

# Når tok romantikken slutt i nordisk litteratur?

Autor(en): **Aarseth, Asbjørn**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **19 (1991)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858327>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ASBJØRN AARSETH, BERGEN

## Når tok romantikken slutt i nordisk litteratur?

I 1960 holdt min landsmann Paulus Svendsen et foredrag på den 2. internasjonale germanistkongressen i København; foredragets tittel var «Der Ausklang der Romantik im Norden».<sup>1</sup> Paulus Svendsen trekker fram en rekke vitnesbyrd fra det han kaller epigontiden, årene omkring midten av det forrige århundret, som viser en utbredt følelse av at tidens ånd ikke lenger er hva den var, og hvor de unge opplevde det som å ankomme til en fest i det øyeblikket da gjestene sier god natt til hverandre. Slik Paulus Svendsen tolker en del spredte uttalelser av diktere, kritikere og filosofer på den tiden, er det indikasjoner på at romantikken er i ferd med å klinge ut i nordisk litteratur. Han peker på Søren Kierkegaards kritikk av den estetiske livsholdningen som et tegn på romantikkens devaluering. Noe lignende skjer i Frederik Paludan-Müllers diktning og hos Johan Ludvig Heiberg. Han finner uttrykk for en personlig krise hos en rekke diktere, hos Atterbom så tidlig som i 1821, i diktet «Åsigter», hos Grundtvig i flere omganger, bl.a. i 1823, hos Geijer i det berømte «geijerska affallet» i 1838, hos Almqvist omtrent samtidig, hos Welhaven i og med hans tredje diktsamling i 1847, hvor det ikke lenger er noen dypere forståelse mellom det dikteriske jeg og naturen, og så videre.

I Paulus Svendsens tolkning klinger den nordiske romantikken ut med Inge-manns dikt «Dejlig er Jorden!», trykt i 1850. Her synger den romantiske dikteren om at jorden er fager, men samtidig er den bare et kortvarig oppholdssted for sjelen på dens pilgrimsvandring. I 1850 lar det seg ennå gjøre å synge slik, men så er det snart slutt på harmonien og idealiseringen. Slik Paulus Svendsen ser det, var romantikkens utklang grundig forberedt, dels i en gradvis dreining av orienteringen i skandinavisk åndsliv fra å være sterkt dominert av interessen for det tyske, især i Danmark og Norge, i mer vestlig retning, mot Frankrike og England, dels i den nye liberalismen fra 1830-årene av.

Kan vi i dag gi vår tilslutning til denne dateringen av romantikkens opphør i nordisk litteratur? Det må her presiseres at Paulus Svendsen definerer sitt romantikkbegrep som *universalromantikk*, dvs. den platonisk-fargete livsanskuelsen hvor den synlige verden er et avbilde av idéenes uforgjengelige verden, som dikteren kan skimte. Sammen med denne idealismen finner han hos mange unge romantikere en estetisisme som i sin mest ekstreme form resulterer i en mangel på sosial samvittighet og medmenneskelighet. Slike holdninger er uten

<sup>1</sup> SVENDSEN (1962).

tvil kommet til uttrykk både i Tyskland og i de nordiske land i begynnelsen av det 19. århundre; det er tale om en attityde hos yngre diktere og kunstnere som i sin nye oppdagelse av individets frihet ønsker å vende mengden ryggen, et slags åndsaristokratisk opprør, en form for villet hjemløshet som er med på å tegne tidens fysiologi. Men som et *hovedkriterium* for periodebegrepet romantikk forekommer det meg for snevert. Å framkjenne romantikeren evnen til å vende hjem etter en fase av opprør, å tegne ham med ryggen vendt mot sitt folk, å trekke hans etiske alvor i tvil, er å begrense romantikkbegrepet i en grad som gir det en marginal funksjon i tolkningen av vår åndshistorie. Det er å sette strek over så vel nasjonalromantikken som liberalromantikken.

Jeg kan ikke gå med på å se Søren Kierkegaard eller noen av hans samtidige tidsvitner som romantikkens banemenn. Kierkegaards kompromissløse kritikk av lunkne holdninger og hans eksistensielle brudd med sine prosaiske omgivelser, kan ikke på noen fruktbar måte identifiseres med en anti-romantisk innstilling. Kierkegaard er blitt omtalt som «et geni i en købstad»<sup>2</sup>, og det er en utpreget romantisk konstellasjon, det heroiske individet, outsideren overfor resten av samfunnet. Kjøbstadens estetikk kan man godt betegne som biedermeier, men også den hører perioden til, den er en del av romantikkens signalement.

For å kunne besvare spørsmålet om tidspunktet for romantikkens opphør i nordisk litteratur, er det ikke tilstrekkelig å slå opp i et av de mange litteraturhistoriske verk som finnes om de nordiske lands litteratur i det forrige århundre. Der vil vi finne høyst ulike svar, og vi vil finne høyst ulike periodebetegnelser. Skal det være mulig å oppnå konsensus om dateringen, må vi først oppnå konsensus om romantikken som begrep. Det er nok her problemet ligger.

Det kan se ut til å være lettere for arkeologene å begrunne sine periodebegreper, trass i at de steller med fjernere tiders kulturformer. Jernalderen regnes i Norden fra ca. 500 år før vår tidsregning. Når tok den slutt? Det kan diskuteres om jernet noen gang er blitt erstattet av et annet og mer anvendelig metall i vår kultur. Dersom det er metallenes innbyrdes hegemoni som er nøkkelen til kulturhistoriens periodisering, kan sikkert det synspunktet forsvares at vi fortsatt lever i jernalderen. Men så enkelt er det ikke. Fra historisk tid har vi langt flere typer spor og kilder som kan gi oss holdepunkter for et perspektiv på fortidens kulturgang. Selv om vi begrenser oss til én sektor av kulturlivet, litteraturen, og dertil især fokuserer skjønnlitteraturen, er det på grunn av omfanget i produksjon og distribusjon en så stor mengde spor tilgjengelig at det i prinsippet finnes noe for nær sagt enhver smak. Og selv om enhver kultur for sin enhets skyld sørger for å etablere en litterær kanon, noe som gjør antallet tekster man helst skal ha et forhold til noenlunde overkommelig, betyr ikke det at spennvidden i oppfatninger og historiografisk ramme er begrenset.

Dersom romantikken var et navn på et enkelt stilfenomen i litteraturen, f.eks. en utstrakt bruk av plantenavn, ville det være mulig å beregne statistisk når dette fenomenet fikk et slikt omfang at en kunne si: Her begynner det for alvor, og

<sup>2</sup> ROHDE (1962).

likeledes kunne en beregne dets nedadgående kurve og lete etter tidspunktet da frekvensen av plantenavn sluttet å være påfallende, og eventuelt et nytt fenomen gjorde seg gjeldende, f.eks. navn på mekaniske innretninger. Jeg vil ikke beskyldte noen seriøs romantikkforsker for å arbeide med et så enstrenget begrep. På den annen side er det åpenbart at jo flere strenger på instrumentet, desto vanskeligere blir det å tidfeste en stilperiode. Det vil si at den som ønsker å arbeide med et nyansert og mangefasettert romantikkbegrep, et begrep som kan sammenfatte flest mulig av de aktuelle tidstypiske normer, former og strategier, blir mer eller mindre nødt til å gi avkall på muligheten for en fast og absolutt datering, det gjelder både romantikkens begynnelse og dens slutt. Og om det er så at vi har ulike forslag til datering, så skyldes ikke det at enkelte har sviktende kunnskaper om romantikkens utbredelse i nordisk litteratur, men det skyldes at det ikke er den samme romantikken.

At vi alle bruker det samme navnet på den diktningen som vi mener er historisk spesifikk for tidsrommet fra ca. 1800 og et stykke framover, betyr ikke at vi faktisk taler om de samme realitetene, de samme tekstlige egenskapene, det samme verdisynet. Å ta periodebetegnelsen romantikk i sin munn er på mange måter en uhyrlighet i all sin forenkling og generalisering. Og selv om vi skiller mellom samtidens romantikkbegrep – dvs. de romantiske dikternes og kritikernes historiske selvforståelse – og ettertidens romantikkbegrep, må vi straks ta det forbeholdet at man i samtiden selvsagt ikke tenkte ens om det som da utfoldet seg på litteraturens marked, og enda mindre har ettertidens ulike generasjoner av litteraturhistorikere brukt et fastlagt romantikkbegrep. Også innen et og samme forskersamfunn og innen samme generasjon har både formelle kriterier og estetiske vurderinger vært forskjellige.

En litteraturhistorisk periode utgjør ikke bare et vendepunkt, den forutsettes også å ha en viss utstrekning i tiden. At tiden går, innebærer at vi i vår beskrivelse må gi rom for en viss dynamikk i materialet. Hele tiden er nye tekster kommet til, og gamle tekster falmer eller åpenbarer nye sider. Det kan være tale om skiftende moteretninger, eksperimentering med nye grep, og mer grunnleggende normforskyvninger. Den litterære prosessen bør ikke sees som et statisk system innenfor hver periode. Ikke minst i det 19. århundre, da klassisismens relativt autoritære poetikk hadde mistet mye av sin disiplinerende effekt, og markedet hadde begynt å overta som smaksdommer, var det heftige litteraturkritiske debatter, eller «feider» som de gjerne kalles, og vi finner en rekke manifeste og programmer og kritikerrøster som forlanger oppmerksomhet på diktningens vegne. Slike poetologiske ytringer er lettere å få øye på enn endringer i selve diktningen, og de traderes derfor glatt fra litteraturkritikk til litteraturhistorie, hvor de har en tendens til å få mer tyngde og substans enn selve diktningens forløp gir grunnlag for.

Dynamikken er der, men den kan tegnes på ulik vis, og det er ikke gitt samtidens aktører i kulturkampen å se hvilken retning frontene beveger seg i. Det var en utbredt forestilling i det 19. århundre at diktningen, liksom kunsten i det hele tatt, og vitenskapen med, gradvis nærmet seg en mer og mer sann erkjennelse av

virkeligheten. Dette er det vi kaller *realismetolkningen*, og den har hatt stor makt over litteraturhistorien i de nordiske land. Den går ut på at vi allerede i 1820-årenes litteratur finner en klar vilje og en stigende evne blant dikterne til å nærme seg virkelighetens verden, og at denne prosessen fortsetter, med ett og annet tilbakeslag, men ellers sakte og sikkert gjennom 1830-årene og videre helt til 1870-årene, da realismen endelig har erobret litteraturens maktsentra og romantikken med dens interesse for drøm og lengsel og dens dyrkelse av fjerne tider og eksotiske idyller er fortrent fra diktningens indre sirkler. Jeg har i en annen sammenheng argumentert mot denne tolkningen av den litterære prosesens retning, dels ut fra en kritikk av den snevre bruken av begrepet virkelighet, som jeg ikke kan se egner seg som tekstvitenskapelig hjelpemiddel i det hele tatt, og dels ut fra alternative tolkninger av tekster som tradisjonelt har vært støttepunkter for realismetolkningen.<sup>3</sup> Jeg skal derfor ikke gå nærmere inn på en dekonstruksjon av realismen som periodebegrep i denne forbindelsen, men nøye meg med å forsøke å unngå ordet realisme som litterær karakteristikk i det følgende. Men dermed har jeg indirekte antydnet at begynnelsen til romantikkens nedtur ikke skal dateres til 1820-tallet, og at Georg Brandes ikke tok knekken på den romantiske diktningen da han holdt sin kjente forelesningsserie fra høsten 1871.

Når jeg nå samler inn de romantikk-kortene som er merket med virkelighetsflukt, svermeri, idyllisering, skjønnhetsdyrkelse, fantasteri o.l., er det fremdeles tilstrekkelig mange kort igjen til at spillet kan gå videre. Vi må bare finne en ny motstander, dvs. konstruere et historisk bilde der romantikken får en annen avløser enn realismen. Først skal jeg bare anføre noen bemerkninger om forløpet i seg selv og vårt perspektiv på det.

Når vi studerer adferden til det litterære systemet over tid, har vi lett for å for-  
tape oss i de enkelte genres utvikling hver for seg. En slik oppdeling kan lette oversikten over det totale feltet. Likevel må vi huske på at i den litterære prosessen fungerer genrene sammen, liksom litteraturen som helhet fungerer sammen med og i forhold til andre typer kulturelle fenomener. Med Roman Jakobson kan vi tale om vekslende dominanter i og med forløpet av et system.<sup>4</sup> En slik dominant kan f.eks. være en litterær genre, som i et gitt system kaller på større interesse enn andre genrer. Ikke fordi den i seg selv, objektivt sett eller i kraft av tradisjonen har krav på større oppmerksomhet, men ut fra en historisk betinget prioritering eller ut fra en markeds mekanisme av mer sosialhistorisk eller mediehistorisk opprinnelse. Poenget er at dominanten ikke er gitt en gang for alle. Det litterære systemet liksom andre kulturelle systemer endrer seg over tid, og det skjer bl.a. ved at nye dominanter overtar hegemoniet. En slik systemendring kan vi iaktta ved inngangen til det 19. århundre i europeisk litteratur, og etter hvert også i de nordiske land. Det som skjer er at klassisismens

<sup>3</sup> AARSETH (1981).

<sup>4</sup> JAKOBSON (1978).

dominantgenrer, eposet og dramaet, gradvis må vike plassen. I første omgang får det lyriske diktet en framtrædende plass i systemet. Det er denne fokuseringen av det lyriske jeg som i stor grad har vært identifisert som romantikkens kjerne. Jeg'et framstilles som noe enestående, som et sentrum i universet, i slekt med det guddommelige.

Ved å senke blikket inn i sitt eget indre, og heve seg over hverdagslivets fortredeligheter, blir dikteren outsider i sitt miljø, en ensom skikkelse. Han er ikke lenger det rike borgerskapets leilighetssanger, men opptrer på egne vegne, for et større marked. Men i stedet for å gå inn i rollen som en praktisk forretningsmann, dyrker han sin egen følsomhet, og han utvikler et nært forhold til et idealisert naturbegrep og et idealisert begrep om folket, sin egen nasjon. Universalromantikeren blir etter hvert, og uten noen dypere personlighetsforandring, nasjonalromantiker. Dette er Oehlenschlägers, Tegnér's, Atterboms og deres dikterbrødres epoke; i Norge er det Wergeland og Welhaven som litt senere og på hver sin måte markerer den lyriske diktningens systemdominans.

Imidlertid vil jeg ikke være med på å identifisere denne relativt kortvarige fasen av innadventd og melankolsk versdiktning, denne meget eksklusive apotheosen av det lyriske subjektet og ufolkelige dyrkelsen av folket, med romantikken som periode. Det er en viktig del av vår nordiske litteraturhistorie, den har en sentral plass i romantikken, men romantikken omfatter langt mer. Vi må se på hele systemet og dets utvikling. I de nordiske land er det 19. århundre masselitteraturens århundre. I det 20. århundre har vi fortsatt en meget ekspansiv masselitterær produksjon, men nå har litteraturen fått konkurranse fra en rekke andre massemedier – film, grammofon, radio, fjernsyn, og situasjonen er en helt annen enn da det trykte ord i praksis hadde monopol på massespredning av kommunikasjon.

Det er dette perspektivet vi etter min mening bør studere litteraturens utvikling i. Da vil vi få øye på et nytt trekk i bildet, den betydelige framveksten av prosafiksjon. I engelsk, tysk og fransk litteratur var romangenren i sterk vekst allerede omkring midten av det 18. århundre, og til Norden kom den i første omgang som import. Fra 1810-tallet av har vi både i Danmark, Sverige og Norge en betydelig produksjon av noveller og kortere romaner, også en og annen lengre roman. Det er delvis en sentimentalromantisk prosa, som henvender seg især til borgerskapets kvinner. Det har vært en utbredt tolkning å se denne nye prosadiktningen som romantikkens avløser, men det er misvisende. Cederborghs prosa er eldre enn Stagnelius' vers, og Maurits Hansens prosa eldre enn Wergelands og Welhavens vers.

Det som skjer med det litterære systemet utover i det 19. århundre både i de nordiske land og i Europe for øvrig, er at romandiktningen gradvis oppnår kunstnerisk pretisje. I andre halvdel av århundret er romanen blitt et fullverdig og høyt respektert medium for den dikteriske fantasi. Av de andre genrene har dramaet hele tiden beholdt en viktig plass, også etter at overgangen fra vers til prosa har funnet sted. Derimot får lyrikken mindre oppmerksomhet og lavere prestisje i 1870- og 1880-årene.

Dette skiftet av dominant i det litterære systemet, som kanskje best kan forklares ut fra markeds- og mediehistoriske endringer, har ført til at den litteraturkritiske og dermed også den litteraturhistoriske hovedinteressen har skiftet over fra den lyriske til den episke genren. Mange litteraturhistorikere har oppfattet skiftet som en egenskap ved tekstmaterialet, mens det heller bør betraktes som en interesseforskyvning og altså ikke historisk bindende. Ser en på det overleverte materialet fra det 19. århundre, vil det vise seg at genrene består; det skrives prosa tidlig på 1800-tallet, side om side med vers, og det skrives vers i siste del av århundret, side im side med prosa. Det er vektleggingen, litteraturkritikkens fokus, som har endret seg, og den er ikke en empirisk størrelse, men en funksjon av en historietolkning.

Ser vi på lyrikkens utvikling løsrevet fra systemet som helhet, vil det være grunnlag for å tale om en stor grad av kontinuitet i så godt som hele århundret. I 1870-årene kan en vise til en Viktor Rydberg, i 1880-årene har vi en Ola Hansson og en J. P. Jacobsen, og i 1890-årene er det en hel rekke framtrepende lyrikere, bl.a. Fröding, Levertin, Heidenstam, Garborg, Obstfelder, Sophus Claussen og Johannes Jørgensen. Det er neppe problematisk å karakterisere disse som romantikere, selv om enkelte dikt av Obstfelder og Jacobsen kan sies å ha et preg av modernisme når det gjelder formspråket. Det kan nok pekes på en voksende sans for verskunstens musikalitet og språkets evne til å framkalle skiftende stemningsvalører, mens den romantiske lyrikken fra begynnelsen av århundret gjerne var mer retorisk inntrengende og forkynnende. Likevel er interessen for fantasi-livets ubegrensede verden og for naturens evne til å hele det splittede sinnet fremdeles et viktig trekk som røper den sterke romantiske arven i denne diktningen. 1890-årenes diktning blir vanligvis betegnet som nyromantikk, især i norsk litteraturhistorie.

Noe veritabelt periodeskifte gir altså ikke utviklingen i den lyriske genren grunnlag for før modernismen, og det vil si tiden omkring 1. verdenskrig eller senere. Svakheten med periodebegreper som realisme og naturalisme er bl.a. at de sjelden gir rom for den lyriske genren som del av litteraturhistorien.

Det er i prosafiksjonens frammarsj man har ment å se signalene om en slutt på romantikken. Ulike alternativer har vært lansert, bl.a. en overgang fra romantikk til poetisk realisme, eller fra romantikk til liberalisme, eller fra romantikk til kritisk realisme. Dokumentasjonen har i den sammenhengen gjerne skiftet fra vers til prosa, fra himmelstormende lyrikk til mer jordnære folkelivsskildringer, i noen grad også fra historiske romaner og sagadramaer til framstillinger av borgerlige konflikter og aspirasjoner i miljøer farget av samtidige forhold. Enkelte oppfatter denne overgangen som en direkte observerbar egenskap ved materialet, men den bør heller sees som resultatet av en interessestyrt seleksjon og en tradert historietolkning. Tekstmaterialet fra det 19. århundre er svært omfattende og genremessig mangefarget. I prinsippet ville det ha vært mulig å velge ut dokumentasjon for en hypotese om en overgang i motsatt retning – fra Fredric Cederborgh til Gustav Fröding, eller fra Blichers «Hosekræmmeren» til Garborgs *Haugtussa*, for å nevne to tekster som begge plasserer sine personer i en

viss type hedenatur, men som benytter nokså ulike virkemidler. Den som vil forsvare det tradisjonelle bildet av forløpet, må enten marginalisere Cederborgs samfunnskritiske romaner eller tolke den såkalt nyromantiske 90-tallslyrikken som en historisk regresjon, helst begge deler.

Vår tid har andre erfaringer og andre perspektiver enn det 19. århundres mennesker hadde. Vi bør merke oss deres selvforståelse, men vi kan ikke være bundet av den når vi skal forstå deres tid og deres tekstproduksjon. For oss trer den historiske prosessen fram i tidsavstandens utjevne lys. Det bildet som tegner seg, viser vekslende politisk-ideologiske konjunkturer og en livlig debatt i aviser, tidsskrifter, bøker, møtereferater o.l. Samtidig kan vi få øye på en fundamental kontinuitet i perioden etter opplysningstiden og klassisismen og før modernismens gjennomgripende verdiomveltning. Kontinuiteten gjelder framfor alt synet på det menneskelige individets essensielle egenskaper og dets plass i naturen og i samfunnet, og den gjelder synet på dikteren som sosial opprører og uforsonlig frihetsforkjemper. Det som kan gi inntrykk av å bryte kontinuiteten, er diverse pøtologiske debattinnlegg, litterære manifeste, programmatisk forord, kritikerutspill o.l. Slike tekster er gjerne mer revolusjonære enn diktningen selv, og historiografien har alltid hatt en forståelig svakhet for revolusjoner. De høyner interessen for forløpsframstillingen, men om de er så viktige for den historiske erkjennelsen som samtidens aktører vil ha det til, må det stå ettertiden fritt å avgjøre.

«Det moderne gjennombrudd» er det sentrale eksemplet på et kritikerutspill som er tillagt epokegjørende betydning i nordisk litteratur. I dag er det rimelig å betrakte 1870-årenes gjennombrudd som en liberalromantisk injeksjon i et kulturelt rom hvor nasjonalromantikkens normer fremdeles hadde en viss posisjon. Det fantes også i slutten av det 19. århundre observatører som mente å se romantikeren i Georg Brandes. Det klareste eksemplet finnes kanskje i et essay av Johannes Jørgensen fra 1904: «Romantikken i moderne dansk Litteratur». Jørgensen beskriver Brandes som «den danske Romantiks ægtefødte Barn». Videre heter det bl.a.:

Ved sin Proklamering af den «aristokratiske Radikalisme» og ved sin dermed omtrent jævnsides løbende Kamp mod «visse store, som fritænkeriske Digtere forklædte Lægprædikanter,» ved hele sin *Overmenneske-Moral* har Brandes i Virkeligheden indført *den mest vidtgaaende tyske Romantiks* Ideer i dansk Aandsliv. Efter at have kastet den utilitaristiske Mummedragt, aflørede den saakaldte Brandesianisme sig som Romantik – blot, at denne Romantik, ligesom ogsaa Heines og Ungtyskernes, var endnu mere radikal end den, som den fortrængte. Man kan sige, at i og med Brandes og Brandesianismen fuldbyrdes Romantikken i Danmark – drages de Konsekvenser, som Brandes selv i en af sine første Forelæsninger erklærede, at vi endnu ikke havde draget.<sup>5</sup>

At Jørgensen selv stiller seg meget kritisk til den brandesianske romantikken, har i denne sammenhengen mindre interesse.

<sup>5</sup> JØRGENSEN (1915: VI, 222).



Georg Brandes sto fram i 1871 som litteraturhistoriker med en ny tolkning av sitt århundres europeiske litteratur. Samtidig heiste han en opprørsfane som gjorde ham kontroversiell. Hans dristighet og retoriske begavelse skapte en situasjon som gir et visst grunnlag for betegnelsen «et geni i en købstad». Med andre ord: Brandes inntok en typisk romantisk holdning, og han ble nokså snart utstøtt av det gode borgerskap i København. At han i sin virksomhet som litteraturkritiker også var samfunnskritiker, ikke minst Danmarks-kritiker, er selvsagt ikke uforenlig med romantikken. Det var nasjonalromantikken Brandes vendte seg mot, og han gjorde det med støtte i visse strømninger i engelsk og fransk liberalromantikk.

Det er selvsagt mulig å definere romantikken som en strømning ved siden av andre, men vil vi anvende begrepet til å omfatte en historisk periode, må det være så romslig at det gir plass til de ytringsformene og teksttypene som er karakteristiske for perioden. Dette betyr bl.a. at satire, tendensdiktning og andre samfunnskritiske strategier som det 19. århundre er så rikt på, ikke må marginaliseres med henvisning til at disse formene er uromantiske. Det er neppe uenighet om at ironi er et utbredt virkemiddel i romantisk litteratur; ikke minst blir ironien brukt som avstandsskapende grep i skildringen av den romantiske helten i forhold til omgivelsene. Heroiseringen av individet i dets kamp mot mengden kan også skje ved andre virkemidler som fører til identifikasjon med den som står alene. Bl.a. kan en slik effekt oppnås ved at omgivelsene framstilles på en umenneskelig eller grotesk måte. Innenfor et romantisk tolkningsperspektiv vil en ikke umiddelbart ta slike konfrontasjonsmotiver som uttrykk for at det er vedkommende samfunns skjevheter som er det interessante og skal avdekkes. Det er minst like mye heltens unge, følsomme sinn, leserens identifikasjonspunkt, som fokuseres, og især er det den dramatiske konfrontasjonseffekten som gir slike skildringer kunstnerisk kraft.

Et godt eksempel på en konfrontasjon mellom den romantiske helten og den materialistiske, ufølsomme byen har vi i slutten av Balzacs roman fra midt på 1830-tallet, *Le Père Goriot*. Den unge Eugène de Rastignac har sørget for begravelsen av sin gamle venn Goriot på kirkegården Père-Lachaise, og står alene igjen på kirkegårdens høyeste punkt og ser mot Paris som ligger nede ved Seinen. Både hans blick og de ordene han retter mot byen – «A nous deux maintenant!» («Så var det oss to, da!») – vitner om en dramatisk protest og lover et oppgjør med dette korrupte samfunnet, denne kjøpstaden med dens hykleri og sosiale forfengelighet.

Den samme heroiske posituren finner vi også i nordisk 1800-talls litteratur, bl.a. i Strindbergs *Röda rummet* (1879), en roman som i mange litteraturhistorier er blitt oppfattet som realismens gjennombrudd i Sverige. Også denne romanen gir groteske bilder av et bysamfunn hvor det ikke ser ut til å være plass til ekte menneskelige følelser. Samtidig er det en desillusjonsroman som viser en ung manns møte med denne brutale verden. Man har lagt stor vekt på detaljrikdommen, effektene som skaper illusjonen av et autentisk bymiljø. Vi bør ikke se dette som romanens sentrale fortjeneste, slik en realisme-lesning er tilbøyelig til

å gjøre, men som et egnet bakteppe for å få fram profilen av den unge helten og hans utvikling. Sitatet jeg vil trekke fram, er ikke fra slutten, som i Balzacs roman. Det er fra åpningskapitlet i Strindbergs roman, det er leserens første møte med helten, Arvid Falk. Han er av en eller annen grunn som er ukjent for leseren, oppbrakt, nærmest sint, der han har kommet ut fra en trang kjellersal på Mosebacke og har Stockholm liggende for sine føtter:

Långt nere under honom bullrade den nyvaknade staden; ångvincharne snurrade nere i stadsgårdshamnen, järnstängerna skramlade i järnvågen, slussvaktarnes pipor visslade, ångbåtarne vid Skeppsbron ångade, Kungsbacksomnibussarne hoppade skallrande fram på den kullriga stenläggningen; stoj och hojt i fiskargången, segel och flaggor som fladdrade ute på strömmen, måsarnes skri, horns signaler från Skeppsholmen, gevärsrop från Södermalmstorg, arbetshjonens klapprande med träskorna på Glasbruksgatan, allt gjorde ett intryck av liv och rörlighet, som tycktes väcka den unge herrns energi, ty nu hade hans ansikte antagit ett uttryck av trots och levnadslust och beslutsamhet, och då han lutade sig över barriären och såg ner på staden under sina fötter, var det som om han betraktade en fiende; hans näsborrar vidgades, hans ögon flammade och han lyfte sin knutna hand, som om han velat utmana den stackars staden eller hota den.

Nu ringde det sju i Katrina, och Maria sekunderade med sin mjältsjuka diskant, och Storkyrkan och Tyskan fyllde i med sina basar, och hela rymden dallrade snart av ljudet från alla stadens sjuklockor; men när de tystnat, den ena efter den andra, hördes ännu långt i fjärran den sista sjunga sin fridfulla aftonsång; den hade en högre ton, en renare klang och ett hastigare tempo än de andra – ty den har så! Han lyssnade och sökte utröna varifrån ljudet kom, ty det syntes väcka minnen hos honom. Då blev hans min så vek och hans ansikte uttryckte den smärta, som ett barn erfar då det känner sig vara lämnat ensamt. Och han var ensam, ty hans far och mor lågo borta på Klara kyrkogård, därifrån klockan ännu hördes, och han var ett barn, ty han trodde ännu på allt, både sant och sagor.<sup>6</sup>

Oppmerksomheten ledes ikke her mot det ytre livet, bulderet fra byens virksomhet en tidlig kveldstund. Måkeskrik, kommandorop, treskoklapring osv. gir i seg selv ingen tilværelsestolkning og er derfor sekundære effekter. Det er heltens opplevelse som gestaltes i dette rommet av lyd- og synsinntrykk. Og det er arten av opplevelse som eventuelt kan gi holdepunkter for en periodebestemmelse. Det skulle være lett å kjenne igjen de typiske romantiske motivene i dette opptrinnet – outsider-følelsen, antagonismen mot byen, kirkeklokkene, kirkegården, melankolien, minnene, barnet i helten. Her har Strindberg skapt en sentralbevissthet som gir grunnlaget for en enhetlig tolkning, enten en oppfatter teksten som en bildungsroman, en kunstnerroman eller en pikaresk roman. På tross av frustrasjoner og desillusjoner i de ulike situasjonene, finnes det i skildringen av Arvid Falk en moralsk integritet som gjør ham til et klart eksempel på en romantisk helt. Falken blant de skrikende måkene kan også gi momenter til en romantisk tolkning. Men hovedsaken er idéen om en ukrenkelig menneskelig identitet og en kompromissløs frihetsvilje. I prinsippet strekker den seg fra

<sup>6</sup> STRINDBERG (1981: 8f.).

Schiller til 1950-årenes eksistensialisme, men i særlig grad gir den form og kontinuitet til det 19. århundres litteratur fram til 1. verdenskrig.

Det er modernismen som innvarsler at den romantiske perioden er over. På det idéhistoriske nivået innebærer modernismen at forestillingen om en indre menneskelig identitet er sprengt. På det formelle nivået svarer dette til at et fragmentarisk billedspråk sprenger det som var helhet og sammenheng. Fremdeles skrives både dikt og romaner ut fra en romantisk konsepsjon, men det er ikke den slags litteratur som får kritikernes oppmerksomhet. Romantikken er blitt triviallitteratur. Modernismen representerer finlitteraturen, og den vender seg bort fra markedet.

Når vi i dag ser tilbake på det 19. århundres litteratur, er våre interesser og vårt behov for historiske kategorier nødvendigvis betinget av dagens litteratur og litteraturbetragtning. Synsfeltet konstituerer seg til enhver tid fra det optiske ståsted. Romantikken kan i dag bare observeres fra et eller annet modernistisk eller postmodernistisk perspektiv. Derfor er ikke lenger romantikken hva den var for det 19. århundre. Vi ser i dag en annen og mer fundamental historisk enhet enn samtiden kunne se. Derfor varer romantikken lenger for oss enn den gjorde for våre forfedre. I de nordiske lands litteratur varer den et godt stykke inn i det 20. århundre.