

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.10.24

Om leksikonet: https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.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) “I 1740’erne vendte den engelske litteratur på vers sig bort fra en tidligere periodes offentlig orienterede, panegyriske og satiriske tradition, for i stedet at dyrke den ensomme, følende digter.” (Nexø 2007) Noen utdrag fra Rousseaus *Bekjennelser* (skrevet 1765-70, publisert posthumt i 1782 og 1789), “mainly taken from Part I, have contributed to the stock of romantic imagery (lakes, mountains, walking, dreaming) which is often associated with their author’s name.” (France 1987 s. 109)

I siste halvdel av 1700-tallet forandret synet på naturlandskaper seg. Tidligere hadde de blitt framstilt på konvensjonelle måter av diktere; nå vekket de sterke følelser hos dikterne fordi naturlandskaper ifølge Rousseau “løfter sjelen og flammer opp hjertet” (sitert fra Renaud 1994 s. 56). Naturen ble et uuttømmelig reservoar av mening (Renaud 1994 s. 56).

“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) “The words ‘romance’ and ‘romantic’ are closely connected. In English and German eighteenth-century usage, ‘romantic’ still means essentially ‘something that could happen in a romance’ ” (Beer 1970 s. 59).

“Selve ordet romantisk går – iallfall i engelsk – tilbake til det 17. århundre og brukes mest om den ville, uberørte og overveldende natur. Naturinstrykk som hører til slike melodramatiske og spennende fortellinger som man kalte for “romances”, betegnes som “romantic”.” (Kristian Smidt i Aarnes m.fl. 1966 s. 49)

I 1785 kalte den tyske dikteren Friedrich Schiller de greske gudene for “romantiske”, antakelig fordi de for han representerte ideell skjønnhet og eventyrlignende uvirkelighet (Segebrecht 1984 s. 44).

Romantikken som kunstretning innebar bl.a. en “riot of introspection which spread across Europe [...] Rousseau’s self-scrutiny in the *Confessions* and *Les Rêveries du promeneur solitaire* stands opposite his loving contemplation of nature” (Jones 1969 s. 277). “Det var en gjenoppdagelse av følelseslivet og de realiteter som åpenbarte seg gjennom følelsene. Det var et forsøk på å bringe det forstandsherjede menneske *tilbake* til rikere livsfornemmelse, gjeninnsette det, kunne man si med et moderne uttrykk – i et eksistensielt forhold til det værende: natur, moral, religion.” (Asbjørn Aarnes i Aarnes m.fl. 1966 s. 60)

Jean-Jacques Rousseaus brevroman *Den nye Héloïse* (1761) har blitt tolket som en hyllest til følsomme sjeler, til lidelsen og til emosjonene som storslagne landskaper vekker. Hans *Bekjennelser* åpner det enorme området som tekster om jeg’et utgjør (Renaud 1994 s. 22). En annen forløper for romantikken er franske Bernadin de Saint-Pierre, som med *Reisen til l’isle de France* (1773; isle de France var franskmennenes navn på Mauritius), der instinkt er viktigere enn fornuft og Gud er tilstede overalt i naturen (Renaud 1994 s. 22).

“A number of major poets, who differed markedly from their eighteenth-century predecessors, had in common important themes, modes of expression, and ways of feeling and imagining; the writings of these poets were part of a comprehensive intellectual tendency which manifested itself in philosophy as well as in poetry; this tendency was causally related to the drastic political and social changes of the age.” (Abrams 1973 s. 11)

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). Romantikerne var fascinert av det ubestemmelige og bunnløse (Bohn 1987 s. 12).

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). Innen romantikkens filosofi og diktning er det “the subject, mind, or spirit which is primary and takes over the initiative and the functions which had once been the prerogatives of deity” (Abrams 1973 s. 91). Romantikerne er overbevist om “the radical power of human minds to confront nature in a creative and life-giving interchange” (Abrams 1973 s. 110).

“Romantiken är en fortsättning av Upplysningstidens 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). Inspirasjonskilder 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”. “Romantikkens forkjærlighet for middelalderens katolisisme bunnet i det estetiske elementet, mystisismen og svermeriet for enhet.” (Prang 1972 s. 328)

“I begyndelsen af 1800-tallet domineredes Europa af nationalistiske, romantiske strømninger. Filosofer, historikere, samfundsforskere og litterater dyrkede deres respektive nationers historie, som de repræsenterede i delvis fiktiv form. Den opfattelse blev stadfæstet, at enhver nation besad sin særlige “Ånd”, som kom til udtryk i dens sprog, dens historie, dens litteratur og myter. I vores århundrede bliver denne bevægelse beskrevet på den lidt afstandtagende måde, at man i løbet af 1800-tallet “opfandt” folket, nationalstaten og den nationale identitet.” (Collin 2003 s. 16)

I Russland innebar romantikken, i likhet med i Tyskland og noen andre land, en sterk oppvurdering av folkediktning, hjemlige tradisjoner og overleverte kulturskatter i hjemlandet (Prang 1972 s. 422).

“The Romantic era was one of technical, political, and social revolutions and counter-revolutions – of industrialization, urbanization, and increasingly massive industrial slums; of the first total war [dvs. Napoleons krigføring] and postwar economic collapse; of progressive specialization in work, alterations in economic and political power, and consequent dislocations of the class structure; of competing ideologies and ever-imminent social chaos. To such a world of swift and drastic change, division, conflict, and disorder, the inherited pieties and integrative myths seemed no longer adequate to hold civilization together. In this age the ancient view that evil is the fragmentation of a once harmonious whole into alien and embattled parts was refined and expanded” (Abrams 1973 s. 292-293).

“The outbreak and easy initial successes of the French Revolution, hard upon the conclusion of the American Revolution, shattered the limits of what had been thought to be humanly possible and raised the hope that, after its long agony, the race was at the point of entering upon enduring felicity in a renovated world.” (Abrams 1973 s. 330) Britiske og tyske romantikere “envision a dark past, a violent present, and an immediately impending future which will justify the history of suffering man by its culmination in an absolute good; and they represent the French Revolution (or else a coming revolution which will improve upon the French model) as the critical event which signals the emergence of a regenerate man who will inhabit a new world uniting the features of a restored paradise and a recovered Golden Age.” (Abrams 1973 s. 332)

Napoleons okkupasjon av tyske områder og frigjøringskrigene som fulgte, satte idealer som frihet og nasjonal enhet på den politiske dagsorden for det tyske borgerskapet. Studenter etablerte foreninger med mottoet “Ære, Frihet, Fedreland”. Slike håp ledet til bitter skuffelse, fordi England, Russland og andre nasjoner ikke ønsket et forent Tyskland midt i Europa. Det var også maktstridigheter mellom Østerrike og Preussen, som gjorde et samlet Tyskland umulig i mange tiår (Frieling, Scheidemann m.fl. 2003).

“Den romantiske strømning udsprang i økonomisk og politisk forstand især fra England, mens den filosofisk og kunstnerisk særligt udsprang fra Tyskland. Perioden bliver ofte underinddelt i Universalromantikken, Nationalromantikken samt en række andre udløbere og understrømme. Universalromantikken hylder den geniale ener og den almægtige natur, og den henter en del af sit kunstneriske brændstof i den græske mytologi. Nationalromantikken er Romantikken meget livskraftige politiske gren, der er kendetegnet ved at dyrke idealer om den stolte nation. Gennem sit fokus på den enkelte nations sprog, kultur og historie smedede den det enkelte lands borgere sammen i et folkeligt fællesskab, der grundlæggende var anderledes end alle andre nationers. Her var Oplysningstidens ideal om ‘verdensborgeren’ – det kosmopolitiske menneske, der havde blik for internationale sammenhænge – blevet afløst af en langt mere snæversynet dyrkelse af den nation, hvor individet havde rod. Nationen udgjorde her en afgrænset og unik størrelse – helt forskellig fra de omgivende nationer. Perioden var på en lang række fronter præget af et oprør mod tankerne i Oplysningstiden. Hvor de centrale begreber tidligere havde været den menneskelige fornuft og forstand, var det nu forestillinger om menneskets følelser og fantasi, der satte dagsordenen.” (Tore Daa Funder i <https://faktalink.dk/titelliste/roma>; lesedato 22.04.21)

“Centralt i Romantikken stod især to kernebegreber:

- Individualisme: En sans for individets særegenhed. Man dyrkede det kunstneriske geni og den guddommelige ener.
- Historisk bevidsthed: En sans for, at alle fænomener er historisk forankrede og dermed indgår i historiens og traditionens ubrydelige kæde.

Disse to grundforestillinger bliver et vigtigt brændstof for den romantiske kunstner. Han – det var næsten altid en mand – tiltog sig en ‘guddommelig’ ret til at skabe nye kunstværker og kunstformer, der gik på tværs af traditionelle skel og normer for, hvordan kunst skulle være. Blandt kunstformerne er det lyrikken, der først var på banen som de romantiske kunstneres foretrukne udtryksform, men kort efter fulgte mange andre. Det er et afgørende kendetegn for Romantikken, at epokens ideer får betydning for hele samfundet. Hvor tidlige kulturelle strømninger – eksempelvis Oplysningstiden – først og fremmest var en elitekultur, så berørte Romantikken samfundet fra top til bund.” (Tore Daa Funder i <https://faktalink.dk/titelliste/roma>; lesedato 22.04.21)

Den franske romantikken dominerte to årtier senere enn den engelske og tyske romantikken, og koblingen til sterkere nasjonalisme (som er tydelig i Italia og de skandinaviske landene) manglet i Frankrike (Prang 1972 s. 409). 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. Hugo så en likhet mellom det å skape kunst og Guds skaperkraft: “Kunst er menneskets særegne måte å skape på. [...] Kunsten er for mennesket det naturen er for Gud.” (her sitert fra Jurt 1998) Romantikerne ville oppheve skillene eller sprengte grensene mellom fantasi og erfaring, ideal og realitet, virkelighet og uendelighet (Frieling, Scheidemann m.fl. 2003).

“Romantikerne oppdaget fremmede kulturer, språk, diktning, visdom. Deres tankesystemer er forsøk på å forstå i store synteser helheten av naturlige og åpenbarte sannhetsverdener.” (Romano Guardini i Prang 1972 s. 341-342). “Romantik er drømmen om enhed og/eller helhed. Det er en stræben, født af begær efter enhed i oplevelsen af splittelsen. Fragmenteringen er et vilkår for mennesket og for kunstneren. Man stræbte efter det ægte, sande, oprindelige, i fortiden (middelalderen) eller i nutiden (det utopiske, skabelsen af en moderne mytologi). Romantikken bidrager til kunstens autonomisering – allerede begyndt af bl.a. Johannes Ewald – til forskel fra den klassicistiske genre-æstetik. Regelæstetikken erstattes af en geni-æstetik, hvor kunstneren frit skaber sin egen form – side om side med Gud.” (<https://kalliope.org/da/keyword/romantikken>; lesedato 25.09.23)

Romantikerne hadde en hang til “spekulativ fantasi og fantastisk spekulasjon” (Prang 1972 s. 205). Romantikken vektlegger “den metafysiske betydningen av fantasi”, der kun fantasien gir mennesket evne til å “se ned i dybder som er helt lukket for fornuftsmennesket” (Herman August Korff i Prang 1972 s. 198).

“Det uendelige i menneskets higen er for ham [William Blake] et bevis for at mennesket er uendelig. [...] den ubendige frihetstrang og den ubetingede individualisme som Blake følte var de fornemste kjennetegn på det guddommelige liv. [...] naturlig for ham å betrakte det enkelte menneske som universets midtpunkt og la hver individualitet søke inn mot det sanne gudsliv i seg selv uten å la seg binde av moralske fordommer og negativt forbud.” (Rasmussen 1969 s. 91-92)

Den tyske dikteren og filosofen Friedrich Schlegel mente at “individualiteten er det opprinnelige og evige i mennesket” (sitert fra Vietta 1983 s. 166). Han skrev også: “Å ha etableringen og utviklingen av denne individualiteten som høyeste oppgave, ville vært en guddommelig egoisme” og “Gud er [...] individet selv i den høyeste potens” (sitert fra Vietta 1983 s. 178). Ifølge Schlegel kjennetegnes

romantikkens poesi av “original og interessant individualitet” (siteret fra Szondi 1978 s. 13). For Schlegel har subjektet et uendelig potensial (Szondi 1978 s. 22).

“Romanticism grew from the rejection of the eighteenth-century doctrines of objectivity, rational thought, and adherence to the fixed genres of classicism. Instead, it favored intuition, imagination, and formal experimentation. A major philosophical base can be found in Immanuel Kant’s proposition that man can neither apprehend scientifically the Absolute (i.e., God) nor perceive the innermost substance of things, “*das Ding an sich*,” but only their external appearance. This distinction, derived from Plato, inspired Johann Gottlieb Fichte to his theory of the outer world as simply a product of man’s self. Thus, the individual is raised above the world in absolute freedom, and only through his imagination, through art, is it possible to approach the Absolute. Since art, then, is a creation of the self, the illusion of art can be disrupted by the artist any time, thus evoking what has been labeled “romantic irony,” a play – guided solely by fantasy and wit – with artistic form and content and with the reader and the artist himself. It was the foremost theoretician of German romanticism, Friedrich Schlegel, who applied Fichte’s system to aesthetics. He maintained that the continuous yet futile striving for the absolute ideal, which characterizes the subjective self, is also the governing principle of art. In contrast to the culture of Greek and Roman antiquity and its monistic perception of nature and spirit as a unity, Schlegel suggested a “modern” romantic, Neoplatonic philosophy based on Christianity’s dualism between nature and spirit, the finite and the infinite. Thus, the purpose of art can no longer be to aim for harmony, objectivity, and perfection, but rather, as expressed by Friedrich Schlegel’s brother, August Wilhelm, to reach for the infinite. This striving, which, however, can never reach the perfect state of the absolute ideal, the Schlegel brothers found in the literature of the Middle Ages and the Renaissance, which they both rediscovered after centuries of neglect; August Wilhelm made masterful translations into German of Dante, Calderón, Shakespeare, and Cervantes. The boundaries between dream and reality become blurred; the external world is viewed as a mere allegory of the infinite and divine, which art must attempt to express. In the final analysis, however, such attempts can never fully succeed. This rejection of any definitive statement and structure explains the predilection of the romantics for the paradoxical and the fragmentary.” (Sven H. Rossel i Rossel 1992 s. 168-169)

“The fact is that the Romantics are concerned with a mystery which belongs not to faith but to the imagination. It is not something outside themselves which they try to realize, but something which they create largely by their own efforts. Even when they feel themselves in the presence of “eternity,” it is not entirely external but has many connections with their own selves. Their approach to the Beyond and to the invisible powers which enclose the visible is determined by their conviction that in the last resort the only reality is mind, and that even the universal mind is manifested in individual human minds.” (Bowra 1961 s. 282-283)

“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 uutsigelige. Tilgang til det uutsigelige 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)

Litteraturforskeren Henry H. H. Remak har foreslått introversjon som en samlebetegnelse for romantikernes fantasikraft, lidenskapelighet, rastløshet, verdenssmerte (“Weltschmerz”) og forkjærlighet for det lyriske (i Prang 1972 s. 435).

“Det er nemlig *dikterens* vesen som avgjør hva *poesien* er. Og dette er en typisk romantisk innstilling: diktningen er ikke noe objektivt som hører til i bestemte kategorier og har sine faste regler, men noe som springer ut fra dikteren og hans særegne klarsyn.” (Kristian Smidt i Aarnes m.fl. 1966 s. 46)

I sin *Estetikk* skrev den tyske filosofen Georg Wilhelm Hegel: “Det sanne innholdet i det romantiske er den absolutte inderlighet, den tilsvarende formen er den åndelige subjektivitet som uttrykk for dens selvstendighet og frihet [...] i dette Pantheon har alle guder mistet sine troner, subjektivitetens flamme har ødelagt dem [...] Hele innholdet konsentrerer seg dermed om åndens inderlighet, om følelsen, forestillingen, sinnelaget, som strever etter forening med sannhet for å frambringe det guddommelige i subjektet” (sitert fra Vietta 1983 s. 220).

Tyskeren Wilhelm Heinrich Wackenroder håper i verket *Fantasier om kunsten fra en kunstelskende klosterbror* (1814) på en sammensmeltning av kunst og religion, fordi troens område egentlig er kunstens område. Han så også på musikk som en form for tro, der tonekunsten er “troens siste hemmelighet [...] åpenbart religion” (sitert fra Vietta 1983 s. 98). Religion og kunst blir begreper for samme grunnleggende erfaring. William Blake mente at “all sann religion er kunst, at Jesus og apostlene var kunstnere” (Rasmussen 1969 s. 45).

Det er med førromantikken at ensomhet blir høyt verdsatt, der individet kan trekke seg vekk fra lidelser som sosiale grupper påfører det, og i ensomheten finne sin sanne identitet (Hillen 2007 s. 139). Temaet ensomhet er markant f.eks. i franskmennene Jean-Jacques Rousseaus *En ensom vandrers drømmerier* (1782) og Xavier de Maistres *Reisen rundt mitt rom* (1794). Maistres bok er en parodi skrevet som en reiseberetning (i den stilen som Laurence Sterne ble kjent for). En ung

mann oppholder seg i sitt rom i seks uker, og ser på sine bilder, sin seng og andre gjenstander i rommet som om de var opplevelser på en reise i et underlig land.

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 tyske forfatteren Jean Paul skrev at “fantasien gjør alle deler til helhet [...] den totaliserer alt” (sitert fra Vietta 1983 s. 220).

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.

Abrams tolker romantikkens ideer som “the secularization of inherited theological ideas and ways of thinking. In England and Germany, two great Protestant nations with a history of theological and political radicalism, the Biblical culture fostered collateral developments of response to what Shelley called “the great events of the age,” by which he meant above all the French Revolution, its unbounded promise and its failure, and the revolutionary and counter-revolutionary shock waves it had set up in that era of the turbulent emergence of the modern political, social, and industrial world.” (Abrams 1973 s. 12) “[C]haracteristic concepts and patterns of Romantic philosophy and literature are a displaced and reconstituted theology, or else a secularized form of devotional experience” (Abrams 1973 s. 65).

Abrams overtar en “phrase from [Thomas Carlyles] *Sartor Resartus* – “Natural Supernaturalism” [...] the general tendency was, in diverse degrees and ways, to naturalize the supernatural and to humanize the divine.” (Abrams 1973 s. 68) Romantikken som bevegelse har blitt kalt en “sequel to religion with aesthetic means” (Rüdiger Safranski sitert fra <https://www.litrix.de/en/index.cfm?publicationId=484>; lesedato 10.10.24).

“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)

“A conspicuous Romantic tendency, after the rationalism and decorum of the Enlightenment, was a reversion to the stark drama and suprarational mysteries of the Christian story and doctrines and to the violent conflicts and abrupt reversals of the Christian inner life, turning on the extremes of destruction and creation, hell and heaven, exile and reunion, death and rebirth, dejection and joy, paradise lost

and paradise regained. (Looking about the contemporary scene, Carlyle remarked sardonically that men cannot do for very long without the devil.) But since they lived, inescapably, after the Enlightenment, Romantic writers revived these ancient matters with a difference: they undertook to save the overview of human history and destiny, the experiential paradigms, and the cardinal values of their religious heritage, by reconstituting them in a way that would make them intellectually acceptable, as well as emotionally pertinent, for the time being.” (Abrams 1973 s. 66)

“In the ruling two-term frame of Romantic thought, the mind of man confronts the old heaven and earth and possesses within itself the power, if it will but recognize and avail itself of the power, to transform them into a new heaven and new earth, by means of a total revolution of consciousness.” (Abrams 1973 s. 334)

Den britiske poeten og maleren William Blake, “who placed his faith in the redemptive power of man’s divine creativity, characteristically put a concept [...] in the startling form of an express identification: “Imagination ... is the Divine Body of the Lord Jesus, blessed for ever.” In Germany, Novalis, speaking of art, declared that “in his works and in his acts and failures to act,” man “proclaims himself and his evangel of nature. He is the Messiah of nature.”” (Abrams 1973 s. 120-121)

“[I]n the late 1790s the Romantics invested the word [imagination] with huge new significance, elevating it to a creative, god-like power with the capacity to transform the visible world into an image of infinity and unity – Blake’s world in a grain of sand and heaven in a wild flower. The keeper of this power was the inspired poet – it could no longer be learnt or acquired as a polite attribute. The elevation of the Imagination to these extraordinary heights quite clearly, for Wordsworth and Blake, came after the disappointments of the French Revolution, in place of hopes for society at large. In Wordsworth it replaced the joyous faith in nature itself, ‘the one life within us and abroad’, which can be entered into by all, with a more sombre tone, and a retreat into personal memory and recollected rather than actual landscape, as the source of power.” (David Lambert i <https://www.jstor.org/stable/pdf/1587101.pdf>; lesedato 12.10.22)

“For Blake and Wordsworth intensity of feeling is greatest as the sense of oneness and harmony extends over the immensity of space and time, reclaiming the deepest and earliest impulses.” (Martin Price i Bloom 1986 s. 40) Wordsworths dikt “The Ruined Cottage” (1798) er “perhaps the first time a poet has kept his eye so steadily on the object (which is also a subject, himself) and attempted a direct transcription of his personal response to nature.” (Hartman 1987 s. 163)

“[W]hat would emerge as the central tenet of all branches of romanticism, [is] the creative energy of the imagination. No matter how carnal the romantic in his inclinations or his expression, he trusted his imagination to purify his sensuality.

He saw its work as something better than the mere elaboration of ready-made materials, as, rather, an autonomous shaping force, “a dim analogue,” as Coleridge put it, “of creation.” That is why poetry proved to be the preferred romantic vehicle, why romantics found myths so attractive and interpreted nature as a vast system of symbols. Romantic love naturally participates in this enthusiastic vision, at once a foundation and demonstration of its force. “Love,” wrote Novalis, “is the final purpose of world history – the amen of the universe.” For him, at least, human love is nothing less than applied religion.” (Gay 1986 s. 55)

“Blake develops a central myth whose boundaries are creation, fall, redemption and apocalypse. Man is a Luvah, or form of life, subject to two impulses: one the prophetic impulse, leading him forward to vision; the other the natural impulse, which drags him back to unconsciousness and finally to death.” (François Piquet i Raimond og Watson 1992 s. 21) “Blake, who like some of his German contemporaries thought a mythology essential to poetry, felt that ‘I must Create a System or be enslav’d by another Man’s,’ and constructed a pantheon by fusing his own visions with fragments of existing systems.” (Abrams 1971 s. 296)

“[B]ecause they are poets, they insist that the most vital activity of the mind is the imagination. Since for them it is the very source of spiritual energy, they cannot but believe that it is divine, and that, when they exercise it, they in some way partake of the activity of God. Blake says proudly and prophetically: “This world of Imagination is the world of Eternity; it is the divine bosom into which we shall all go after the death of the Vegetated body. This World of Imagination is Infinite and Eternal, whereas the world of Generation, or Vegetation, is Finite and Temporal. There Exist in that Eternal World the Permanent Realities of Every Thing which we see reflected in this Vegetable Glass of Nature. All Things are comprehended in their Eternal Forms in the divine body of the Saviour, the True Vine of Eternity, The Human Imagination.” ” (Bowra 1961 s. 3)

“For Blake, God and the imagination are one; that is, God is the creative and spiritual power in man, and apart from man the idea of God has no meaning. When Blake speaks of the divine, it is with reference to this power and not to any external or independent godhead. So when his songs tell of God’s love and care, we must think of them as qualities which men themselves display and in so doing realize their full, divine nature.” (Bowra 1961 s. 34)

Blake ville “skildre og forklare tingenes indre drivkrefter uavhengig av tingenes tilsynelatende selvstendige lover. Den konflikt han skulle skildre, lå ikke bundet i tid og rom: det var en evig kamp mellom få, elementære prinsipper i den evige menneskeånd, og kampen hadde til formål en gjenforening til den opprinnelige guddommelige harmoni. Blakes dikteriske stoff blir således hele skalaen av menneskets tanke- og følelsesliv forenklet i få, elementære prinsipper. Et historisk miljø var utelukket, da menneskeånden til alle tider og under alle forhold er den samme. Blakes fremstilling kom således til å samle sig om *mennesketypen* rensset

for konkretenes mangfoldige tilfeldigheter. Ganske naturlig ble han nødt til å danne seg sin egen mytologi for overhodet å kunne fremstille hva han så.” (Rasmussen 1969 s. 104)

“Blake regarded the Bible as a repository of archetypal situations repeated through history [...] in the process of revising *Vala* Blake came to attribute the fall to a war among Albion’s four primary attributes, his Zoas (the ‘living creatures’ who in Ezekiel 1:15, 19-23 surround God’s throne), each of them representing a major faculty in man: Urizen embodies conscious thought, Luvah passion and desire, Urthona imagination, Tharmas compassion. The fallen situation is further complicated by the fact that each of the Zoas has become separated from his Emanation or female counterpart. [...] As early as *The Four Zoas* one senses in Blake a drive towards an inclusive myth. In the opinion of Morton D. Paley (*The Continuing City*, 1983), Blake’s entire creative life up to *Jerusalem* was a prelude to that great work. Dedicated to the Public, to the Jews, to the Deists and to the Christians, *Jerusalem* is encyclopaedic, at once Blake’s *Paradise Lost* and his *Divine Comedy*. It presents both the mythic history and the visionary future of mankind, all devolving on the present moment.” (François Piquet i Raimond og Watson 1992 s. 24-26)

“Når Diderot hevdet at mennesket ikke ville bli fri, før den siste konge var kvalt med den siste prests tårner, så var Blake i prinsippet enig; han delte fullkomment opplysningstidens gjengse oppfatning av de religiøse dogmer og kirkens autoritetskrav som et middel til å holde menneskeånden i lenker. Men når baron Holbach hevdet at uvitenhet og frykt var opphavet til troen på guder, var Blake dypt uenig. [...] Gud blir for Blake ikke en personlighet, men en tilstand av absolutt likevekt og harmoni i den opprinnelige evige menneskeånd. [...] “alle guddommer bor i det menneskelige bryst” [fra “The Marriage of Heaven and Hell”]” (Rasmussen 1969 s. 124-125 og 130).

“Like his German contemporaries, Blake waged war against Bacon, Newton, and Locke, and for an alternative to the elementarism and mechanism of the ‘Philosophy of Five Senses,’ turned to the cabalistic tradition, and to Paracelsus, Boehme, Swedenborg, and other occult writers. As a result he sketched out a world-view which came remarkably close to that of German romantic philosophy: a view based on the generative power of opposites – ‘Without Contraries is no progression’ – and terminating in the concept of an organically inter-related universe, where any part involves the whole and we can ‘see a World in a grain of sand.’ To explain the compulsiveness, ease, and completeness of poetic composition, however, Blake did not draw upon these concepts, but reverted to the oldest Vedic theory, in a form which attests that he was himself subject to a visionary experience approaching hallucination.” (Abrams 1971 s. 216)

“Når mennesket forsøkte å tilintetgjøre eller underkue den guddommelige livstrang, som blev fordømt som kjødets lyster, så var det for Blake en motstand mot Den

hellige ånd, fordi legemet var en del av sjelen og, tvertimot av mindreverdige, nettopp inneholdt energien, det store grunnlag for sjelens virksomhet. Ganske naturlig ble Satan en slik mektig og levende skikkelse, fordi mennesket ut fra sin forvrengte erkjennelse tillot det ondes prinsipp selve grunnlaget og betingelsen for det guddommelige liv. [...] Han sender her det ene grunnskudd etter det annet mot all autoritetsdyrkelse og all dogmetvang og utleder laster og forbrytelser av livstrangens underkuelse, som i det følgende: "Prisons are built with stones of Law, Brothels with bricks of Religion". (Rasmussen 1969 s. 99-100)

Blakes dikt "The Tyger" "ble et mektig symbol på revolusjonære energier. [...] "Mindre enn Alt kan ikke tilfredsstillende mennesket," er et av hans utsagn. [...] Det er fantasien, imaginasjonen, som er nøkkelen, ved hjelp av den sprenger vi oss inn til det egentlige liv, som Blake kalte Evigheten." (Geir Uthaug i *Dagbladet* 27. november 2007 s. 39) Uthaug har skrevet boka *Den kosmiske smie* (2000) om Blake.

"Naturen ble for Blake organisert og individualisert liv, en symfoni av skikkelsesmotiver og stemmer som klang ham i møte fra elver, trær, sol og vind." (Rasmussen 1969 s. 35) Blake "innfører sine mytologiske personligheter for å anskueliggjøre sin oppfatning av menneskesjelens drama" (Rasmussen 1969 s. 88). "The subject of *Milton* is the awakening of the imagination – Milton's, Blake's, and the reader's – to its full human-divine potential." (François Piquet i Raimond og Watson 1992 s. 29)

"Blake's rendering of the apex of human experience parallels that which was put forward by many of his contemporaries, however diverse their premises, forms, and idiom: Wordsworth's paradise effected by the marriage of mind and the outer world; Schelling's subject which, after its long odyssey, finds itself in its object; Hegel's ultimate *Gestalt des Bewusstseins*, in which consciousness repossesses and comes to be at home with itself in its otherness; Hölderlin's supreme moments (proleptic of a potentially enduring human condition) when Hyperion realizes his living community with a hitherto alien and lifeless milieu; and Novalis' vision of a recovered age of gold, ceremonialized by a ritual marriage, in which "men, beasts, plants, stones and stars ... act and speak together as a single family or society." In Blake's mythical representation, all natural objects not only become human themselves, but reunite, without loss of individuation, into the Human Form Divine from which, at the beginning of experience, they had fallen into severance" (Abrams 1973 s. 264).

Friedrich Hölderlin var en tysk poet. "[D]et hölderlinska består i att finna sig i en position där allt är en gåva av gudarna, där naturen icke längre är amorf massa, där andras eller egna förstörande krafter icke längre är destruktiva utan allt är epifaniskt heligt sken från ett utifrån som måhända blott är ett immanent inifrån." (Lysell 1983 s. 288)

Tyskeren Friedrich Schlegel, som bl.a. skrev "Tale om mytologien" (1800), og filosofen Friedrich von Schelling ville etablere en ny mytologi eller en ny religion som skulle forene alle mennesker og oppheve forskjeller som f.eks. subjekt/objekt, individ/felleskap og kunstner/samfunn (Vietta 1983 s. 157). Disse ideene om en ny mytologi var hos Schlegel et forsøk på å overvinne kunstnerens isolerte posisjon i samfunnet gjennom å skape et felles symbolspråk og gjenopplive "den nasjonale fantasi" (Vietta 1983 s. 178). Poesi og filosofi skulle gå opp i en høyere enhet: mytologi (Vietta 1983 s. 200). Novalis skrev at "Poesien er filosofiens helt. Filosofien [...] lærer oss å kjenne verdien av poesien. Filosofi er poesiens teori. Den viser oss hva poesi er; for den er ett og alt." (sitert fra Prang 1972 s. 33-34)

Det har blitt hevdet at det mest overgripende kjennetegnet ved romantikken er lengselen etter det uendelige, og det vakre er ifølge Wilhelm Schlegel en symbolsk framstilling av det uendelige (Jakob Overmans i Prang 1972 s. 13). Den danske forskeren Lars Erslev Andersen mener at det mest sentrale i romantikken er lengsel (Andersen 1989 s. 84).

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 Pfefferkorn 1988 s. 185) Novalis mente at "et barn har langt mer klokskap og visdom enn en voksen" (sitert fra <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/6211/257.pdf>; lesedato 26.01.22).

"In each generation, the child is a new beginning, a reminder of our true nature. It is for this reason that childhood is given such unprecedented prominence in the [Rousseaus] *Confessions*. More than this, Rousseau confesses that in later years he has remained 'an old child', not properly adapted to the adult ways of society. He possesses the rare privilege of remaining close to nature – a dubious privilege, since his natural, childish character leads people to misinterpret his behaviour." (France 1987 s. 61)

"The poet is one who carries the simplicity of childhood into the powers of manhood; who, with a soul unsubdued by habit, unshackled by custom, contemplates all things with the freshness and the wonder of a child." (Coleridge sitert fra Bowra 1961 s. 286)

"That the poem was grounded in experience is evident from Coleridge's many letters testifying to his delight in wind and storms, which he watched 'with a total feeling worshipping the power and "eternal Link" of Energy,' and through which he had walked, 'stricken ... with barrenness' in a 'deeper dejection than I am willing to remember,' seeking the inspiration for completing *Christabel*. In one passage, written some nine months after he had completed *Defection*, we find a symbolic wind again involving the revival of feeling and imagination, and leading to the sense of the one life within us and abroad: "In simple earnest, I never find myself

alone within the embracement of rocks and hills, a traveller up an alpine road, but my spirit courses, drives, and eddies, like a Leaf in Autumn: a wild activity, of thoughts, imagination, feelings, and impulses of motion, rises up from within me – a sort of *bottom-wind*, that blows to no point of the compass, and comes from I know not whence, but agitates the whole of me. ... Life seems to me then a universal spirit, that neither has, nor can have, an opposite. ... where is there room for death?” ” (Abrams 1975 s. 39)

For William Blake “childhood is both itself and a symbol of a state of soul which may exist in maturity. His subject is the childlike vision of existence. For him all human beings are in some sense and at some times the children of a divine father, but experience destroys their innocence and makes them follow spectres and illusions. Blake does not write at a distance of time from memories of what childhood once was, but from an insistent, present anguish at the ugly contrasts between the childlike and the experienced conceptions of reality.” (Bowra 1961 s. 30)

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’s largest dichotomy: Nature and Mind. We look at something he calls Nature, yet we feel we have entered the Body of the Mind.” (Hartman 1987 s. 190)

For Wordsworth er naturen “an other; to the natural man *the* other; its divinity is precisely to escape a purely human, selfish use.” (Hartman 1987 s. 169)

Wordsworth “wants his poetry to be like nature in function and effect. [...] His own voice is to be wind-like and almost inscrutable, yet having the strength to shift, at a touch, “stupendous clouds.”” (Hartman 1987 s. 252)

“Romantic wind is typically a wild wind and a free one – Shelley’s ‘thou incontrollable’ – which, even when gentle, holds the threat of destructive violence. Wordsworth’s ‘gentle breeze,’ greeted as messenger and friend by a captive ‘coming from a house of bondage, from yon City’s walls set free,’ soon, like the breeze in Coleridge’s *Dejection*, mounts to ‘a tempest. ... Vexing its own creation.’ These traits made the windstorm, as it had been earlier, a ready counterpart for the prophetic furor of the inspired poet. But they also rendered it a most eligible model for Romantic activism, as well as an emblem of the free Romantic spirit; and in an era obsessed with the fact and idea of revolution, they sanctioned a parallel, manifest in Shelley, with a purifying revolutionary violence which destroys in order to preserve.” (Abrams 1975 s. 52)

“Wordsworth, like Coleridge, was keen to emphasize an account of nature in which there was no apparent disjunction between interiority and an exterior world, and also keen to suggest that earlier writers had failed to understand nature because they tended to allegorize, personify, and so forth.” (Stephen Bending i <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/>; lesedato 03.03.22) I sin notatbok skrev Coleridge: “In looking at objects of Nature while I am thinking, as at yonder moon dimglimmering thro’ the dewy window-pane, I seem rather to be seeking, as it were asking, a symbolical language for something within me that already and forever exists, than observing anything new. Even when that latter is the case, yet still I have always an obscure feeling as if that new phaenomenon were the dim awaking of a forgotten or hidden Truth of my inner Nature.” (sitert fra Raimond og Watson 1992 s. 238-239)

Coleridge reflekterte over “the contradistinction between atomistic and organic, mechanical and vital – ultimately, between the root analogies of machine and growing plant. As Coleridge explored the conceptual possibilities of the latter, it transformed radically many deeply rooted opinions in regard to the production, classification, anatomy, and evaluation of works of art.” (Abrams 1971 s. 170)

“[T]he very powers which in men reflect and contemplate are in essence the same as those powers which in nature produce the objects contemplated” (Coleridge sitert fra Wheeler 1993 s. 263).

Coleridges lange dikt “The Ancient Mariner” (1798) “draws attention to neglected or undiscovered truths. And this is what Coleridge believed to be the task of poetry. Because through creation the poet reveals the secrets of the universe, especially in

the sphere of absolute values, he is often forced to work through myths. They enable him to rearrange familiar material in such a way that we see fundamental issues in their right proportions and in their true nature because of the vivid illumination which the imagination gives to them. To be sure, the myth is only one kind among many kinds of poetry, but it is specially adapted to Coleridge's outlook because it can deal with supernatural issues. It is an extension of the use of symbols. Just as Blake has special symbols for the many mysterious powers which he saw at work in the universe, or Shelley for his far-ranging prophecies, so too Coleridge has his for the mysterious issues which excite him. [...] What matters is that the Mariner breaks a sacred law of life. In his action we see the essential frivolity of many crimes against humanity and the ordered system of the world, and we must accept the killing of the albatross as symbolical of them." (Bowra 1961 s. 68-69)

"The traditional scheme underlying many eighteenth-century discussions of the relation of poetry to other discourse may be summarized in this way: poetry is truth which has been ornamented by fiction and figures in order to delight and move the reader; the representation of truth, and nothing but the truth, is non-poetry; the use of deceptive or inappropriate ornaments is bad poetry. For Wordsworth and the Wordsworthians, on the other hand, the equivalent paradigm was this: poetry is the overflow or expression of feeling in an integral and naturally figurative language; the representation of fact unmodified by feeling is non-poetry; the simulated or conventional expression of feeling is bad poetry. The first-order criterion now becomes the relation of a poem to the feeling and state of mind of the poet; and the demand that poetry be 'true' (in the sense of correspondence to 'the known order and course of affairs') gives way to the demand that poetry be 'spontaneous,' genuine: and 'sincere.' If poetry is not 'obviously the spontaneous outburst of the poet's inmost feeling,' declared John Keble, it is 'not poetry at all.'" (Abrams 1971 s. 298)

"Wordsworth maintains that, instead of telling and demonstrating what to do to become better, poetry, by sensitizing, purifying, and strengthening the feelings, directly *makes* us better. A great poet, he said, ought 'to rectify men's feeling ... to render their feelings more sane, pure, and permanent.' And again: one man is superior to another in so far as he 'is capable of being excited without the application of gross and violent stimulants,' so that 'to endeavour to produce or enlarge this capability is one of the best services in which, at any period, a writer can be engaged.' In the statement that follows, Wordsworth indicated his explicit justification of poetry, the 'science of feelings,' in the contemporary world of international crises and social dislocation. Such a service, he said, was never more needed 'than at the present time,' when the brunt of 'great national events,' and 'the uniformity of ... occupations' attendant upon 'the increasing accumulation of men in cities' tend to reduce the mind 'to a state of almost savage torpor.' Nor, in this substitution of a predominantly emotional for a predominantly doctrinal culture, does the poet lose one whit of his Renaissance glory. Wordsworth's poet, 'carrying

everywhere with him relationship and love, binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it is spread over the whole earth, and over all time.' He utters feelings which by 'habitual and direct sympathy' connect 'us with our fellow beings,' so that, while the 'Man of science' converses with 'particular parts of nature,' the poet 'converses with general nature.' As a result, Wordsworth (in a way that anticipates, but reverses, Shelley's figure of the poet as a solitary nightingale) is able to claim that it is the scientist who cherishes truth 'in solitude,' and the poet who sings 'a song in which all human beings join with him.' " (Abrams 1971 s. 330)

"What Wordsworth claims is that the mind of man is a terra incognita which surpasses in its terrors and sublimities, hence in the challenge it poses to its poetic explorer, the traditional subject matter of Milton's Christian epic [*Paradise Lost*]." (Abrams 1973 s. 25)

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). "Wordsworth, it is evident, has salvaged his earlier millennial hope by a turn both from political revolution and from utopian social planning to a process which, in the phrase from the Prospectus, is available to "the individual Mind that keeps her own / Inviolable retirement." The recourse is from mass action to individual quietism, and from outer revolution to a revolutionary mode of imaginative perception which accomplishes nothing less than the "creation" of a new world. And this re-creative way of seeing will perhaps in the course of time become available to "the progressive power ... of the whole species." [...] transformation from outer revolution to an inner revolution [...] the transfer of his hopes for a better future from revolutionary activism to the possibilities inherent in ordinary life." (Abrams 1973 s. 338, 343 og 404)

"Wordsworth turned in his poetry to those feelings and thoughts whose very presence in peasants, children, and idiots is what proves them to be the property, not of the cultivated classes alone, but of all mankind. [...] In Wordsworth's theory, the 'essential passions' and 'unelaborated expressions' of humble people serve not only as the subject matter of poetry, but also as the model for the 'spontaneous overflow' of the poet's own feelings in his act of composition." (Abrams 1971 s. 107)

I 1798 publiserte Wordsworth og Coleridge diktsamlingen *Lyrical Ballads*. I utgaven fra 1800 skrev Wordsworth at "Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings", og han hadde disse forklaringene: "I believe that my habits of meditation have so formed my feelings, as that my descriptions of such objects as strongly excite those feelings, will be found to carry along with them a purpose. If in this opinion I am mistaken, I can have little right to the name of a Poet. For all

good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: but though this be true, Poems to which any value can be attached, were never produced on any variety of subjects but by a man, who being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply. [...] For our continued influxes of feeling are modified and directed by our thoughts, which are indeed the representatives of all our past feelings; and, as by contemplating the relation of these general representatives to each other we discover what is really important to men, so, by the repetition and continuance of this act, our feelings will be connected with important subjects, till at length, if we be originally possessed of much sensibility, such habits of mind will be produced, that, by obeying blindly and mechanically the impulses of those habits, we shall describe objects, and utter sentiments, of such a nature and in such connection with each other, that the understanding of the being to whom we address ourselves, if he be in a healthful state of association, must necessarily be in some degree enlightened, and his affections ameliorated.”

“Wordsworth found his explanation of imaginative power in the capacity of children to create and to imagine and, while doing so, to have no sense of time or of the limitations of our human state. He wished to explain something very special, and the best way in which he could make himself clear was to point to the example of childhood.” (Bowra 1961 s. 99)

“[T]he pilgrimage and quest of mankind has been internalized; and the Golden Age will be achieved not by gradual progress but abruptly, and not by outer political action but by a radical transformation of consciousness, in a process which is a “revolution” in the sense that it is a circuitous return of consciousness to the unifying vision from which it had originally departed.” (Abrams 1973 s. 356)

Robert Burns regnes av mange som Skottlands nasjonaldikter, blant annet fordi han bruker dialekt i sin lyrikk. Mange av hans dikt har blitt tonesatt. “In his songs Burns moves beyond the sentimental heroics of his early poems; he incorporates the magnanimous, bardic perspective on life with the detailed circumstantial spirit of his folk sources. Burns’s songs demonstrate a profound respect for people as they really are; but at the same time they also manage to convey the ideal capacities of human nature and the infinite dimensions of such commonly experiences feelings as pity, rebellion, tenderness, anger, and love. In his songs, then, Burns projects a sensibility simultaneously definitive and expansive.” (Bloom 1986 s. 301-302)

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 (siteret 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). Han “wanted intensely to unite the functions of poet and reformer” (Abrams 1971 s. 331).

I “On Christianity” (1817) skrev Percy Bysshe Shelley: “Whosoever is free from the contamination of luxury and licence may go forth into the fields and to the woods inhaling joyous renovation from the breath of Spring, or catching from the odours and sounds of autumn, some diviner mood of sweetest sadness which improves the heart. Whosoever is no deceiver or destroyer of his fellow men, no liar, no flatterer, no murderer may walk among his species, deriving from the communion with all which they contain of beautiful or of majestic, some intercourse with the Universal God. Whoever had maintained with his own heart the strictest correspondence of confidence, who dares to examine and to estimate every imagination which suggests itself to his mind, who is that which he designs to become, and only aspires to that which the divinity of his own nature shall consider and approve ... he, has already seen God.” (her sitert fra http://mural.maynoothuniversity.ie/12905/1/CB_James%20Beattie.pdf; lesedato 27.06.22)

Ifølge Shelley “institutional Christianity has appropriated the virtuous life and doctrines of Christ and, by identifying them with a terrible and dictatorial God, has turned them into a despotism.” (Abrams 1975 s. 397) “Shelley’s main passion as a poet was not, in the ordinary sense, to reform the world; it was to create an apocalypse of the world formed and realized by Intellectual Beauty or Love.” (Abrams 1975 s. 368)

De sentale livskvalitetene og verdiene for romantikerne var ifølge M. H. Abrams “life, love, liberty, hope, and joy. These are the high Romantic words, the interrelated norms which always turn up when the poets get down to the first principles of life and of art, which they proclaim without unease and with no sense that these commonplaces may have outworn their relevance. [...] the norm of life is joy – by which is meant not that joy is the standard state of man, but that joy is what man is born for: it is the sign that an individual, in the free exercise of all his faculties, is completely alive; it is the necessary condition for a full community of life and love; and it is both the precondition and the end of the highest art. [...] joy at its highest is the sign in our consciousness of the free play of all our vital powers.” (Abrams 1973 s. 431 og 433)

Den tidlige tyske romantikken har blitt kalt “en subjektiv fransk revolusjon” (Griminger 1990 s. 92) fordi enkeltmennesket blir ekstremt høyt verdsatt. Den franske revolusjon ga et startsignal for de første kretsene av romantikere i Tyskland til å tenke utopisk (Vietta 1983 s. 26). Den tyske romantikerkretsen som var samlet

i Jena – Friedrich Schlegel, Novalis og Friedrich von Schelling – så på den franske revolusjon som et tegn på at verden lar seg fornye på en gjennomgripende måte, at mennesket kan transformere virkeligheten (Vietta 1983 s. 151). Optimismen var enorm: Ånden kan overvinne verden og endre den.

“Brødrene A.W. og Friedrich Schlegel er hovednavne i den tidlige tyske romantik – også kaldt Jena-romantik – som udformedes i den tyske filosofi og digtnings nye centrum i universitetet i Jena, få kilometer fra Goethes Weimar. Til forskellige tider befandt sig i Jena Hölderlin, Hegel, Novalis, Tieck, Brentano, den unge naturfilosof Fr. Wilh. Schelling (1775-1854) og videnskabsteoretikeren J. G. Fichte. Friedrich Schlegel, romantikkens teoretiker par excellence, udbredte sig i sit tidsskrift *Athenäum*, hvori den tidlige romantiks programerklæringer således var at finde. Han formulerede tanken om en nødvendig mytologi, et fælles værdigrundlag for poesien. Poesien og i en videre forstand kunsten skal overtage religionens rolle – man skal skabe hvad Schlegel giver betegnelsen universalpoesi. Poesien er et samlende begreb og omfatter alle kunstarter og den er i evig tilblivelse, en konsekvent uafsluttethed. Dette synspunkt kaldes romantisk ironi og kan udlægges både positivt og negativt, alt efter om man lægger vægt på det frugtbare uendelighedsbegreb eller på den nihilistiske tomgang. Den desillusionerede, destruktive anti-helt, “den byronske helt” optræder i mange romaner. Man ville samle og genforene alle digtningens genrer, lade genren være bestemt af indholdet og ikke omvendt som i klassicismen, altså en frisat subjektivisk æstetik, hvor eneste lov er at digteren ikke tåler nogen lov over sig. Man ville gøre livet poetisk og poesien levende. Vi befinder os i splittelsen mellem begær efter enhed og fragmentet som vilkår.” (<https://kalliope.org/da/keyword/romantikken>; lesedato 25.09.23)

“It was the scientist and philosopher Henrich Steffens (1773-1845) who introduced the ideas of romanticism to a broader Danish audience. In 1798 Steffens had visited the University of Jena, then the cultural center of Germany, and there attended the lectures by Fichte and Schelling and made friends with the Schlegel brothers, Tieck, and Novalis. Thus Steffens experienced German romanticism in its earliest stage, and his lectures in Copenhagen in 1802 on the romantic philosophy of nature became a true sensation; the first nine were published as *Indledning til filosofiske Forelæsninger* (1803; Introduction to Philosophical Lectures). They recapitulate Schelling’s view of the synthesis of nature, art, and history and sharply attack the predominant rationalism, all of which prevented Steffens’s appointment to a chair in philosophy in Copenhagen.” (Sven H. Rossel i Rossel 1992 s. 175)

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). “It was rage that first made a poet of him: his first lines were written at nine against an old woman he detested; and it was the need for emphasis – the need to be vivid and spectacular in his own eyes – which kept him going.” (West 1963 s. 3) “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). I siste halvdel av 1700-tallet ble Shakespeares diktning et ideal for dem som ville kvitte seg med den franske klassisismens strenge skille mellom ulike stilnivåer i litteraturen (Auerbach 1988 s. 297-298).

“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).

Et polsk verk inspirert av Shakespeare er Juliusz Słowackis skuespill *Balladyna* (1839). “Set in a time of legends, *Balladyna* is a captivating drama filled with blood and betrayal. The work features exiled kings, unrequited love, a raspberry picking contest that leads to murder, men turned into trees, more murder, and an act of divine justice. These threads all come together in what Czesław Miłosz called a ‘cocktail’ that mixed ‘situations from Polish ballads, *A Midsummer-Night's Dream*, *Macbeth*, *King Lear*, etc.’.” (Alena Aniskiewicz i <https://culture.pl/en/article/a-run-through-of-the-classics-of-polish-romanticism>; lesedato 21.09.22)

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, en livskraftig allsidighet. Det har blitt hevdet at den romantiske kunstneren har en “begjærlig subjektivitet”, et oppslukende ønske om grenseløshet, utvidelse, transcendens, en vilje til å inkludere hele verden i seg selv (Victor Klemperer i Prang 1972 s. 62).

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) Yvonne-Patricia Alefeld har skrevet *Guddommelige barn: Barndoms-ideologien i romantikken* (1996; på tysk).

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). Kvinner hadde sjelelige egenskaper som ble høyt verdsatt av de mannlige romantikerne, slik at romantikken kan oppfattes som en tidlig fase av kvinnefrigjøring (Frieling, Scheidemann m.fl. 2003).

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.

“It was Byron, after all, a great romantic, who wrote those much-quoted lines in *Don Juan*, setting it down that

Man’s love is of man’s life a thing apart,
‘Tis woman’s whole existence.

Conventional bourgeois subscribed to this doctrine without hesitation, for it corresponded perfectly with the dominant middle-class ideal of domesticity. Man stands in the grinding, ugly world of business and politics; gratifying ambitions and searching out profits are as imperative for him as satisfying the tender passion. Woman, for her part, guardian of the hearth and of familial purity, has the time, the duty, nothing less than the sacred mission to put love first.” (Gay 1986 s. 56)

“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)

“Sturm und Drang foregriper det romantiske, men som helhet er det fjernt fra romantikken” (Oskar Walzel i Prang 1972 s. 172). En annen litteraturforsker hevder at romantikken “framstår som den fullendte virkningen av den store fantasibølgen som ubevisst først bryter igjennom med Sturm und Drang-bevegelsen” (Herman August Korff i Prang 1972 s. 197).

“The Sturm und Drang movement (often translated as “storm and stress” but “storm and urge” is more accurate) was a sudden and brief explosion of German literature that lasted about 10 years. Sturm und Drang consisted of plays and novels characterized by great energy, physical and emotional violence, fierce and anguished lyricism, and the breaking of taboos (both social and artistic) in order to express the essential drama of the human heart. [...] Friedrich Maximilian von Klingers play *Sturm und Drang* is first performed [i 1777], giving the movement its name.” (Canton, Cleary m.fl. 2016 s. 98)

Med briten Edward Youngs essay “Conjectures on Original Composition” (1759) “nådde kulten rundt original-genier også Tyskland, der den i Sturm und Drang ble til den estetiske trosbekjennelsen” (Gelfert 2010 s. 64). “As early as 1759 the British poet Edward Young, in his treatise *Conjectures on Original Composition*, had favored artistic intuition over adherence to academic rules and recommended that the modern poet rely on his own creative talent and reject the strict poetics of classicism. The impact of these suggestions was immense. In his *Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur* (1766-70; Letters about the Peculiarities of Literature) Heinrich Wilhelm Gerstenberg not only praised Shakespeare as just such a “modern” poetic genius, but also drew attention to the Danish medieval ballads as a hitherto overlooked treasure. To the writers of Danish romanticism, both Shakespeare and the ballads became popular sources of inspiration. The German poet Friedrich Klopstock had also been influenced by Young’s essay. He spent nineteen years in Denmark and became the primary model for the pre-romantic poet Johannes Ewald, as Ewald shaped his high-flown poetic diction and placed his self-reliant and sensitive self at the center of his writing.” (Sven H. Rossel i Rossel 1992 s. 168)

Youngs “Conjectures on Original Composition”, som ble oversatt til tysk i 1760, fikk stor betydning for geni-forståelsen innen Sturm und Drang (Thomas Wegmann i Eke og Elit 2019 s. 458). Dette essayet, utformet som et brev, bidro til å understøtte oppfatningen av dikteren som “personifisert natur”, og til Shakespeare-kulten og insisteringen på originalitet og nyskapende verk. Youngs tekst inspirerte noen tyskere til å skrive om diktning. Heinrich Wilhelm von Gerstenberg publiserte *Brev om litteraturens merkverdigheter* (1766-67), som vektla geniets betydning. Goethe skrev *Om tysk byggekunst* (1772), som bruker formuleringen “gudeliggende geni”. Også Johann Gottfried Herders *Om tysk væremåte og kunst* (1773) avviser tradisjonell regelbundethet og etterligning av estetiske forbilder (Thomas Wegmann i Eke og Elit 2019 s. 459).

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 utsigelig” (“Deus est ineffabilis”) til “Individet er utsigelig” (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 uttrycker ofte en intens selvfølelse.

“Goethe adopts the concept of salvation as a triumph of aspiration toward an infinite God, but alters it in a fashion that shears away Christian supernaturalism and transvalues Christian morality. The final ascension of Faust does not signify his rejection of the possibilities of this world in order to achieve an other-worldly good, but his success in maintaining a desire for a totality of experience that is infinitely beyond the possibilities of the world to satisfy, in an errorful and suffering striving which is its own reward, by making him that which he becomes and could not have been without it. The salvation of Faust is a judgment rendered on the life that he has already lived.” (Abrams 1973 s. 245) Del 2 av Goethes *Faust* har blitt kalt det største verket i den tyske romantikken (Erich Schmidt i Prang 1972 s. 46).

Den tyske filosofen Johann Gottfried von Herder satte diskontinuitet over kontinuitet, mangfoldig uorden over fornuftens orden, drømmer over logikk, det overraskende over det forventede (Grimminger 1990 s. 131-132). For han var det individuelle, “ville”, henrivende og ikke-gjentagbare viktigst i kunst, og dette synet påvirket diktere innen Sturm und Drang. Individet burde trosse konvensjonene. Herder hevdet at “Hvert menneske har sin egen målestokk” (“Jeder Mensch hat sein eignes Maß”) og gir dermed individet en ekstremt høy status. Enkeltmennesket

har noe autentisk ved seg som ingen andre personer har, og mulighet til å uttrykke noe unikt og enestående.

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)

Den franske forfatteren Stendhal kalte en “felicitous invention, “crystallization.” He is his own best expositor: “Leave a lover alone with himself for twenty-four hours, and this is what you will find: At the salt mines of Salzburg, they throw the bough of a tree defoliated by the winter into the depths of the mine that have been abandoned; two or three months after, they haul it out covered with brilliant crystallizations: the smallest twigs, those no larger than a chickadee’s claw, are adorned with an infinite number of diamonds, changeable and dazzling; the original branch is no longer recognizable. What I am calling crystallization is the work of the mind, which draws from everything that happens the discovery that the beloved object possesses new perfections.” It is not that all beautiful creatures are loved, but that all loved creatures are beautiful.” (Gay 1986 s. 65)

“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) “The self is the prison Byron hates; yet he has to use the self even to protest his imprisonment. No wonder the poems are acutely or bluntly personal. [...] He was more concerned with the condition of England and the terrors of being human. [...] The life is what we make of it. Byron was neither merry nor sad because he knew he was merely part of a cosmic process both humiliating and exhilarating.” (West 1963 s. 4, 10 og 14)

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).

Opplysningstidens forståelighets- og korrekthets-tvang ledet over i diktning som var provoserende protester mot dette, med bevisst uforståelige formuleringer, språklig lek, overdrivelser og selvironi (Vietta 1983 s. 142).

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)

Romantikernes "triumphant assertions of the power of imagination may also be seen as a way of exorcising their opposite, i.e. a deep awareness of the potential dangers of an increasingly utilitarian society, stifling the imaginative impulse, fragmenting and dissociating the human psyche." (Denise Degrois i Raimond og Watson 1992 s. 143)

Percy Bysshe 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) "[J]ust as Shelley held that all human minds are portions of the One Mind, so he believed that, because of the interconnection and interdependence of all poems, each is a fragment of, or partial movement toward, "that great poem, which all poets, like the co-operating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world." " (Abrams 1975 s. 390)

"Shelley's deity is not the transcendent God of the bright cloud, but the overshadowing love that rises like a bright vapor from within Mind itself" (Abrams 1975 s. 401).

Den tyske dikteren Novalis satte poesien over filosofien og vitenskapene fordi den forener og kan uttrykke det transcendent (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) All litteratur og annen kunst i romantikken siktet mot å åpne vinduer til en transcendent virkelighet, en åndelig verden hinsides den hverdagslige, konkrete verden (Gelfert 2010 s. 116).

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.” (sitert fra Frank 1990 s. 238) Tieck koblet skjønnhet og kaos sammen: “En god forvirring er mer verdt enn en dårlig orden” (sitert 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 begreplige 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.” (sitert fra Safranski 1999 s. 227)

Romantikken har generelt blitt beskrevet som en “originalitets-kult” (Bourdieu 1992 s. 275). “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) Fichtes filosofi innebar tendenser til “gudelignende absoluttering av subjektet” (Vietta 1983 s. 48). “Under inntrykket av Fichtes individualisme følte romantikerne seg sterke nok til selv å spille rollen som verdensskapere og reprodusere virkeligheten ut av seg selv.” (Bohrer 1989 s. 287) Deres kunst øker “Jeg’ets suverenitet”.

Den tyske dikteren Heinrich von Kleist ga i et brev denne begrunnelsen for ikke å gå i den prøyssiske statens tjeneste som byråkrat: “Jeg må gjøre det staten forlanger av meg [...] Jeg må være kun et redskap for statens ukjente målsetting – det kan jeg ikke. Jeg har mitt eget mål foran meg, det er dette jeg *må* handle etter, og hvis staten vil det annerledes, kan jeg *ikke* lyde staten. [...] Jeg har en indre lov i mitt bryst som tilintetgjør alle ytre lover selv om en konge har underskrevet dem. Derfor føler jeg meg helt ute av stand til å tilpasse meg et eller annet konvensjonelt forhold i verden.” (sitert fra Grimminger 1990 s. 110) I et brev i 1801 skrev Kleist at han bare kunne være glad når han var alene, fordi “jeg da kan være helt sann. Det kan man ikke være blant mennesker, og ingen er det” (sitert fra Nibbrig 1981 s. 101).

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)

"A. O. Lovejoy has said that the shift from "uniformitarianism" to "diversitarianism" – the preference for maximum diversity, for the fullness of individuality, and for particularity, as against the earlier preference for the uniform, the simple, and the general – emerged in "the generation of German writers who came to maturity between the seventies and the nineties," [dvs. 1770-1799] and that this diversitarianism constitutes "the most significant and distinctive feature of the Romantic revolution." This is true, but it is not the whole truth; one must add that what was most distinctive in Romantic thought was the normative emphasis not on plenitude as such, but on an organized unity in which all individuation and diversity survive, in Coleridge's terms, as distinctions without division. It is well, as Coleridge put the matter, if "the understanding" operative in abstract knowledge "distinguish without dividing," and so prepare the way "for the intellectual re-union of the all in one" in the "eternal reason." The norm of the highest good was thus transferred from simple unity, not to sheer diversity as such but to the most inclusive integration. At the highest point of culture, Schiller said, "man will combine the greatest fullness of existence with the highest autonomy and freedom, and instead of losing himself to the world, will rather draw the latter into himself in all its infinitude of phenomena, and subject it to the unity of his reason"; and as in life, so in art, the unity and definiteness of beauty "does not reside in the exclusion of certain realities, but in the absolute inclusion of all realities." This complex attribute Coleridge called "multeity in unity"; it served him, as it did Schiller, as the norm both for life and for beauty; and he tended, like many of his German contemporaries, to rank all living things and all human achievements, moral and aesthetic, according to the double criterion of inclusiveness and organization: the multiplicity and diversity of the component parts together with the degree of their integration into a unified whole." (Abrams 1973 s. 185-186)

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 halvdeler." (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)

Novalis hevdet at det finnes en “analogiens tryllestav” (sitert fra Vietta 1983 s. 138). Denne viser slektskapet mellom alt i naturen og menneskets verden.

“Og finner du bare trylleordet, begynner verden å synge.” (Joseph von Eichendorff sitert fra Safranski 1999 s. 225) Eichendorff mente at poesi er “religiøs og religionen poetisk, og nettopp det å framstille denne hemmelighetsfulle dobbelt-heten var romantikkens store oppgave” (sitert fra Prang 1972 s. 14). Målet var at skillene mellom moral, skjønnhet, dyd og poesi skulle forsvinne (gjengitt fra Prang 1972 s. 14-15).

“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) “Skillet mellom poet og filosof er kun tilsynelatende – og til ulempe for begge. [...] Poesien er filosofiens helt. Filosofen hever poesien opp til en grunnsetning. [...] Filosofi er poesiens teori.” (Novalis sitert fra Bohn 1987 s. 111)

“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 gjenfinner 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 menneskelige kvaliteter och inbillningsgestalter stråla tillbaka från tingen. För den levande blicken är naturen ett figurspråk, det vill säga poesi.” (Engdahl 1986 s. 175)

Tyskeren Otto Heinrich Graf von Loeben ble på begynnelsen av 1800-tallet begeistret for Novalis’ filosofi og diktning. Han oppfattet Novalis som profet for en poetisk religion, og ville selv fullføre det Novalis ikke hadde avsluttet. Loeben tok i bruk psevdonymet Isidorus Orientalis da han skrev romanen *Guido* (1808) og fragmentsamlingen *Lotusblader* (1817) (Ludwig Stockinger i <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118728733.html>; lesedato 18.06.24).

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 kunstverk”, 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)

Schlegel skrev i et *Athenäum*-fragment (nr. 267): “Jo mer man allerede vet, desto mer har man å lære. Med kunnskaper øker kunnskapsløsheten i samme grad, eller snarere vitenen om ikke-viten.” (siteret fra Grimminger 1990 s. 95)

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 gjennomfører en total estetisering av universum. Poesin blir den skapende kraft varur allt framspringer, den livgivende kraft som binder allt sammen 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 jegs 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) Det er “something in the human personality which resents things that are clear, and, conversely, something which is attracted to puzzles, enigmas and allegories.” (filmregissøren Stanley Kubrick sitert fra <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0087.html>; lesedato 15.10.08)

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 motsatte er bruksverdi, nytteverdi, instrumentell verdi. Et tilsvarende skille er mellom heterotelisk verdi (der noe har sin verdi eller sitt mål utenfor seg selv) og autotelisk verdi (som har sitt mål i seg selv, altså der eksistensens mening rommes i fenomenet selv). Et mål kan være et middel til et enda høyere mål. Til slutt finnes det et mål som ikke blir et middel til høyere mål, men der rekken av mål slutter (Grimminger 1990 s. 50). Rekken av “hvorforspørsmål som mennesket stiller seg, tar slutt når noe har egentverdi.

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).

I romantikken blir den unike kvaliteten ved den personlige erfaring langt viktigere enn før, altså det individuelle og autentiske som fører til at de språklige grensene i konvensjonell språkbruk oppleves som for trange (Jean Starobinski i Spitzer 1970 s. 21).

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).

I Shelleys poetiske drama *Prometheus Unbound* (1820) representerer Prometeus "the desire in the human soul to create harmony through reason and love, and for this he displays an unequalled courage and endurance. He is what Shelley regarded as the noblest force in the human self, the desire for the good and the willingness to make any sacrifice for it. Prometheus' ideal nature is both intellectual and moral and devoted equally to truth and to goodness. His companions are the daughters of Ocean – Panthea, Hope, and Asia – who are in effect Faith, Hope, and Love, those forces in the soul which inspire and sustain the reason and set it to work in the best possible way. Pitted against them is Jupiter, who represents the brutal forces in human nature which obstruct and persecute its noble desires. He is in the first place a figure of tyranny, of that lust to rule others which uses fear and superstition to its base ends and produces cruelty and ignorance. But he is more than this. He is the incarnation of all that Shelley regards as evil, of those destructive forces which take many forms but all arise from the denial of the good. The conflict with which the poem begins is between Prometheus and Jupiter, between the principle of reason and love and the principle of tyrannous destructiveness which hates and harasses the good but is unable to destroy it." (Bowra 1961 s. 107-108)

"Through Prometheus' vision of the merely impatient rebellion against tyranny, Shelley is observing that in all of history the release of the good in any of its forms, whether virtue, wisdom, or freedom, will, unless it is safeguarded by love, become perverted into a self-oppressive and therefore self-destructive force, just as Christianity has subverted Christ's doctrine and as Jupiter has subjugated Prometheus with Prometheus' own gifts. True revolution is rebellion governed by patient suffering and by love and benevolence; rebellion alone grows into self-destructive civil war that reinstates with its own gains what it was designed to overthrow: "If there had never been war, there could never have been tyranny in the world; tyrants take advantage of the mechanical organization of armies to establish and defend their encroachments. ... A sentiment of confidence in brute force and in a contempt of death and danger is considered as the highest virtue, when in truth, and however indispensable, they are merely the means and the instruments, highly capable of being perverted to destroy the cause they were assumed to promote." " (Abrams 1975 s. 407)

Demogorgon i *Prometheus Unbound* "is in some sense the spirit of life, and especially of that spiritual energy which is displayed in "truth, virtue, love, genius, or joy." No wonder that it is hard to find, and that Shelley makes the search for it more mysterious through the voices which sing to Asia and Panthea of the deep downward path which they must take to it. Indeed, Shelley's imagery of a journey into the bowels of the earth hints that this spirit lies at the centre of being and can be found only by devotion and inspiration. Asia and Panthea, who are Love and Faith, are able to find it because they hold the keys to the mystery of life." (Bowra 1961 s. 110) "*Prometheus Unbound* dramatizes the defeat of evil by the spirit of life. [...] evil is subdued through love. [...] When love and reason are united, evil is doomed." (Bowra 1961 s. 112 og 114)

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)

Keats skrev at "The Genius of Poetry must work out its own salvation in a man: It cannot be matured by law and precept, but by sensation and watchfulness in itself. That which is creative must create itself." (sitert fra Williams 1968 s. 61)

"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."

"Schelling's assertion of a now lost unity of nature, history, and religion, a reflection of transcendental harmony [...] it is our task to reestablish through art." (Sven H. Rossel i Rossel 1992 s. 170)

"Hva den partikulariserte oppfatningsmåte innebærer, ligger i selve navnet. Blake tenkte i rene individualforestillinger, næret av hans syner, i motsetning til den logiske signaturtenkning, som innordner enkeltheten i grupper, en form for tenkning som gjør tilværelsen ordnet og oversiktlig, men på bekostning av den

individuelle egenart i enkelthetenes mangfoldighet. [...] en partikularisert oppfatningsmåte, som i universet ser et mylder av organiserte enheter og den minste enhet i sin individuelle egenart uttrykker uendeligheten. [...] fra “Auguries of Innocence”:

“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.”

[...] Ser man, som Blake, den enkelte tings “minute particulars”, finnes det ikke to helt like enheter i universet, en sandslette og en blomstermark er abstraksjoner som i dypere forstand blir meningsløse, fordi de ut fra en mangfoldighet av individuelt selvstendige partikler skaper en ensartet helhetsgruppe, en “almenforestilling” av “blomster” og “sand” som utsletter blomstens og sandkornets individuelle liv. For Blake var sanseoppfatningens univers bygget opp av disse livløse abstraksjonsgrupper og den logiske begrepstenkning grunnfalsk som vei til livsforståelse. [...] alt universets og naturens liv på nærmeste – dvs. visjonært – hold er “mennesker”, dvs. organisert i individuell egenart. På langt hold avsjeles de til den logiske begrepstenknings signaturer, universet blir den døde abstraksjonsmekanisme som Blake fant hos sine åndelige erkefiender, “Bacon, Newton & Locke”, dvs. den moderne vitenskapelige empirisme i fysikk og psykologi.” (Rasmussen 1969 s. 50-52)

Gjennom middelalderen stod den litterære tradisjonen i spriket mellom kristendommen og den antikke arven, opplevd som to uforenlige “kommunikasjonssystemer” (Jean-Marie Schaeffer i Dambre og Gosselin-Noat 2001 s. 18). Dette motsetningsforholdet fortsatte, bl.a. i konflikten mellom de Gamle og de Moderne (“les Anciens et les Modernes”) i Frankrike på slutten av 1600-tallet, fram til romantikken. I og med romantikken ble brudd vanlig: fornyelse gjennom stadige brudd med det overleverte og bestående innen kunsten (Jean-Marie Schaeffer i Dambre og Gosselin-Noat 2001 s. 18).

Den britiske poeten Edward Young skrev i 1759 at “Modern writers have a *choice* to make ... they may soar in the regions of *liberty*, or move in the soft fetters of easy *imitation*.” (sitert fra Williams 1968 s. 54) “The ambiguous word in Young’s definition is ‘Imitation’, which in nearly all Romantic theory acquired a heavily derogatory sense. This is because ‘imitation’ was understood to mean ‘imitation of works already done’, that is to say conformity to a given set of rules.” (Williams 1968 s. 56)

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

“The first of these was characteristic of much of the thinking from Plato to the eighteenth century; the second typifies the prevailing romantic conception of the poetic mind.” (Abrams 1971; upaginert forord)

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) “[T]he reversal in emphasis and the replacement of artfulness by spontaneity” innebar en “inversion of aesthetic values” (Abrams 1971 s. 72 og 88).

“[T]he stress was shifted more and more to the poet’s natural genius, creative imagination, and emotional spontaneity, at the expense of the opposing attributes of judgment, learning, and artful restraints. As a result the audience gradually receded into the background, giving place to the poet himself, and his own mental powers and emotional needs, as the predominant cause and even the end and test of art.” (Abrams 1971 s. 21) Romantikken “substitute an unqualified particularity, originality, and uniqueness for the older virtues of generality and universality.” (Abrams 1971 s. 56) For romantikerne “the forces of genius have precedence over

the forces of art, so that a genius is endangered by following rules and models.”
(Ken Frieden i Bloom 1986 s. 59)

De romantiske dikterne kan uten studium av litteratur og regelkjennskap la sine egne, autentiske og originale stemmer nå ut gjennom diktning, og ofte er disse dikterne unge mennesker som ikke kan ha studert den klassiske litteraturen grundig (Gerhard Plumpe i <https://vu.fernuni-hagen.de/lvuweb/>; lesedato 18.09.23).

“The old classical conception of standard human reactions disappeared and what was now valued was the differentiating feature, the originality or even abnormality of each writer. Work and personality became inseparable, with particularly fruitful results in lyric poetry – the one field in which the Romantic was entirely at home. Feeling was the chief guide and touchstone, superseding Reason, which the eighteenth century had seen as the controlling principle. [...] poetry, which could now claim to be a universal instrument for exploring and expressing the human situation. The language of poetry had been greatly enriched by the practice of new metres and verse-forms and above all by the development of a vocabulary no longer tied to the neo-classic standards of taste which had ruled in the eighteenth century.” (Brereton 1976b s. 272-273)

“The change from imitation to expression, and from the mirror to the fountain, the lamp, and related analogues, was not an isolated phenomenon. It was an integral part of a corresponding change in popular epistemology – that is, in the concept of the role played by the mind in perception which was current among romantic poets and critics. [...] picturing the mind in perception as active rather than inertly receptive, and as contributing to the world in the very process of perceiving the world.” (Abrams 1971 s. 57-58)

“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). Tyskeren Friedrich Schlegel, som var både filosof, dikter og kritiker, skrev (i 1797-98) at “det romantiske imperativet” krever at alle sjangrer blandes. “Alle klassiske litteratursjangrer med deres strenge renhet er nå latterlige” mente 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).

“Jeg etterligner ikke noen, jeg uttrykker meg selv for meg selv,” sa den franske romantiske poeten Alphonse de Lamartine (sitert fra Ligny og Rousselot 2016 s.

80). Lamartine mente at “all entusiasme er lyrisk” og så på “lyrisk følelse” som hellig (sitert fra <https://journals.openedition.org/acrh/7321>; lesedato 26.01.22).

Romantikkens poetikk vektlegger i mindre grad etterligning enn tidligere kunstneriske perioder. På en radikal måte skal kunst være “selv-utsagn” (“Selbst-Aussage”) for dem som opplevde en “subjektkrise” i det borgerlige og opplysningsorienterte samfunnet (Vietta 1983 s. 27). I den grad kunst ifølge de første tyske romantikerne skulle etterligne noe, var det dikterens selvopplevde kriser i et uforstående samfunn (Vietta 1983 s. 27). Romantikerne følte seg annerledes, som outsiders i det tyske samfunnet (i et Tyskland som på slutten av 1700-tallet bestod av ca. 300 småstater og andre territorier). Ludwig Tieck skrev i et brev til en annen forfatter: “De fleste mennesker blir knapt 50 år gamle, 30 år går med til søvn, spising og drikking, de øvrige er fylt av kjedsomhet og uverdige beskjeftigelser” (her sitert fra Vietta 1983 s. 28). Romaner som Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) og Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* (1802) handler om unge menn som leter etter livsfylde, kjærlighet og poesi, i det hele tatt et alternativ til det vanlige, borgerlige livet. Generelt er poesi for Novalis og de andre tidlige tyske romantikerne et begrep de gir vid betydning. Det er innbilningskraftens produktivitet eller produksjonsevne, og har ikke primært noe med litteratur å gjøre (Vietta 1983 s. 174)

“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)

“If Plato was the main source of the philosophical archetype of the reflector, Plotinus was the chief begetter of the archetype of the projector; and both the romantic theory of knowledge and the romantic theory of poetry can be accounted the remote descendants of this root-image of Plotinian philosophy. In discussing the human perception of the divine overflow, Plotinus explicitly rejected the concept of sensations as ‘imprints’ or ‘seal-impressions’ made on a passive mind, and substituted the view of the mind as an act and a power which ‘gives a radiance out of its own store’ to the objects of sense. Similar metaphors of mind were particularly prevalent in the philosophy of the ‘Cambridge Platonists’ (more Plotinists, actually, than Platonists), whom Wordsworth had read, and Coleridge

had studied intensively. In these writers, the familiar figure of the spirit of man as a candle of the Lord easily lent itself to envisioning the act of perception as that little candle throwing its beams into the external world. [...] As in the English Platonists, so in the romantic writers, the favorite analogy for the activity of the perceiving mind is that of a lamp projecting light.” (Abrams 1971 s. 59-60)

Den danske poeten Adolph Wilhelm Schack von Staffeldts “second collection, *Nye Digte* (New Poems), was published in 1808 – is characterized by a Neoplatonic distinction between a material world and an ideal and glorious but past world of the Divine, from which man has fallen. He now lives estranged, in a prison, deprived of that original freedom about which the poet can only reminisce and write. Thus, the poet becomes an intermediary between matter and spirit. But his attempts to reach the ideal, the lost harmony, remain futile, leaving him with premonition and longing, and with an even greater emptiness and pain.” (Sven H. Rossel i Rossel 1992 s. 176)

“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.” (sitert 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 (Bonnecase 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). Oppfatningen av diktning som etterligning (“mimesis”) er ikke lenger like forankret (Arnold og Sinemus 1983 s. 446).

“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)

I motsetning til den franske filosofen René Descartes, som levde i vissheten om at rasjonell tenking var eksistensens sikre anker, var Kant overbevist om at menneskets tanker bare befant seg i virkeligheten slik et skip befinner seg på havets overflate – menneskene på skuta kan utforske mye, men er alltid begrenset av sin egen horisont. Uansett hvilken fjern region sjøfarene kunne våge seg inn i, vil de alltid begrenses av sin horisont, sine sanser og av tiden og rommet, og være ute av stand til å finne en havn som representerer det absolutte (Heller 1963 s. 121-122). Det nærmeste Kant kom noe absolutt sikkert, var en moralsk lov som alle mennesker har i seg, men som vi ustanselig bryter (Heller 1963 s. 125).

De tidlige romantikerne var subjektentrerte, ikke minst ved å betone den frie, skapende kunstnersubjektivitet, et syn på individet som var inspirert av Kant og Fichte (Köhnen 2001 s. 62). 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) Han dreide på det meste kjente Descartes-sitatet da han skrev: “Den som tenker her, er JEG og ingen andre.” (sitert fra Griminger 1990 s. 95) “Fichteans absoluteness, in which all objects resolve into a product of the Ego.” (Abrams 1971 s. 62)

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 fra 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.” (sitert 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 is 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 omverdensoplevelse. 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, selvrefleksjon, iagttagelse, referater af samtaler, filosofisk refleksjon, ironisk distance, selviakttagelse og høystemt 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).

Adam Oehlenschläger er en Danmarks romantiske diktere fra begynnelsen av 1800-tallet. “In contrast to the earliest dualistic stage of German romanticism, Oehlenschläger’s philosophy of nature is basically monistic – that is, the ideal and the real, spirit and nature, constitute a unity, which the poet must perceive and express. Nevertheless, in a substantial number of lesser-known texts, such as “Oldingen ved Werthers Grav” (The Old Man at Werther’s Tomb), one encounters characters marked by desperation and spiritual fragmentation, unable to find such harmony. Not always do nature and man merge jubilantly. On the contrary, as in “Den brustne Harpe” (The Broken Harp), chords of isolation and desperation are struck [...] In Shakespeare’s dramas Oehlenschläger found inspiration for the frequent change between the comic and the tragic as well as the lively, realistically portrayed secondary characters. Shakespeare also influenced his style, especially his forceful and concentrated imagery. But in spite of all models, *Aladdin* [1805] stands out – perfectly responding to Fr. Schlegel’s concept of *Universalpoesie* – as a unique masterpiece that transgresses all literary conventions with ebullient zest and minute, artistic craftsmanship. The play’s superbly executed shifts between fantasy and reality, its penetrating analysis of the tasks of art and the artist himself, and its linguistic innovation make it the major work of universal Danish romanticism” (Sven H. Rossel i Rossel 1992 s. 179-180).

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). Romantikken trenger inn i “det uendelige, ubetingete og irrasjonelles rike” (Prang 1972 s. 54). Romantikken tematiserer drømmer, det hemmelighetsfulle, det ubevisste, alt det som vi oppfatter intuitivt (Prang 1972 s. 325). Verden oppfattes som en uløselig gåte, i bunn og grunn og for alltid (Prang 1972 s. 199).

En tysk litteraturforsker, Hartwig Schultz, har hevdet at det var romantikerne som “oppdaget” menneskets ubevisste sjeleliv (Segebrecht 1984 s. 290). Drømmen ble oppfattet som en vei til selverkjennelse (Ritzenhoff 1988 s. 11). “[N]ever before Romanticism had dream as a psychological reality experienced by the artist been raised into the theme of a poem or of a work of art.” (Raimond og Watson 1992 s. 97)

“[T]he psychological novel, the subtle and persistent exploration of the protagonist’s mind [...] goes back at least to Benjamin Constant’s *Adolphe* of 1816” (Gay 1986 s. 168).

“De Quincey’s autobiography, *The Confessions of an English Opium Eater* (1822), culminates in a final section which describes the dream processes and transcribes the opium dreams. [...] De Quincey’s essay ‘Dreaming’ (written years after the first edition of the *Confessions*, as a sort of postscript) offers two different theories of the dreaming-faculty: one mystically and the other psychologically oriented. In one passage the sleeper’s consciousness is described as a ‘mirror’ receiving in a dream ‘dark reflections from eternities below all life’ and thus as a unique intuitive faculty of metaphysical knowledge: ‘the magnificent apparatus which forces the infinite into the chamber of a human brain’. Such a concept of dream as mystical synecdoche, where in a privileged moment an infinite Mind is brought to coincide with a finite consciousness, underlies indeed the dramatic scenarios of some major Romantic myths. [...] Elsewhere in ‘Dreaming’, however, De Quincey defines dream as the ‘reproductive faculty’, by which he means that dream, especially when ‘assisted’ by opium – which does not radically alter, but intensifies the faculty – can resurrect the dreamer’s remotest past experiences in all their native intensity, thus illuminating ‘the whole depths of the theatre’ of infancy which had long lain dormant in the memory: ‘now [under the influence of opium] the agitations of my childhood reopened in strength; now first they swept in upon the brain with power and the grandeur of recovered life’. The key metaphor here is no longer that of the mystical ‘mirror’, but that of ‘The Palimpsest of the Human Brain’ (the title of another essay of the time)” (Raimond og Watson 1992 s. 98-99).

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 blikk innover, avsondret beskuelse av vårt selv. Den som blir stående her, når bare halvveis. Det andre skrittet må være et virksomt blikk 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).

Et romantisk livssyn “may readily be generalized into a comprehensive standard of value, ethical and aesthetic. In the province of conduct, this standard manifests itself as the Faustian ideal of insatiability, and the unceasing quest at once to include, and to assimilate to one’s own integrity, the fullest measure of the most diverse experience. For a work of art, the gauge of greatness becomes, jointly, the richness – the quantity and diversity – of the component materials, and the degree to which these are bound together in the interdependence characteristic of an organic whole. Though all beauty is multeity in unity, the degree of beauty varies directly with the multeity: a work of art, as Coleridge puts it, will be ‘rich in proportion to the variety of parts which it holds in unity.’ ” (Abrams 1971 s. 221)

Sansene, følelsene, fantasien og fornuften skulle være i samklang med hverandre (Vietta 1983 s. 51). I den tidlige tyske romantikken foregikk det som har blitt kalt “kanskje det siste store forsøket i europeisk åndshistorie på å lage en syntese av atskilte sfærer: Kropp og ånd, det jordiske og det himmelske, fornuft og sanselighet, menneske og natur, filosofi, vitenskap og poesi i den poetiske fantasiens medium” (Vietta 1983 s. 66).

Novalis mente at det romantiske er heterogent, og ønsket derfor at romansjangeren skulle inkludere alle stiler, alle typer stoff og alle former (Prang 1972 s. 149). Han ville at romanen *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 that 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) Kjærligheten frisetter menneskets poetiske evner (Vietta 1983 s. 28-29).

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)

Shelley “insisted that the cultivation of the imagination through poetry and art is essential to the progression towards a more humane society. The functions of the ‘poetical faculty’ he described as two-fold. First, it creates fresh materials of knowledge, and second it ‘engenders in the mind a desire to reproduce and arrange [those new materials] according to a certain rhythm and order which may be called the beautiful and the good’. When the calculating faculty – analytical reasoning – is exalted ‘over the direct expression of the inventive and creative faculty’, then the human being, ‘having enslaved the elements [through scientific advances] remains himself a slave’.” (Wheeler 1993 s. 15)

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 välkänd formulering: “All skönhet är allegori. Det högsta kan man, just därför att det är outsägligt, endast säga allegoriskt.” [...] En oändlighetsallegori kan ju inte ha dess karaktär av entydig översättning, och den skall inte heller fokuseras på det moraliskt didaktiska.” (Jonsson 1983 s. 159) Det endelige peker 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 å forstå det. Schlegel hevdet og prøvde å bevise filosofisk at det i det endelige ikke kan finnes noe prinsipp som kan forklare uendeligheten (Frank 1990 s. 107). Men “den relative tidløsheten i en uendelig kort tidsfase [dvs. øyeblikket] 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 ånd er] et forbindelsesledd mellom det fullstendig forskjellige.” (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 uuttømmelighet 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) “Kærlighedens guddommelighed erkendes kun frit i anelsen og fantasien. Kærlighedsdigtet er en utopisk genre. Det er konstituerende for den, at dens drivkraft er længselen efter en ukendt eller én, hvis væsen er ukendt. Men den er også utopisk for så vidt som længselens 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 nær, men begæret kan også rette sig imod alt og blive uden genstand i en længsel mod det fjerne. Så stilles længselen om til et indre perspektiv, hvor alt i rummet og tiden rykkes nær, og virkelighedens love bliver særtilfelde af drømmens store love. Fantasien løsriver sig fra realitetens krav og bliver den store skaberkraft. Længselen søger 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)

“Mens Welhaven representerte opplysningens dannelsesideal i sin manifeste estetikk, diktet *Henrik Wergeland* ut fra opplysningens universalistiske og på den bakgrunnen *kritiske* blikk. Wergeland var opptatt av å avsløre og demaskere autoriteter, utdrive nisser fra bjerget. [...] Wergeland lar det nordiske representere i sine dikt på en annerledes måte enn Welhaven, ved å la det influere diktspråket. Ved det etableres språklig bestemte “ville soner” og modus i tekstene. Det er *frihetsaspektet* knyttet til det nordiske topos som Wergeland først og fremst realiserer – strukturelt realisert som *regelløshet*. Frihetsevnen og -kjærligheten representerer for Wergeland et universelt grunnlag for alle mennesker og nasjoner [...] hos Wergeland et komplisert og friksjonsfylt diktspråk som strider mot det klassiske ideal om entydighet, og overbalanserte former som strider mot det klassiske ideal om harmoni og balanse.” (Alvhild Dvergsdal i *Agora* nr. 4 i 1992 s. 75 og 81)

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. Det var de førromantiske dikterne på 1700-tallet som oppdaget natten som poetisk tema (Seitter 1999 s. 141). 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” (siteret fra Engdahl 1986 s. 255). Novalis ville gjøre natten og det den representerte allmektig (Seitter 1999 s. 142).

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 menneske-

sjelen får se paradisetts gleder. Paul studerte teologi, og hadde i 1790 en mystisk åpenbaring (Alexandrian 1974 s. 23).

Franskmannen Charles Nodiers *Smarra eller nattens demoner* (1821) er en overnaturlig fortelling, en type fortelling som forfatteren skrev to essay om: “Om det fantastiske i litteraturen” (1830) og “Om noen egenskaper ved søvnen” (1831). Smarra er et dalmatisk ord for mareritt, og teksten handler om en drøm som blir et mareritt (http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/This-Rogatcheva/Rogatcheva_Histoiredesidees.pdf; lesedato 12.01.21).

“[G]ennom 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) I den romantiske perioden blir natten viktig som tema og som mulighet til å skape dype metaforer (Seitter 1999 s. 144).

“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 teatraliskhet 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 sanseropplevelser gir mennesket selvbevissthet (Maurois 1930 s. 272). Byron “is more interested in emotions than in ideas, in attitudes rather than motives, in flourish rather than steady observation, in similitudes rather than analysis.” (West 1963 s. 50)

“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) Litteraturforskeren Paul West påpeker “Byron's peculiar gifts of spectatorship, cliché-combining, and chameleonic impersonation” (1963 s. 2).

Byrons “emotions and his intelligence were at war, and through wit he found some sort of reconciliation between them. If one side of him was given to wild dreams, another side saw that these could not be realized, and he resolved the discord with mockery. Indeed, the conflict was deeper than this. Even his emotions were at war with one another, and he would pass by sudden leaps from love to hatred and from admiration to contempt. He was a true child of his age in the uncertainty of his temperament and its wayward responses to experience. But since he was extremely intelligent and observant, he did not deceive himself into thinking that all his responses were right. He marked their inconsistencies and treated them with ironical disdain as part of our human imperfection. At the outset *Don Juan* is a criticism of the Romantic outlook because it says that human beings may have beautiful dreams but fail to live up to them. [...] On the other hand he stresses with wit and irony the defects and contradictions and pretences which belong to these subjects. His acid temper works on his material and destroys anything false or pretentious in it, with the result that his Romantic longings are countered by a searching irony and are not allowed to claim too much for themselves.” (Bowra 1961 s. 156-157)

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)

"Though Byron felt the claims of ideal love and longed for it, he believed that it is inevitably frustrated by society and spoiled by the corrupt instincts of men. He shows how life blunts a man's finer feelings and obliterates even his memories of the purest love. He tempers his Romantic ideal with realistic considerations, but the result is that the ideal remains as alluring as before." (Bowra 1961 s. 169)

"Byron was representative of his generation in his belief in individual liberty and his hatred of tyranny and constraint whether exercised by individuals or by societies. He wished at all costs to realize his powers, to be truly and fully himself, not to compromise with convention or to hide behind cant. While Blake wished for an unimpeded freedom in the activity of the imagination, Byron wished for something similar in the familiar world. For him, as for some of his contemporaries, the failure of the French Revolution was a challenge to put its ideals into action, and chief of these was the belief in personal liberty and in the importance of the individual man." (Bowra 1961 s. 170)

Byrons "views were determined by a powerful and positive belief in the worth of individual man. [...] He hoped that by telling the truth he would awake the world to the evils which blighted its happiness, and expose its respected social system as a corrupt and corrupting sham. On the positive side, what he liked was the free play of the affections as he depicted it in his ideal love-scenes and in the care-free happiness of his Greek island. Much more than any other poet of the time, he had a keen appreciation of the natural man and thought his ordinary pleasures right and worthy of protection. He might not agree with the moral code of his age and his country, but he had his own values. Above all, he thought that truthfulness is a paramount duty, and that only through it can mankind be liberated from many ugly and degrading bonds." (Bowra 1961 s. 172)

"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) “Byron’s fame in the nineteenth century rested largely on his sympathy for liberty and national cultures, and the titanic pessimism of *Childe Harold*, the tales, *Manfred* and *Cain*.” (Raimond og Watson 1992 s. 46)

“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 uovervindelig. 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)

“With Byron a new human type came in vogue: the provocative loner, who in his love for freedom turns against God and society. Frequently, he broods on a secret guilt from the past, suffers from spleen and self-reflection, and treats his fellow beings with cynicism and biting irony.” (Sven H. Rossel i Rossel 1992 s. 210)

“In June 1816 Shelley and Byron sailed together on Lac Léman to Vevey, where *La Nouvelle Héloïse* had been conceived. The idea was to approximate, as best they could, what Shelley called “the divine beauty” of Rousseau’s imagination. His “Hymn to Intellectual Beauty,” composed on the trip, was plainly an act of homage to the shade of Jean-Jacques. Throughout the eight-day boat trip Shelley sat immersed in the book and, like the most dogged literary tourist, read passages aloud when the scenery had specific associations. At Meillerie, the site of Saint-Preux’s “exile” from Julie, the two poets ate honey that Shelley declared “the best I have ever tasted, the very essence of the mountain flowers and as fragrant.” Learning that Marie-Louise, Napoleon’s second empress, had slept in their inn moved Shelley to consider that even though she owed her power to Rousseau’s “democracy which her husband had outraged,” it somehow reflected well on her that she had come to a place sanctified by the philosopher’s memory. The pilgrimage proceeded with dogged literalism. A violent storm on the lake near Saint-Gingolph that almost capsized the boat reminded the gleeful Byron (who had to take charge to stabilize the bark) not only that had Rousseau’s lovers also barely escaped a watery death from a Léman tempest but that the crisis had happened at

exactly the same place on the lake as their own! At Clarens, Julie's home, Shelley reflected that "a thousand times ... have Julie and St. Preux walked on this terraced road, looking towards these mountains which I now behold; nay treading on the ground where I tread." They stroll in "Julie's wood," only to find that the particular spot in which the heroine was transported by rapture had been cut down by the monks of St. Bernard, thereby confirming Shelley in his militant, atheistical anti-clericalism." (Schama 1996 s. 481)

Den polske forfatteren Adam Mickiewicz ble fengslet i 1823 for å ha deltatt i en hemmelig ungdomsforening. "After being accused of engaging in political conspiracy at Vilnius University, he was spending his mid-twenties banished to Russia. In 1828, he wrote a work that would eventually change the path of both Polish literature and history. Published in Petersburg and approved by the censors, *Konrad Wallenrod* was a Byronesque epic poem set in the Medieval Grand Duchy of Lithuania during the forced christianisation of the country by the hands of the Teutonic Knights. The plot followed the story of a Lithuanian boy raised by the Teutonic Order, who rises to become the Grand Master of the order but eventually turns against the knights, and thus decides to revenge his people. The work, which was published with the Machiavellian motto calling for the need to fight as both a lion and a fox, managed to escape censorship due to a personal conflict among the censors. Very soon it became a hit with Polish readers who knew well enough how to read between the lines. For most readers it was obvious that in picturing the Medieval conflict of pagan Lithuanians and Teutonic Christian Missionaries, Mickiewicz was in fact portraying the plight of Poles living under Russian domination. And he was offering some real radical ways-out. The ultimate subversive political message of the poem was actually a scandal: in pursuing patriotic goals every means, including treason, is justified. The book's massive success and popularity among young people was often seen as a catalyst which led to the Polish November uprising of 1830. The figure of Konrad Wallenrod on his part, for many decades, became a role model for Polish national resistance. But perhaps more importantly, Mickiewicz was establishing a new writing and reading strategy with *Wallenrod*, one that would mark Polish literature for the whole century and beyond. From now on when writing in Polish, one would have to be both a lion and a fox. [...] The eruptive reception of *Wallenrod* became an important lesson for the whole system of Russian censorship. Mickiewicz's next great piece, *Forefathers' Eve: Part III*, this time an overtly anti-Tsarist piece of political drama, was never published in the Russian partition. Mickiewicz's works were banned in Russian Poland for the majority of the 19th century." (Mikołaj Gliński i <https://culture.pl/en/article/aesopian-the-secret-code-to-unlocking-polish-literature>; lesedato 08.08.24)

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, platonsk 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 “gjenoppdaget”, 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 sætter 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. De var redde for “the brutalizing influence of an industrial and commercial society [...] insistence on individual values against the growing pressures toward mass conformity.” (Abrams 1971 s. 334) 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.” (sitert 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” (sitert 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.” (sitert fra R. Christiansen 1988 s. 248)

Med den industrielle revolusjon oppstod det to motbevegelser: den reaksjonære romantikken og den progressive romantikken. Den første så bakover, til fortiden, den andre så framover mot en bedre framtid. “Felles for begge motbevegelsene var opprøret mot samtiden, som ble stadig mer ukjærlig og fargeløs.” (Ludwig Marcuse i Prang 1972 s. 384) Det fantes ifølge Ludwig Marcuse både føydalistiske, liberale og sosialistiske romantikere (i Prang 1972 s. 384).

“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 dampetogets 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).

Schelling “needs a concept which will close the dialectical circle and resolve the initial opposition by combining both intelligence and nature, conscious and unconscious, reflective freedom and blind necessity. Such a concept Schelling discovers in the activity of genius in producing a work of art; hence he is able to make the triumphant claim that the creative process of imagination is ‘the general organon of philosophy, and the keystone of its arch.’ [...] the inventive genius combines in himself the elements both of art and of nature, both the process of adapting means to freely chosen ends according to knowable rules and a reliance on a blind spontaneity outside his knowledge or control.” (Abrams 1971 s. 209)

“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 undergravande av meningssystemets fasta motsatsförhållanden; mellomrummen 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).

I “Tale om mytologi” (1800) ville Friedrich Schlegel erstatte Fichtes absolutte jeg med en spinozistisk panteisme (inspirert av den nederlandske filosofen Baruch Spinoza) (Peter Bexte i Kamper og Wulf 1986 s. 280). Schlegel oppfattet poesi og filosofi som en udelelig helhet, selv om poesi står nærmere det jordiske og filosofien det himmelske (Prang 1972 s. 327). Når de forenes, blir de en uutgrunnet religion. Diktere og prester var ifølge Schlegel i menneskehetens begynnelse det samme, og fortsatt er den ekte dikteren en prest og den ekte presten en dikter (Prang 1972 s. 328). De innerste mysteriene i alle kunster og alle vitenskaper har poesien kjennetegn (Prang 1972 s. 329).

Alle filosofer før Hegel hadde prøvd å stille opp tidløse kriterier for hva mennesket kan vite om verden, altså hva som er grunnlaget for menneskelig erkjennelse. Hegel derimot oppfattet erkjennelse som en historisk kategori. Det finnes ifølge han ingen tidløs erkjennelse eller evige sannheter, for grunnlaget for erkjennelser forandrer seg fra generasjon til generasjon (Frieling, Scheidemann m.fl. 2003). Også fornuft er noe som forandrer seg over tid, den er dynamisk. Det eneste faste punktet filosofien kan støtte seg på er historien, som innebærer stadig forandringer, men som Hegel mente at gjennom århundrer summerer seg til en “verdensånd” eller “verdensfornuft” (Frieling, Scheidemann m.fl. 2003).

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 benägenhet att sjunka undan och blott ett tomrum eller ersättas av andra bilder.

5) Konnotationens styrka: alla föreställningar och 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 och 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 och förvandling finns det inga säkra riktmärken för att skilja verkligt från överkligt. Romantikerna tog risken att ge form åt subjektet, åt *det formande*, som aldrig kan bli ett föremål och alltså trotsar de fasta innehållen. I jämförelse med de texttyper som bygger på

gemenskapens jämna energiflöde och kollektiva förstånd kan deras scenerier verka fantasmagoriska. De följde jaget dit det bara kommer ensamt, till hängivelsens ljuskrön och 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).

“Romantics would become obsessed with the landscape painter Simon Mathurin Lantara, who had grown up around the forest village of Oncy.” (Schama 1996 s. 552)

“[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/kleksographien.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.” (sisert 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.” (sisert fra Gallo 2012 s. 117) Ossian er den siste skald av sitt slag, og det han synger om framstår som et tapt paradiset (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.” (siteret 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 Parny (*Isnel og Asléga*, 1802) (Didier 1989 s. 91). Den franske komponisten Jean-François Le Sueur skapte operaen *Ossian, eller bardene* (1804) og komopinsten 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) “De store tankene kommer fra hjertet” skrev Madame de Staël (sitert fra <https://journals.openedition.org/acrh/7321>; lesedato 26.01.22).

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 (∞) 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 skylta 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 fra 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).

Tyskeren Wilhelm Heinrich Wackenroder skrev om musikk som det høyeste i tilværelsen, noe uten formål utenfor seg selv, og all språkkunst bør nærme seg musikken (Vietta 1983 s. 99). For Wackenroder var musikk knyttet til ekstase som åpner for det hellige (Zima 1995 s. 82). Han var samtidig en forsvarer av den franske revolusjon.

Den tyske romantikeren Ludwig Tieck omtalte musikk som en barnlig virkelighet av undere, “det allerubegripeligste, det vidunderlig-underligste, den mest hemmelighetsfulle gåte” (Tieck sitert fra Segebrecht 1984 s. 344). I musikkens klanger skjer det en forskjønnelse av verden som symbolsk kan sammenfattes som kjærlighet. “Uten musikk ville også kjærligheten mistet bevegelsesimpulsen, som forener og rimer sammen jeg og du i en estetisk verdensbetraktning.” (Paul G. Klussmann i Segebrecht 1984 s. 345-346).

“In place of painting, music becomes the art frequently pointed to as having a profound affinity with poetry. For if a picture seems the nearest thing to a mirror-image of the external world, music, of all the arts, is the most remote: except in the trivial echoism of programmatic passages, it does not duplicate aspects of sensible nature, nor can it be said, in any obvious sense, to refer to any state of affairs outside itself. As a result music was the first of the arts to be generally regarded as non-mimetic in nature; and in the theory of German writers of the 1790’s, music came to be the art most immediately expressive of spirit and emotion, constituting the very pulse and quiddity [= essens eller særegenhet] of passion made public.” (Abrams 1971 s. 50)

Bildekunstnere som tyskerne Philipp Otto Runge og Karl Friedrich Schinkel ville at deres verk skulle presenteres sammen med musikk (Frieling, Scheidemann m.fl. 2003).

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); “that favorite romantic toy, the Aeolian lyre. Athanasius Kircher laid claim to having invented this instrument in 1650. In the course of the next hundred years it became a popular piece of household furniture, and its pensive moods, its insubstantial and fairy sounds, and, above all, the fact that its music could literally be attributed to nature rather than art, made it a favorite subject for poets after the mid-eighteenth century. [...] The Aeolian lyre is the poet, and the poem is the chord of music which results from the reciprocation of external and internal elements, of both the changing wind and the constitution and tension of the strings.” (Abrams 1971 s. 51)

“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).

“[T]he cultivation of extreme states of feeling, the summoning up of titanic energies from their caves of suppression, may take the form of satanism.” (Martin Price i Bloom 1986 s. 40) “Byron was familiar with all the metamorphoses of Satan: through his own experience, and through such literary versions as Mrs. Radcliffe’s *Schedoni* and Milton’s *Satan*.” (West 1963 s. 7)

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)

I 1798 skrev Novalis: “Enhver vitenskap har sin gud, som samtidig er dens mål. For eksempel lever *mekanikken* av Perpetuo mobili – og forsøker samtidig, som sitt høyeste problem, å konstruere en Perpetuum mobile. Tilsvarende *kjemien* med Menstruo universali – og det åndelige stoff, eller de vises sten. *Filosofien* søker et første og eneste prinsipp. *Matematikeren* søker sirkelens kvadratur og en prinsiplignelse. *Mennesket* – Gud. *Medisineren* en livseliksir – en foryngelsesessens. [...] *Politikeren* en fullkommen stat – evig fred – fri stat.” (her sitert fra Vietta 1983 s. 157-158). De vises sten var en idé innen alkymien. Novalis mente at hver vitenskap har “sitt spesifikke utopiske konstrukt”, tenkt som en absolutt fullbyrdelse (Vietta 1983 s. 158).

Den tyske historikeren Georg Gottfried Gervinus skrev på 1800-tallet om det han oppfattet som romantikernes virkelighetsflukt: “Kjennetegnet ved den egentlige romantikken er alltid flukten til over- eller underjordiske regioner, til drømmeriker og riker for ånder og til fjerne tider og folkeslag, gjenoppliving av diktverk fra disse fjerne tidsaldrene, avstand til samtiden, til nyere tid og det virkelige liv.” (sitert fra Vietta 1983 s. 70)

Den tyske dikteren Heinrich Heine oppfattet de romantiske dikterne som reaksjonære og virkelighetsfjerne, og kalte dem “middelalderske”. Tyskeren Carl Schmitt mente at romantikerne reduserte verden til et uttrykk for deres “absolutte innbilningskraft” (gjengitt og sitert fra Vietta 1983 s. 17). Heines og andre kritikk fikk vann på mølla da Friedrich Schegel samarbeidet med den ekstremt konservative østerrikske statsmannen Klemens von Metternich (Vietta 1983 s. 22).

Den ungarske filosofen György Lukács mente romantikerne var irrasjonelle og fornuftsfiendtlige på en måte som var en forløper for fascismen (gjengitt fra Vietta 1983 s. 17).

Den amerikanske historikeren Gordon A. Craig framstilte i boka *The Germans* (1982) det romantiske som det mest typiske kjennetegnet ved tyskere, og med det romantiske følger en tendens til intellektfiendtlighet og irrasjonalitet (gjengitt fra Bohrer 1989 s. 10). Gjennom historien har det dessuten vært en rekke eksempler på stempeling av det romantiske som uetisk (Bohrer 1989 s. 23).

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)

Wuthering Heights er “the climax and endpoint of the long tradition making love a private religion” (J. Hillis Miller sitert fra <https://www.jstor.org/stable/pdf/41810122.pdf>; lesedato 19.08.24).

“Catherine (Cathy) og Heathcliff trekkes fra første øyeblikk mot hverandre. Heathcliff ble funnet på gaten i Liverpool som gutt, og vokser opp i familien Earnshaw på den fattige gården Wuthering heights sammen med familiens barn, Cathy og Hindley. Fosterfar Earnshaw elsker Heathcliff, sønnen Hindley er rasende sjalu, og når Earnshaw dør blir Heathcliff utstøtt og hundset av en hevngjerrig Hindley. Cathy og Heathcliff er av samme sinn, ville, utøyelige og ubøyelige, med et voldsomt temperament – de blir etter hvert også destruktive og hatefulle mot hverandre. Kjærlighetsbåndet som utvikler seg mellom dem, skildrer Brontë som en naturkraft. [...] Cathy gifter seg med en annen, den rike Edgar Linton fra den velstående nabogården – dette er også en fortelling om klasse, sosial urett og trang til å løfte seg ut av fattigdom. Samtidig er hun besatt av Heathcliff. I sterke ordelag betror hun seg til hushjelpen: “Han er mer meg selv enn jeg er. Hva enn sjeler er laget av, hans og min er laget av det samme (...) Nelly, jeg *er* Heathcliff – han er i min sjel, som meg selv”. Heathcliff har det på samme måte. “Bare ikke forlat meg i denne avgrunnen der jeg ikke kan finne deg (...) Jeg kan ikke leve uten mitt liv, uten min sjel” utbryter han på Cathys dødsleie. Ingen av dem kan leve uten den andre. Deres lidenskap innebærer at de “eier” den andre. For Cathy er Heathcliff hennes, selv om hun har gått til en annen – og Heathcliff snakker om “rett”: “Du elsket meg, hvilken rett hadde du da til å forlate meg?” Det ender i et anklagende

skrik: “Hvorfor sviktet du ditt eget hjerte, Cathy?” Et svik som ødelegger dem begge: “Jeg har ikke knust ditt hjerte, du har selv knust det, og ved å knuse det har du knust mitt”. [...] *Wuthering heights* viser kraften i mangelen og kjærlighetens mørke energier – grådigheten, sjalusien, hatet, hevnrangen.” (Siri Erika Gullestad i *Morgenbladet* 10.–16. februar 2023 s. 24)

På grunn av Heathcliffs rolle har romanen blitt kalt Brontës “cuckoo’s tale” (Margaret Homans i Bloom 1987a s. 80). Heathcliff “is an existence of Cathy’s beyond herself, in her mind as her own being, and is more Cathy’s self than she is. He provides a path of mediation to Cathy’s self which at the same time marks the impossibility of coincidence with that self. Passion becomes a mode of self-naming, a self-reflection which is necessarily self-sundering. This is why, when Cathy finally states her love for Heathcliff, she must in the same breath declare her decision not to marry him. Her declaration of love signals their disunion: “It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him.” ” (Carol Jacobs i Bloom 1987a s. 111)

Wuthering Heights “works as a level of experience that is unsympathetic to, or rather, simply irrelevant to the social and moral reason.” (Bloom 1987a s. 9)
“Whatever we are to call the mutual passion of Catherine and Heathcliff, it has no societal aspect and neither seeks nor needs societal sanction.” (Bloom 1987a s. 6)

“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; 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) "Lockwood, more successfully than anyone else in the book, has shut out the powers of darkness (the pun in his name is obvious in this context); and his lack of any dramatically thorough motivation for dreaming the cruel dream suggests those powers as existing autonomously, not only in the "outsideness" of external nature, beyond the physical windowpane, but also within, even in the soul least prone to passionate excursion." (Dorothy Van Ghent i Bloom 1987a s. 16)

“The snowstorm of chapter 3, wholly adversary, all but obliterates both the path back to Thrushcross Grange and Lockwood’s health. The path was previously marked by stones daubed with lime, but the storm has covered the ground so deeply that, “excepting a dirty dot pointing up, here and there, all traces of their existence had vanished.” Nature is combating the human attempt to make nature legible, and the scarcity of those “dirty dots” causes Lockwood to founder in his reading of nature.” (Margaret Homans i Bloom 1987a s. 71)

“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)

Heathcliff “has been caught ineluctably in the human to grapple with its interdictions long after Catherine has broken through them. The treachery of the window is that Catherine, lost now in the “other,” can look through the transparent membrane that separates her from humanity, can scratch on the pane, but cannot get “in,” while Heathcliff, though he forces the window open and howls into the night, cannot get “out.” When he dies, Nelly Dean discovers the window swinging open, the window of that old-fashioned coffin-like bed where Lockwood had had the dream.” (Dorothy Van Ghent i Bloom 1987a s. 18)

“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; lesedato 07.06.16)

“The first actual break between the child-lovers occurs at the gap in the diary text – for this gap marks their scamper to Thrushcross Grange, Cathy’s first wandering away from Wuthering Heights, her initial encounter with Edgar Linton, and thus the beginning of the split in Cathy herself.” (Carol Jacobs i Bloom 1987a s. 112)

“On the one hand, we have Wuthering Heights, the land of storm; high on the barren moorland, naked to the shock of the elements, the natural home of the Earnshaw family, fiery, untamed children of the storm. On the other hand, sheltered in the leafy valley below, stands Thrushcross Grange, the appropriate home of the children of calm, the gentle, passive, timid Lintons. Together each group, following its own nature in its own sphere, combines to compose a cosmic harmony. It is the destruction and re-establishment of this harmony which is the theme of the story.” (David Cecil i <https://englishassociation.ac.uk/wp-content/uploads/2020/08/Wuthering-Heights-60.2.pdf>; lesedato 19.08.24)

Lyngmoene rundt Wuthering Heights representerer frihet, bortenfor sosial tvang, status og kvinnerollen (Martínez 2017 s. 332). Etter at Catherine har giftet seg med Edgar Linton, lukker dette frirommet seg og hun lengter intenst etter det. Leseren erfarer “Cathy’s vacillation between Linton’s pragmatic economic world and the dream world of romance with Heathcliff” (Kamilla Elliott i Ryan 2004 s. 227).

“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). “In Nelly’s description, he [Heathcliff] seems to belong to the landscape as an intrinsic part of it – as if he were planted there, rooted not as a human and active entity but as a different species, quiet as the trees with which he is surrounded.” (Stevie Davies i Bloom 1987a s. 132-133)

Heathcliff vil helst skru tiden tilbake “to an earlier period of freedom and timelessness experienced by Catherine and himself.” (Knoepflmacher 1989 s. 47) For han 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).” (Knoepflmacher 1989 s. 57) “Heathcliff has moved from a death-in-life to a life-in-death with Catherine.” (Stevie Davies i Bloom 1987a s. 134)

“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, enfleshed. Shaped by a world in which children must grow up and assume rigid identities, he feels betrayed.” (Knoepflmacher 1989 s. 96)

“Heathcliff er både et offer og en overgriper; han er den som kommer utenfra, er annerledes og blir straffet for det, og han er selv en som utøver vold. Moral-filosofen Martha Nussbaum forsvarer ham med å si at han er den eneste i romanen som piner av kjærlighet, ikke frykt. “Romanen er gjennomsyret av en tragisk avvisning av alle løsninger,” skriver hun, og ett trekk ved denne avvisningen er kritikken som rettes mot den formen for kjærlighet som ikke er villig til å risikere noe for følelsen. [...] I et essay framhever Sigrid Undset at vi hos Brontë har å gjøre med “begjærets plutselige desperasjon”. Med de ordene treffer hun en nerve i romanen. Det er noe uforsonlig ved *Wuthering Heights*; her er det ingen varme og ingen trøst å få! Dette er en merkelig, brutal og voldsom kjærlighetshistorie. Catherine finner da heller ingen hvile etter sin altfor tidlige død, men hjemsøker både gården og Heathcliff” (Tone Selboe i <https://blogg.deichman.no/litteratur/2018/09/14/begjaerets-plutselige-desperasjon/>; lesedato 10.10.24).

“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. "*Wuthering 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; 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)

"In a passage about nature's obliviousness to Heathcliff's grief over Cathy's death, a symbol for tears lurks in the image of "the dew that had gathered on the budded branches, and fell pattering round him." " (Bloom 1987a s. 70)

"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; 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 finne 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)

Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>