforts, attachments, opinions, turn on mechanism, and are of a mechanical character." (siteret fra R. Christiansen 1988 s. 248)

"The central insight of the Romantics was that science, by creating so unaccommodating a world and presenting it as a final truth of objective knowledge, bequeathes us precisely the kind of world-view we fear most. If we accept it, we find ourselves not just in a large society which we do not totally comprehend, but

in a universe which carries us along in a series of complex causes and effects we can hardly begin to fathom, impelled by an inflexible and non-human force of Necessity manifesting itself as 'natural law' ” (Welburn 1986 s. 52). I teksten “Om marionette-teatret” (1810) skrev den tyske romantikeren Heinrich von Kleist: “[V]i har spist av erkjennelsens tre. Så paradiset porter er stengt og kjeruben er bak oss; vi må gjøre reisen rundt i verden og finne ut om paradiset kanskje er åpent fra en aller annen bakside.” (sitert fra Segeberg 1987 s. 406)

Den amerikanske forfatteren Nathaniel Hawthorne, som ofte regnes som en representant for den litterære romantikken i USA, skrev dypt bekymret i sin notatbok om damptogets ødeleggende virkning på naturen og sin egen naturopplevelse: “But, hark! there is the whistle of the locomotive – the long shriek, harsh, above all other harshness, for the space of a mile cannot mollify it into harmony. It tells a story of busy men, citizens, from the hot street, who have come to spend a day in a country village, men of business; in short of all unquietness; and no wonder that it gives such a startling shriek, since it brings the noisy world into the midst of our slumbrous peace. As our thoughts repose again, after this interruption, we find ourselves gazing up at the leaves, and comparing their different aspects, the beautiful diversity of green ...” (sitert fra Ro 1997 s. 37).

“The ultimate correspondence dreamed by the Romantics was that between the structure of the individual mind and that of the total cosmos. This giddy thesis was condensed into a striking formula by the idealist philosopher Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: ‘The system of Nature is at the same time the system of our mind’ [...] Given such a premise, it follows that the poet who desires to make discoveries about the world need only look inside himself. It is all there, analogically speaking, within himself. Novalis dramatises the point: ‘We dream of travelling through the cosmos: but does not the cosmos lie within ourselves? The depths of our spirit are still unknown to us’ ” (Cardinal 1981 s. 163) Schelling hevdet at “all filosofering består i en erindring av den tilstanden som vi en gang var i med naturen” (sitert fra Dietzsch 1978 s. 66). Schelling så det som sin egen oppgave å finne fram til et forløsende perspektiv for den fremmedgjorte menneskehet, hevder en biograf (Dietzsch 1978 s. 75).

“Mer enn på streng tenkning hviler Schellings naturtydning på en art poetisk anskuelse og innføling. Selv erklærer han den *kunstneriske anskuelse* som det høyeste” (Schjelderup og Winsnes 1959 s. 121).

Den svenske dikteren og filosofen Thomas Thorild ønsket “en ny diktarroll, som han gärna gav den engelskinspirerade beteckningen “Author”. Den skulle innebära en syntes av poetens och filosofens kall. En Author är inte en leverantör av fransksmakande konversationspoesi utan “en Präst i Naturens heliga Sanning”; en örnlik varelse vars andliga hemort är det sublima. [...] Poesin finns egentligen i själva naturen” (Engdahl 1986 s. 79).

Den svenske presten og dikteren Carl Jonas Love Almqvist skrev bl.a. dramaene *Drottningens juvelsmycke* (1834) og *Ramido Marinesco* (1834). “Det som Almqvist kallar *det dunkelsköna* är en excess, en kraftens rikedom som överbjuder de moraliska normerna. Det finns ett släktskap med hans föreställning om konstnärlig genialitet. Man kan tänka på djävulen-förvandlingsmästaren i *Cypressen*, förföraren och målaren Don Juan i *Ramido Marinesco*, Arimangestalten. [...] Ett annat namn för det dunkelsköna vore det demoniska, vilket på karaktärernas område är det som motsvarar det sublima i naturen. Det är en kvalitet, som spränger den normala mänskliga skalan, hotar med förödelse men samtidigt inger en rymligare föreställning om livet och skapelsen, avsedd att tas emot med en tvetydig rysning. Det demoniska möjliggör en omedveten identifikation med något “svartare ännu och större, / underbarare och värre” (Donna Biancas ord om Don Juan), vilket förklarar dess ruseffekt. Det större kraftspel som det dunkelsköna representerar betyder egentligen slutet för varje tänkbar idyll. Det underkänner tillfredsställelsens ekonomi.” (Engdahl 1986 s. 187)

Almqvists verk preges av bl.a. “metaforens förverkligande då den tränger in i berättelsens rum, som i nattdrömmar; ironins mångdubbling av perspektiven och undergrävande av meningssystemets fasta motsatsförhållanden; mellanrummen i de musikaliska fragmenten, som håller texten öppen för en oändlig aning i lyssnandet.” (Engdahl 1986 s. 268)

I svært mange verk innen romantikken er det nedfelt en platonsk lengsel etter det helhetlige, fullstendige og fullendte. De tyske romantikerne prøver i sine filosoferinger å lage en syntese at refleksjon, erkjennelse og sansning (Benjamin 1973 s. 55), og kunsten forener det uendelige i verden til en helhet (Benjamin 1973 s. 110-111).

Novalis delte den antikke filosofen Platons oppfatning av sjelen som en slags fange i kroppen: “Fantasy imagines the coming world in relation to us either as above or as below or as in metempsychosis [= reinkarnasjon]. We dream of traveling through the universe: is not the universe in us? We do not know the depth of our spirit – Inward leads the mysterious way. In us or nowhere is eternity with its worlds, the past and the future. The outer world is the shadow-world, it casts its shadow into the realm of light. It now seems inwardly indeed so dark, lonely, shapeless, but how differently will it, appear to us, when this darkening has passed and the shadow-body has been removed. We will rejoice more than ever, for our spirit was deprived.” (Novalis sitert fra Pfefferkorn 1988 s. 101)

Benjamin Constant hevdet at begeistring for naturen hos ateister er en religiøs følelse som de selv ikke er klar over at de har (Gouhier 1967 s. 72). Noen romantikere har et panteistisk natursyn, der alt i naturen har “sjel” og er deler av det guddommelige. “Livets positive prinsipp er ikke særegent for noe individ, det er utbredt gjennom hele skaperverket og gjennomtrenger hvert eneste vesen som naturen felles pust” (Schelling 1942 s. 37). Svensken Thomas Thorild provoserte



sin samtid med å påstå at det guddommelig også er det enkelte, mest påtakelige og jordiske. Thorild beskrev sin evne til å røres og kjenne henførelse overfor det minste og enkle i likhet med overfor det store og praktfulle. Alt er deler av en stor hellig enhet, noe hel-lig. Alt i “naturen” befinner seg i sitt eget åndelige rike og har egenverdi. Den filosofiske “holismen” hos filosofer Spinoza, Rousseau, Herder og Hegel fikk betydning for flere romantiske diktere (Jones 1969 s. 289).

Den engelske dikteren Percy Bysshe Shelley “is a Romantic who strives to experience everything in life in its greatest possible intensity, and as such he is constantly probing the outermost limits of ordinary awareness.” (Welburn 1986 s. 10) I et av diktene i *The Marriage of Heaven and Hell* skriver William Blake: “The road of excess leads to the palace of wisdom”. “Shelley values the forces of conscious wisdom highly: without them a life lived out of pure spontaneity would inevitably fall victim to fears and delusions. But without the immediate relationship of essence to essence which is love, man’s life would be a self-referent and self annihilating analytics.” (Welburn 1986 s. 156) Shelley var opptatt av de orfiske trosforestillingerne (Bonnecase 1990 s. 19).

“[W]hat for Kant marked an upper limit of rational enquiry became for the Romantic poets the starting-point for a new departure. What for Kant was a limitation inherent in the nature of things was for the Romantics a condition imposed by the temporary limits of man’s organisation. What for Kant was an argument for faith in the Beyond was for the Romantics a call for the self-transformation of man, a summons to further development.” (Welburn 1986 s. 221) Den tyske filosofen Fichte skrev at “Gud er det som *gjøres* av de menneskene som Han begeistrer” (sitert fra Unruh 1942 s. 20).

I romantikken ønsket kunstnerne selv å frambringe de estetiske reglene som de skulle bedømmes etter (Bürger 1983 s. 91). Den tyske filosofen og estetiker Karl Wilhelm Ferdinand Solger trakk entydige paralleller mellom Guds åpenbaring for den troende og åpenbarelsen av en idé i det kunstneriske geni (Bürger 1983 s. 108). Solger bidro til utarbeidelsen av en romantisk kunstmetafysikk, der kunsten ble oppfattet i analogi til religionen. Immanuel Kant ble viktig gjennom at han i sin estetikk ser helt bort fra sannhetsbegrepet (Bürger 1983 s. 77).

Romantikkens tekster i svensk litteratur har ifølge litteraturforskeren Horace Engdahl disse kjennetegnene:

“1) Fri förvandling: scenerna växer ur varandra utan övergångar och motiveringar; fenomenvärldens tid, rum och kausalitet upplöses.

2) Svävande relation till den yttre verkligheten: språket frikopplas från omdömenas modala system.

3) Omvändbarhet mellan betecknande och betecknat i textens figurer.

4) Visionens sviklighet, dess benågenhet att sjunka undan og blott ett tomrum eller ersättas av andra bilder.

5) Konnotationens styrka: alla föreställningar og idéer kan bli blotta färger.

Fantasirummet får sina individuella särdrag av den tid som råder i textens skeende: ett vibrerande nu för jagets lyriska utgjutelser, glidande tid i minnet og drömsynen eller en tidlöshet i det genomlysta skådandets tunna rymd. När detta rum installeras i texten mister de klassiska struktureringsformerna sin ordnande makt” (Engdahl 1986 s. 269).

“Språket försätts i ett svävningstillstånd. Bättre än att tala om den romantiska textens “mångtydighet” vore att säga att den i sin radikala form arbetar utan fixa meningsplan. [...] I den romantiska skriften får bilden en giltighet som inte är begränsad till någon speciell logisk eller retorisk kategori. Det innebär inte att den skrivande på något naivt sätt accepterar sina föreställningar som uppenbarade sanningar. Kanske har inga författare varit vaksammare mot illusionen än de vi kallar romantiker. Men om varat till sin kärna är skapande og förvandling finns det inga säkra riktmärken för att skilja verkligt från overkligt. Romantikerna tog risken att ge form åt subjektet, åt *det formande*, som aldrig kan bli ett föremål og alltså trotsar de fasta innehållen. I jämförelse med de texttyper som bygger på gemenskapens jämna energiflöde og kollektiva förstånd kan deras scenerier verka fantasmagoriska. De följde jaget dit det bara kommer ensamt, till hängivelsens ljuskrön og melankolins tömda skuggvärld. Där finns ingen visshet att låna från de andra.” (Engdahl 1986 s. 265)

Den franske greven Constantin de Volneys bok *Ruinene, eller meditasjoner om rikenes revolusjoner* (1791) var med på å innlede en ruin-kult. Ruiner øker betrakterens opplevelse av tid, og tematiserer historiske hendelser, livets forgjengelighet og skaper melankoli (Jean-Pierre Richard gjengitt fra Gallo 2012 s. 189). Den tyske legen Gotthilf Heinrich Schuberts *Meninger om naturvitenskapens nattside* (1808), et verk om søvn og drømmer, påvirket mange tyske romantikere. Blant dem var Ludwig Uhland, som trodde at mennesket gjennom “magnetisk søvn”, “metallføling” og andre dunkle framgangsmåter kunne trenge fram til selve verdenssjelen. Uhland var opptatt av paranormale hendelser, og skrev blant annet boka *Den kvinnelige seeren fra Prevorst* (1829) om synene til en kjøpmannskone i en landsby i Marbach (Grabert, Mulot og Nürnberger 1983 s. 175). Schubert publiserte også boka *Drømmens symbolikk* (1814), et verk som vil vise at “naturen är en förkroppsligad drömvärld, i vilken bokstavligen allt talar symbolernas språk.” (Jonsson 1983 s. 171)

Delen “Minneverdigheter” i den franske dikteren Gérard de Nervals fortelling “Aurélia eller drømmen og livet” (1855) samler inntrykk fra mange drømmer som forfatteren har hatt. Synene glir fra et slott i Weimar, til et tåkefullt landskap i

Norge, til isbreer og elver i andre land (Bonnet 1973 s. 83-84). Det er en “odyssé i det blå” (Bonnet 1973 s. 85).

“[T]he late Romantic poet Justinus Kerner used Rorschach-like inkblots to fire his imagination and then wrote poems on the strange figures and phantoms he projected onto these “entirely accidental” images. (Justinus Kerner, *Kleksographien*, [...]) [...] stimulated into activity by the amorphous shapes of the blots” (Pfefferkorn 1988 s. 255). Andreas Justinus Kerner var både lege og dikter. På grunn av en øyesykdom ble han langsomt blind, og dette førte til en del søl med blekk mens hans skrev. Med blekkflekker på papiret brettet han papiret slik at flekkene ble symmetriske, og kalte dem “Kle[c]ksographien”. Etterpå tegnet han gjerne litt videre, slik at spesielt “ansikter” ble tydeligere, og han skrev vers til hvert bilde, vers som fortalte en historie om figuren (Jutta Assel og Georg Jäger i <http://www.goethezeitportal.de/wissen/illustrationen/justinus-kerner/kleksographie.html>; lesedato 23.03.18). Kerner var spesielt opptatt av figurer som han mente forestilte magiske skikkelser, f.eks. hekser, djevler og troll. En annen dikter innen romantikken som også lagde slike blekkfigurer, var franskmannen Victor Hugo.

Den skotske dikteren James Macphersons publiserte i 1760 verket *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic and Erse Language*. Ossian var en skald og kriger som var kjent fra irske og skotske (keltiske) sagn og ballader. Macpherson både skapte svært frie bearbeidelser og – uten at andre visste det – diktet selv Ossian-tekster. Han presenterte alle tekstene som autentiske funn av urgammel poesi. En slik skotsk litterær arv kunne bety mye for Skottlands politiske identitet. Skottland ble endelig satt på det europeiske kulturkartet, som en stor kulturnasjon. Macpherson stjal blant annet ideer fra irske ballader, og forklarte at de skotske overleveringene var 400 år eldre, noe som følgelig tydet på at irlenderne hadde lånt og stjålet fra skottene. Macpherson nektet å vise opptegnelsene sine til tvilerne. Ossian ble berømt over hele Europa, og dukket opp som dyp dikter i f.eks. Goethes roman *Den unge Werthers lidelser* (1774). Uansett senere avsløringer av falskneriet, skapte Macpherson en spesiell høystemt og arkaiserende språkstil som påvirket noen romantikere i de følgende tiårene.

Ossians tekster er ofte stemningsfulle, som i dette sitatet: “Night is dull and dark; the clouds rest on the hills; no star with green trembling beam: no moon looks from the sky. I hear the blast in the wood; but I hear it distant far. The stream of the valley murmurs, but its murmur is sullen and sad. From the tree at the grave of the dead, the long howling owl is heard. I see a dim form on the plain! It is a ghost! It fades, it flies. Some funeral shall pass this way. The meteor marks the path. The distant dog is howling from the hut of the hill; the stag lies on the mountain moss: the hind his side. She hears the wind in his branchy horns. She starts, but lies again. The roe is in the cleft of the rock. The heathcock’s head is beneath his wing. No beast, no bird is abroad, but the owl and the howling fox. She on a leafless tree, he in a cloud on the hill. Dark, panting, trembling, sad, the traveller has lost his way.

Through shrubs, through thorns, he goes, along the gurgling rill; he fears the rocks and the fen. He fears the ghost of night. The old tree groans to the blast. The falling branch resounds. The wind drives the withered burs, clung together, along the grass. It is the light tread of a ghost! he trembles amidst the night. Dark, dusky, howling is night, cloudy, windy and full of ghosts! the dead are abroad! my friends, receive me from the night.” (sitert fra Gallo 2012 s. 113-114) Ossian ble raskt forbundet med melankolske scener, fascinasjon for døden og minnet om store helter.

Ossian framfører sin diktning til musikk: “Carril accompanied his voice. The music was like the memory of joys that are past, pleasant, and mournful to the soul. The ghosts of departed Bards heard it from Slimora’s side, soft sounds spread along the wood and the silent valleys of night rejoice. So when he sits in the silence of noon, in the valley of his breeze, the humming of the mountain’s bee comes to Ossian’s ear: the gale drowns it often on its course; but the pleasant sound returns again.” (sitert fra Gallo 2012 s. 117) Ossian er den siste skald av sitt slag, og det han synger om framstår som et tapt paradisi (Gallo 2012 s. 118).

*Fragments of Ancient Poetry, collected in the Highlands of Scotland and translated from the Galic or Erse language* ble utgitt i Edinburgh i 1760. Det er her Ossian er sentral, en skald fra 200-tallet e.Kr. På grunn av suksessen ga Macpherson – i egenskap av “innsamler” – ut eposet *Fingal: An Ancient Epic Poem in six Books* (1762) og *Temora: An Ancient Epic Poem* (1763). Deretter ble verkene samlet i *The Works of Ossian, the son of Fingal, in two volumes* (1765 og 1773) og oversatt til mange språk, bl.a. til fransk i 1777. Senere oversatte den franske romantikeren François-René de Chateaubriand tre Ossian-tekster, hentet fra John Smiths samling *Galic Antiquities: Consisting of a History of the Druids particularly of those of Caledonia; a Dissertation on the Authenticity of the Poems of Ossian; and a Collection of Ancient Poems, Translated from the Galic of Ullin, Ossian, Orran, etc.* (1780). Det ble utgitt avhandlinger om Ossian, bl.a. Hugh Blairs *Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal* (1763), der Blair blant annet finner dette litterære mønsteret i skaldens sammenligninger: “The Sun, the Moon, and the Stars, Clouds and Meteors, Lightning and Thunder, Seas and Whales, Rivers, Torrents, Winds, Ice, Rain, Snow, Dews, Mist, Fire and Smoke, Trees and Forests, Heath and Grass and Flowers, Rocks and Mountains, Music and Songs, Light and Darkness, Spirits and Ghosts; these form the circle, within which Ossian’s comparisons generally run.” (sitert fra Gallo 2012 s. 187)

Ossian var tiltrekkende for alle som ville finne tilbake til en primitiv energi og kvitte seg med aristokratisk luksus (Didier 1989 s. 31). Den franske forfatteren Antoine-Vincent Arnault skrev tragedien *Oscar, Ossians sønn* (1789) (Didier 1989 s. 77). Han skrev i forordet at James Macpherson hadde diktert hva de gamle sangerne hadde framført. I den fem akters tragedien forekommer det flere sangere (“barder”). En annen fransk forfatter i perioden som var påvirket av Ossians sanger, var Évariste de Parvy (*Isnel og Asléga*, 1802) (Didier 1989 s. 91). Den franske

komponisten Jean-François Le Sueur skapte operaen *Ossian, eller bardene* (1804) og komponisten Etienne Nicolas Méhul operaen *Uthal* (1806; med handling fra det skotske høylandet). Da franske flyktninger kom tilbake til hjemlandet etter revolusjonsårene på slutten av 1700-tallet, hadde mange med seg impulser fra romantikken i Tyskland og andre land (Didier 1989 s. 30).

“Namnet Ossian betecknar hos [svensken Thomas] Thorild ett poetiskt tillstånd, i vilket skrankorna mellan jaget och naturen har försvunnit. [...] Ossian ersätter till och med sfärernas musik, uttrycket för Alltets eviga harmoni, samtidigt som han är inbegreppet av vällustig fasa. Han är med andra ord *det sublima*.” (Engdahl 1986 s. 109)

En av personene i den franske forfatteren Madame de Staëls roman *Corinne, eller Italia* (1807) er grev d’Erfeuil. Han forakter andre nasjoners egenart. Corinne, derimot, beundrer hver nasjons særpreg, det originale og annerledes (Macherey 1990 s. 19). Corinne som person har ikke en fast identitet, men er spontan og gjennomgår i romanen en rekke metamorfoser (Macherey 1990 s. 25). Alle særtrekk har sin berettigelse, og de forskjelligste mennesker kan leve i forsoning med hverandre. Madame de Staël vil omfavne kontrastene uten å redusere dem (Macherey 1990 s. 26).

De Staëls roman *Delphine* (1802) var indirekte et forsvarskrift for kvinners rettigheter, bl.a. retten til skilsmisse (D’Andlau 1963 s. 35). I boka kritiserer forfatteren også mange sosiale konvensjoner.

“In general terms, for Mme de Staël, the aim of the artist is to ‘liberate the sentiment imprisoned in the depths of the soul’ (1958, 2, p. 114). In a chapter on ‘The Fine Arts in Germany’, she argues that: ‘the arts are above thought; their language is one of colours, forms or sounds. If it were possible to imagine the impressions which our soul would register before knowing speech, we would better be able to understand the effect of painting and music’ (1958, 3, p. 377). Delacroix recognizes the importance of this statement to his own theory of painting. In his *Journal*, he notes: ‘I find in Mme de Staël exactly the formulation of my idea about painting. This art, and likewise music, are above thought; hence their advantage over literature, through their vagueness’ (1950, 1, p. 50). Hence, for Delacroix, following Mme de Staël, art was the most effective medium for one ‘soul’ to communicate with another.” (Wendy S. Mercer i Smith og Wilde 2002 s. 155)

I diktningens ordmagi ligger det lagret kosmiske skapelsesenergi, og et øyeblikk fullt av begeistring skaper lynhurtig en guddommelig inspirasjon (Hillebrand 1999 s. 56). Fantasien beveger seg mellom makrokosmos ( $\infty$ ) og mikrokosmos ( $1/\infty$ ). Men kjedsomhet, tomhet og depressivitet er også et tema hos mange romantikere. Når inspirasjonen er borte og hverdagen virker triviell, råder melankolien. Mange av romantikerne hadde sterkt depressive faser, på selvmordets rand. Lord Byron hadde et selvironisk blikk på sin egen kjedsomhet; i sin dagbok skrev han: “I am

too lazy to shoot myself” (sitert fra Hocke 1978 s. 115). Det å skape kunst rommer en fare for å falle ned i tomhet, for innbildningskraften har indre avgrunner (Safranski 1999 s. 226).

Erik Johan Stagnelius var en svensk romantisk dikter, som skrev dikt som uttrykker angst og fortvilelse, men med drømmen om barndommens uskyld og sjelelige fred. “[N]ågonstans i detta inbillningsflöde döljer sig hålet, brottpunkten, intighetens osynliga snitt. Inga föreställningar kan efteråt skyla över ärret i subjektivitetens vävnad. Ingen idé eller bild har tillräcklig fascinationskraft att permanent driva undan det negativa. Stagneliusdiktens universum är därför diskontinuerligt, sammansatt av diametralt motsatta zoner, som likt antivärldar kan famna varandra utan att beröra varandra, annat än genom nollpunktens polvändning.” (Engdahl 1986 s. 156) “Nollstadiet och den högsta kraften glider tätt förbi varandra.” (Engdahl 1986 s. 180) “Som ofta hos Stagnelius [...] en sällsam blandning av negativa och positiva uttryck, så att salighetens och fasans koder staplas över varandra, ibland till och med i ett och samma antitetiska fenomen (svartnad azur).” (Engdahl 1986 s. 157)

Musikk taler “in a magic tongue beyond ordinary understanding, communicating only mysteries. It was *unaussprechlich*, beyond speech, inexpressible. ‘Music discloses to man an unknown realm,’ wrote E. T. A. Hoffmann in an essay on Beethoven, ‘a world that has nothing in common with the external world that surrounds him, a world in which he leaves behind him all definite feelings, to surrender himself to inexpressible longing.’ Such capacities made music a potential trouble-maker, dangerous to social order and reaching into parts of the psyche that otherwise lay dormant.” (R. Christiansen 1988 s. 154-155). “[I]n 1815, most of musical Europe still identified Beethoven with nasty senseless noise. It was Hoffmann who created a vocabulary of images which could turn the noise back into meaning.” (R. Christiansen 1988 s. 159) Det var ikke kun Beethoven han satte høyt. Hoffmanns fornavn var Ernst Theodor Amadeus, det siste hadde han selv byttet ut fra “Wilhelm” som en hyllest til Mozart, og Hoffmann var både sanger, dirigent og komponist. Han komponerte blant annet operaer, f.eks. *Kjærlighet og sjalusi*. Ifølge Rousseau er musikken, ved at den ikke betyr noe, i stand til å bety *Intet*, og dermed være autentisk og sann (Cebulla 1992 s. 135).

Friedrich Schiller skrev: “En edel ånd nøyer seg ikke med selv å være fri, han vil gi alt omkring seg, selv det livløse, frihet.” (Schiller 1969 s. 107) Frihet er selve subjektets vesen hevdet Schelling (gjengitt etter Frank 1989 s. 372-373 og 378). Frihet er altså ingen egenskap, men menneskets essens. Ifølge Schelling er musikken “det allmenne n-språket” (sitert fra Frank 1990 s. 229), dvs. idealet for det absolutt ubestemte der mennesket gjenfinner sin frihet. Musikk ble av de tidlige tyske romantikerne oppfattet et slags forvarsel om hva mennesket er i ferd med å utvikle seg til: et åndelig vesen (Frank 1989 s. 219). Novalis hevdet at enhver sykdom er et musikalsk problem og at kuren for enhver sykdom er musikk.

Chateaubriand bruker språkbilder fra musikk for å uttrykke både følelser og moralske ideer (Pierre Moreaus forord i Chateaubriand 1971 s. 32).

For den tyske forfatteren Wilhelm Heinrich Wackenroder var musikk knyttet til ekstase som åpner for det hellige (Zima 1995 s. 82). Wackenroder var samtidig en forsvarer av den franske revolusjon.

Eolsharpen var naturens eget instrument og ble brukt som en metafor for menneskets selvbevissthet, nærmere bestemt det ved bevisstheten som gjør den uavhengig og selvbestemt (Frank 1990 s. 229). “[T]he romantic artist typically conceived of the imagination as working analogously to some pre-tuned Aeolian harp situated in an imaginative window to the world” (Fletcher 1980 s. 37).

“Byron had been enormously impressed by the satanic power in the acting of Edmund Kean as Shakespeare’s villains Richard III, Macbeth, and Iago, and his next major work, *Manfred*, a ‘dramatic poem’ written in 1817, reads every much like a vehicle for Kean’s genius, complete with spectacular scenes of mountain landscapes and spectre-raising.” (R. Christiansen 1988 s. 203-204) Alexandre Dumas’ skuespill *Kean* (1836) framstilte skuespilleren som “a wild and lusty genius, cramped and finally destroyed by the establishment and the narrowness of its moral values” (R. Christiansen 1988 s. 240).

Den amerikanske forfatteren Herman Melville skrev angående den destruktive Edmund i Shakespeares tragedie *King Lear*: “The infernal nature has a valour often denied to innocence.” (Way 1978 s. 43) Ondskap fascinerte mer enn godhet. Romantikken frisetter fantasien inntil det selvdestruktive, og dette skiller seg fra det klassiske, århundrelange synet på kunst som uttrykk for det gode (Safranski 1999 s. 229). For Platon er det gode og det skjønne to sider ved det guddommelige.

Tom Moles bok *Byron’s Romantic Celebrity: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy* (2007) “argues that modern celebrity culture began in the Romantic period, and that Lord Byron should be understood as one of its earliest examples and most astute critics. Tom Mole approaches celebrity as a cultural apparatus – consisting of the relations between an individual, an industry and an audience – that took shape in response to the industrialised print culture of the Romantic period. Under that rubric he investigates the often strained interactions of artistic endeavour and commercial enterprise, the material conditions of Byron’s publications, and the place of celebrity culture in the history of the self. *Byron’s Romantic Celebrity* sheds new light on the Romantic poetics of personality by showing how commercial collaboration and creative compromise made a public profile possible.” (<http://www.palgrave.com/page/detail/byrons-romantic-celebrity-tom-mole/>; lesedato 07.05.15)

Om lord Byron skrev en litteraturhistoriker: “What could be more fascinating than an affluent English aristocratic poet who travelled through Europe with a retinue of

servants, concubines and wild animals? [...] a man bigger than life, a Titan, who could not accept the fact that the world was made for pygmies. [...] in Byron's character where eccentricity and madness hold sway." (Cardwell 2004b s. 237)

Pierre François Lacenaire var en fransk dikter og morder som ble henrettet i 1836. Hans fascinasjon for døden ligner noen av romantikkens diktere (Oudin 2010 s. 83).

Napoleon skrev ca. 1795 den romantiske romanen *Clisson og Eugénie*, som handler om offiseren Clissons kjærlighet til og ekteskap med Eugénie. Den franske dikteren Casimir Delavignes skuespillsamling *Messéniennene* (1818) inneholder et skuespill om slaget ved Waterloo. Den tyske "militær-filosofen" Carl von Clausewitz skrev romantiske dikt da han var fange i Frankrike i årene 1807-08 (Schramm 1982 s. 28). Clausewitz deltok senere i det franske angrepet på Russland i 1812.

Den franske bokserien *Pittoreske og romantiske reiser i den gamle Frankrike* ble publisert fra 1820, redigert av Isidore Taylor (Barbier 2000 s. 216). Første bind handlet om Normandie.

Rundt 1830 ble Alceste i Molières 1600-tallsdrama *Misantropen* oppfattet som en romantisk helt (Demougin 1985 s. 1406). "For the Romantic sensibility was essentially hostile to the traditions of comedy that the Renaissance had inherited from classical antiquity. The individualists, the social misfits, were no longer to be seen as material for comic portrayal: instead, they were glorified as examples of the Romantic hero." (Howarth 1978 s. 20)

Den tyske forskeren Peter Bürger hevdet på 1980-tallet at den økologiske krisen gjør romantikkens filosofi aktuell. Romantikerne kritiserte rasjonalistisk naturbeherskelse. Denne naturbeherskelsen leder til ødeleggelse av naturen, en ødeleggelse som innebærer en annen type menneskelig elendighet enn den lederne og teoretikerne innen arbeiderbevegelsen (f.eks. Marx) fokuserte på (Bürger 1983 s. 42-43).

"Romantikken hadde stor innvirkning på framveksten av moderne naturvitenskap, sier historiker Ernst Hugo Bjerke, som nylig har avlagt en doktoravhandling om temaet [...] Bjerke trekker fram de norske forskerne Baltazar Mathias Keilhau og Hans Henrik Maschmann, som var internasjonalt kjente i sin samtid. Keilhau, mannen som oppdaget Jotunheimen, ble kjent for sin teori om at jordkloden var en levende organisme. Og det vakte stor internasjonal oppsikt da Maschmann syntes å påvise at elektrisitet, magnetisme og kjemiske virkninger dypest sett var én og samme kraft. Han ble hyllet i sin samtid for nesten å ha oppdaget elektromagnetismen flere år før den danske fysikeren Hans Christian Ørsted. [...] I likhet med datidas kunstnere og poeter søkte akademikerne seg bort fra det tilfeldige og inn mot det vesentlige ved verden. De orienterte seg ut fra tanken om at det fantes



en grunnleggende enhet i verden og at alle ting hadde felles opphav.”  
(*Klassekampen* 16. februar 2013 s. 44)

“For romantikerne var det altså slik at alle naturkrefter var uttrykk for én og samme naturkraft. Der opplysningstidas vitenskapsmenn så på naturen som interessant fordi den kunne ha økonomisk betydning, var vitenskapen for romantikerne et middel til å trenge gjennom til naturens innerste [...] Årsaken til at det romantiske vitenskapsidealet fikk godt fotfeste her hjemme, skyldes nok at Norge på denne tida var en nyopprettet stat, med et nyopprettet universitet. Det passet som hånd i hanske med tankegangen om at vitenskapen var noe som måtte etableres på nytt. [...] Den moderne celleteorien er prakteksemplet på en slik oppdagelse. Det sprang ut av en den romantiske ideen om at alt liv dypest sett var forbundet. Med oppdagelsen av cellen kunne man vise at plante- og dyreriket var bygget opp på samme måte, og at variasjonen i den levende verden kan reduseres til en grunnleggende enhet. [...] I tillegg oppsto moderne fag som biologi og geologi på denne tida. Men også mye av det som ble regnet som god vitenskap i romantikken, er ikke lenger gangbar mynt i de vitenskapelige miljøene. Og en del av dette tankegodset har funnet nytt liv på såkalte “Alternativmesser” og i New Age-miljøer: - Det gjelder for eksempel Gaia-tanken som betrakter jordkloden som et selvregulerende system, den har helt klart sitt utspring i romantikken. Og den er beslektet med Keilhaus ideer om jorda som en organisme. Men samtidig er det flere akademikere og vitenskapsmenn som i dag har gjenopplivet tanken om å betrakte jordkloden ut fra Gaia-tanken, blant annet den anerkjente vitenskapsmannen James Lovelock og den franske sosiologen Bruno Latour.” (Ernst Hugo Bjerke i *Klassekampen* 16. februar 2013 s. 44-45)

Naturvitenskapsmennene drev sin “søken etter verdenssjelen. Romantikerne lette etter enhet, de tenkte at naturfenomener var ulike manifestasjoner av samme urkraft. [...] Farmasøyt og kjemiker Hans Henrik Maschmann lette etter enhet i naturkreftene. Det er blitt glemt at han oppdaget at det var en sammenheng mellom elektrisitet og magnetisme, altså fant han “nesten” elektromagnetismen før Hans Christian Ørsted. Hans oppdagelse ble mye diskutert og ble også pensum ved Yale på den tiden. [...] Baltazar Mathias Keilhau ble senere kjent som den norske geologiens far, men tidlig i sin karriere var han mest opptatt av å forstå jorden som en egen levende organisme. [...] I det siste har historikere som jobber med romantikken forsøkt å rive ned det kunstige skillet mellom empiri og idealisme. Disse naturfilosofene tilnærmet seg sine ideer like empirisk og systematisk som opplysningstidens materialister. Det som gjør dem til romantikere handler ikke om metode, men om en grunnleggende forestilling om enhet og sjel. [...] Jeg synes det er interessant hvor annerledes, nesten eksotisk, deres naturvitenskap er for oss. Det har vært et poeng for meg å vise at naturvitenskapen ikke er evig og uforanderlig, men preges av samfunnsutviklingen generelt.” (Ernst Bjerke i *Morgenbladet* 1. – 7. februar 2013 s. 24)

### ***Wuthering Heights***

Den britiske forfatteren Emily Brontës roman *Wuthering Heights* (1847, oversatt til norsk med tittelen *Stormfulle høyder*) har handling fra Yorkshire, med “the wild moors of Romantic subjectivity” (John P. Farrell i <http://www.victorianweb.org/authors/bronte/ebronte/farrell1.html>; lesedato 30.05.16).

“Like any major Romantic text, *Wuthering Heights* concerns itself with the operations of the imagination, that creative and recreative faculty which Coleridge defined as “the living power and prime Agent of all human Perception” (*Biographia Literaria*, ch. 13).” (Knoepflmacher 1989 s. 30)

“Robert Kiely raises the question, in *The Romantic Novel in England* [1972], Is there actually an English romantic novel? He skirts answering his own question by suggesting that some novels are influenced by Romanticism and incorporate the same style and themes that appear in Romantic poetry and drama. In his discussion, the term *romantic novel* is often equated with the romance, with the Gothic novel, and with the romantic elements in a novel. Kiely regards *Wuthering Heights* as a model of romantic fiction; it contains these romantic/Gothic elements which characterize the romantic novel:

- The dynamic antagonism or antithesis in the novel tends to subvert, if not to reject literary conventions; often a novel verges on turning into something else, like poetry or drama. In *Wuthering Heights*, realism in presenting Yorkshire landscape and life and the historical precision of season, dates, and hours co-exist with the dreamlike and the unhistorical; Brontë refuses to be confined by conventional classifications.

- The protagonists' wanderings are motivated by flight from previously-chosen goals, so that often there is a pattern of escape and pursuit. Consider Catherine's marriage for social position, stability, and wealth, her efforts to evade the consequences of her marriage, the demands of Heathcliff and Edgar, and her final mental wandering.

- The protagonists are driven by irresistible passion – lust, curiosity, ambition, intellectual pride, envy. The emphasis is on their desire for transcendence, to overcome the limitations of the body, of society, of time rather than their moral transgressions. They yearn to escape the limitations inherent to life and may find that the only escape is death. The longings of a Heathcliff cannot be fulfilled in life.

- Death is not only a literal happening or plot device, but also and primarily a psychological concern. For the protagonists, death originates in the imagination, becomes a “tendency of mind,” and may develop into an obsession.

- As in Gothic fiction, buildings are central to meaning; the supernatural, wild nature, dream and madness, physical violence, and perverse sexuality are set off

against social conventions and institutions. Initially, this may create the impression that the novel is two books in one, but finally *Thrushcross Grange* and *Wuthering Heights* fuse.

- Endings are disquieting and unsatisfactory because the writer resists a definitive conclusion, one which accounts for all loose ends and explains away any ambiguities or uncertainties. The preference for open-endedness is, ultimately, an effort to resist the limits of time and of place. That effort helps explain the importance of dreams and memories of other times and location, like Catherine's delirious memories of childhood at *Wuthering Heights* and rambles on the moors.

[...] Walter Pater saw in *Wuthering Heights* the characteristic spirit of romanticism, particularly in "the figures of Hareton Earnshaw, of Catherine Linton, and of Heathcliff – tearing open Catherine's grave, removing one side of her coffin, that he may really lie beside her in death – figures so passionate, yet woven on a background of delicately beautiful, moorland scenery, being typical examples of that spirit." [...] The Romantic predilection for early death appears in *Wuthering Heights*; Linton is 17 when he dies; Catherine, 18; Hindley, 27; Isabella, 31; Edgar, 39; Heathcliff, perhaps 37 or 38. [...] The major characteristics of Romanticism could be extrapolated from a reading of *Wuthering Heights*:

- the imagination is unleashed to explore extreme states of being and experiences,
- the love of nature is not presented just in its tranquil and smiling aspects but also appears in its wild, stormy moods,
- nature is a living, vitalizing force and offers a refuge from the constraints of civilization,
- the passion driving Catherine and Heathcliff and their obsessive love for each other are the center of their being and transcend death,
- so great a focus is placed on the individual that society is pushed to the periphery of the action and the reader's consciousness,
- the concern with identity and the creation of the self are a primary concern,
- childhood and the adult's developing from childhood experiences are presented realistically,
- Heathcliff is the Byronic hero; both are rebellious, passionate, misanthropic, isolated, and wilful, have mysterious origins, lack family ties, reject external restrictions and control, and seek to resolve their isolation by fusing with a love object,

- Hareton is the noble savage and, depending on your reading of the novel, so is Heathcliff,

- Brontë experiments with the narrative structure (the Chinese-box structure in which Lockwood narrates what Nelly tells him, who repeats what others told her),

- the taste for local color shows in the portrayal of Yorkshire, its landscape, its folklore, and its people, the supernatural or the possibility of the supernatural appears repeatedly.” (Lilia Melani i [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_19c/wuthering/romantic.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/romantic.html); lesedato 02.06.16)

Emily Brontë “may actually have facilitated an opposition to her own fable by attributing to her first and “outer” narrator, young Lockwood, the puzzled responses she anticipated her book might well receive from an average mid-Victorian male reader.” (Carl Woodring gjengitt fra Knoepfmacher 1989 s. 7)  
“Lockwood acts as the readers’ s prime agent. His initial willingness to partake of a reality peopled by characters totally alien to his previous experience becomes congruous with that of any reader who ventures into the book.” (Knoepfmacher 1989 s. 10)

“For Lockwood’s voice, which dominates the narrative until displaced by that of Nelly Dean, is that of an urban young gentleman whose sophistication and “worldliness” prove to be inadequate. His subordination to Nelly is significant in this respect.” (Knoepfmacher 1989 s. 11)

“The concept that almost every reader of *Wuthering Heights* focuses on is the passion-love of Catherine and Heathcliff, often to the exclusion of every other theme – this despite the fact that other kinds of love are presented and that Catherine dies half way through the novel. The loves of the second generation, the love of Frances and Hindley, and the “susceptible heart” of Lockwood receive scant attention [...] Is its motive force perhaps economic? The desire for wealth does motivate Catherine’s marriage, which results in Heathcliff’s flight and causes him to acquire Wuthering Heights, to appropriate Thrushcross Grange, and to dispossess Hareton. Is it possible that one of the other themes constitutes the center of the novel, or are the other themes secondary to the theme of love? Consider the following themes:

Clash of elemental forces.

The universe is made up of two opposite forces, storm and calm. Wuthering Heights and the Earnshaws express the storm; Thrushcross Grange and the Lintons, the calm. Catherine and Heathcliff are elemental creatures of the storm. [...]

The clash of economic interests and social classes.

The novel is set at a time when capitalism and industrialization are changing not only the economy but also the traditional social structure and the relationship of the

classes. The yeoman or respectable farming class (Hareton) was being destroyed by the economic alliance of the newly-wealthy capitalists (Heathcliff) and the traditional power-holding gentry (the Lintons). [...]

Striving for transcendence (*transcendence*: passing beyond a human limit, existing above and independent of this world).

It is not just love that Catherine and Heathcliff seek but a higher, spiritual existence which is permanent and unchanging, as Catherine makes clear when she compares her love for Linton to the seasons and her love for Heathcliff to the rocks. The dying Catherine looks forward to achieving this state through death. [...]

The abusive patriarch and patriarchal family.

The male heads of household abuse females and males who are weak or powerless. This can be seen in their use of various kinds of imprisonment or confinement, which takes social, emotional, financial, legal, and physical forms. Mr. Earnshaw expects Catherine to behave properly and hurtfully rejects her “bad-girl” behavior. Edgar’s ultimatum that Catherine must make a final choice between him or Heathcliff restricts Catherine’s identity by forcing her to reject an essential part of her nature; with loving selfishness Edgar confines his daughter Cathy to the boundaries of Thrushcross Grange. A vindictive Hindley strips Heathcliff of his position in the family, thereby trapping him in a degraded laboring position. Heathcliff literally incarcerates Isabella (as her husband and legal overseer), and later he imprisons both Cathy and Nellie; also, Cathy is isolated from the rest of the household after her marriage to Linton by Heathcliff’s contempt for and hatred of them.

Study of childhood and the family.

The hostility toward and the abuse of children and family members at Wuthering Heights cut across the generations. The savagery of children finds full expression in Hindley’s animosity toward Heathcliff and in Heathcliff’s plans of vengeance. Wrapped in the self-centeredness of childhood, Heathcliff claims Hindley’s horse and uses Mr. Earnshaw’s partiality to his own advantage, making no return of affection. Mr. Earnshaw’s disapproval of Catherine hardens her and, like many mistreated children, she becomes rebellious. Despite abuse, Catherine and Heathcliff show the strength of children to survive, and abuse at least partly forms the adult characters and behavior of Catherine and Heathcliff and forges an important bond between them.

The effects of intense suffering.

In the passion-driven characters – Catherine, Heathcliff, and Hindley – pain leads them to turn on and to torment others. Inflicting pain provides them some relief; this behavior raises questions about whether they are cruel by nature or are formed by childhood abuse and to what extent they should be held responsible for or blamed for their cruelties. Is all their suffering inflicted by others or by outside forces, like the death of Hindley’s wife, or is at least some of their torment self-

inflicted, like Heathcliff's holding Catherine responsible for his suffering after her death? Suffering also sears the weak; Isabella and her son Linton become vindictive, and Edgar turns into a self-indulgent, melancholy recluse. The children of love, the degraded Hareton and the imprisoned Cathy, are able to overcome Heathcliff's abuse and to find love and a future with each other. Is John Hagan right that "*Wuthering Heights* is such a remarkable work partly because it persuades us forcibly to pity victims and victimizers alike"?

Self-imposed or self-generated confinement and escape.

Both Catherine and Heathcliff find their bodies prisons which trap their spirits and prevent the fulfillment of their desires: Catherine yearns to be united with Heathcliff, with a lost childhood freedom, with Nature, and with a spiritual realm; Heathcliff wants possession of and union with Catherine. Confinement also defines the course of Catherine's life: in childhood, she alternates between the constraint of Wuthering Heights and the freedom of the moors; in puberty, she is restricted by her injury to a couch at Thrushcross Grange; finally womanhood and her choice of husband confine her to the gentility of Thrushcross Grange, from which she escapes into the freedom of death.

Displacement, dispossession, and exile.

Heathcliff enters the novel possessed of nothing, is not even given a last or family name, and loses his privileged status after Mr. Earnshaw's death. Heathcliff displaces Hindley in the family structure. Catherine is thrown out of heaven, where she feels displaced, sees herself an exile at Thrushcross Grange at the end, and wanders the moors for twenty years as a ghost. Hareton is dispossessed of property, education, and social status. Isabella cannot return to her beloved Thrushcross Grange and brother. Linton (Heathcliff's son) is displaced twice after his mother's death, being removed first to Thrushcross Grange and then to Wuthering Heights. Cathy is displaced from her home, Thrushcross Grange.

Communication and understanding.

The narrative structure of the novel revolves around communication and understanding; Lockwood is unable to communicate with or understand the relationships at Wuthering Heights, and Nelly enlightens him by communicating the history of the Earnshaws and the Lintons. Trying to return to the Grange in a snowstorm, Lockwood cannot see the stone markers which outline the road. A superstitious Nellie refuses to let Catherine tell her dreams; repeatedly Nellie does not understand what Catherine is talking about or refuses to accept what Catherine is saying, notably after Catherine locks herself in her room. Isabella refuses to heed Catherine's warning and Nellie's advice about Heathcliff. And probably the most serious mis-communication of all is Heathcliff's hearing only that it would degrade Catherine to marry him.

The fall.

Recently a number of critics have seen the story of a fall in this novel, though from

what state the characters fall from or to is disputed. Does Catherine fall, in yielding to the comforts and security of Thrushcross Grange? Does Heathcliff fall in his “moral teething” of revenge and pursuit of property? Is Wuthering Heights or Thrushcross Grange the fallen world? Is the fall from heaven to hell or from hell to heaven? Does Catherine really lose the Devil/Heathcliff (this question arises from the assumption that Brontë is a Blakeian subversive and visionary)? The theme of a fall relies heavily on the references to heaven and hell that run through the novel, beginning with Lockwood’s explicit reference to Wuthering Heights as a “misanthrope’s heaven” and ending with the implied heaven of the ghosts of Heathcliff and Catherine roaming the moors together. Catherine dreams of being expelled from heaven and deliriously sees herself an exile cast out from the “heaven” of Wuthering Heights – a literal as well as a symbolic fall. Heathcliff, like Satan, is relentless in his destructive pursuit of revenge.” (Lilia Melani i [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_19c/wuthering/themes.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/themes.html); lesedato 07.06.16)

“In a novel that concentrates on the building and breaking of barriers, what we see in the ensuing dreams of Lockwood is the naked action of the text’s massed energies breaking across the hopelessly anomic and emotionally pallid being of the intruder. The dreams signal the flickering trace of responsive life that even Mr. Lockwood harbors within him and, in doing so, the dreams become equipment for reading.” (John P. Farrell i <http://www.victorianweb.org/authors/bronte/ebronte/farrell1.html>; lesedato 30.05.16)

“In the speech Nelly dubs as “nonsense” and “folly,” Catherine insists on the timelessness of her relation to one who “is more myself than I am” (ch. 9). Whereas her relation to Edgar Linton belongs to the history chronicled by Nelly, Catherine’s oneness with Heathcliff, she suggests, belongs to an altogether different order of reality” (Knoepfmacher 1989 s. 53). Heathcliff vil helst skru tiden tilbake “to an earlier period of freedom and timelessness experienced by Catherine and himself.” (Knoepfmacher 1989 s. 47)

For Heathcliff er Catherine uforandret i hans minne. Hennes ansiktstrekk “have remained unaltered after nearly eighteen years of entombment. Past and present are identical. If the sexual differences distinguishing a female and male child were erased in Catherine’s 1777 diary entry, the differences between a female corpse and a living male body are of little consequence to the man whose continued belief in Catherine’s “presence” leads him to the hope of “dissolving with her” (ch. 29).” (Knoepfmacher 1989 s. 57)

“The unity that existed between him and Cathy was at its strongest when the two were still powerless children, engaged in defiant activities of play, as the diary entry read by Lockwood corroborates. It was Catherine’s unwillingness to linger in such a disempowered state that caused the rupture between her and Heathcliff. Her attraction to the refinements of the Grange and her concurrent realization of her

own sexual powers stimulated the young Heathcliff's acute feelings of betrayal and led him to adopt, however reluctantly, the tools of social power he came to master." (Knoepflmacher 1989 s. 80)

Et sentralt tema i romanen er "a tragedy involving the loss of a childhood Eden." (Knoepflmacher 1989 s. 116) "Brontë wants no causal clues to account for her book's arch-relation between male and female selves who claim that each *is* the other." (Knoepflmacher 1989 s. 96) Heathcliff "is a metaphor made literal, en fleshed. Shaped by a world in which children must grow up and assume rigid identities, he feels betrayed." (Knoepflmacher 1989 s. 96)

"The reader sympathizes with Heathcliff, the gypsy oppressed by a rigid class system and denigrated as "imp" or "fiend." But as Heathcliff pursues his revenge and tyrannical persecution of the innocent, the danger posed by the uncontrolled individual to the community becomes apparent. Like other novels of the 1830s and 40s which reveal the abuses of industrialism and overbearing individualism, *Wuthering Heights* may really suggest the necessity of preserving traditional ways. This is not the way Marxist critics see the novel. For Arnold Kettle, the basic conflict and motive force of the novel are social in origin. He locates the source of Catherine and Heathcliff's affinity in the (class) rebellion forced on them by the injustice of Hindley and his wife Frances. [Heathcliff], the outcast slummy, turns to the lively, spirited, fearless girl who alone offers him human understanding and comradeship. And she, born into the world of *Wuthering Heights*, senses that to achieve a full humanity, to be true to herself as a human being, she must associate herself totally with him in his rebellion against the tyranny of the Earnshaws and all that tyranny involves. In Kettle's view, Catherine's death inverts the common standards of bourgeois morality and so has "revolutionary force." Heathcliff is morally ruthless with his brutal analysis of the significance of Catherine's choosing Edgar and her rejecting the finer humanity he represents. Despite Heathcliff's implacable revenge, we continue to sympathize with him because he is using the weapons and values (arranged marriages, accumulating money, and expropriating property) of Victorian society against those with power; his ruthlessness strips them of any romantic veneer. As a result, he, too, betrays his humanity. Through the aspirations expressed in the love of Cathy and Hareton, Heathcliff recognizes some of the quality of his love for Catherine and the unimportance of revenge and property; he thereby is enabled to regain his humanity and to achieve union with Catherine. "*Wutherng Heights* then," Kettle concludes, "is an expression in the imaginative terms of art of the stresses and tensions and conflicts, personal and spiritual, of nineteenth-century capitalist society." " (Lilia Melani i [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_19c/wuthering/economic.html](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/economic.html); lesedato 03.06.16)

"As one who precipitates Catherine's death, dominates Hindley, mesmerizes Isabella, possesses himself of Hareton and Cathy and their legacies, outwits Edgar and Nelly, and bullies Lockwood, Heathcliff certainly is by far the most potent



figure in the book, as Charlotte Brontë noted with alarm in her “Editor’s Preface.” But Heathcliff turns the voracity with which he devoured all others on himself. As he confides to Nelly in one of their last exchanges, he now yearns for self-consumption far more intensely than he had lusted for powers which have suddenly lost their old allure.” (Knoepflmacher 1989 s. 76-77)

“Nelly manages to shrug off even such painful losses as a predictable aspect of the world of process she stoically accepts. Heathcliff, on the other hand, no more accepts Catherine’s death than he accepted their separation while she was still alive. The elusive ghost he pursues for eighteen years may seem a “stranger” to Lockwood, but she cannot estrange Heathcliff, who remembers that Catherine has died from the intensity of their love. [...] He *will* die – and will want to die – for the love of an unseen being. Thus, when Heathcliff claims that his son is “going to his death” out of the “grief and disappointment” of unfulfilled desire, he is creating a sardonic and characteristically self-lacerating parody of his own insatiable desire for Cathy’s mother.” (Knoepflmacher 1989 s. 76)

“For Heathcliff, the loss of Catherine is literally hell; there is no metaphoric meaning in his claim “existence after losing her would be hell” (Ch. xiv, p. 117). In their last interview, Catherine and Heathcliff both suffer agonies at the prospect of separation, she to suffer “the same distress underground” and he to “writhe in the torments of hell” (XV, 124). Heathcliff is tortured by his obsession for the dead/absent Catherine. Suffering through an earthly hell leads Heathcliff finally to his heaven, which is union with Catherine as a spirit. The views of Nelly and Joseph about heaven and hell are conventional and do not represent Brontë’s views [...] Catherine and Heathcliff, Van Ghent explains, are violent elementals who express the flux of nature; they struggle to be human and assume human character in their passion, confusions, and torment, but their inhuman appetites and energy can only bring chaos and self-destruction. The second generation presents the childish romance of Cathy and Linton and the healthy, culturally viable love of Cathy and Hareton. The adult love of Cathy and Hareton involves a sense of social and moral responsibilities in contrast to the asocial, amoral, irresponsible, and impulsive child’s love of Catherine and Heathcliff. Van Ghent calls their love a “mythological romance” because “the astonishingly ravenous and possessive, perfectly amoral love of Catherine and Heathcliff belongs to that realm of the imagination where myths are created”; a primary function of myth being to explain origins, practices, basic human behavior, and natural phenomena.” (Lilia Melani i [http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel\\_19c/wuthering/mystic.html#mystic](http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/novel_19c/wuthering/mystic.html#mystic); lesedato 06.07.16)

*Wuthering Heights* er “et notorisk vanskelig verk som kan leses klart dionysisk (som omhandlende den romantiske lidenskapens nihilistiske mørke) eller mer romantisk-realistisk som historien om hvordan romantisk kjærlighet notorisk kommer i konflikt med samfunnets konvensjoner. Leser man på siste måte, er det igjen minst to muligheter: Enten kan det brutalt selvopptatte paret i romanens

midte, Catherine og Heathcliff, sees som eksponenter for en primitiv villskap som må overvinnes av sivilisasjon, eller de kan sees som et sant tragisk kjærlighetspar, der Catherines fatale ambivalens i forhold til Heatcliffs klassebakgrunn ødelegger det som kunne ha blitt (og nesten allerede er) det sterkeste uttrykk vi har for moderne vestlig kjærlighet. [Matha C.] Nussbaums fortjeneste er at hun med stor kraft og veltalenhet rendyrker denne siste muligheten. Romantisk kjærlighet kjennetegnes, for henne, ved “jordisk lidenskap, der naturen og kroppen er blitt til essensen i den elskende sjel”. Hovedspørsmålet i romanen blir om Heathcliffs energier kan inne seg en plass innenfor det eksisterende kristne samfunnet, eller om de ikke kan gjøre annet enn å forvandle oss til egenrådige dyr? Nussbaums svar er positivt. Romanens verden er en verden der alle personene plager livet av hverandre, men bokens mildere skikkelser plager “av frykt; bare Heathcliff plager av kjærlighet”. Han er den eneste skikkelsen som føler uforbeholdent for en annen, og som derved “tør å risikere selve sin sjel”. Hans nådeløse åpenhet utstråler “en dypere generøsitet og en sannere altruisme”. Tragedien oppstår bare fordi Catherine ikke helt har den samme åpenhet: Hennes ekstreme kjærlighet tildekkes i noen forferdelige scener av sosiale aspirasjoner hun selv vet er meningsløse.” (Erik Bjerck Hagen i *Morgenbladet* 18. – 31. mars 2016 s. 66-67)

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>