

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER 49

Marie-Louise Svane

Romantisk spontanisme

*Dansk romantik som
litteraturhistorie og kulturarv*

Litteraturkritik & Romantikstudier

Skriftrækken udgiver aktuelle bidrag, som indgår i Dansk Selskab for Romantikstudiers forskningsaktivitet. Manuskripter fra konferencer, gæsteforelæsninger, medlemmernes works in progress, relevant diskussionsmateriale. De enkelte numre fordeles gratis til selskabets medlemmer og kan af andre interesserede erhverves ved henvendelse til skriftrækkens redaktør. Redaktionen modtager gerne forslag til udgivelse af nye numre inden for selskabets område. Henvendelse til formanden eller redaktøren.

Oversigt over disponible numre findes bag i hæftet.

Formand:

Lis Møller

Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie

Aarhus Universitet

Langelandsgade 139

8000 Århus C

89 42 18 41 / litlm@hum.au.dk

Fax: 8942 1850

Redaktør:

Mads Nygaard Folkmann

Danish Centre for Design Research

c/o Kunstakademiets Arkitektskole

Philip de Langes Allé 11

1435 København K

32 68 63 59 / madsfolkmann@karch.dk

© Dansk Selskab for Romantikstudier og forfatteren

2008

EAN:

978-87-91253-20-1

Romantisk spontanisme

Dansk romantik som litteraturhistorie og kulturarv*

Marie-Louise Svane

Dansk romantik er blandt andre ting et stykke litteraturhistorie. Som sådan er det en historie, der kan fortælles på forskellige måder, og som er blevet det gennem de sidste par hundrede år. Der er altså ikke én autoritativ historie om romantikken, der er knap nok en vedtaget afgrænsning af periodens hvorfra og hvortil, selv om rækken af værker og forfattere ligger nogenlunde fast, og selvom det ikke er sandsynligt at et manuskriptfund eller en æstetisk nyvurdering vil kaste et totalt nyt lys over perioden. Ikke desto mindre kan man som litteraturhistoriker indimellem have brug for at træde et skridt tilbage og overveje, hvad man vil med sit stof, hvad det er man vil fortælle, og hvordan man selv agerer som litteraturhistoriker i den proces. Hermed sigter jeg ikke på de metodiske spørgsmål, som det er litteraturhistorikerens første kompetence at afgøre, nemlig de spørgsmål, der handler om stoffets kategoriske inddeling og prioritering af temaer i forhold til hinanden.

Jeg sigter på et andet niveau i dette arbejde, nemlig på litteraturhistorikerens rolle som aktør i den større kulturhistoriske proces. Litteratur-

* Artiklen bliver også publiceret i Gunilla Hermansson og Mads Nygaard Folkmann (red.): *Ett möte. Svensk och dansk litterär romantik i ny dialog*. Makadam, Göteborg 2008 (i.p).

historikeren, der skriver en ny fremstilling og dermed også giver en ny fortolkning af en tidligere epokes litteratur, deltager som sådan i den fortsatte formidling af kulturarven. I den funktion er hans og hendes arbejde i høj grad betinget af problemstillinger i deres egen samtid og knyttet til spørgsmål om, hvordan et samtidigt publikum kan opleve, forstå og høste erkendelse af fortidens litteratur. Ganske vist er dette hermeneutiske aspekt altid nærværende i beskæftigelsen med den ældre litteratur, givet med at hver generation tilegner sig fortiden på sine egne præmisser, og sådan at historien om litteraturen gennem tiderne netop er blevet skrevet med vidt forskellige accenter og gennem skiftende analytiske optikker. Litteraturhistorien er forankret i sin egen tid, og dens symptombeskrivelse af det fortidige stof vil altid bære aftrykket af sin samtid, selv der hvor den mest minutiøst forsøger at rekonstruere de litterære forhold på fortidens egne præmisser. – Det der interesserer mig her, er at undersøge hvordan vinklen på det litterære romantikstudium forandres, når kulturarvsperspektivet rykkes i forgrunden. I det øjeblik teksterne anskues som kulturarv, er det ganske vist stadig det at begribe deres romantiske tanke og udtryksform, der er opgaven, men ikke udelukkende. Andre spørgsmål melder sig, som handler om, hvilken *relevans* det i et videre perspektiv har at bedrive studier i romantiske tekster i dag: Hvad er forskerens opgave over for litteraturarven? Hvilke erkendelser kan vi høste, hvilken oplevelse kan vi formidle, og hvilke spørgsmål er interessante at stille? Og hvad betyder det for måden at skrive litteraturhistorie på? – Set fra denne vinkel bliver litteraturhistorien og romantikstudierne dele af et nutidigt projekt.

Det kreative individ som kulturel type

De, der beskæftiger sig med den romantiske kulturarv i et nutidigt perspektiv, er typisk set ikke litteraterne, men kultursociologerne og idéhistorikerne. En

af dem, der har sat fokus på det, hun kalder 'det romantiske individualitetsparadigme' i moderniteten, er idéhistorikeren Undine Eberlein. I bogen *Einzigartigkeit. Das romantische Individualitätskonzept der Moderne* giver hun et signalement af den epokedannende opfattelse af individ og personlighed, der har rødder i 1800-tallets romantiske idéstrømninger (Eberlein 2000). Hun følger skiftet fra oplysningens rationelle individtype, der er forpligtet over for almenvellet, frem til en ny type individ, der dukker frem på tærsklen til 1800-tallet. Den ny type er, ifølge Eberlein, ikke forpligtet på det fælles, men kun på sig selv og sin indre verden. Det er *Sturm und Drang*-epokens 'originalgeni', eneren, det skabende naturtalent, der udkaster sit unikke værk og sit særlige forestillingsunivers, idet han tilsidesætter alle hævdvundne regler. Eberlein opererer med et skel og en skala mellem 'Selbstfindung', det at finde sig selv, og 'Selbst-erfindung' eller 'Selbstproduktion', altså at opfinde sig selv eller ligefrem at producere sit selv. Det er den skala, der går mellem oplysningens ansvarlige borgerindivid og romantikkens opfattelse af individualitet som følelsesbåren og særegen: 'einzig'. Igennem 1700-tallet propageres en individualitet, der stræber mod autonomi og myndighed over for enevældens standsskranker og adelsprivilegier, men i solidaritet med et borgerligt fællesskab. På tærsklen til 1800-tallet bryder individet ud af fællesskabet, og vi får en diskurs om geniet, der som en naturkraft sprænger alle bånd og sætter sin egen individuelle regel. Geniet, som idet han (i teorien altid 'han') skaber sit værk, skaber sig selv i forskel til alle andre.

Den tyske sammenhæng, Eberlein henviser til, var også en vigtig idébaggrund i udviklingen af romantikken i Danmark. I det hele taget har livlinjerne mellem tysk og dansk åndsliv måske aldrig været tættere end netop i begyndelsen af 1800-tallet. Adam Oehlenschläger citerede geni-æstetikens talsmand Johann Gottfried Herder fra første færd, således også i

sin tidlige prisopgave til Københavns Universitet, hvor han svarede på spørgsmålet om den nordiske mytologis anvendelsesmuligheder for en samtidig digtning. Han var selv dengang kommende romantisk geni, og der er masser af Herder hos den unge Oehlenschläger. Netop forestillingen om digtergeniet, der intuitivt skaber mesterværket ud af sin egen indre naturgrund, har han fra Herder. Det er den idé, han sætter i scene i eventyrspillet om *Aladdin*, der fremtryller de mest fantastiske ting helt forudsætningsløst ud af sin fantasi (Oehlenschläger 1805). Og han gentager den i variationer i sine fortællinger til værkerne og i sine æstetiske forelæsninger. Ligeledes deler han med Herder forkærligheden for den naive folkepoesi, og Oehlenschlägers tidlige romancer med folkevisemotiver og mytologiske fantasiskikkelser er en hyldest til en uoprindelig menneskelig kreativitet og et af de varigste spor i dansk romantik.

Eberlein går ikke ned i en egentlig historisk eller tekstuel analyse af tysk eller europæisk romantik. Hun opsummerer blot nogle spor og tendenser i det romantiske univers, som udkrystalliserer sig i idéen om det kreative individ og i begrebet om 'Einzigartigkeit'. De historiske detaljer er ikke hendes sag, tværtimod bevæger hun sig i idéhistorisk fugleflugt mellem dengang og nu og kaster en forbindelseslinje ud mellem romantikkens egen selvforståelse og eftertidens romantiske kulturarv. Hendes fokus og det punkt, hvorfra hun kaster sin linje, er nutiden. Genstanden for hendes analyse er nutidens livsstilskultur i de rige vestlige samfund og de mentale trends, hun opsummerer under titlen 'oplevelsessamfundet'. Det romantiske afsæt interesserer hende kun, for så vidt det kan bruges til at sige noget om oplevelsessamfundet og om de mentale mønstre, oplevelsesøkonomien fostrer, udnytter og udvikler. Pointen er, at der er nedfældet bestemte fascinationsstrukturer i den kulturelle arvemasse, som kan genaktiveres i nutidens forandrede kontekst *for better and for worse*, i dette tilfælde

åbenlyst mest det sidste. – Hvordan dette kan kaste lys over litteraturhistoriens problem, skal jeg vende tilbage til. Foreløbig drejer det sig om Eberleins samtidsdiagnose og hendes karakteristik af oplevelseskulturen via det romantiske bakspejl. Den romantiske ener ser således ud:

Da bohemens romantiske individualist først og fremmest forestiller sig ”den sande indre væsenskerne” som sanselig-affektiv, foregår den uendelige selvrealiseringsproces via æstetisk-ekspressive, sanseligt-symboliske, rus- og erotiske erfaringer og via neddykken i det refleksionsløse ubevidste. [...] Individet skal eksistere rent ud af sig selv. Enhver norm, enhver institution – i sidste instans også sprog og fornuft – er fremmedgørende. [...] Oplevelse skal være uformidlet og i konstant bevægelse (Eberlein 2000, 286f.).

Ifølge Eberlein er den romantiske individualitet altså spontant oplevende og ekspressivt skabende – ikke nødvendigvis som kunstner, men i hvert fald med centrum i en kreativ selvudfoldelse. Samtidig påpeger hun parallellen mellem romantik og nutidig oplevelseskultur, idet hun ser den beskrevne romantiske personlighedstype dukke op som næsten uforandret norm i det moderne scenarium. Dog med den vigtige tilføjelse, at den kreative selvudfoldelse nu er blevet en integreret del af markedsføringsstrategierne. Eberlein citerer kultursociologen Helmuth Schulze på dette punkt, nemlig hvor han viser, at den markedsskabte kreativitetskultur også har en indbygget tendens til at slå om fra spraglet selvudfoldelse til den tvangsprægede modsætning. Schulze skriver:

På denne ene side står oplevelsesmarkedet parat med en overvældende palet af oplevelses- og sansetilbud, som den romantiske individualist

må vælge imellem til brug for sin selvrealisering eller selvproduktion. [...] Det gælder om at prøve hele markedspaletten af midler til selvrealisering og selvproduktion og at holde trit med de konstant hurtigere skiftende fornyelser og trends, eller hellere være et skridt forud, før den nyest komponerede 'bricolage' bliver neutraliseret til trend. [...] Originalitetsmotivet som *motivet* i selvrealiseringsmiljøet skaber et uhyre profileringspres (ibid., 296).

Schulze taler her om den markedsføring, der ikke blot sælger produkter til købere, men samtidig 'events' med de mere ubestemmelige kvaliteter som livsstil, image, trend eller selviscenesættelse. Det er det marked, der giver kreative tilbud om at opleve og lege med identiteten. At der er tale om en kunstig originalitet eller en iscenesat spontanitet, er den anden side af mønten. Dvs. at spontaniteten afsløres som illusion eller i hvert fald som en forceret spontanisme. Den er det modsatte af, hvad den siger, eller af, hvad den vil udstråle. Den er en tvang til at fremstå som spontan og original. Og at være spontan og original er det koncept eller det dogme, den moderne individualist arver fra romantikken og omsætter i oplevelsesøkonomiens selviscenesættelse.

Den ægte og den falske spontanitet. Oehlenschläger og Brandes

Findes der falsk spontanitet og ægte spontanitet, og er den romantiske spontanisme den ægte vare? Ja, ville Oehlenschläger svare til enhver tid, den romantiske spontanitet er naiv og ægte, og den er kendemærket på den geniale kunstner. Så meget desto værre, mente Georg Brandes, da han et par menneskealdre senere skrev sit opgør med den romantiske kulturarv i essayet om Oehlenschlägers *Aladdin* (1886) og netop rettede skytset mod den romantiske spontanisme. Jeg skal i dette afsnit spørge, hvad der egentlig

ligger på bunden af den romantiske spontanisme, og hvorfor den er årsag til al den diskussion.

Hos Oehlenschläger er der glidende overgange mellem et helt sæt af plusord omkring 'geniet'. Geniet er synonymt med 'den naive digter', og både geniet og den naive digter er spontane og originale, ligesom de lever i fantasien og følelsen. De har det hele fra naturen. Modtermerne er ikke uden videre 'kulturen' og 'fornuften', men det er den degenererede kultur og den køligt strategiske beregning. Spontanisme og geni-kultur er det tidlige 1800-tals ungdomsoprør mod købmandsfornuft og adelsprivilegier.

Oehlenschläger er den spontane indgivelses digter. Han ser og opfatter sig selv i lyset fra det herderske 'naturgeni'. I en af sine æstetiske forelæsninger fra 1810 ("Over Ewald som lyrisk Digter") karakteriserer han "den naive digter", en type som han delvis overtog fra Schiller og som han identificerede med sin egen type, dvs. med naturgeniet. Nøgleordene er, med visse omskrivninger, de samme som dem, vi har set hos Herder og Eberlein, altså: spontanitet, natur, ekspressivitet og det ubevidste:

Hos den naive Digter er Phantasien den herskende. Han glæder sig ved at kunne forestille sig enhver Gienstand levende. Geniet combinerer Gienstandene, og saaledes bliver hele hans Liv, Nydelse og Existents. [...] Følelsen er hos ham det Altforbindende; den leder de virkende Gienstande til et helligt Middelpunkt. Hans Yndlingsbog er Naturen og Historien, hans Fædreland Verden, hans Religion Aabenbarelsen af Alt Guddommeligt. (Oehlenschläger 1980, 137)

Og passagen afrundes med emphatisk understregning af geniets ubevidste produktion: "Han blomstrer i Naturen, og den blomstrer atter idealsk ud igiennem ham" (ibid.). Mange er de andre steder, hvor han fremhæver

fantasien som den afgørende evne og skildrer digteren som et medie for spontan inspiration. Digteren 'taber sig i sin genstand', eller den naive digter lader genstanden 'stemme sig'. Den digteriske proces indledes spontant og trækker på sindets prærefleksive ressourcer.

Dog er processen to-faset, og efter det spontane dyk ned i fantasiens ubevidste reservoir følger den bevidste kontrol og bearbejdning af materialet. Digtingen er trods alt ikke kun inspiratorisk rus, hvor jegets kontrol sættes ud af kraft, men også udkast af ekspressiv verbal form og beherskelse af stoffet. Som han siger i fortalen til *Poetiske Skrifter* (1805):

Ganske at kunne tabe sig i sit Objekt og fremstille det sandt tydeligt og betydningsfuldt, uden uvedkommende Indblanding, er uden Tvivl det, som characteriserer den virkelige Kunstner. Virkende Phantasie forener sig her, paa en forunderlig Maade, søsterlig med den koldeste Abstractionsevne. (Oehlenschläger 1805, 23)

Man kan finde lignende definitioner af geniets skabende akt i tidens æstetiske teori, især den af naturfilosofisk observans. Vi finder teorien hos Schelling, hvorfra den transporteres til Danmark af Henrich Steffens, og den diskuteres udførligt og interessant hos den danske filosof F.C. Sibbern. Begge stod Oehlenschläger nær og var hans filosofiske vejledere. Men også hos en tidligere overgangsfigur som Jean Paul og allerede hos Kant finder vi forestillingen om, at *naturen* taler – eller *naturen* sætter sin regel, som Kant siger – gennem geniet.

Georg Brandes er Oehlenschlägers senere modpol og skarpe kritiker på netop dette punkt. Det var især Oehlenschlägers dyrkelse af geniets ubevidste eller spontane skabelse, der faldt ham for brystet. Her så han kernen i

romantikkens hang til det fantastiske, det ubegribelige, det umiddelbare, det der for ham var ensbetydende med en drømmeflugt fra den moderne virkelighed og et spild af åndelige kræfter. Det, der umuliggjorde den klare kritiske stillingtagen i periodens emancipatoriske kampe. Det monumentale eksempel på tidens idolisering af geniet var for Brandes netop Oehlenschlägers Aladdin. Jeg citerer fra hans essay ”Adam Oehlenschläger: Aladdin” fra 1886:

Der staar han, denne Aladdin, med den straalende Lampe højt i sin Haand, som Indgangsskikkelse til Danmarks hele Aandsliv i dette Aarhundrede, lig en gigantisk Fyrtaarnsstatue, der belyser Indløbet i en Havn. (Brandes 1984, 73)

Aladdin som falsk frihedsgudinde. Den amerikanske frihedsgudinde var opført i New York to år før, i 1884, og Brandes’ skurrende sammenligning og smædende hensigt er ikke til at tage fejl af:

Se paa ham, han sprudler af Liv og Ungdom [...og føler sit Geni.] Det er den Stemning, i hvilken han udstrækker sin Haand og føler Magten i denne Haand, som vuggede den Æventyrets usynlige Lampe, føler, at han i denne Lampe har Aanden, der ikke behøver møjsomt og pedantisk at slide, men er den Aand, som uimodstaaelig overvinder alle Hindringer, og for hvem Alt, hvad han fordrer af den, falder let. (ibid., 73f.)

På trods af den ideologiske revselse, der gennemsyrrer essayet, var Brandes overhovedet ikke blind for Oehlenschlägers litterære format. F.eks. beskriver han Oehlenschlägers gennembrud netop med henvisning til det genialt nye

hos ham. Han ser ham præcis som et naturtalent, der bryder igennem drevet af den spontane impuls. Ikke langt fra Oehlenschlägers eget billede af geniet der blomstrer i naturen:

pludseligt, som under et tropisk Foraar, var hans Poesi skudt i Vejret, havde fuldstændig fornyet det danske Sprog, tilført det friske Safter, givet det ny Gang og ny Klang, havde gjenerobret den tabte Oldtid og indvarslet en stærk, nordisk Renaissance [...] saaledes skulde [den] snart henrive hele Norden. (ibid., 74)

Men det er just denne *henrivende* styrke i Oehlenschlägers romantik, der for Brandes er det farlige, fordi Aladdin-filosofien, den falske spontanisme, set med Brandes' øjne, har forført en hel generation. Han opsummerer sin dom i slutningen af essayet, jeg citerer:

Aladdin er en for Ungdommen ingenlunde ufarlig Bog. Det er en Bog, som er fortræffelig for Voxne, men som kan gjøre Drengene stor Skade og som har gjort det. [... Drengen] inddrikker da Forestillingen om en Verden, i hvilken alt lykkes den Lige glade, der kun vover til gavns at ønske, en Verden i hvilken Skatte vindes, Hindringer bortryddes, Lykken erobres, Triumfer opnaas, uden Møje, uden Arbejd, uden Kamp og uden Indsigt. (ibid., 89)

Er Brandes' kritik af det romantiske individualitetskoncept retfærdig, og er det den samme kritik som Eberlein-Schulzes, han ytrer her? Hvad Brandes advarer imod er vel en passiv eskapisme og en mangel på realistisk stillingtagen til 'tidens problemer'. Spontanismen er falsk, fordi den skaber illusioner og modløshed hos 'Ungdommen'. Noget lignende er problemet for

Schulze, der skildrer både illusionen om at være 'på', at 'være noget', at 'være med på beatet' og samtidig presset for at opretholde denne illusion. Nu fastholdt i markedets dobbelthed af rusagtig selvfølelse og kynisk styring.

Men er det alt, hvad der er at sige?

Den romantiske korrektur til oplevelsessamfundet

Har det romantiske paradigme eventuelt et større erkendelsespotentialer, end det fremgår af både Brandes' og de tyske sociologers behandling, som jeg her har refereret? For både hos Brandes og hos sociologerne udarter billedet af den romantiske spontanisme sig i ren stereotypi. Hos Brandes, fordi han er ude i et polemisk opgør, og for sociologernes vedkommende, fordi deres fokus er på den oplevelseskultur, der presser og skærer spontaniteten til efter egne formål. Og her er jeg tilbage ved de spørgsmål, jeg lagde ud med om romantikstudiernes relevans og litteraturhistoriens opgave: Kan den viden, romantikstudierne bringer os, hjælpe med at korrigere stereotypien og føje flere aspekter til debatten? F.eks. de følgende:

Det første aspekt handler om den omtalte teori om geniet, som opponenterne kritiserer, men som i og for sig kommer mere til sin ret i citaterne fra Oehlenschläger: Den geniale skaberakt består i sit første trin i en inspiratorisk begejstring eller fortabelse, som opløser jegets grænser og forbinder det med det ubevidste, det guddommelige, fantasiens urmørke – eller hvordan det nu benævnes. Det er her, rusen eller epifanien er en del af den kunstneriske erfaring. Sådan som Eberlein også beskriver det i sin analyse. Men dette trin efterfølges igen af den nødvendige objektivisering, en formgivende og kontrollerende proces, hvor jeget træder tilbage og behersker sit stof. Oehlenschläger og Sibbern kalder dette for den kunstneriske 'besindighed'. Eller som Oehlenschläger sagde i den citerede tekst: "Virkende Phantasie forener sig her, paa en forunderlig Maade, søsterlig med

den koldeste Abstractionsevne.” Det betyder, at det romantiske kunstideal ikke kan affærdiges som passiv fantasifordybelse. Det indeholder også aktiv form og et krav om at *kommunikere* eksistentiel erkendelse. Erkendelse over for oplevelse. Her ligger den afgørende forskel fra nutidens oplevelsesmantra. Og den romantiske personlighed, der træder os i møde fra litteraturens og personlighedspsykologiens skrifter, rummer heller ikke kun sensitivitet og oplevelsesberedskab, men i høj grad en dialog med omverdenen. Det tager Brandes ikke med, og det indgår heller ikke i den moderne henvisning til den romantiske subjektivitet. Brandes er i sin gennemgang af *Aladdin* for resten heller ikke så interesseret i at fortælle, at historien ender med et selvopgør og en morale, hvor Aladdin lærer at lægge bånd på sin impulsivitet og forene fornuft og fantasi. Selvom Brandes har ret i, at denne del af historien er meget tam.

Det andet aspekt er, at den opfattelse af subjektet, som Oehlenschläger og de andre romantikere udvidede i retning af det intuitive og ubevidste, skal ses i kontekst af en anden kulturkamp end både den Brandes førte, og den Schulze-Eberlein lægger op til. Set op mod den historiske virkelighed, der var romantikkens baggrund, dvs. som langt ind i det 18. århundrede var styret af feudalmagt, standsskranker og et statisk verdensbillede, ligger der i romantikkens individopfattelse en radikal frigørelse. Spontanismen og frisættelsen af fantasien er et spring fremad i det frigørelsesprojekt, som ved århundredets slutning kulminerede (og kuldsejlede) i den franske revolution. Hele romantikken kan opfattes som udkast til en ny verdensorden, hvor individet ikke blot overtager sig selv, men netop, som Eberlein siger, *opfinder* sig selv i et dynamisk udviklingsperspektiv. I et – romantisk talt – uendelighedsperspektiv. Nemlig ikke kun via rationel kalkule som i 1700-tallets fremskridtoptimisme, men tillige via de produktive ressourcer, som

hører fantasien og det ubevidste til, og som kunstneren har en privilegeret adgang til.

Derfor blander kunstnerdyrkelsen og bohemen sig ind i borgerskabets normer og selvstilisering på en måde, der danner epoke helt frem til i dag. Men også på en måde, hvor man kan sætte spørgsmålstegn ved autenticiteten af den påberåbte spontanisme. Det spontant individuelle udtryk er nemlig hos romantikerne også en selvhævdelse og et alternativ til de slebne omgangsformer og den stærkt kodede rolleadfærd hos den magthavende klasse, dvs. aristokratiet. Så hvad er, når det kommer til stykket, forskellen på Oehlenschlägers og Aladdins spontanisme og så den spontanisme, som den moderne konsument spiller ud i oplevelseskulturen? Begge påberåber sig at opfinde sig selv, at producere sig selv i en slags performativ gestus eller i en spontan selviscenesættelse.

Måske kan jeg demonstrere forskellen med en lille anekdote om en sammenkomst, som Oehlenschläger beretter om i sine erindringer; jeg citerer her referatet fra Vilhelm Andersen:

En Aften i Sommeren 1804 holdtes i Traktørstedet Ermelundshuset i Dyrehaven ved København en Fest til Ære for en ung Læge, der skulde rejse til Vestindien. Indbydelserne lød paa ”et symposion”. Det var Meningen, at man skulde være saa overgiven som muligt uden at blive raa. Hele Huset var forbeholdt og prisgivet de indbudne, der mest bestod af Lærde og Kunstnere. Efter Aftale med Værten stod det enhver frit for at slaa ikke blot Vinduer, men Spejle i Stykker, dog ventede man, at dette vilde ske med Beskedenhed, uden Skadelyst, blot for at hylde Overgivenheden. [... Paa Loftet var der nogle smaa Kamre rede til at optage de faldne.] Iblandt Deltagerne var Oehlenschläger og Hans Christian Ørsted. (Andersen 1899, 111)

Her bliver det tydeligt, hvordan spontaniteten eller som Oehlschläger kalder det: 'overgivenheden' opføres som teater og rolle. Det skal være en dresseret spontanitet: "uden at blive raa" – det er nærmest en studentikos indvielsesritus "med Beskedenhed, uden Skadelyst, blot for at hylde Overgivenheden". Spontanismen her er lige så styret og stileret som den hos Schulzes oplevelseskonsument, om end det er stilisering på forskellig måde. Den sidste formulering røber jo også, at hvis spontanismen blev rigtig spontan, kunne den kamme over i skadelyst. Der er dæmoniske kræfter på spil.

Og det er måske dette træk, der afslører forskellen mellem kunstnerne i Ermelundshuset, der – ganske vist i al forbindtlighed – smadrer spejle og smider rødvin på hinandens kalvekryds og så den moderne selviscenesættelse med brug af hele oplevelsespaletten. Den lille klike af særligt udvalgte hos Oehlschläger opfører sit spontane teater i en protest mod konventioner. De slår sig løs og hylder 'overgivenheden', fordi deres geni ikke kan udfolde sig og få den plads, de mener sig berettiget til inden for det snævre samfunds rammer. – Anderledes med den postmoderne kreative forbruger, der med sin iPod og sit retro-tøj glider forbi en street art performance og sætter sig på en café, hvor de andre glider forbi i hver deres sexede eller outrerede outfit. Her slår man sig ikke løs. Man er et billede i en billedstrøm, og den spontanistiske leg med identiteten er en *cool* affære. Det, som hos romantikerne slår ud i oprømthed og voldsomhed, er i oplevelsesmarkedet kølet ned, chokeffekterne har med deres konstante variationer og overbud nivelleret sig selv.

Hos romantikerne var der en bevidsthed om, at spontanismen kunne løbe løbsk og slå om i dæmoni. Og hvis vi kigger på Oehlschlägers forfatterskab fra den vinkel, så er det også tydeligt, at hans dyrkelse af det spontane og naive er direkte forbundet med hans fascination af det barbariske i den oldnordiske hedenskab og af det dionysiske i kunsten. Tænk på Hakon Jarl, der slagter sin søn, og på digterens drømmesyner i "Frejddigt

Sommerliv". Det handler om de farlige og frodige urkræfter i mennesketilværelsen og i selvet, det der ligger neden under den kulturelle fernis. Begge temaer er tydelige gennem hele forfatterskabet, men ikke altid set og forstået i sammenhæng. Og begge dele peger på en meget større civilisationskritisk bredde i forfatterskabet, end Brandes havde øje for.

Og det peger desuden på et meget mere differentieret romantisk begreb om individualiteten end det koncept, der kolporteres videre i oplevelseskulturen. Hos romantikernes moderne arvtagere slår den spontane oplevelseskapacitet aldrig om i nogen form for dybde, kompleksitet eller anfægtelse, snarere i monotoni, tomhed og narcissisme. Det mener i alt fald kritikere og skeptikere som Eberlein og Schulze. Andre teoretikere, som f.eks. amerikaneren Richard Florida, der beskriver de samme strukturer i sine bøger om 'det kreative samfund', er mere optimistisk og taler om en moderne individualisme, som er åben, innovativ og tolerant (jvf. Florida 2002, 2004, 2005).

Jeg må lade disse overvejelser stå åbne her og vende tilbage til mit udgangspunkt og til mit anliggende om romantikstudiets relevans i et nutidigt perspektiv. Det er min overbevisning, at det dobbelte fokus på nutid og fortid som her i studiet af den romantiske spontanisme, sigtet på transporten af romantikkens idéer ind i nutiden og på interaktionen af tradition og modernitet, vil kunne åbne stadig nye veje for romantikstudierne og mere overordnet for andre måder at skrive litteraturhistorie på. Perspektivet udvides begge veje. Det er en udveksling af spørgsmål og svar, der genererer nye forbindelser og afslører ukendte forudsætninger på tværs af historien. Nutiden søger svar på sine spørgsmål i glemte lag af historien, og afdækningen af disse lag føjer ny viden til romantikstudiet, samtidig med at den giver en nødvendig dybde og mening til vores opfattelse af litteratur, kultur og menneskelig eksistens helt aktuelt i dag.

Litteratur

Andersen, Vilhelm, *Adam Oehlenschläger. Et Livs Poesi*, Bd. 1 *Ungdom* (København 1899).

Brandes, Georg, ”Adam Oehlenschläger: Aladdin”, *Udvalgte Skrifter 2* (Tiderne Skifter, København 1984).

Eberlein, Undine, *Einzigartigkeit. Das romantische Individualitätskonzept der Moderne* (Campus, Frankfurt a. M. 2000).

Florida, Richard, *The Rise of the Creative Class* (Basic Books, New York 2002).

Florida, Richard, *Cities and the Creative Class* (Routledge, New York 2004).

Florida, Richard, *The Flight of the Creative Class* (Harper Collins Publishers, New York 2005).

Oehlenschläger, Adam, *Aladdin eller den forunderlige Lampe*, *Poetiske Skrifter 2* (Schubothé, København 1805).

Oehlenschläger, Adam, *Æstetiske Skrifter 1800-1812*, udg. F. J. Billeskov Jansen (Oehlenschläger Selskabet, København 1980).