

6 ROMANTIKKEN

I København går der i 1802 en ung digter rundt og venter på inspiration. Han er af jævn familie, studerer jura og har et mislykket forsøg på at blive skuespiller bag sig. To begivenheder anslår hans poetiske sind. Guldhornene bliver stjålet, og filosofen Steffens holder en række forelæsninger om den tyske romantik. Guldhornene leverer stoffet, Steffens filosofien. Selv fortæller den unge *Adam Oehlenschläger* (1779-1850) historien sådan:

¶¶ Jeg besøgte Steffens. Han boede i en underlig gammel sal med sælsomt malede paneler. Han begyndte at tale med mig kl. 11 om formiddagen, og således blev vi ved til kl. 3 om natten, altså i fulde seksten timer. Imidlertid spiste vi beafsteak og drak vin hos Richter, spadserede til Frederiksberg, gik Søndermarken rundt, og begav os derfra til København, hvor jeg sov hos Steffens om natten, men sprang drømmende ud af sengen og larmede, da jeg havde slumret noget.

Morgenen derpå, efter frokosten, gik jeg hjem og satte mig straks hen for at skrive »Guldhornene« for at bevise Steffens, at jeg var digter, hvorom han lod til at have nogen tvivl. På kunstkammeret var nylig de to ældgamle drikkehorn stjålne bort. Denne hændelse tog jeg allegorisk og fortalte, at hornene var fundne til løn for tro oldforskning, men atter borttagne af guderne, fordi man ingen sans havde for deres sande værd og kun begæbede dem som andre kuriositeter.

»Ej min bedste,« sagde Steffens, da jeg havde forelæst ham dette stykke, »De er jo virkelig en digter«. Jeg svarede ham, at jeg fast selv var af den formening. ¶¶

Inspirationen er kommet over ham, og værker flyder nu fra hans hånd. Med sine *Digte* (1803) og *Poetiske skrifter* (1805) sætter Oehlenschläger sig på det litterære parnas. Senere skriver han dramaer over danske sagnhelte og nationalsangen. Ved en fest overrækker 1700-tallets førende forfatter i den følsomme genre, Baggesen, sin danske lyre til Oehlenschläger og kroner hermed dansk litteraturens nye vidun-

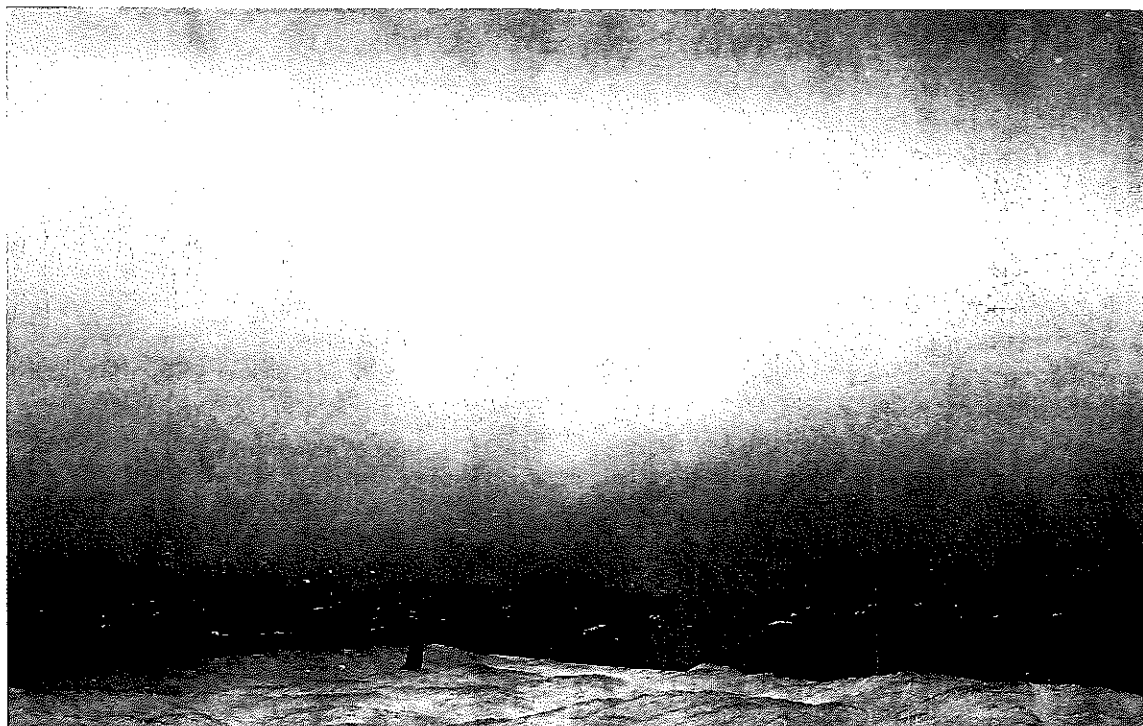
derbarn. Han bliver i en lang periode identisk med den danske romantik.

Denne succeshistorie om det inspirerede geni, der træder frem på scenen og indtager verden, er en rigtig guldalderhistorie. Romantikken dyrker den udvalgte ener, der ved hjælp af sin intuition og visionære begavelse er i stand til at skabe. Mozart inkarnerer denne type og bliver dyrket i romantikken som idealskikkelse. Også den danske guldalder skaber grobund for en række genier som balletmesteren August Bournonville, billedhuggeren Bertel Thorvaldsen, filosofen Søren Kierkegaard, højskolegrundlæggeren N. F. S. Grundtvig, forfatteren H. C. Andersen, komponisterne Weyse, Kuhlau og Gade, videnskabsmanden H. C. Ørsted og guldaldermalerne C. W. Eckersberg, P. C. Skovgaard, Christen Købke og Constantin Hansen.

Når vi i den foreliggende succeshistorie udnævner Oehlenschläger til romantikkens førstemand, ligger vi under for guldaldermyten, for hele den romantiske iscenesættelse af det skabende geni. Selv om romantikken får en særegen dansk udformning, er den ikke en dansk strømning. Den var nået Danmark uafhængigt af Oehlenschläger, der blot er den rette yngling på det rette sted. Romantikken er en europæisk kulturstrømning, der dominerer litteratur, musik og billedkunst i perioden fra 1800 til 1870. For musikkens vedkommende strækker den sig endog frem til første verdenskrig.

At den danske jord er gødet for romantikken skyldes en lang række faktorer. Romantikken er også et svar på den krise, som Danmark gennemløber ved århundredets begyndelse. Presse- og klubfriheden bliver inddraget, kritikere af enevælden udvises, og det dårlige indenlandske klima forstærkes af nederlagene i Englandskrigene 1801-14, tabet af Norge i 1814 og statsbankerotten i 1813.

Hvad udad tabes, skal indad vindes, bliver derfor et slagord for romantikkens tilværelsesforståelse. Romantikerne vender sig bort fra de trivielle og kriseramte realiteter og ind mod en dybere, ophøjet virkelighed. Dette paradig-



Caspar David Friedrich: Munken ved havet. 1808-10. Olie på lærred. 110 x 171,5 cm. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Nationalgalerie. Caspar David Friedrich (1774-1840) er tysker, uddannet på akademiet i København og en af romantikkens største malere. Typisk for Friedrichs malerier er, at den landskabelige natur opleves som besjælet, som indbegrebet af det uendelige og ufattelige.

Friedrich udtrykker universalromantikens program i sine billeder, både i dyrkelsen af oldtidsminder og det historiske landskab og i oplevelsen af naturen som ånd. Friedrichs landskabsmalerier er ikke topografisk præcise, han dyrker i stedet den romantiske stemning i landskabet, i lyset og gotiske elementer som kirker, krogede egetræer og enkeltstående bygningsværker. Ofte er landskabet indhyllet i tåge, diset, eller også er et skumringsbillede fastholdt. I tusmørket træder det uhyggelige, gådefulde og ubestemmelige frem.

I *Munken ved havet* er det himlen, der udgør 5/6 af billedfladen. Lyset i billedets øverste tredjedel er uroligt, som om det vil forsvinde, mens den nederste del af himlen er mørk. Uvejret trækker sig sammen i horisonten, hvor elementerne hav og himmel mødes og glider ud i et. I klitterne står en ensom munk uden individualiserede træk og spejder ud i uendeligheden, som om han aner, at naturens voldsomme kræfter vil bryde løs. Billedet rummer en række religiøse undertoner, men de bliver ikke udfoldet. Man må selv leve sig ind i billedets stemning.

meskift har en række idéhistoriske årsager. Romantikken opstår også som en reaktion på den udadvendte og samfundskritiske rationalisme, der præger hele 1700-tallet, og samtidig

viderefører og radikaliserer romantikerne den moderne følsomhed, der præger 1700-tallets slutning. Endelig udtrykker romantikken den nationalisme, der gennemstrømmer Europa i kølvandet på Napoleonskrigene.

ROMANTIKKENS FILOSOFI

Dæmpet belysning, harmoni og to sjæles ordløse samklang er, hvad vi forbinder med ordet romantik. Romantikken lever i skumringen, når den daglige virkelighed fortøner sig, og en drømmeagtig skønhed indtræder. Samtidig opfatter vi en romantiker som en person, der ikke ser virkeligheden i øjnene og lever i sin egen verden. En romantiker er en drømmer eller en fantast. Begge betydninger indfanger grundtræk af den romantiske livsfilosofi.

Romantikken bliver til som en reaktion på 1700-tallets rationalisme, der var udadvendt og målrettet i sit forsøg på at ændre verden politisk. Romantikken er en bevægelse, der vender blikket indad, for der at finde det egentlige og dybe i tilværelsen. Romantikerne ønsker ikke at lave verden om, han vil undslippe dens trivialitet ved at anskue den poetisk. Med intuition og fantasi som afgørende dyder søger han at favne hele verden, gennemskue dens gådefulde væsen og finde frem til en universel mening med tilværelsen. I romantik-

kens virkelighedsopfattelse er det væsentlige skjult for øjet; det er ikke i realiteternes overfladiske verden, at substansen findes. Derfor rummer romantikken på overfladen en dualisme mellem realiteternes verden og idealets. I universalromantikken lader denne modsætning sig ophæve, fordi alt fundamentalt er forbundet og dermed del af samme helhed. Det er ikke tilfældet i en anden tidlig romantisk retning, nyplatonismen; her lader de to verdener sig ikke forlige, tværtimod ligger mennesket også under for en spaltning, splittelsen mellem krop og sjæl.

Romantikerne dyrker det intense følelsesliv, de ønsker at gribe tilværelsen ad følelsens vej. Derfor er romantikeren åben i intuitiv betydning: gennem sin fantasi og fornemmelse for naturens poesi ønsker han at trænge ind til marven af virkeligheden. Alle romantikerne ønsker at skrive sig frem til det punkt, hvor den romantiske universaloplevelse – det at være et med og forbundet med alt – åbenbarer sig, og et harmonisk verdens-alt toner frem. Denne højere verden kan individuelt gribes i naturen, i kærligheden eller i det inspirerede øjeblik, og den udtrykker sig generelt i kunsten, i historien og i religionen. Det menneske, der er i kontakt med tilværelsens dybe urkræfter, er enten den følsomme drømmer eller geniet, der rækker ud over sin tid – ikke i kraft af sin rationalitet, men i kraft af sin intuitive sensibilitet.

Begrebet *romantik* er afledt af ordet *roman*, der i 1200-tallet bliver brugt om fortællinger, der er skrevet på folkesproget *romansk*, og altså ikke på latin. Associationerne, der følger disse bøger, er, at de er dunkle, fantastiske og eventyragtige. I England bruger man betegnelsen *gothic* som genrebetegnelse for denne type litteratur, mens den tyske filosof Schelling og digteren Novalis er de første, der bruger betegnelsen *romantik* om deres samtid. Den egentlige *romantik* har netop sit udspring i Tyskland. Dens åndelige fædre er Goethe og franskmænden Rousseau, der allerede i 1700-tallet anslår en række romantiske temaer i deres dyrkelse af det følsomme. Romantikken i Tyskland kommer i to bølger. Det er to byer, der lægger navn til de to retninger, Jena- og Heidelbergromantikken. *Universalromantikken* har sit udspring i Jena og sin storhedstid fra 1798 til 1806, *nationalromantikken* har sit arnested i Heidelberg og blomstrer fra 1806 til 1830.

Naturen er ubevidst ånd, og ånden er bevidst natur, lyder filosofen Friedrich von Schellings

klassiske formulering af den romantiske enhedstanke. For ham er naturen og bevidstheden en og samme substans, hele naturen er besjælet, og derved er ånd og materie to sider af samme sag. Denne identitet kaldes for en *monisme* – en opfattelse af at alt er ét – og alle fænomener blot er forskellige fremtrædelsesformer for samme helhed. I modsætning hertil står en anden romantisk opfattelse, *dualismen*, der hævder, at sjæl og krop er to adskilte fænomener. Dualismen finder sit udtryk i nyplatonismen, der kommer til at præge visse dele af romantikken, i Danmark Schack Staffeldts poesi.

Men den dominerende tankegang inden for universalromantikken er den monistiske livsanskuelse. I bund og grund er mennesket og naturen udtryk for samme verdensånd, mener Schelling. Naturen er én organisme, hvori alle celler hænger og hører sammen. Hver celle har sin plads og funktion i helheden. For Schelling udtrykker naturen en række trinvis manifestationer af den universelle ånd, der slumrer i stenen, drømmer i planten, vågner i dyret og bliver sig bevidst i mennesket. Denne romantiske grundidé kaldes *organismetanken*. Hele denne organisme er guddommelig, naturen er besjælet af Gud, eller naturen er slet og ret identisk med Gud. Dette synspunkt kaldes *panteisme*. På græsk betyder *pan* alt, *theos* Gud. Panteisme betyder derfor, at Gud er i alt.

For digteren Novalis (1772-1801) er poesien det eneste absolut virkelige. Den er gennemgangsledet til en dybere autentisk forståelse af altet, af verden. *Indad går den hemmelighedsfulde vej*, skriver Novalis om denne poetiske erkendelse. I sin ufuldendte roman *Heinrich von Ofterdingen* lader han hovedpersonen rejse ud for at finde poesiens blå blomst. Længslens mål og poesiens symbol. Om fortidens trubadurer fortæller Heinrich i romanen: *Den guddommelige gunst havde velsignet sangerne, så de beåndet gennem forbindelse med det usynlige kunne forkynde himmelsk visdom på jorden i vidunderlige toner*. Det kunne lige så godt være sagt om de romantiske digteres selvopfattelse. I romantikken er *kunstneren* den privilegerede person, der kan høre græsset gro og gøre poesien virkelig.

Herhjemme falder den danske romantik i en række faser, der overlapper hinanden. Når man taler om romantikken som en bevægelse, der strækker sig fra 1800 til 1870, skal det siges, at man her opererer med et meget bredt

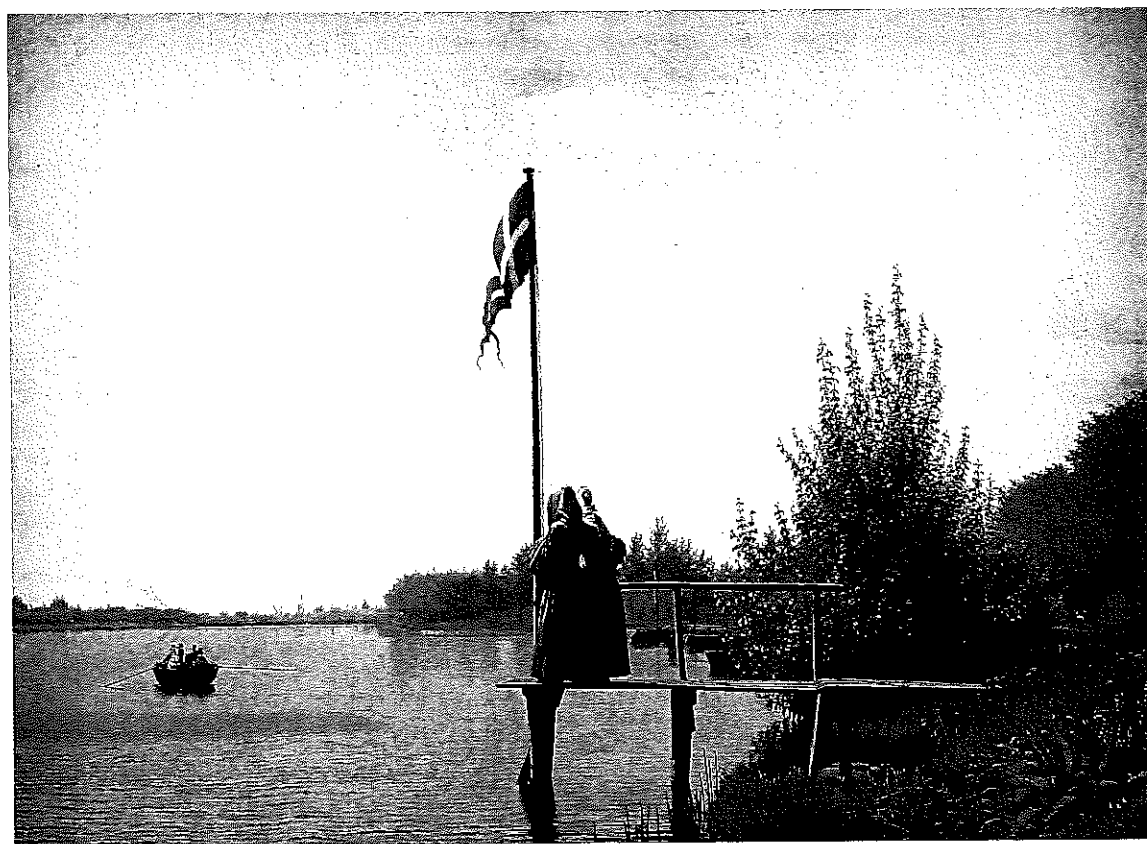
og generaliserende romantik-begreb, hvis grundtræk er indadvending, skønhedsdyrkelse og grundmodsatningen: splittelse – harmoni. Fra 1802 til 1807 er *universalromantikken* dominerende. Den repræsenteres af digterne Oehlenschläger og Staffeldt, der på hver deres måde formidler forsøget på at indfange det universelle, helheden, i det specielle og individuelle. Fra 1807 til 1830 glider den romantiske bølge over i en *nationalromantisk* retning, præget af nederlagene i Englandskrigen og statsbankerotten. Her dyrker digterne nationale værdier som fædrelandet, sproget, den danske kultur og historie. Omkring 1820 opstår der parallelt med nationalromantikken en ny tendens: malere og forfattere bliver atter optaget af realiteterne – den omgivende sociale virkelighed – men de skildrer den i et idealistisk lys, og derfor kaldes denne retning *poetisk realisme*. Guldaldermalerne og bl.a. forfatteren *Steen Steensen Blicher* er repræsentanter for denne tendens.

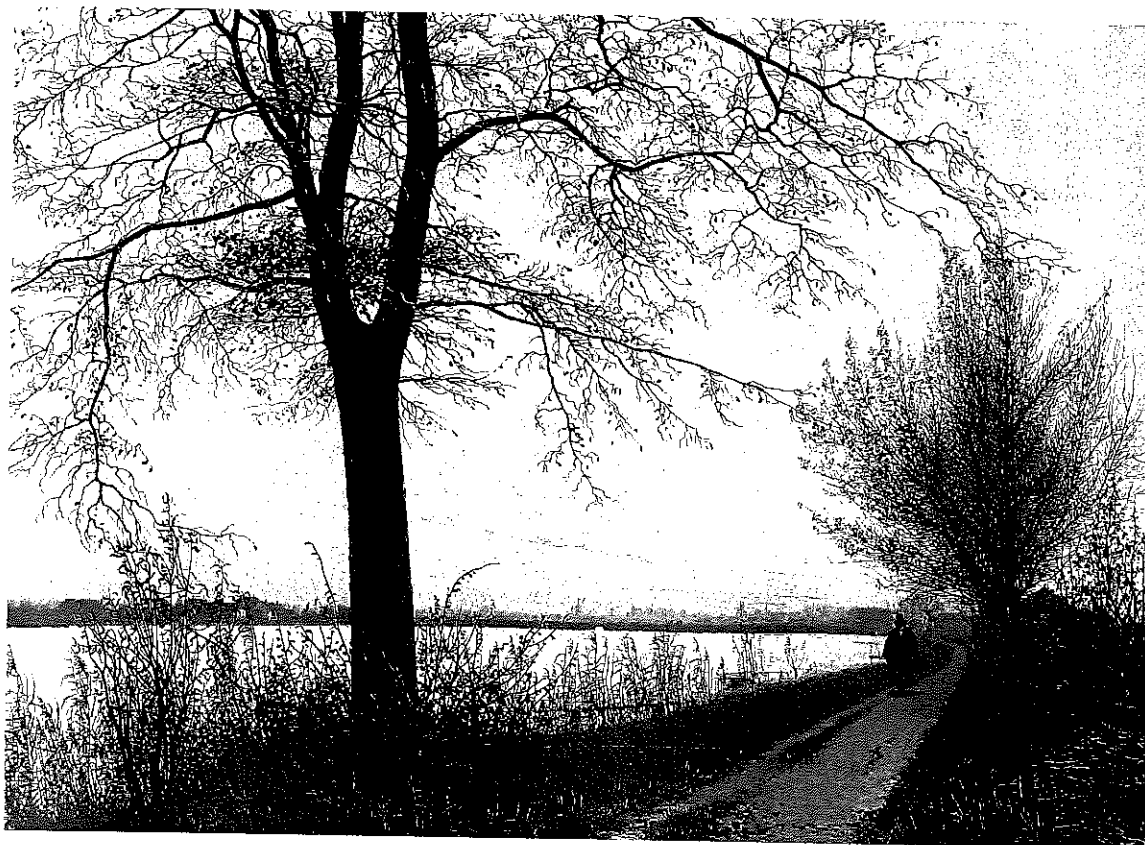
Fra omkring 1830 sker der en helt afgørende drejning i romantikken, hvor man fjerner sig fra den enhedsdyrkende filosofi. I stedet er forfatterne optaget af eksistentielle grundproblemer, af erotik og skønhed og i det hele taget af alt det, der er anderledes og inter-

essant – i ordets egentlige betydning. Denne retning kaldes *romantisme*, og den præger den danske romantik frem til 1850. Romantismen sætter spørgsmålstegn ved nationalromantikens værdier og harmonidyrkelse. I stedet er romantisterne optaget af splittelse og ekstremer, der overskrider de gældende normer. Filosofen *Søren Kierkegaard*, digterne *Christian Winther* og *Emil Aarestrup* og eventyrforfatteren *H. C. Andersen* tilhører denne retning. Det sidste stræk i romantikken fra 1850 til 1870 er præget af en udvandet litteratur, der ikke føjer noget nyt til litteraturhistorien, og forfatteren *Hans Egede Schack* kan skrive nekrologen over romantikken i romanen *Phantasterne* fra 1857, hvor han gør op med det sværmeriske og virkelighedsfjerne i romantikken.

STEFFENS' FORELÆSNINGER

I 1802 vender den dansk-norske filosof Heinrich Steffens hjem fra Tyskland og forelæser på Københavns Universitet. Man kan derfor sætte dato på romantikkens begyndelse, og sjovt nok også på dens endeligt. Den





Modstående side:

Christen Købke: Udsigt fra Dosseringen ved Peblingesøen, henad Nørrebro. 1838. Olie på lærred. 53 x 71,5 cm. Statens Museum for Kunst, København.

Herover:

Christen Købke: Efterårsmorgen ved Sortedamssøen. 1838. Olie på lærred. 33 x 45 cm. Ny Carlsberg Glyptotek, København.

Christen Købke (1810-48) er guldalderkunstens vidunderbarn. Købke, der maler i glade og lyse toner, har en usædvanlig præcision og sans for at fastholde såvel motiv som stemning i sine billeder.

Efterårsmorgen ved Sortedamssøen rummer begge ingredienser. Lyset er daggryets, farverne lyse og klare, og himlen er næsten skyfri. Træerne træder i kontur og indrammer kompositionen. Stien ind mod byen skaber billedets dybde, og omtrent i det gyldne snit kommer den ensomme vandringsmand gående fremad, med front mod betragteren. Stien følger søens bred og forsvinder i det uendelige.

Det romantiske ved kompositionen er ikke mindst motivet: den følsomme drømmer i den – om ikke uberørte, så ikke ødelagte – natur. Landskabet er harmonisk, præget af ro, og det er denne ro uden for byen, som bymennesket opsøger for at være sig selv. Naturen er for romantikeren et fristed, et rum, som menneskets sjælelige side kan spejle sig i. Et andet romantisk træk ved billedet er samklangen mellem efterårets smukke forfald og daggryets bløde lys. Forholdet mellem lys og skygge giver billedet ro.

11.11.1802 indleder Steffens sin forelæsningsrække på Elers Kollegium, og romantikkens startskud lyder. Niogtres år senere, den 3.11.1871, er det slut. Her træder Georg Brandes frem på talerstolen og afliver romantikken og giver startskuddet til det moderne gennembrud.

Henrich Steffens (1773-1845) er født i Norge, opvokset i Danmark og universitetsuddannet fra Kiel med doktorgrad i mineralogi. Som sit forbillede, Schelling, vil han skabe en universel naturfilosofi. Mens rationalisterne hævdede, at naturens bog er skrevet på matematikkens sprog, mener romantikerne, at naturens sprog er symbolsk. Gennem empiriske videnskaber kan man ikke nå til erkendelse af alt, hævder Steffens, der selv er videnskabsmand. Det drejer sig derimod om intuitivt at skue enheden i alt. I sit værk *Bidrag til jordens indre naturhistorie* (1801) er Steffens især optaget af magnetismen, men hensigten er at sammenpasse samtlige elementer i naturen i en teori. Han taler om *en skjult åndelig enhed i naturens mangfoldige forbundne processer*. Det er denne enhedsfilosofi, som Steffens har med til Danmark.

Salen er pakket i Elers Kollegium den novemberdag i 1802. Det dannede selskab fra

Drejers klub er der, og de unge digtere suger til sig. Steffens bliver mere og mere veltalende og inspireret, som forelæsningerne skrider frem i foråret 1803. Efterhånden foregår det uden manuskript. Stilen er flammende, tilhørerne tændte. I sin niende forelæsning fremlægger han sin organismetanke: *Vi hænger alle sammen med det oprindelige, evige som med en rod, af hvilken vi er potenzer. Ethvert barn er et hemmeligt ciffer, en spire for egen individuel ånd.*

Ethvert individ er et univers i sig selv, men samtidig en del af helheden. Det evige åbenbarer sig i det enkelte individ, der er til i tiden: *Det er det guddommelige i os, det er det, som er et med alt*, skriver Steffens. Bag den kaotiske virkelighed gemmer der sig en kosmologisk orden, en universel helhed. Det er denne skjulte harmoni, individet søger. Anelse, intuition og fantasi er de dyder, der skal til for at gribe helheden. Men det er blot den ekstraordinære ener, geniet, der formår at ane den:

¶¶ Geniet adskiller sig fra det blotte talent, som altid er ensidigt, derved, at det er den umiddelbareste åbenbarelse af det evige selv i det endelige og derfor, skønt det individuelste, dog tillige det universelleste. ... Geniet er guddommens egen stråle, der nu og da, glansfuld bryder ud af massen, og i klar harmoni samler, hvad talentet ensidigt adsplitter. ¶¶

(Henrich Steffens: 9. forelæsning, 1802-03)

Et geni er ikke bare en usædvanlig begavelse, men et unikum, der sprænger sig fri af tidsånden og skaber en ny. Mens talentet er ensidigt, er geniet alsidigt. På sit felt overskrider han det ensidige og formulerer en universel indsigt. Dette geni er typisk kunstner, helst i vidunderbarnets skikkelse. Romantikens geni besidder et magisk element fremfor analytiske egenskaber. Intuition og kreativ fantasi skattes højt i romantikken. Her er den ideelle kunstner visionær, en ophøjet person, der kan formidle sin indsigt i sindets dybder.

Steffens genidyrkelse taler til ambitiøse enere som Oehlschläger, der påvirkes varigt af mødet. Andre kredse i det københavnske borgerskab er knap så imponerede og forholdt sig kritisk til Steffens arrogante stil. De anser ham for en *forskreggen ateist*. Han får ikke det professorat, der var stillet ham i ud-sigt, og derfor forlader han landet til fordel for

en langt mere attraktiv stilling ved universitet i Halle. Hermed er Steffens ude af den danske litteraturhistorie. Hans forelæsninger er i deres helhed gået tabt, men de ni første bliver udgivet i 1803 under titlen *Indledning til filosofiske forelæsninger*. Det væsentlige i Steffens indsats er, at universalromantikens program når Danmark og slår rod. Steffens er fødselshjælper, da romantikken bliver født.

UNIVERSAL- ROMANTIKKEN

¶¶ Videnskabsmanden søger da, hvad der er det bestandige i det foranderlige, dvs. det uforårsagede, der skjuler sig bag de utallige forårsagede ting. Videnskabsmanden erkender det enhedsbånd, der gør, at tingene i deres mangfoldige fordelinger og adskillelser dog ikke adspittes. Snart må han erkende, at kun det uafhængige kan være bestandigt og det bestandige uafhængigt, og at den sande enhed ikke kan være adskilt fra nogen af dem. ¶¶

(H. C. Ørsted: *Videnskabsdyrkelsen betragtet som religionsudøvelse*, 1814)

Citatet er eksemplarisk for universalromantikens tankegang. Bag den ubestandige og kaotiske overflade gemmer der sig en dybere verden. Har man blik for den, vil man opdage de »enhedsbånd«, der knytter alting sammen. Citatet er samtidig bemærkelsesværdigt, fordi det formuleres af en af naturvidenskabens pionerer. Ordene er H. C. Ørsteds (1777-1851), Danmarks førende videnskabsmand i det nittende århundrede. Med sin banebrydende opdagelse af elektromagnetismen sikrer han sig en plads i kongerækken af store fysikere som Galilei, Newton, Einstein og Bohr. Påvisningen af, at elektriciteten har magnetiske virkninger, er epokegørende og sprænger den gængse opfattelse af magnetisme. Ørsted lægger hermed grunden for en lang række tekniske fremskridt, som bl.a. induktionsstrøm, transformatorer og stort set alle elektriske maskiner. Det overraskende er, at det er en idealistisk – dvs. en teori om, at naturen er åndelig – videnskabsfilosofi, der fører til de banebrydende resultater. Ørsteds hovedværk hedder netop *Ånden i naturen* (1850). Hele naturen er en enhed ifølge Ørsted, og han lægger selv en vigtig brik i dette puslespil ved at påvise, at der er en

usynlig forbindelse mellem to tidligere adskilte fænomener, magnetisme og elektricitet. Som fysiker er han åndeligt beslægtet med sin nære ven Oehlenschläger, der på poesiens område udtrykker samme livsfilosofi.

Grundtanken i universalromantikken er, at alt dybest set er ét. Alt hænger sammen. Når vi oplever verden som splittet og har svært ved at se meningen i tingene, er det, fordi vi anlægger en forkert, rationel synsvinkel. I virkeligheden kan man ved intuition, drøm og anelse få indblik i helheden. Vi er alle en del af et stort kosmos: naturen. Det er ikke blot naturens *rum*, der bærer denne enhed i sig, men også den hi-storiske *tid*.

Ifølge universalromantikken program ændrer historien. Den udvider sig og trækker sig sammen. Historien er som naturen en organisme. Det centrale begreb er ordet *guldalder*, en betegnelse, der stammer fra den antikke græske forfatter Hesiods *Værker og dage* (ca. 700 f.Kr.). Guldalderen er navnet på en storlået fortid, hvor guderne var på jorden. Eftertiden er et fald, hvor guderne efterfølges af jævne sølv- og bronzeslægter. Denne antikke myte spejler romantikerne sig i. De ser dog ikke historien som et uafbrudt fald, men som en bølge af modsætninger, der brydes. Målet med historien er, ifølge den romantiske filosofi, at realisere ånden. Romantikken er i den

selvforståelse en sammentrækningsfase, der skal skabe grundlaget for en ny guldalder. Et grundtræk i romantikken er, at den nationale fortid bliver idealiseret på bekostning af nutidens splittelse og forfald. Ved at aktualisere fortiden er der håb om en ny storhedstid ude i fremtiden. Som Oehlenschläger klassisk formulerer det: *Den strålende top, hvorfra vi er sunket og atter skal op.*

I *Digte 1803* udfolder Oehlenschläger hele universalpoesiens program. Han opdeler selv værket i tre dele, en episk, en lyrisk og en dramatisk. Den første består af en række roman- cer, fortællende digte, der er inspirerede af folkeviserne og motivisk påvirkede af den nordiske mytologi. I anden del udfolder Oehlenschläger den universalromantiske stemning i en række primært lyriske digte. Endelig udgør dramaet på vers, *Sct. Hansaften-Spil*, en helhed i sig selv. Det skildrer en aften på Dyrehavsbakken.

Klassikeren i samlingen er naturligvis *Guldhornene*. Den aktuelle begivenhed er, at de er blevet stjålet i 1802. Tyveriet opklares først i 1803, efter digtet er skrevet, da en guld-

Caspar David Friedrich: Abbediet i egeskoven. 1809-10. Olie på lærred. 110,4 x 171 cm. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Nationalgaleri, Berlin.



smed går til bekendelse og indrømmer, at han har omsmeltet hornene. Guldhornene stammer fra Gallehus i Sønderjylland og dateres til det 5. århundrede. Deres funktion er ukendt, men i et af hornene var indgraveret den ældste runeinskription, vi kender. Det første horn bliver i 1639 fundet af bondepigen Kirsten Svendsdatter, det andet af husmanden Erik Lassen i 1734. Med dette stof har Oehlenschläger materialet, der blot skal omsmeltes til guldalderpoesi.

Som støbeform vælger han de ordknappe, korte stavelser fra eddaen, hvor bogstavrim er et centralt virkemiddel. Rytmen er hurtig og varierer, strofelængden ligeså. Vægten er lagt på det dramatiske. Anslaget skildrer en historisk nutid. Arkæologerne forsøger forgæves at forstå fortiden ud fra fund, men som der står: *I tåge de famle. Guldalderen, da himlen var på jorden, er tabt. I digtets anden del sker der et skift. Guderne, de nordiske, beslutter at løfte sløret for en flig af gåden. Hele naturen besjæles og oplades, Rimfaxe, nattens hest, forsvinder i havet, Skinfaxe, dagens hest, trækker den lysende sol op på himlens bue. Scenen er sat, og det unge uskyldige naturbarn – en romantisk yndlingsforestilling – finder det første guldhorn. Klogere bliver menneskene dog ikke. Guldfeberen raser, og Oehlenschläger ironiserer over den blinde materialisme.*

I digtets anden hoveddel, et århundrede senere, gentager sceneriet sig. Naturen oplades atter: *da klinger i muld / det gamle guld*. Med denne klassiske formulering lader guderne et andet naturbarn – en fattig bonde – finde det andet guldhorn. Dette guldhorn har tilmed den berømte runeinskription:

¶¶ Mystisk helligdom omsvæver
deres gamle tegn og mærker
guddomsglorien ombæver
evighedens underværker ¶¶

Men atter engang forstår menneskene ikke de guddommelige tegn. Evigheden i det endelige, det guddommelige i guldet. De er udelukkende optaget af at udstille hornene som prydstande. Guderne straffer derfor de uvidende:

¶¶ Himlen sortner, storme brage!
Visse time du er kommen.
Hvad de gav de tog tilbage.
Evig bortsvandt helligdommen. ¶¶

Den digteriske hensigt peger mod en ophøjelse af Danmarks storhedstid og en kritik af materialisme og nyttehensyn. Sympatien ligger hos guderne og naturbørnene. Digteren indtager en ophøjet, udenforstående, guddommelig position. Kompositionen er lagt an på det dramatiske, og dispositionen ligger i stoffet, som Oehlenschläger sætter i scene. Digtets sprog er billedrigt, præget af besjælinger, for ved at give naturen stemme demonstreres den åndelige dimension. Guldhornenes klassikerstatus hviler både på det historiske indhold, det programatiske og de sproglige nyskabelser. Som et afgørende træk udfoldes guldaldertanken eksemplarisk.

I den lange dramatiske digtsuite Sct. Hansaften-Spil fremstilles guldaldertanken igen, nemlig i *En gammel mand med en perspektivkasse*. I denne metaformaskine iscenesætter Oehlenschläger hele universalromantikens repertoire, overensstemmelsen mellem menneske og natur, og modsætningen mellem den forgangne storhedstid, nutidens ubetydelighed og visionen om en kommende storhedstid: *Det svundne og det kommende hæver sig, / Det nærværende ubemærket dør / i ubetydelighedens slør*. Bedre kan guldaldertanken ikke formuleres.

NYPLATONISME

I modsætning til Oehlenschläger opnår digteren Schack Staffeldt ingen anerkendelse, skønt hans talent og originalitet fuldt er på højde med dennes. Hele sit liv føler han sig glemmt, forurettet, tilsidesat. Til trods for at han gør en strålende embedskarriere, der fuldendes med posten som amtmand over Gottorp amt og over-direktør for byen Slesvig, bliver hans liv præget af ensomhed og bitterhed. For han vil være digter.

Staffeldts forældre er tyske, dansk hans andet sprog. Han skriver altså ikke på modersmålet, hvilket er et handicap – ikke mindst når man som Staffeldt er til tunge, programatiske digte. *Adolph Wilhelm Schack von Staffeldt* (1769-1826) er uddannet på kadetskolen i København, læser senere statskundskab på universitetet i Göttingen og foretager en fem-årig dannelsesrejse fra 1795-1800, der gør ham fortrolig med de internationale romantiske strømninger. Det er Staffeldts lod at *time* sine udgivelser dårligt. I slutningen af 1700-

tallet udgiver han romantiske digte, før romantikken slår an. Hans *Digte 1804* kommer til at stå i skyggen af Oehlschlägers debut året før, hans *Nye digte* (1808) går i glemmebogen. Siden får han i ny og næ optrykt digte i tidsskrifter. Så resignerer han og vender tilbage til det tyske modersmål, stadig uden at slå an. Melankolsk og bitter bliver han. Når Staffeldt alligevel er blevet stående i litteraturhistorien, er det, dels fordi han som den eneste repræsenterer en anden retning end organismetanken, nyplatonismen, dels fordi han er en stor digter.

Nyplatonismen bygger på den græske filosof Platon (427-348 f.Kr.). Platon er *dualist*, han mener, at der findes to typer væren. I Platons filosofi er verden delt i et åndeligt og jordisk rige, nemlig *ideernes* og *fænomenernes verden*. I idéverdenen hersker en evig, kosmologisk orden, i fænomenernes kaos.

Fænomenernes verden er den verden, vi kender. Den eksisterer i tid og rum og udgør en ufuldstændig spejling af ideernes verden. Forgængelig og foranderlig er den. Her opstår og forgår alt liv. Hvert menneske er en ufuldstændig spejling af menneskets idé.

Mennesket spejler universets dualisme. Platon opfatter sjæl og krop som to adskilte typer væren. Sjælen har andel i ideernes verden, kroppen hører til i den jordiske. Et menneskes fødsel betegner derfor et *fald* fra en ideel tilstand. Sjælen inkarneres i en krop, når et menneske fødes. Vi lever, ifølge Platon, i en skyggeverden, hvor vi er slaver af kroppens begær. Men sådan oplever de færreste det. De fleste har det godt med deres fordomme. For de har aldrig oplevet, at verden er dyb.

Ved fødslen mister mennesket altså sin part i den ideelle verden. Alligevel har det en intuitiv fornemmelse af, at det er faldet og har mistet noget. Længslen efter den ideelle samhørighed kalder Platon for *Eros*, det er denne længsel, vi møder i kærlighedens higen efter at smelte sammen med den elskede. Dybest set er Eros det samme som længslen efter at være et med alt. Denne længsel er samtidig udtryk for en stræben efter noget højere, skønnere, sandere.

En anden tilgang til at hæve sig over den kortsigtede og illusionsfyldte fænomenverden er viden eller visdom. Ved at filosofere og diskutere kan mennesket atter erhverve sig den tabte visdom og få indblik i helheden, der er skjult for øjet. Hos Platon er al erkendelse i

virkeligheden genkendelse, fordi sjælen er faldet og har glemt sin ideelle viden. Når en sammenhæng går op for en, er det i virkeligheden ikke en ny indsigt, men en erindring af en tabt. Den, der har skuet det godes idé, vil indse verdens dybere orden og bringe sig selv i orden.

I programdigtet *Platonisme* (1802) udfolder Staffeldt hele den platoniske begrebsverden. I første strofe anslås *faldet* som motiv. Ethvert menneske er ved fødslen faldet. Sjælen er indespærret i kroppens fængsel og træller under begæret:

¶¶ Da vor æt fra ånders trængsel
stødtes ned i sansers fængsel
mindet om vort fødeland
fulgte med til trællens stand,
men det blev på gravens rand
snart til anelse og længsel. ¶¶

Med sig har sjælen mindet om det ophøjede, det hjemlige, som den ubevidst savner. Sjælen aner, at den mangler noget, men ikke hvad. Eroslængslen rettes mod alle mål, der kan give glimt af det sublime:

¶¶ Derfor snor med elskovsbrynde
tanken sig om hver en ynde,
derfor følger vort begær
hist og her og fjernt og nær
alle varsler, alle skær,
som det himmelske forkynde. ¶¶

Det, der kan mildne tilværelsen og ophæve lidelsen, er skønhed. Men skønheden har sin pris. Den er endelig. Den jordiske kærlighed har sin tid. Skønheden forgår. Det eneste sted, den kan fastholdes, er i kunsten. I den æstetiske fastfrysning, i fantasiens rum, kan en trøst opnås:

¶¶ Derfor mildt os skæbnen lærte
skabe selv, hvad vi begærte:
fantasiens af sit skød
frydfantomer stige bød,
som i fænglets nat og nød
trylle det bønhørte hjerte. ¶¶

(fantomer = drømmesyn)

Det nyplatoniske evangelium er flot fremlagt, men som digt er *Platonisme* for abstrakt og teoretisk. Det er en af grundene til Staffeldts

manglende succes. Han er eksklusiv og svær. At han også mestrer det umiddelbart poetiske, viser han i klassiske digte som *Liljen og dugdråben* og *De tvende dråber*, hvor den platoniske kærlighedsopfattelse ikklædes enkle og smukke billeder.

Et af Staffeldts centrale temaer er kunstnerproblematikken. I digtet *Indvielse* fra 1804 udfolder han en universalromantisk oplevelse af at være et med alt. Digteren sidder ved bredden af sundet. Naturen er harmonisk, havet er blikstille, og himlen rødmer i skumringen. Da fødes inspirationen:

¶¶ Og brat fra skyen en strengeleg
anelsen vakte,
i aftenrøden musen nedsteg,
harpen mig rakte
og rask et brændende kys mig gav,
nedsynkende i det luende hav. ¶¶

(muse = gudinde for den digteriske inspiration)

Kunstneren er indviet, og naturen smelter sammen til en universel oplevelse af at være en del af alt:

¶¶ Et hjerte slog varmt og kærligt i alt,
i alt mig vinked min egen gestalt. ¶¶

(gestalt = skikkelse)

Havde det været Oehlschläger, der førte pennen, var vi sluttet her med konstateringen af, at alt er eet, og at digteren har en privilegeret tilgang til denne universal-oplevelse. Men for Staffeldt lurar splittelsen latent under harmonien. Alt er midlertidigt og forgår. Det eneste blivende er den uendelige længsel mod alt:

¶¶ Dog blev fra nu for tanke og trang
jorden et fængsel;
vel lindrer ved anelse, drøm og sang
hjertet sin længsel,
dog brænder mig kysset, jeg kender ej fred
førend jeg drager himlene ned. ¶¶

Det centrale skæringspunkt, hvor ideal og virkelighed mødes, er i *nuet*, som digteren søger at fastholde. Hans længsel er rettet mod at gøre nuet evigt. Al lyst vil evighed, siger filosofen Nietzsche et sted. Staffeldts digte vil det

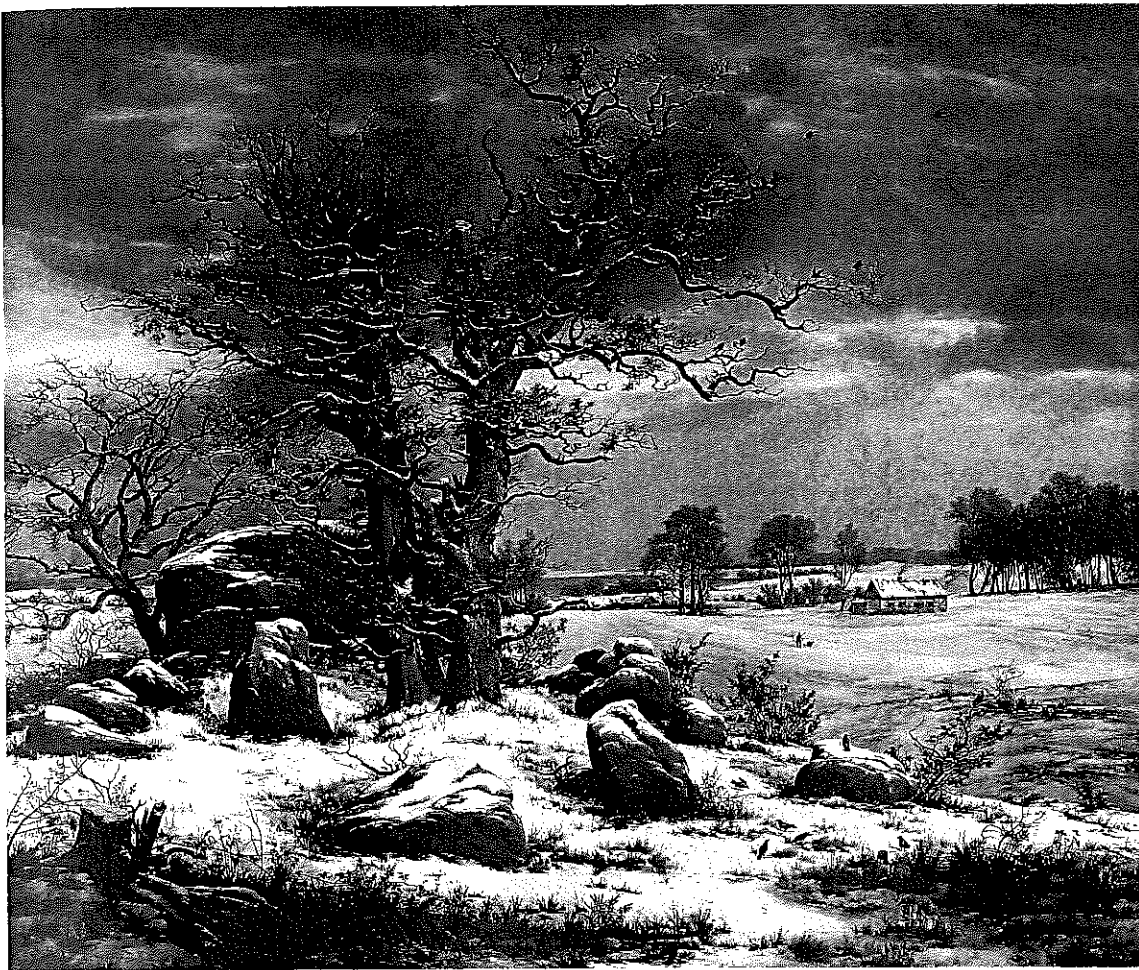
samme. Men de er udspændt mellem ideal og verden, mellem evighed og forgængelighed. Og det er alt levendes lod at forgå. Derfor er *tabet* det centrale tema. Det sublime øjeblik, som digtene skriver sig hen imod, indhentes altid af tabet. Staffeldt har med sin dualistiske livsfilosofi givet sig selv en umulig opgave. For det, han vil, er ikke muligt. Han forsøger at skabe en egentlig og opfyldt tilstand, hvor alt hænger sammen i et sublimt øjeblik, men må atter og atter konstatere, at det ikke lader sig gøre, fordi tidens og rummets realiteter altid melder sig. Det absolutte nu opløses som en sæbeboble, og virkelighedens splittelse vender tilbage med fornyet styrke.

Med Staffeldts dualistiske filosofi får *fantasi* en central placering. Mens den senere naturalisme foragter fantasien, fordi den giver et falsk billede af virkelighedens verden, opskriver romantikere som Staffeldt den. Det er gennem *anelse*, *drøm* og *sang*, at digteren nærmer sig det ideelle og hæver sig over den jordiske trivialitet. Fantasi skaber sit eget rum og ophæver tiden. Det sker i rum, hvor bevidsthedens realitetssans ophæves: i skumringen, i rusen, glemslen og søvnen. Det er disse tilstande, der giver digteren poesiens vinger. Til gengæld tvinger selvrefleksionen ham ned. Fantasiens rum er skrøbeligt, og realiteternes verden bryder hele tiden ind. *Jorden er et fængsel*, skriver Staffeldt. Digtets afsluttende forsøg på at forsoner de to universer er dømt til at mislykkes. Men det er den ambition, Staffeldt har. Det karakteristiske for ham, i modsætning til den øvrige danske romantik, er, at han fastholder splittelsen.

Med sin rastløse stræben afslører Staffeldt sig som en moderne melankoliker. Stemningen er vemodig og kærligheden forgæves.

NATIONALROMANTIKKEN

Den første bølge af den tyske romantik udspringer i Jena og har organismetanken som sit filosofiske grundlag. Den anden bølge udgår fra Heidelberg i perioden 1804-08. Den er *national-romantisk*. En gruppe kunstnere og forskere samles om tidsskriftet, *Avis for enebore*, som det så karakteristisk hedder. Målet er at vække den nationale bevidsthed. Vi er under Napoleonskrigene, hvor de europæiske nationalstater finder deres form. For at give nationen en identitet er der brug for en fælles his-



torie og en række gode *historier* at referere til. Heidelbergromantikerne vil skabe en tysk mytologi. Som de kendteste indsamler *brødrene Grimm* en række tyske folkeeventyr, som de gengidter, og på folkevisens felt udfører forfatterne *Brentano* og *Arnim* en lignende mission. Den filosofiske reference for Heidelbergromantikerne er den netop afdøde historiefilosof *Johann Gottfried von Herder* (1744-1803), der mente, at hver epoke og hvert folk er præget af en særlig ånd. Herder ser historien som en naturlig udvikling, som en åndelig proces. Det er denne nationale ånd, nationalromantikerne vil give stemme.

Danmark er på denne tid præget af Englandskrigene. I 1801 tvinges vi af viceadmiral Nelson efter Slaget på Reden ud af vor neutralitet, der i slutningen af 1700-tallet dannede baggrunden for en indbringende handel. I 1807 bombarderes København, flåden mistes, og Danmark går i forbund med Napoleon. Han møder sit Waterloo og taber. For Danmark betyder det, at vi mister Norge ved Kjölefreden i 1814. Forinden er vi gået bankerot i

J. C. Dahl: Vinterlandskab ved Vordingborg. I forgrunden en forstyrret kæmpegrav. 1829. Olie på lærred. 173 x 205,5 cm. Statens Museum for Kunst, København.

1813 efter en lang tids udhuling af dalerens værdi. Ved pengeombytningen veksler man i forholdet 1:6, men det reelle bytteforhold var i virkeligheden 1:10. Statsbankerotten gør med et slag danskerne fattige, og der bliver økonomisk smalhals i de fleste hjem.

I krisetider samler man sig om traditionen, om de hævdvundne værdier. Hvad udad er tabt, skal nu indad vindes – i hvert fald moralsk. Fra 1807 og frem begynder en række forfattere at fordybe sig i den danske historie og identitet. Grundtvig forsker i den nordiske mytologi og genoversætter Saxos Danmarkskrone fra latin, Oehlenschläger skriver historiske dramaer med temaer fra den nordiske mytologi og sagnhistorie, og der udskrives en konkurrence om udformningen af en nationalmelodi. I 1818 udlover officererne ved det danske okkupationskorps i Frankrig 400 rigs-

daler – et for samtiden tårnhøjt beløb – til deling mellem komponist og tekstforfatter. Bedømmelsen overlades til *Selskabet til de skønne og nyttige videnskabers forfremmelse*. Konkurrencen er anonym, og det vækker skandale, da vinderen offentliggøres. *Juliane Marie Jessen* løber med prisen for *Danne-mark, Dannemark, Hellige lyd*. Det er omdiskuteret, om Oehlenschläger og Grundtvig deltog, men i hvert fald er det blevet deres fædrelandssange fra perioden, der er blevet stående.

¶¶ Der er et yndigt land,
det står med brede bøge
nær saltens Østerstrand;
det bugter sig i bakke, dal,
det hedder gamle Danmark,
og det er Frejas sal.

...

Vort gamle Danmark skal bestå,
så længe bøgen spejler
sin top i bølgen blå. ¶¶

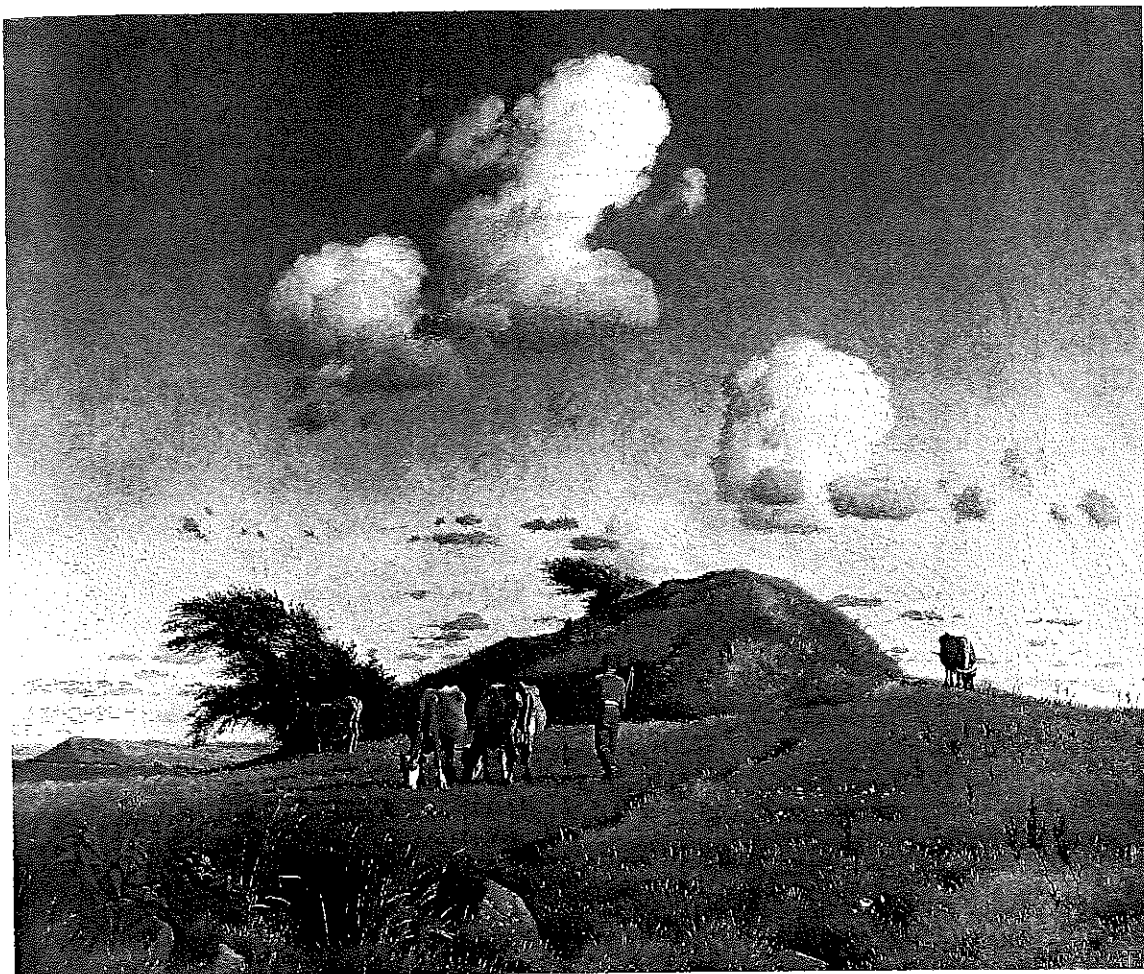
J. Th. Lundbye: En dansk kyst. Motiv fra Kitnæs ved Isefjorden. 1842-43. Olie på lærred. 188,5 x 255,5 cm. Statens Museum for Kunst, København.



I dag synger og kan roligans i Idrætsparken starten og slutningen på Oehlenschlägers *Der er et yndigt land* (1819), mens vinderen af konkurrencen er glemt. I ikke færre end tolv strofer hylder Oehlenschläger landskabet, historien, folket, modersmålet, flaget, kunsten, hovedstaden og kongehuset. Oehlenschläger dyrker den danske hjemstavn, den danske ånd, hans nationalsang har det hele med og er som sådan eksemplarisk, idet hele den nationalromantiske forestilling er samlet på et sted. Mens Oehlenschlägers hyldest til nationen er uden forbehold, mærker man i Grundtvigs *Danmarks trøst* (1820) en vis ydmyghed oven på nederlagene og depressionen:

¶¶ Langt højere bjerge så vide på jord
man har, end hvor bjerg kun er bakke;
men gerne med slette og grønhøj i nord
vi dannemænd tage til takke;
vi er ikke skabte til højhed og blæst,
ved jorden at blive, det tjener os bedst. ¶¶

Grundtvig er her optaget af den danske mentalitet. Senere har man læst de sidste verslinier som et tidligt udtryk for janteloven, men ideen er naturligvis at hylde den danske ånd og at trøste i en krisetid. Med sit alsidige virke



bidrager Grundtvig i høj grad til fødslen af en ny dansk selvbevidsthed. Trods den danske succes i den første slesvigske krig begræder H. C. Andersen også tabet af national storhed i sin *Danmark, mit fædreland* (1850):

¶¶ Engang du herre var i hele Norden,
 bød over England – nu du kaldes svag,
 Et lille land – og dog så vidt om jorden
 end høres danskens sang og mejselslag.
 Du friske danske strand,
 plovhjernet guldhorn finder,
 Gud giv dig fremtid, som han gav dig minder!
 Dig elsker jeg! – Danmark, mit Fædreland! ¶¶

Fælles for fædrelandssangene er, at de opbygger billedet af en nation, et folk og en historie. Denne nationale identitet tilføjes en række heltehistorier af B. S. Ingemann (1789-1862), der skriver historiske romaner om de danske kongers heltegerninger. Hans forbillede er Walter Scott (1771-1832), der med *Ivanhoe* og *Waverley* skabte sig for tiden svimlende oplagstal, alene i England solgte hver bog 100.000

J. Th. Lundbye: Efterårslandskab. Hankehøj. 1847. Olie på lærred. 36,2 x 43,2 cm. Den Hirschsprungske Samling, København.

eksemplarer. *Ivanhoe* findes i forfatterens dødsår i 32 oversættelser. Litteraturkritikeren Georg Brandes skriver om Scott, at han er en forfatter, alle voksne har læst, og som ingen voksne læser. Hermed angiver Brandes, at romanerne er kulørte heltefortællinger, som appellerer til drengefantasier.

Det samme gælder Ingemanns historiske romaner. Hans sigte er at fremhæve en dansk identitet, en folkeånd og at fortælle nogle gode historier. *Valdemar Sejlr* (1826), *Erik Menveds barndom* (1828), *Kong Erik og de fredløse* (1833), *Prins Otto af Danmark* (1835) bliver drengebogsklassikere og læses langt ind i næste århundrede. Stilen er dramatisk, personerne entydige og uden dybde. Replikkerne er ikke individualiserede, og naturbeskrivelsen stereotyp. Trods eller måske i kraft af disse trivielle stilistiske træk fungerer historierne netop som spændingslitteratur.

Ideen er at skildre Danmarks storhed, fald og genrejsning i middelalderen som en klar parallel og appel til samtiden.

Ingemann er lærer ved Sorø Akademi i en menneskealder, til sidst dets direktør. I Sorø skriver han eventyr, skuespil, fortællinger og ikke mindst salmer. Det slående ved hans salmer er, hvor lyse og rene de er. De sætter barnets glæde, den livsglade kristendom i skikkelse, og den glade stemning understreges af komponisten og venen C. E. F. Weyses musik. Ingemanns salmer repræsenterer guldalderens biedermeierstemning, evnen til at tælle de lyse timer og glæde sig over selve det at være til. Tænk blot på klassikere som: *Nu ringer alle klokker mod sky, I østen stiger solen op, Lysets engel går med glans, Gud ske tak og lov, Nu titte til hinanden, Nu vågne alle Guds fugle små, Til himlene rækker din miskundhed, Gud, Glade jul og Julen har bragt velsignet bud*. Flere moderne digtere som Dan Turèll og Søren Ulrik Thomsen har udtrykt deres respekt for og anerkendelse af Ingemanns poesi. I sit forord til et udvalg af Ingemanns digte fortæller Dan Turèll om sin egen litterære vækkelse. Som tiårig synger han *Lysets Engel går med Glans* til morgensang i skolen og besvimer. Da han vågner op i klassen, fabler han stadig om Lysets Engel. Det store ved Ingemanns poesi er netop, at der går en poetisk engel gennem lokalet, når salmerne synges.

DE LEVENDES LAND

Dyrkelsen af modersmålet, landskabet, folket og historien spiller også en central rolle i *N. F. S. Grundtvigs* (1783-1872) mangesidige virke. Grundtvig er en ildsjæl, hektisk opstemt, dybt deprimeret, vistnok diagnosticeret som manio-depressiv. Med sin kolossale energi sætter han et præg på den danske kultur som få i det nittende århundrede: som fornyer af kristendommen, som pædagog og grundlægger af højskolebevægelsen, som medforfatter til grundloven, som gendigter af Saxo og forsker i den nordiske mytologi. Og ikke mindst som salmedigter.

Nøgleordet for Grundtvigs virke er *liv*. Selv er han vital, produktiv og bedst i modvind. Og modvind er der. Grundtvigs kritik af den fremherskende teologiske rationalisme, *Kirkens genmæle* (1825), skaffer ham en livslang

censur og holder ham ude fra embeder. Han lever derfor i lange perioder af sin pen. Senere tages han til nåde, deltager i den grundlovgivende forsamling, bliver uafhængigt medlem af rigsdagen fra 1849 og biskop fra 1861.

Grundtvigianismen, som Grundtvig er ophavsmand til, er en kristen bevægelse, der ser det levende ord og det levende menighedsfællesskab som det vigtigste. Guds ord er ikke noget fortidigt, indkapslet i Bibelen, som præsterne har patent på at udlægge. Guds ord er levende og ytrer sig i det kristne fællesskab, i dåben, i nadveren og i trosbekendelsen. Disse rituelle ord fra Bibelen har levet uændret fra Jesu indstiftelse af sakramenterne, fra første gang dåben og nadveren blev udført, og de lever, hver gang de bliver sagt. Grundtvigianerne ønsker en fornyelse af gudstjenesten, så centrum bliver salmesang, trosbekendelse og præstens talte ord. Prædikenen skal have liv og skabe liv. Det er en optimistisk og livsglad kristendom, der præger grundtvigianismen, modsat Indre missions dystre dommedagsforestillinger. Pointen er, at kristendom skal leves, ikke (for)tænkes. *Menneske først – kristen så*, lyder Grundtvigs valgprog. Grundtvigianismen får især tag i bønderne, mens Indre mission trives i fattigere marginalområder blandt fiskere og husmænd.

I sin pædagogik skelner Grundtvig mellem skolen for døden og skolen for livet. Skolen for døden er latinskolen, den sorte skole, *der begynder med bogstaver og ender med bogkundskab*. Grundtvig kritiserer det skrevne ord, fordi det ikke lever, fordi det ikke er anskueligt, og fordi det dræber al fantasi og kreativitet. Den sorte skole terper fremmede, rent skriftlige sprog som latin og græsk, men forsømmer at levendegøre modersmålet. Selv foretrækker Grundtvig en poetisk-historisk undervisning, der lægger vægten på litteratur og historie – vel at mærke den gode historie. Faktisk er det Grundtvig, der får Ingemann til at skrive historiske romaner.

Grundtvig er sammen med Chr. Kold grundlægger af *den danske folkehøjskole*. I 1844 holder Grundtvig på Skamlingsbanken en fem kvarter lang brandtale, hvor han pointerer, at højskolen skal vække den nordiske mentalitet til live igen: *Jeres danske højskole kan blive en Mimers brønd, hvortil konger rider for at søge råd*. Mimers brønd er i den nordiske mytologi fyldt med visdom, og Odin, gudernes konge, måtte give sit ene øje i pant for

at drikke af den. En lignende funktion skal højskolerne have for landbefolkningen: de skal komme der for at suge viden til sig og for at diskutere og danne deres egen anskuelse. Dette projekt lykkes langt over forventning, højskolerne udbredes over hele landet og bliver kraftcentre i den danske folkekultur, faktisk frem til i dag. Folkehøjskolens fagrække er nationalromantisk: historie, kristendom, litteratur og gymnastik er de vigtigste fag. Men mindst lige så vigtigt er folkelivet omkring skolen, den skal med foredrag, samtaler og møder påvirke hele egnen omkring den. Samtidig er højskolen hjemsted for en ny kropskultur med gymnastik og idræt som omdrejningspunkt. En sund sjæl i et sundt legeme er mottoet for mange højskoler. Skolerne kommer især bønderne til gode. Mange af dem har kun en kort skolegang bag sig, og pointen i Grundtvigs pædagogik er net-op, at det først er som et modent menneske, at man er modtagelig: *Først efter det 18. år er ånd og hjerne modtagelige for sand oplysning om, hvad menne-skelivet er, men da må den også gives til alle.*

Som nationalromantiker har Grundtvig stor betydning. Som en af de første forsker han i den nordiske mytologi. Synspunktet i *Nordens mytologi* (1808) er nyt. Grundtvig ser ikke myterne som historieskrivning eller forklaring af naturen, men som et udtryk for det nordiske folks mentalitet. Det er mentale kilder, Grundtvig vil (gen)åbne og genskabe. Derfor oversætter han Saxos Danmarkskrønike fra latin til et jævnt og forståeligt dansk i 1818-22. Desuden skriver han i to omgange sin egen verdenshistorie, *Verdenskrønike* (1812) og *Håndbog i Verdenshistorie* (1833). Heri anskuer han historien som et menneskelivs stadier: den sprudlende lømmelalder, den udadvendte manddom og den eftertænksomme alderdom.

Grundtvigs største bedrift er utvivlsomt hans salmeproduktion, der er overvældende. Af de 1500 salmer, han lægger navn til, er halvdelen originale, den anden halvdel bearbejdede af udenlandske og bibelske salmer. I dag indgår der mere end 275 salmer af Grundtvig i den danske salmebog, det siger en del om hans position. Klassikere er *Hil dig frelser og forsoner*, *Julen har englelyd*, *Et barn er født i Bethlehem*, *Dejlig er den himmel blå*, *Kimer, I Klokker*, *Velkommen igen Guds engle små*, *Vær velkommen Herrens år*, *Den signede dag*, *I al sin glans nu stråler solen*, *Sov sødt barnlille* og *At sige verden ret farvel*. Grund-

tvigs salmer er en hyldest til livet og skaberen. De handler om glæde og taksigelse og er i bedste forstand lovsange. De vil ikke moralisere eller fordømme, men pege på det faktum, at livet er en gave, som skal udnyttes. Grundmodsatningen hos Grundtvig står ikke mellem synd og nåde som hos Luther, men mellem liv og død.

Dette kommer tydeligt til udtryk i salmen *At sige verden ret farvel*, der stammer fra 1843. Det prekære tema for salmen formuleres allerede i første linie: Hvordan skal man tage afsked med livet? Eller hvordan skal glæden ved livet kunne gå hånd i hånd med døden som vilkår? Salmen har et svulstigt billedsprog, hvor Grundtvig benytter nogle af Kingos forgængelighedsbilleder – de såkaldte vanitas-motiver. Timeglasset, nattevagten, istaphånden og støvet er alle billeder, der associerer ophør og død. De voldsomme billeder samler sig omkring jeg'ets følelse af angst:

¶¶ Hvor tit hos dig end trøst jeg fandt,
når hjertet skjalv, og gråden randt,
og verdens bølger bruste,
ved støvet hænger dog min sjæl,
og slangen bider i min hæl,
skønt du dens hoved knuste. ¶¶

Digtets modsætning mellem dødsangst og livslyst forsones af Jesus, der selv har overvundet døden. Til Jesus og det himmelske bindes en række lyse billeder, der står i kontrast til den gravkammermørke stemning, der ellers råder:

¶¶ Men kommer døden førend du,
kom da i løn, og kom i hu,
hvor mørkt der er i graven!
Omstrål mig, så jeg glemmer den,
salv øjet på din syge ven,
så jeg kan se Guds-haven! ¶¶

De øvrige strofer er en bønfoldelse til Jesus om frelse. I den sidste strofe forsones modsætningerne, og digtets grundstemning af angst opløses:

¶¶ Før døden med sin istap-hånd
gør skel imellem støv og ånd,
bortvifter hjertets varme,
indslumre skal jeg da med lyst,
som barnet ved sin moders bryst,
i dine frelser-arme. ¶¶

Tilliden sejrer over angsten, døden bliver til at leve med. Billedet, som sammenligningen med moderbrystet anskueliggør, er både barnligt og enkelt. I modsætning til de voldsomme billeder af slangen og ophøret møder vi her den harmoni og tryghed, som findes i samhørigheden mellem mor og barn.

Det afgørende nye ved Grundtvigs salmer er, at de skildrer glæden ved livet på jorden. Der er mindre helvede og mere himmerige i Grundtvigs salmer. Han rammer en lys og glad tone, og hans sprog er folkeligt og forståeligt. Grundtvig lovpriser i modsætning til Kingo det himmerige, der allerede findes på jorden. Derfor skriver han et mod-digt til Kingos *Keed af Verden*, der skildrer en bedragerisk og kold verden præget af kynisme. Hvor Kingo er ked af verden og længes mod himlen, er Grundtvig glad for livet og oplever hver dag glæden ved det. Grundtvigs salme bar oprindeligt titlen *De levendes land*, men findes nu i salmebogen under titlen *O, kristelighed*:

¶¶ O, kristelighed!

Du skænker vort hjerte, hvad verden ej ved;
hvad svagt vi kun skimter, mens øjet er blåt,
det lever dog i os, det føler vi godt;
mit land, siger Herren, er himmel og jord,
hvor kærlighed bor. ¶¶

I salmen beskæftiger Grundtvig sig med de samme temaer som Kingo, men hans synsvinkel er modsat. Tonen er lys og ren, glæden over at være til umiddelbar. Grundtvig vil vise, at kærligheden er den livskraft, der viser sig i alt:

¶¶ O, kærlighed selv!

Du rolige kilde for kræfternes elv!
Du fylder med Frelserens gavmilde ord
velsignelsens kalk på det kristne Guds-bord;
o, vær du vor livsdrik på jorden og bliv
vort evige liv! ¶¶

(kalk = altervin)

Det evige liv er her og nu og altid. Grundtvig flytter den kristne længsel bort fra tilstanden efter døden og ind i dagligdagen. Han ønsker at genføde menigheden til et levende håb. Med sit virke som politiker, historiker, højskolemand og kirkereformator søger han at få sine medmennesker til at engagere sig i det liv, der

laves omkring dem. *Mit land, siger Herren, er himmel og jord – hvor kærlighed bor.* Med denne sætning får man Grundtvigs budskab i sammentrængt form.

BIEDERMEIER

¶¶ På det jævne, på det jævne!

– ikke i det himmelblå! –

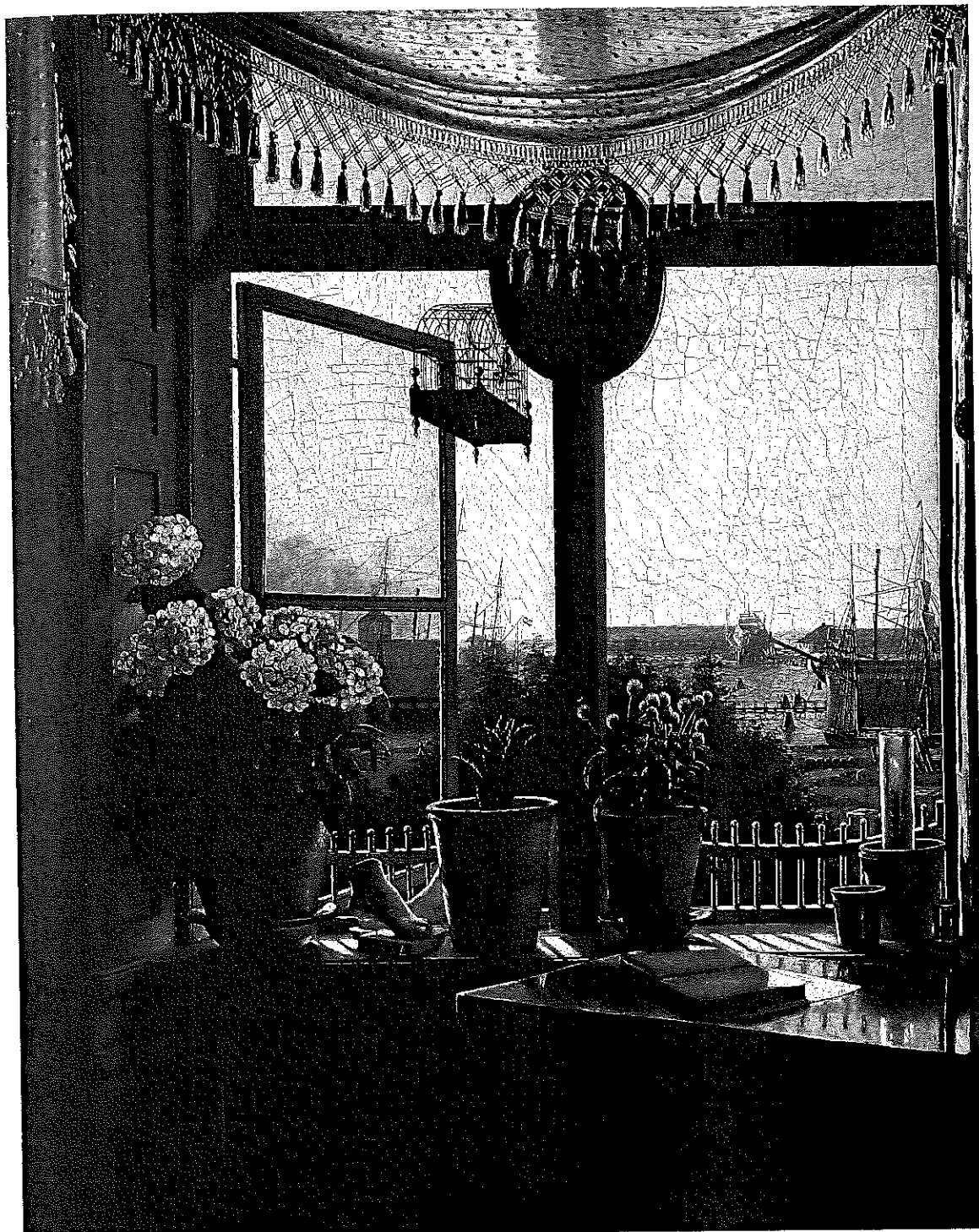
Dér har livet sat dig stævne,
dér skal du din prøve stå!

Alt, hvad herligt du kan nævne,
alt, hvad højt din sjæl kan nå,
skal hernede på det jævne
fast sin rod i livet slå. ¶¶

(H. V. Kaalund)

Ved jorden at blive, det tjener os bedst, skriver Grundtvig. Det er sådan, landet ligger i den kultur, der siden har fået navnet biedermeier hæftet på sig, og Kaalund slår moralen fast: *på det jævne, på det jævne*. Ambitionen hos Kaalund er at integrere det himmelske i det jordiske, og digtet er som hele nationalromantikens livsstemning rettet mod harmoni. Derfor er det kunstens opgave at skildre en verden, der ikke er gået af lave. Det sker midt i en verden præget af krise, i et land, der er gået fallit, og i en politisk brydningstid, hvor enevælden er under afvikling i Europa. Man kalder denne idylliserende tendens for *biedermeier*, der er et tysk begreb for spidsborgerlighed. Biedermeier er betegnelsen for en kunst, der dyrker harmonien og idyllen og begrænser perspektivet til det hjemlige, det kendte og konventionelle.

Biedermeierstemningen får i Danmark et skandinavisk islæt, idet den præges af en afdæmpet, flegmatisk livsfølelse, hvis nøgleord er hygge. Hyggens rum er hjemmet. Klassiske biedermeiermotiver er oplæsning i familiens skød, musiceren ved klaveret, en far, der ryger lang pibe, og en mor, der strikker, og børn, der velopdraget leger. Biedermeierstemningen er forbundet med søndage, skovture og haveidyller. Tøjet er søndagstøj, drenge i matrostøj og piger med flæser og kyser. Af og til udvides motivkredsen med gæve bønder i træsko. Men deres barkede næver skildres ikke i relation til arbejdets hårdhed, men som et ydre stilistisk særtræk. Der er tale om en sentimental og idylliserende beskrivelse af den hjemlige lilleverden.



Hvor den samtidige romantisme, der bl.a. repræsenteres af Aarestrup og Kierkegaard, dyrker det erotiske, det interessante og uhyggelige, er biedermeierdigteren optaget af kærlighed, det vante og hygge. Biedermeieridyllen er en verden uden ekstremer. Digteren *Christian Winther* (1796-1876) skriver et sted: *For afgrundens rædsel jeg vender sky mit blik.* Det er just det, der er på færde i biedermeierkunsten. Den lukker øjnene for den ydre ver-

Martinus Rørbye: Udsigt fra kunstnerens vindue. 1825. Olie på lærred. 30 x 29,3 cm. Statens Museum for Kunst, København.

dens genvordigheder og vender blikket indad. Dens blik er forsonende og fredsommeligt.

De litterære genrer, biedermeierkunsten udspiller sig i, er børnesalmen, eventyret, romancen og vaudevillen. Vaudevillen er et lystspil, hvor sangen træder i dialogens sted – en

populær genre i romantikken og en pendant til vore dages musicals. Biedermeierstemningen er rendyrket i Chr. Winthers træsnit, der er små genrebilleder, der som motiv har kærligheden og dens prøvelser. Samme forfatter har lavet en børnebogsklassiker, der eksemplarisk skildrer biedermeierfølelsen, nemlig *Flugten til Amerika* (1830). Teksten handler om et oprør i det små og er fortalt i en vidunderlig tone, der klinger ægte. At flugten til Amerika kun kommer til at gå til plankeværket, er netop pointen. Jeg-fortælleren er en dreng, der just er begyndt i skolen. En dag går hans harmoniske lille-verden i stykker:

¶¶ I skolen havde jeg fået et nul for de første deklinationer, Mama havde skændt for et lille hul på de kasimirs permissioner.

Og bagerens Rikke, som før var så sød, hun stod nu og lo ved porten, hun havde lovet mig et hjertebrød det, så jeg, hun gav til Morten. ¶¶

(deklinationer = bøjning af navne- og tillægsord · permissioner = bukser)

Drengen ser ikke nogen udvej. Hans verden er brudt sammen. Han vil derfor flygte langt bort fra miseren, helt til Amerika. Som kompensation for sine nederlag opbygger han et idealbillede af verden på den anden side af havet. For at overbevise sin bror om, at han skal tage med, bliver billederne bedre og bedre:

¶¶ Konfektrosiner og mandler der gro, i store duske de hænge på træerne sammen, to og to, og koste slet ingen penge.

Brystsukre du som tvebakker ser, som rugbrød chokolade, med sukkerkugler det hagler og sner, og regner med limonade. ¶¶

Christian Winther lever sig her ind i barnets fantasi. Ønskedrømmene skildres indført uden at forråde barnets naivitet. Med sig på rejsen er drengene udstyret med en sukkerkringle og deres store billedbibel. De er lidt beklemte ved at forlade det trygge fædrenehjem, og da moderen kalder fra vinduet, er hele ekspeditionen hjemme i løbet af nul-komma-fem:

¶¶ Min vrede ned slog hendes blide røst, som lynstrålen egestubben, jeg drukned min sorg og fandt min trøst på bunden af sagosuppen. ¶¶

Det særegne ved dette vellykkede stykke biedermeier er den humoristiske fortællertone, der stiller sig solidarisk med barnets syn på verden. Stroferne er harmoniske og velegnede til oplæsning i de biedermeiermiljøer, de omhandler. Moralen er: Ude er godt, men hjemme bedst. Barnets oprør har sin ret, når det sker i denne uskyldige form.

Al biedermeier er ikke så harmonisk som *Flugten til Amerika*, selv om budskabet overalt er det samme: at der altid er en harmoni og orden under og bag en problematisk nutid. I en del af biedermeierdigtningen møder vi en understrøm af fremmedhed og melankoli. Et godt eksempel på det er Ingemanns aftensang *Fred hviler over land og by* (1823). De to første strofer er præget af harmoniserende billeder, hvor verden er faldet til ro. Søen står blank, stilheden har sænket sig, og himmelrummet besjæles: *Fro smiler månen til sin sky, til stjernerne ser*. I modsætning hertil er jeg-fortælleren sind uroligt stemt: *Vær også stille i mit bryst, du flygtning, som dér bor!* Jeg'et er i disharmoni med verden, sjælen i eksil. Resten af sangen forsøger at bringe jeg og verden i harmoni. Det sker gennem indførelsen af en metafysisk eller symbolsk størrelse, fredens engel:

¶¶ Som du han er en fremmed her, til himlen står hans hu, dog i det stille stjerneskær han dvæler her som du. ¶¶

Bevidstheden om fællesskabet med denne engel, der har den samme længsel mod himlen, giver fortælleren fred i sjælen. I sidste strofe slutter jeg'et fred med sine omgivelser:

¶¶ Fred med hvert hjerte, fjern og nær, som uden ro mon slå! Fred med de få, som mig har kær, og dem, jeg aldrig så! ¶¶

Sangens billeder underbygger den fred, som jeg'et skal opnå. Den ydre verden skal svare til den indre, og i digtet sker der en retorisk overtalelse af jeg-personen og læseren i kraft af bydeformen: Slut fred, Se fredens engel, Lær af

ham din aftensang. Hele tekstens retorik arbejder for fredsslutningen mellem sjæl og verden, og jokersen i dette spil er englen, som kan forstås metafysisk eller som en personifikation af freden. Den kan man ikke diskutere med. Sjælefreden virker, som om den ikke kommer indefra, men fra ydre kilder. Opløser man tekstens billedsprog og retorik, møder vi en sjæl, der føler sig fremmed i verden. I digtet får den fred, men freden virker som noget, digteren skriver frem. Ingemanns aftensang udtrykker en melankoli, som understøttes af Laubs melodi. Som biedermeierkunst er den eksemplarisk, idet den tildækker det misforhold, der er, mellem jeg og verden.

Den kritiske realist *Henrik Pontoppidan* (1857-1943) lader i romanen *Lykke-Per* (1898-1904) de netop omtalte biedermeiertekster indgå som citater, men de bliver brugt i en ironisk sammenhæng. Da hovedpersonen Per Sidenius har nået sit mål og forlovet sig med rigmandsdatteren Jakobe, lader Pontoppidan ham stå udenfor i natten og lytte til Ingemanns *Aftensang*. Her bliver sangens fremmedhedstema ikke overvundet, men forstærket, fordi hovedpersonens indre er i uro. Sangen udtrykker og fastholder her stemningen af at være udenfor. I denne ramme får den en nerve, som latent er til stede, og som Pontoppidan har blik for. Senere i romanen opgiver Per Sidenius sin rejse til U.S.A. og sit forsøg på at revolutionere Danmark. Han flygter til Jylland, hvor han falder i armene på en præstedatter fra et rigtigt biedermeiermiljø. Pontoppidan kan ikke dy sig og lader en af bipersonerne citere de afsluttende linier fra *Flugten til Amerika: Han slukked sin sorg og fandt sin trøst på bunden af sagosuppen!* For Pontoppidan er biedermeieridyllen en smertefuld mindelse om den danske fortrængning af problemerne og fantasternes liv i drømmene. Derfor er hans brug af disse biedermeierstykker ironisk. Kritikken rammer en person, der ikke har evnen til at realisere sine mål. Men til gengæld har han heller ikke evnen til at leve i dette biedermeier-helvende af forstillelse. Der er med det moderne gennembrud sket et skred, hvor en sådan idyl virker postuleret og falsk.