

Periodisk eftersyn

Engelsk romantik ved siden af sig selv

PETER SIMONSEN

At diskussionen om den romantiske periode i England hurtigt bringer os ud på usikker grund kan illustreres med åbningssekvensen i den bog, som hævdede at være den første til at fortælle historien om den engelske romantik. Første sætning i William Lyon Phelps' *The Beginnings of the English Romantic Movement* (1893) lyder: "Ethvert forsøg på at udforme en definition af romantikken som både vil være specifik og tilstrækkelig er sikker på at resultere i nederlag".¹ Med en kritikhistorie, der begynder på denne måde, er det måske bedst ikke at skruer forventningerne om en dækkende, entydig, klar og sammenhængende periodekarakteristik for højt op. Årsagen til romantikkens udefinerbarhed skal for Phelps spores i de store interne forskelle mellem de toneangivende digtere. Som Phelps udtrykker det, "Når tre digtere så fuldkomment ulig hinanden som Scott, Byron, og Wordsworth hver og en opstilles af forskellige kritikere som tilhørende den romantiske skole i engelsk litteratur, er det nemt at se, at termen må blive brugt i vidt forskellige betydninger" (ibid.). Problemet for Phelps og den senere kritik af periodelitteraturen er, at 'romantik' på samme tid bruges til at betegne en historisk periode, og som sådan producerer en forestilling om sammenhæng og homogen enhed, og til at betegne en række forskellige digtere, hvis individuelle bidrag til romantikken strider imod hinanden og ligefrem modarbejder en samlet forståelse af perioden.² De engelske romantiske digtere betegnede aldrig sig selv som romantikere, det begyndte de først at blive i 1870erne, og de opfattede sig snarere i konflikt med hinanden end som deltagere i en omfattende litterær bevægelse med fælles mål og midler.

Hermed ikke være sagt, at der ikke er en stærk tradition i romantikstudiet, som insisterer på, at romantikken kan defineres og anskues som en samlet bevægelse, der på trods af interne uoverensstemmelser tilbyder sig for kritisk syntese. I 1885 skriver William J. Courthope således i *The Liberal Movement in English Literature* (som efter 1910 kom til at hedde *The Romantic Movement in English Literature*): "i løbet af det [nittende] århundrede har der været en bevægelse – hvad vi end vælger at kalde den – i litteraturen".³ "Hvor forskellige [de romantiske digtere] end måtte være i deres individuelle træk", skriver Courthope, "skulle jeg ikke kunne forestille mig nogen, som ville benægte, at de på mange vigtige områder blev bevæget af fælles eksterne impulser, og forenet af en fælles ånd som antagonistisk modsatte sig deres forgængere" (198). For Courthope, som for de fleste gængse historiske opfattelser af romantikken, er Den Franske Revolutions omkalfatring af den givne verden den eksterne impuls, som de romantiske digtere formes af. I kraft af Revolutionen, skriver Courthope, blev det "nittende århundredes litterære bevægelse i praksis en hævde af den individuelle fantasi uhæmmede frihed" (221). Selvom der for Courthope naturligvis kan registreres forskelle i perioden, er disse altid allerede subsumerede af den store fællesnævner: historien.

I.

Phelps og Courthope er tidlige eksempler på de to vigtigste kritiske traditioner inden for studiet af den romantiske periode i England. Begge traditioner synes i sidste ende at anerkende relevansen af studiet af såvel litteraturhistoriske perioder generelt som den

romantiske i særdeleshed, men de er uenige om hvorvidt perioden kan og bør karakteriseres ud fra en grundforestilling om enhed og sammenhæng, eller splittelse og diversitet. På trods af væsentlige undtagelser kan den første tradition siges at have domineret mellem ca. 1945 og 1980, mens den anden har domineret siden. Nogle af de fremtrædende navne i den første tradition er René Wellek, Northrop Frye, Morse Peckham, Henry Remak, M. H. Abrams, Geoffrey Hartman, Harold Bloom og Thomas McFarland, mens den anden tradition kan markeres med Jerome McGann, Marilyn Butler, Anne Mellor, Virgil Nemoianu, Clifford Siskin og William Galperin. Den første tradition betragter romantikken som en sammenhængende enhedsbevægelse, der er repræsentativ for periodens 'tidsånd'. For den anden tradition er romantikken karakteriseret ved fundamentale konflikter, som groft sagt udspiller sig mellem det, den første tradition konstruerer som romantikken, og så noget 'andet', som er præcis lige så repræsentativ for den historiske periodes 'tidsånd', som det den første tradition kalder romantikken, men som decenterer og destabiliserer dette og derved producerer det, William Galperin har kaldt "en romantik ved siden af sig selv".⁴ Som følge af den udtalte skepsis overfor opfattelser af afsluttede totaliteter såsom perioder, der dominerer romantikstudiet – periodens mest indflydelsesrige kritiker i dag, Jerome McGann, konstaterede fx i 1996, at "det traditionelle billede af den romantiske periode er blevet smadret til uigenkendelighed"⁵ – er mange holdt op med at betegne perioden som den romantiske og taler nu om 'britisk litteratur, 1780-1830', 'the age formerly known as romanticism', 'det romantiske århundrede (1750-1850)', eller 'middle modern'.⁶

De to traditioner reflekterer de vigtigste principielle forandringer i den litterære periodistik i efterkrigsperioden, vi kan forbinde med navnene René Wellek og David Perkins.⁷ Det kan endda hævdes, at romantikken danner grundlaget for og har produceret den for tiden fremherskende opfattelse af perioder som, med Perkins' ord,

nødvendige fiktioner. De er nødvendige fordi ... man ikke kan skrive historie eller litteraturhistorie uden at periodisere. Des-

uden behøver vi begrebet om en samlet periode for at kunne benægte det og dermed tydeliggøre den partikularitet, lokale forskel, heterogenitet, fluktuation, diskontinuitet, og strid som nu er vores foretrukne kategorier til forståelsen af ethvert øjeblik i fortiden.⁸

Perioder er nødvendige for skrivningen af litteraturhistorie, hvis mål kan siges at være at bidrage til forklaringen, forståelsen og nydelsen af litterære værker. Ifølge Perkins har litteraturhistorien på den ene side en tendens til at genfinde samtidens billede i fortiden, som fungerer som et spejl, hvori litteraturhistorikeren fuldt legitimt kan betragte sig selv og sin egen epokes spørgsmål. På den anden side må der fordres en vis distanceret objektivitet fra litteraturhistorikerens side; en forankring i filologiske fakta samt en opmærksomhed overfor litteraturens historiske anderledeshed.⁹ Litteraturhistoriens funktion er da at påpege litteraturens forskelligheder, at spørge såvel til hvad der appellerer i dag, som hvad der ikke gør, og hvorfor. At fostre evnen til at erkende det anderledes og det andet – til at se forskelle – er en af litteraturens privilegerede funktioner. For at kunne opfylde denne funktion synes periodebegrebet at måtte være baseret på og ligefrem tilskynde intern konflikt og heterogenitet. Periodebegrebet må være åbent og fleksibelt overfor den mulige tilstedeværelse af flere forskellige side-stillede normsæt og systemer i samme historisk bestemte tidsrum. Der er brug for en dynamisk opfattelse af perioder, som holder muligheden for diversitet åben og er åben over for forandringer i det givne.

Perkins sporer en forandring i opfattelsen af perioder. Fra at være sammenhængende og stabile størrelser til at være ustabile fiktioner, vi må dekonstruere for at forstå, og som dermed ikke umiddelbart danner grundlag for endelige synteser, til en række interventioner foranstaltet af nyere teoridannelser: Lévi-Strauss' strukturalisme, Foucaults genealogi, receptionsæstetikens genskrivning af traditionelle perioder, hermeneutikkens påvisning af perioders historiske foranderlighed, og dekonstruktionens og postmodernismens "sans for lokal forskel og interpretativ ubestemmelighed" (66). En anden

mulig oprindelse til dette scenarie kan spores til en af de mest berømte periodedebatter i det tyvende århundrede, den såkaldte Lovejoy-Wellek debat. Denne konfrontation udkrystalliserer på forbilledlig vis forskellen mellem en pluralistisk-inklusive og en monistisk-eksklusiv tilgang til periodebegrebet og udgør et kompleks, som enhver diskussion af periodespørgsmålet i forbindelse med romantikken må forholde sig til.¹⁰

René Wellek er formodentlig den mest indflydelsesrige teoretiker inden for periodestudiet i det tyvende århundrede. Welleks ideal for den litterære periode fremlægges i 1940'erne og kulminerer i 1949, hvor den teoretiske periodediskussion både afrunder *Theory of Literature* som kronen på værket, og hvor Wellek ønsker i praksis at demonstrere gyldigheden af sin metode i en artikel om "The Concept of Romanticism in Literary History". På basis af en kanon af store forfatters værker lokaliserer Wellek et sæt normer, som kan siges at dominere det litterære felt inden for et vist tidsrum. For Wellek foregår litteraturhistoriske forandringer og forskydninger imellem og ikke inden for de enkelte perioder, som tilsammen udgør litteraturens historie. Welleks definition af en periode er

et tidsrum domineret af et system af litterære normer, standarder og konventioner, hvis introduktion, udbredelse, diversifikation, integration og forsvinden kan spores.¹¹

Dette ideal fordrer en vis homogenitet og uforanderlighed indenfor et nærmere afgrænset tidsligt forløb. I Welleks periodeopfattelse bliver nykritikkens fordring om organisk enhed i det enkelte litterære værk gjort gældende for en række samtidige værker.

I "The Concept of Romanticism in Literary History" ønsker Wellek at give en fælleseuropæisk karakteristisk af de forskellige nationale romantiske bevægelser. Udgangspunktet er, at

de mest betydningsfulde romantiske bevægelser udgør en enhed af teorier, filosoffer, og stilarter, og at disse udgør en sammenhængende gruppe af ideer, som hver især indebærer hinanden.¹²

Romantikens dominerende normsæt udgøres af tre enheder: "fantasi [imagination] for opfattelsen af digtning, natur for verdensanskuelse, og symbol og myte for digterisk stil" (161). Welleks engelske romantik består af seks digtere, Blake, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley og Keats, som han modtager af den forudgående receptions historie som allerede kanoniserede, men som først hos Wellek afgørende konstrueres som den kanoniske konstellation, vi siden har genkendt som det 'visionære selskab'.¹³ "Den engelske romantiks store digtere", siger Wellek, "udgør en ganske sammenhængende gruppe, med den samme opfattelse af digtning og den samme opfattelse af fantasien, det samme syn på naturen og bevidstheden. De delte også en digterisk stil, en brug af billeder, symbolik og myte, som er helt forskellig fra alt hvad der havde været praktiseret af det attende århundrede" (178). At f.eks. Byron, ifølge Wellek selv, "ikke deler den romantiske opfattelse af fantasien" (187; Welleks understregning), og at "Blake står noget ved siden af" (182) de andre på spørgsmålet om naturen, derved at "han ikke deler den romantiske guddommeliggørelse af naturen" (182), er ikke diskvalificerende for Welleks analyse, når vi vel at mærke vurderer den på egne præmisser. Wellek er bevidst om, at hans periodedefinition baserer sig på eksklusive valg mellem essentielt og uessentielt i en given periodes litteratur, samt at ingen enkelte værker nødvendigvis skal realisere alle kriterierne fuldstændigt. Som han udtrykker det: "Hvis nogen periodes enhed var absolut, ville perioderne ligge ved siden af hinanden som blokke af sten, uden nogen kontinuitet i udviklingen" (265-66). Welleks periode opererer ud fra et 'regulativt' begreb, hvilket vil sige, at der er plads til afvigelser i form af anakronismer, men at disse er uvæsentlige for selve periodekarakteristikken. For Wellek er de undtagelserne, som bekræfter reglen om en dybtliggende organisk sammenhæng i og kontinuerlig udvikling imellem perioderne.

Welleks beskrivelse af en homogen romantisk periode var rettet mod den kaotiske tilstand, han fornemmede dominerede romantikdiskussionen i 1940'erne. Denne tilstand er udtrykt i den artikel, Wellek skriver direkte imod, idéhistorikeren Arthur O. Lo-

vejoys “On the Discrimination of Romanticisms”.¹⁴ Lovejoy starter med kaste et blik på en allerede omfattende receptionshistorie og opregner forskellige dateringer på romantikkens begyndelse rækkende fra Rousseau til Biblens Syndefald, fortsætter med at gennemgå en række vidt forskellige beskrivelser af den og afrunder sine indledende manøvrer med at give forskellige kritikeres bud på dens forårsagelser. Resultatet af de forskellige bud på oprindelse, væsen og effekt er en alvorlig begrebsforvirring. Som Lovejoy berømt udtrykker det:

Ordet ‘romantisk’ er kommet til at betyde så mange ting, at det i sig selv betyder ingenting. Det er holdt op med at udføre et verbalt tegns funktion. Når man bliver bedt ... om at diskutere romantikken, er det umuligt at vide, hvilke ideer eller tendenser man skal tale om, hvornår de skal forestille at have blomstret, eller hos hvem de skal forestille hovedsageligt at være eksemplificeret (6).

Vi ser her en nominalistisk radikalisering af Phelps’ pointe angående misforholdet mellem tegn og betegnet som det romantiske problem *par excellence*.

På trods af det heterogene betydningskaos Lovejoy lokaliserer omkring ordets anvendelse, mener han dog – hvis vi vel at mærke lærer at tale om romantik i flertal – at der kan opereres med visse stabile anvendelser af ordet som periodebetegnelse. Lovejoy opregner i resten af artiklen tre forskellige periode-specifikke romantikker, hvoraf de to første har speciel interesse. Den første starter i England i 1740’erne og kan registreres i Joseph Wartons digt, “The Enthusiast; Or, the The Lover of Nature” (1744). Denne romantik sætter nostalgisk naturen og det naturlige over kunsten og det kunstige som digtningens ideal; den identificerer det naturlige med både “det vilde og spontane og ‘irregulære’” og det “simple, det naive, det usofistikerede” (13). Den anden romantik starter i Tyskland i 1790erne hos Jena-romantikerne og er kunstig og kompliceret. Den er, siger Lovejoy, “i sin essens en benægtelse af [den første romantiks] naturalistiske forudsætninger” (14). I Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795–96) fandt denne romantik overbevisningen om, at

‘harmoni med naturen’ i nogen som helst forstand, som med-

fører en modsætning til ‘kultur’, til ‘kunst’, til refleksion og selvbevidst anstrengelse, hverken var mulig eller ønskværdig for det moderne menneske eller den moderne kunstner (15).

Selvom der er visse fællestræk imellem disse to romantikker (Lovejoy nævner et opgør med neoklassicismens æstetik, beundring for Shakespeare og proklamation af den skabende kunstners frisættelse fra regler), er deres forskelligheder mere fremtrædende. De to romantikkere beundring for Shakespeare baserer sig f.eks. på forskellige opfattelser af, hvad han står for: henholdsvis den naturlige digter, der skaber uden noget bevidst system, eller den kunstfærdige digter, der skaber efter et forudbestemt design. Der er imellem de to romantikker tale om en absolut modsætning mellem natur og kunst, mellem primitivisme og transcendent, mellem simplicitet og kompleksitet, mellem naivitet og ironi.

Disse to romantikker er for Lovejoy ikke-komplementære, og de rummer, hvad der kan betegnes som periodens konstitutionelle modsætning: er den en transcendental idealisme og egoisme eller er den en primitivistisk tilbagevenden til naturen? Som Lovejoy udtrykker det, i og med ordets overdetermination er “et ideal om endeløs stræben mod mål som er for store eller for krævende til nogensinde at blive nået blevet forvekslet med en nostalgi i forhold til det ubesværede, fordi uaspirerende, indolente, og uselvbevidste liv i naturen. Således”, fortsætter han, “er en af de bredeste og dybest rækkende splittelser i moderne tænkning blevet mere eller mindre effektivt skjult af et ord” (19). Og der er ikke blot tale om den kunstfærdige ‘tyske’ romantik overfor den naturalistiske ‘engelske’ romantik, men i lige så høj grad tale om interne splittelser i de enkelte landes litteraturer. Ifølge Lovejoy må

ethvert studie af [romantikken] begynde med en erkendelse af en *prima facie* pluralitet af romantikker, af sandsynligvis ganske distinkte tankekomplekser af hvilke et antal kan forekomme i et land (8).

Da Lovejoy gentager sit argument i 1941 udtrykkes det stærkere: “periodens nye ideer var for størstedelens vedkommende heterogene, logisk uafhængige

og nogle gange antitetiske i forhold til deres implikationer”.¹⁵ For Lovejoy er romantikken fundamentalt set en eklatant selvmodsigelse.

Welleks mål var igennem en totalitær definition af romantikken at dæmme op for Lovejoys nominalistiske frisættelse af dens kaotiske energier, og som nævnt var hans opfattelse dominerende indtil omkring 1980. Meget af den nyere romantikkritik har dog insisteret på, at Welleks projekt nødvendigvis måtte mislykkes. Naturligvis ikke på grund af Welleks manglende evne til at fuldføre sig eget projekt, men fordi hans teoretiske og metodiske forudsætning om organisk enhed og homogenitet gør ham blind for netop det, han forsøger at definere og beskrive. Welleks normative beskrivelse af en samlet periode fungerer om noget som det, den nyere romantikkritik måler sin egen opfattelse af romantikken i forhold til; den er blevet konstruktionen, som skal dekonstrueres for at påpege “den partikularitet, lokale forskel, heterogenitet, fluktuation, diskontinuitet og strid som nu er vores foretrukne kategorier til forståelsen af ethvert øjeblik i fortiden”. Problemet er, at Wellek ikke giver plads til periodens konflikter, samt at han konsekvent søger lukningen af perioden. For Wellek er det eksempelvis ikke væsentligt at forsøge at forklare, hvorfor Blake og Byron afviger fra de andre (og fra hinanden), og det er ligeledes vigtigere at vise, at både Coleridge og Shelley teoretiserer den skabende fantasi, end det er at vise, at disse fantasiopfattelser er forskellige.¹⁶ Dette gør Welleks periodeopfattelse på samme tid besnærende og begrænsende. Den er besnærende i sin klare og utvetydige fremstilling af, hvad Wellek finder væsentligst ved romantikken (fantasi, natur, symbol og myte). Men den er dermed også begrænsende i og med at den er en statisk konstruktion, som er resistent overfor senere revisioner fremprovokeret enten af nylæsninger af kanoniske tekster eller af inklusionen af andre tekster, som udfordrer den normative beskrivelse af romantikken.

Jerome McGann har om nogen rehabiliteret Lovejoys position i den nyere romantikkritik. Dette sker primært i McGanns banebrydende *The Romantic Ide-*

ology (1983), som han ser tilbage på i artiklen “Rethinking Romanticism” (1996). Heri siger McGann:

problemet med Welleks formulering er ikke så meget, at den er udtryk for et begrænset synspunkt – alle synspunkter er begrænsede – men at den holder stand imod de muligheder, der er i dens egne begrænsninger.¹⁷

For McGann er målet med en historisk undersøgelse ikke “genvindingen af en eller anden tabt oprindelig kulturel helhed” (ibid.). “Antagelsen må være, at det studerede objekt er flygtigt og dynamisk”, fortsætter McGann, “ikke blot at det (i dette tilfælde ‘den romantiske periode’) var et ustabil og konfliktuelt fænomen, men at det bliver ved med at mutere i og med at det udsættes for videre studie; at dets senere forandringer faktisk er effekter af sådanne studier” (ibid.). Studiet af perioden ændrer såvel perioden som den der studerer perioden. Romantikken er ikke et afsluttet, statisk fænomen. Dels befinder vi os på mange måder stadig i den ‘samme’ verden som romantikerne, en verden formet af romantiske opfindelser såsom moderne demokrati, revolution, menneskerettigheder, kvindefrigørelse og ligestilling, individualisme, nationalisme, økologisk bevidsthed.¹⁸ Som Virgil Nemoianu udtrykker det, “en forståelse af romantikken bidrager til vores forståelse af den samtidige verden”.¹⁹ Dels er vi ikke færdige med at læse og udgive de romantiske tekster, hvis læsning og udgivelse indvirker på vores læsning af romantikken i den uafsluttede dialektiske bevægelse, der karakteriserer den hermeneutiske cirkel.

I den nyere romantikkritik er en opfattelse af den romantiske periodes dynamisk konfliktuelle og heterogene natur blevet dominerende. Nemoianu ser i *The Taming of Romanticism* (1984) en dyb indre splitelse i romantikken og identificerer denne med før og efter Waterloo (1815) og de to generationer af romantikere. “Romantikken unddrager sig definition på grund af dens egen rige diversitet”, skriver Nemoianu, “den måske vigtigste dikotomi i romantikken er modsætningen mellem de store fantasier og visioner fra den revolutionære alder (højromantik) og de mere rådvilde og skuffede funderinger, sentimentaliteter, aspirationer og ironier i den post-Na-

poleonske æra”.²⁰ I modsætning til Welleks opfattelse er der her åbnet for forskydninger internt i perioden. I 1990 indleder Kenneth Johnston således antologien *Romantic Revolutions* med at sige: “der har aldrig været et tidspunkt hvor romantisk litteratur ikke var kritisk og teoretisk stridbar”.²¹ Johnston påpeger, at

romantikkens kritiske animositet var rettet ikke blot imod kulturelle arbejder som den modsatte sig, som i Wordsworths fordomsfulde men effektive angreb på Thomas Gray i forordet til *Lyrical Ballads* (1800), men også imod kulturelle muligheder som den genkendte som sine egne, som i Coleridges fordomsfulde men effektive angreb på Wordsworths forord i *Biographia Literaria* næsten en generation senere (ix-x).

Johnston fortsætter:

denne indbyggede og dog uforudsigelige stridbarhed har bidraget til den berygtede vanskelighed med at definere romantikken, en opgave, som er blevet til litteraturhistoriens Catch-22 situation (x).

For Johnston er romantikken altså at forstå som noget i sin natur stridbart, hvilket for ham forklarer, hvorfor den kritik, der knytter sig til romantikken, ligeledes er karakteriseret ved udtalte stridigheder. Denne opfattelse deles af Mark Parker, som i 1991, efter en diskussion af stridens æble, Lovejoy-Wellek debatten, konkluderer: “vi er kommet til et sted, hvor en ironisk modhistorie om romantikken, én, der er mindre indstillet på lukning, ... på en gang er mulig og nødvendig”.²² Og i 1995 siger John Beer, ligeledes med henvisning til Lovejoy-Wellek striden:

efter at have forfulgt den stræben efter enhed som var karakteristisk for meget af tænkningen i den romantiske periode ... er det måske tid til at lære fra den side af romantikken, som er sensitiv over for uensartetheder og forskydninger i kulturen – og i den menneskelige bevidsthed. I stedet for at søge efter og nedjage de store forenende begreber for at rumme og redegøre for romantikken, kan det være mere givtigt at betragte den som et sted for fragmentering.²³

I det følgende skitseres to kapitler i den ‘modhisto-

rie’ om en fragmenteret romantik ‘ved siden af sig selv’, som den nyere kritik beskæftiger sig med.

II.

Marilyn Butler var igennem 1980’erne en af den dominerende nyhistoricistiske romantikkritiks mest indflydelsesrige stemmer.²⁴ I studier af Thomas Love Peacock, Jane Austen, Mariah Edgeworth og Robert Southey afsøger Butler konsekvent romantikkens kanoniske grænser og den destabilisering af det givne, som kan lokaliseres dér. I hovedværket, *Romantics, Rebels and Reactionaries* (1981) skriver hun, at “næsten ethvert forsøg på at repræsentere en ny kunstnerisk bølge, en romantik, bliver håbløst undergravet af periodens kunstneriske rigdom”.²⁵ Butlers overordnede projekt er rettet mod dét kerneromantiske idekompleks, som fordrer, at en forfatter må søge inspiration i ensom meditation, og at indtryk fra den umiddelbart omliggende sociale og politiske livsverden, snarere end at være en inspirerende tilskyndelse, uundværligt bevirker en forstyrrelse af den kompositionsproces, som ideelt set skal ende med produktionen af et autonomt kunstværk. “En bog”, forudsætter hun, “bliver lavet af dens publikum, de læsere den bogstaveligt finder og de som viser sig for forfatterens indre øje. Litteratur, som al kunst, som sprog, er en kollektiv aktivitet” (9).

Butler retter en skeptisk nyhistoricisme mod enhver teori, som “ophøjer kunstens autonomi og kunstnerens rolle som troldmand” (185). Hendes foretrukne mål er her M. H. Abrams, Harold Bloom og Geoffrey Hartman og deres bærende forestilling om romantikken som en bevægelse, der erstatter en tro på direkte politisk og socialt engagement med et ønske om poetisk transcendens. Denne kollektive forestilling, som dominerede romantikkritikken specielt i 1960’erne og ‘70’erne, kommer klarest til udtryk i Abrams’ artikel “English Romanticism: The Spirit of the Age” (1963). Abrams erkender, at han i forsøget på at identificere den romantiske ‘tidsånd’ bevæger sig på gyngende grund. Han gør derfor en dyd ud af at pointere, at “romantikken ikke er en enkelt ting. Den er mange meget individuelle digtere, som skrev digte manifesterende en større diversitet, forekommer det mig, end de som tilhører en-

hver forudgående tidsalder”.²⁶ I stedet for som Lovejoy og senere McGann, Nemoianu og Butler at udforske og forsøge at forklare denne diversitet fokuserer Abrams på, hvad der for ham samler romantikerne og gør det muligt at tale om en fælles ‘tidsånd’: “Men en række af disse digte deler nogle prominente kvaliteter, og visse af disse fælles kvaliteter udgør et særegent kompleks” (93). For Abrams som for Courthope før ham er tidsånden karakteriseret ved en internalisering og en forskydning af Den Franske Revolutions håb og idealer om frihed, lighed og broderskab. Disse forskydes fra at skulle realiseres i et eksternt politisk rum til at finde denne realisering i et internt mentalt rum. Revolutionens ‘fejlen’ i den virkelige verden, dens udarten til massakre og erobningskrig, resulterede for Abrams i at romantikerne, i stedet for at investere deres fremtidshåb i menneskehedens historie, investerede det i det enkelte individs bevidsthed. Romantikerne går fra at se “militant eksternt handling” som middel til genskabelse af det Paradis på jord, som Revolutionen stillede i udsigt, til at se det som betinget af en “imaginativ akt” (III), der vil genskabe Paradis på jord, vel at mærke uden at blodet flyder i gaderne. I stedet for at revolutionere det faktisk bestående samfunds strukturer vil romantikerne ifølge Abrams gennem en frisættelse af den enkeltes fantasi effektuere en revolution af vores erfaring af dette samfund.

Et af Butlers seneste og mest interessante projekter er at erindre om Robert Southey (1774-1843) eksistens og relevans for studiet af den kerneromantik, der blev etableret af Wellek, Frye, Abrams, Bloom og Hartman, og som hun tøvende og dybt ambivalent anerkender dominansen af, men ikke tilkender hegemonisk status. Southey var en højproduktiv og professionel digter, historiker, biografist, kritiker mm., som i starten af 1800-tallet blev anset for at være den førende digter i den såkaldte Lake School, men som eftertiden stort set har glemt. Hans tidlige episke digt, *Joan of Arc* (1796), udtrykker hans radikale entusiastiske støtte til Den Franske Revolution, mens hans accept af posten som Poet Laureate i 1813 indikerer den senere konservatisme, som gjorde ham til andengenerationsromantikernes foretrukne pole-

miske skydeskive. Ifølge Butler besidder Southey flere ikke-kanoniske kvaliteter: han var stridbar snarere end beroligende, provinsiel snarere end bymenneske, international snarere end national, hans digtning tilbyder sig ikke for nærlæsningens teknikker, og han var ikke en ensomt skabende kunstner, der umiddelbart kan studeres udenfor kontekst. Southey engagerede sig i sin tid snarere end han forsøgte at transcendere den. Uden at argumentere for Southey's rehabilitering som et kanonisk navn side om side med de andre store romantikere forsøger Butler at revidere opfattelsen af hans status som ‘mindre’, samt at spekulere over hvilken effekt det har på romantikken at medtænke hans værk.

I forbindelse med Southey har Butler talt for, hvad hun kalder en ‘åben litteraturhistorie’. Med dette mener hun en litteraturhistorie, der er åben over for det traditionelt marginaliserede, det ‘andet’, f.eks. ‘mindre’ digtere, et tema som ‘det orientalske’, der på privilegeret vis iscenesætter det ‘andet’ i litteraturen, og mere generelt det enkelte litterære værks åbenhed over for og deltagelse i forskellige værkeksterne kontekster. Grundlæggende er det Butlers påstand, at selv de største og mest kanoniske digtere står i gæld til deres mindre betydningsfulde samtidige, og at vi for at forstå og evaluere de ‘store’ må have kendskab til de ‘mindre’. Som Butler spørger i “Revising the canon” (1987), der startede hendes genlæsning af Southey: “hvordan kan man håndtere teknikkerne for at sige, hvem der er store [major], hvis man ikke ved, hvordan en mindre [minor] ser ud?”.²⁷ For Butler bliver de digtere, som er installeret som kanoniske “mere interessante hver for sig, og langt mere forståelige som grupper, når vi rehabiliterer nogle af deres forsvundne ligemænd” (ibid.). Butler opregner herefter nogle af de ting samtiden modtog fra Southey. Vigtigst er Southey's introduktion af det orientalske og imperiet som tema i hans epos, *Thalaba the Destroyer* (1801). Som Butler påpeger, er det Southey, “som giver de yngre romantikere deres store tema: verdens imperier og deres forestillede omstyrtelse” (1360). Uanset imperiets placering i tid og sted er dette tema uundgåeligt politisk ladet i en tid, hvor virkelige imperier stod for fald, og hvor nye blev bygget op. Under

inspiration af Edward Saids postkoloniale kritik og det faktum, at den romantiske periode oplever en afgørende eskalering af britisk imperialisme specielt i Indien, er den orientalisme Butler bl.a. er ansvarlig for at introducere som væsentligt romantisk tema blevet et af de hurtigst voksende felter i studiet af en romantik 'ved siden af sig selv'. Hvis en central begivenhed for forståelsen af romantikken er udgivelsen i 1798 af *Lyrical Ballads*, er en anden Napoleons invasion af Egypten ligeledes i 1798. Denne invasion igangsætter en hidtil uhørt udplyndring og eksport af orientalske artefakter til vesten, som stimulerer romantikernes fantasi.²⁸

I 1987 nævner Butler i en kort læsning af forholdet mellem *Thalaba* og Coleridges "Rime of the Ancyent Marinere" (1798), som Southneys digt alluderer til i begyndelsen og afslutningen, muligheden for, at Southey kunne spille ikke blot en afklarende rolle *vis-à-vis* kerneromantikken, men også bevirke en vis subversion af den. Sammen med Wordsworth var Southey og Coleridge begge toneangivende i den såkaldte Lake School, som traditionelt ses som den romantiske bevægelses arnested. At fokusere på Southneys og Coleridges forskelle er naturligvis ifølge bl.a. Johnston at understrege en konfliktuel dobbelt-læsning. Hvor Coleridges digt ifølge Butler på et ideologisk plan modarbejder historisk forandring og fremskridt, ved ikke at forholde sig kritisk til de historiske begivenheder dets forskellige tekstuelle lag fremstiller, da ser Southey muligheden for og udtrykker et ønske om, at mennesket kan ændre historiens gang. Southneys digt ligger med andre ord i forlængelse af det attende århundredes emancipatoriske oplysningsprojekt, hvorimod Coleridges modarbejder dette.²⁹ I 1990 udbygger Butler sit argument om, at Southey ikke er interessant i forhold til nærlæsningens fordring om verbal densitet og metaforisk kompleksitet. I stedet er Southneys teknik interessant set ud fra et narratologisk synspunkt, idet hans værker, ifølge Butler, udfordrer "den spirituelle selvbiografiske subjektive, empatetiske plot ... som Coleridge var ved at udvikle".³⁰ Southey er et eksempel på en digters og hans værks eksterne forankring i sine objektive historiske kontekster. Coleridge derimod er et eksempel på det

modsatte, den introverte skabende subjektivitet der tager sig selv som litterært tema, og som eftertiden forbinder med romantikken. For Butler repræsenterer Coleridge dog kun en del af, hvad der foregik i perioden, og for at blive fuldt forstået behøver denne del sit modstykke i form af Southey. Coleridge, viser det sig, er præcis lige så afhængig af en historisk objektiv kontekst som Southey; men Coleridges kontekst er intentionelt fortrængt fra den tematiske overflade af digtningen, på samme måde som det ofte er tilfældet hos Wordsworth.³¹

Ifølge Butler er Coleridges kontekst i et digt som "Kubla Khan" (1797-98) at finde i Southneys omfattende fodnoter til *Thalaba*. Her giver Southey et sted forskellige bud på kilder til den myte, som danner forlæg for starten på "Kubla Khan". Myten omhandler en orientalsk despot og folkeforførelers konstruktion af en paradises have, der er indhegnet af en mur, og som bliver omstyrtet under dramatiske omstændigheder. Dette, siger Butler, er en version af det populære tema om imperiets undergang. Den vigtigste forskel mellem Southey og Coleridges digte er, at haven hos Southey er befolket med despotens fortryllede undersåtter, som til slut vender sig imod despoten og omstyrter hans rige, mens den hos Coleridge er ubefolket og ikke har nogen funktion ud over at "give nydelse til sin ensomme skaber" (152). Dette fortolker Butler som udtryk for Coleridges ærkeromantiske egoisme og subjektivism: digtet fremstiller et forhold mellem en kunstner og hans værk snarere end mellem kunstner, samfund og værk. Coleridge omskriver "en fortælling der tidligere var i den offentlige sfære således at den bliver en privat fabel, ikke længere en politisk" (152). Det er den samme bevægelse Abrams sporer i den for ham vigtigste romantiske digtning, men hvor han ser den som romantikkens endelige triumferende transcendent af det politiske, da ser Butler den som fuldkomment politisk motiveret. Selve denne omskrivning og afsværgelse af den politiske offentlighed til fordel for den private åndelighed står for Butler i skjult ledtog med den reaktionære konservative magtelite i England, som Coleridge ellers oftest først forbindes med senere end 1798. Man kan tilføje, at Coleridge om nogen iscenesætter og pro-

ducerer myten om det sociale som en uønskelig intervention i den kreative kompositionsproces i netop dette digt. I det lille forskrift som ledsager digtet, da det udgives i 1816, fortæller Coleridge den fantastiske løgnehistorie om, hvordan digtet blev skabt i en øde lade i en opiumsrus, og hvorfor det kun er et fragment. En person på forretningsrejse fra den nærliggende by, Porlock, bryder ind i digterens trance-lignende tilstand og umuliggør digtets fuldendelse. Denne forstyrrelse er et emblematiske udtryk for den traditionelle romantiks opposition mellem social og kreativ adfærd, mellem forretning og digtning, som er en af de ideer Butler problematiserer, dels ved overhovedet at aktualisere den professionelle og yderst forretnings-mindede skribent Southey som en socialt engageret digter, dels ved at insistere på en form for dialogisk udveksling mellem hans og Coleridges tekster. Butler antyder, at personen fra Porlock meget vel kunne være den, der leverer materialet til Coleridges digt, snarere end den der umuliggør dets fuldendelse.

Butlers pointe er, at Coleridges digtning ændrer sig i mødet med Southey. I artiklen "Repossessing the Past: the Case for an Open Literary History" (1989), udtrykker hun sig tydeligst omkring effekterne af at supplere den romantiske kanon med en 'mindre' digter som Southey. Det forandrer vores måde at læse kanon på; det destabiliserer og 'åbner' den mod alternative kontekster. Som Butler udtrykker det:

at tillade Southey adgang til den kanon vi er blevet vænnet til at studere ville ikke være et spørgsmål om at udvide den med et navn. Flere af de mest velansete digte fra romantikkens hovedåre er så væsentligt beslægtede med Southey's digte, at de ikke længere er helt det samme læst uden dem. Men hvis dette er tilfældet, da vil Southey's kejtede status, hverken kanonisk eller usynlig, være i stand til at så tvivl omkring den formalistiske tiltro til det autonome store digt, såvel som den 'post-romantiske' tro på den store digters uafhængighed.³²

Butlers interventioner er væsentlige bidrag til den generelle nyhistoricistiske læsning af de historiske referencer til det offentlige rum i en ellers personlig

og privat romantisk digtning. Parallelt er f.eks. Blake blevet genstand for en massiv genlæsning i forhold til dele af den offentlige sfære (en anti-Habermasiansk radikal mod-offentlighed), som han nu ses i rollen som aktiv deltager i, hvor han tidligere blev set som indbegrebet af den verdensfjerne visionære kunstner med hovedet langt oppe i de højere luftlag.³³ Keats, som også traditionelt blev opfattet som hinsides denne verden, er ligeledes blevet bragt ned på jorden i en række materialistiske studier, der påpeger hans digtnings forankring i politiske, lægevidenskabelige, kønspolitiske, kommercielle og andre historisk konkrete kontekster.³⁴

Mere specifikt har Butlers læsning af Southey, som er paradigmatiske for enhver genlæsning af 'mindre' digtere lige så meget for deres indhold og ideologi som deres æstetisk-formelle formåen, stimuleret en vis interesse for Southey. Dette reflekteres bl.a. i en ny kritisk biografi af Mark Storey, *Robert Southey: A Life* (1997), og ikke mindst i den planlagte udgivelse i 2004 af Southey's tidlige værker (1793-1810) i fem bind fra forlagt Pickering & Chatto. Ifølge redaktørerne, Tim Fulford, Lynda Pratt og Daniel Robinson, var Southey

en mangefacetteret digter, som reflekterede alle hans tids største debatter, besættelser og interesser. Hans evne til at virke som en paradigmatiske britisk romantisk skribent gør ham ekstraordinært relevant for vores egen tid.³⁵

Southey's legitimitet og relevans lokaliseres altså i det faktum, at han åbent forholder sig til og engagerer sig i sin samtid; noget som for en tidligere litteraturhistoriografi var nærmest ensbetydende med illegimitet, irrelevans og bortvisning fra kanon. Udgivelsen af Southey vil blive ledsaget af et specialnummer af tidsskriftet *Romanticism on the Net* (foråret 2003) og af Lynda Pratts antologi, *Robert Southey and the Contexts of English Romanticism* (Ashgate, 2004), hvilket om noget signalerer romantikkens bevægelse mod marginen for der at finde noget overset, som dels kan refokuserer opfattelsen af, hvad der er centralt, dels ændre vores måde at afkode det centrale på.

Butlers revisionistiske manøvrer kan og er blevet

gentaget på forskellige andre 'mindre' forfatterskaber fra den romantiske periode såsom George Crabbe, Robert Bloomfield, Walter Savage Landor, Thomas Moore, John Clare, George Darley, Hartley Coleridge, Thomas Hood, Winthrop Mackworth Praed, Thomas Lovell Beddoes. Grundlaget for sådanne revisioner kan findes ikke blot hos Butler, men også hos Jerome McGann, som i *The Romantic Ideology* pointerer, at "ikke enhver kunstnerisk produktion i den romantiske periode er romantisk ... faktisk vil de største kunstnere i enhver periode ofte afvige fra deres tids dominerende ideologiske forpligtelser".³⁶ McGann tænker her primært på de to notoriske outsiders i den traditionelle romantik, Byron og Austen, men hans projekt har mere vidtrækkende implikationer. McGann plæderer hverken for afskaffelsen af ideen om romantikken som en periodisk relateret bevægelse, lig den Wellek eller Abrams beskriver, eller for at vi skal forsøge at inkludere alle forfattere fra perioden inden for en forståelseshorizont, der er domineret af det normsæt, romantikken traditionelt identificeres med. Dette vil kun lede til misforståelse. McGann plæderer i stedet for, at vi foretager "en generel differentieringsanalyse" (19-20), som påpeger forskellene og modsætningerne mellem de traditionelle romantikere og deres samtidsige, som for McGann kan byde på indsigter, vi ikke kan finde hos de traditionelle romantikere, men som for ham er mere relevante. For McGann er der en "grundlæggende konflikt af impulser i romantikken" (32) som Wellek, Abrams og andre traditionelt har forsøgt at udligne og syntetisere (efter Coleridgeansk og Hegeliansk model), men som McGann i stedet ønsker at fremhæve som uopløselige konflikter, der afspejler den række af historisk reelle konflikter og modsætninger, der for ham og den nyhistoricistiske kritik han og Butler på forskellig vis indvarslede, er romantikken.

Den romantiske periodes historiske situation er præget af fundamentale og radikale omvæltninger, forskydninger og tilsyneladende uopløselige konflikter. Den romantiske situation er en permanent krisetilstand. I 1790erne stiller Revolutionen og den følgende krig mod Frankrig (1793-1815) de engelske radikale over for valget mellem enten at bevare

deres idealer, men dermed udsætte sig selv for forfølgelse og fængsel, eller at afsværge disse idealer, foretage dramatiske sideskift og fabrikere en ny identitet som nationalistiske patrioter. Uanset det trufne valg afsætter dette revolutionære scenarium en dyb eksistentiel grunderfaring af foranderlighed og pludselige skift. For Stuart Curran kan krigens grusomme realitet "stå som en metafor for en tid præget af konflikt, stress og tumult".³⁷ Kombineret med andre skelsættende erfaringer af forandring og omvæltning, såsom udskiftningen der privatiserede det meste af den jord som tidligere havde været i fælles eje, proletariserede store dele af landbefolkningen, og drev den mod de stadig voksende byer, hvor den netop opfundne dampmaskine ændrede et agrar samfunds døgnrytme i den gryende industrialiserings navn, kapitaliserede tiden og dannede grobund for den klassekamp og sociale ustabilitet, der brød ud i lys lue i 1819 på St. Peter's Field i Manchester og en overgang bragte England på randen af revolution, gør dette, at vi må forstå romantikken som et konfliktfyldt historisk felt og være lydhøre over for tilsvarende konflikter i litteraturen. Som McGann skriver i *Romantic Ideology*:

det felt, som dækker historiske, politiske og sociale relationer er overalt markeret i den romantiske periode af komplekse skel og konflikter uden fortilfælde i Europa. Romantisk digtning udvikler et argument om, at sådanne forstyrrelser kun kan blive opløst på et plan hinsides den umiddelbare erfaring, et plan bestående af bevidsthedens ide eller hjertets begær. Den romantiske position – som er en historisk begrænset og bestemt position – er, at digteren opererer på sådanne virkelighedsplaner, og som følge deraf at digtningen kan transcenderede konflikter og flygtigheder, der markerer dette tidsrum (69).

Det, som McGann isolerer som 'den romantiske position' og generelt betegner som eskapisme og udtryk for falsk bevidsthed, er det samme som det Abrams, Bloom og Hartman beskriver. For McGann er dette dog kun udtryk for én af flere forskellige reaktionsformationer på den historiske epokes omvæltninger. McGanns romantikkritik samt den kritik, som fulgte efter ham, har generelt været fokuseret

på dels at afmystificere, dels at fremlæse alternativer til dette reaktionsmønster i den romantiske periodelitteratur. I en læsning af den på mange måder anti-romantiske, realistiske George Crabbe (1754-1832) siger McGann, at ved at inkludere ham som fuldgyldigt udtryk for periodens litteratur vil et vigtigt faktum om det tidlige nittende århundrede blive afklaret:

at den er blevet kaldt 'den romantiske periode' ikke fordi alle dens vigtigste kunstprodukter er romantiske, men fordi den romantiske ideologi kom til at dominere perioden. Periodens faktiske felt af menneskelig produktiv aktivitet inkorporerede en diversitet som er meget rigere end det vi kender som det romantiske.³⁸

Tager en periodekarakteristik af romantikken afsæt i periodens forskellighed fra sig selv og ser denne som konstitutiv i stedet for tilfældig, er vejen banet for en periodeopfattelse, som er inklusiv i stedet for eksklusiv, dynamisk i stedet for statisk, og som er mere adækvat i forhold til den faktiske periodelitteraturs mangfoldighed og diversitet. Denne diversitet kan forklares historisk som frembragt dels af de politiske og sociale konflikter og omvæltninger, romantikerne gennemlevede, dels af at deres litteratur blev skabt i intens konkurrence og under stressede økonomiske forhold på et kapitalstærkt markeds betingelser. En delvis forklaring på den diversitet, som både Abrams, Nemoianu, Butler og McGann sporer i romantikkens litteratur kan med andre ord være, at dette er perioden, hvor det overhovedet bliver muligt at ernære sig gennem litterært arbejde, idet markedet for symbolske goder vokser eksplosivt, drevet primært af en voldsom vækst blandt konsumenterne.³⁹ I og med at markedet vokser differentieres smagen for litteratur ligeledes på basis af klasse, køn, geografi, uddannelse, osv. Den romantiske litterære markedsplads oplever hermed en hidtil uset konkurrence mellem forfatterne om forskellige læseseres gunst. Til denne konkurrence hører en voldsom selv-promovering og profilering, som ofte sker gennem angreb og modangreb på kolleger, og som afspejler sig i forskellige valg af genre, tema, stil og resulterer i en periodelitteratur karakteriseret af diversitet og

heterogenitet.

III.

I løbet af de sidste ti år er der sket en eksplosion i mængden af de tekster, som det vurderes væsentligt at inddrage i en periodediskussion om romantikken.⁴⁰ Hvis den traditionelle kritik aldrig helt glemte eksistensen af Southey, Crabbe og co., da blev eksistensen af et enormt korpus af tekster forfattet af kvinder i den romantiske periode fuldkommen glemt og fortrængt i det tyvende århundrede.⁴¹ Genopdagelsen, genudgivelsen og genlæsningen af dette tekstkorpus har optaget romantikkritikken siden de tidlige 1990'ere og har omkalfatret billedet af perioden på en måde, intet marginalt mandligt forfatterskab har formået. Hvor hverken Crabbe eller Southey er blevet taget alvorligt som andet end potentiel baggrundsinformation og kontekstuel basis til forståelsen af de fem-seks kanoniske digteres status, er det netop, hvad den kvindelige romantik præsenteres som.

Selvom kritikken er langt fra at etablere en kanon af kvindelige romantikere eller at indskrive dem i den etablerede kanon, noget der naturligvis er dybt problematiseret af, at genlæsningen af den kvindelige romantik er drevet af radikalt anti-kanoniske energier, er der i den meste kritik, som retter sig mod den kvindelige romantik, ingen tvivl om, at de kvindelige romantiske digtere på alle punkter må betragtes på lige linje med deres mere berømte mandlige ligemænd. På trods af at navnene er mange, er der ud af de hundredevis af mulige dog ved at etablere sig en række, som går igen i kritikken, er blevet genstand for monografier, og hvis værker er kommet i nye kritiske udgaver: Anna Laetitia Barbauld (1743-1825), Charlotte Smith (1749-1806), Mary Robinson (1758-1800), Felicia Dorothea Hemans (1793-1835), og Letitia Elizabeth Landon (1802-1838). Disse navne har inden for de seneste ti år fået sig til romantikkens traditionelle kvinder: Dorothy Wordsworth og Mary Shelley, der traditionelt er blevet husket mere pga. de berømte mænd, de var knyttede til, og som de ses som ekstensioner af, end for deres egne værker, som de var yderst forsagte om

værdien af, hvilket f.eks. er tilfældet i Mary Shelleys forord til 1831 udgaven af *Frankenstein*.⁴² Som Marlon B. Ross påpeger, fungerede Dorothy Wordsworth og Mary Shelley som en slags dårlige undskyldninger, der legitimerede den traditionelle romantikkritiks fortrængning af, hvad Ross karakteriserer som “et af de vigtigste litterære fænomener i britisk litteraturhistorie, fremkomsten af kvinders digtning imod slutningen af det attende århundrede”.⁴³

I kraft af den banebrydende antologi med kritiske artikler, *Romanticism and Feminism* (1988), den kritiske monografi, *Romanticism and Gender* (1993), og senest, *Mothers of the Nation* (2000), må Anne K. Mellor om nogen siges at være ansvarlig for at have skabt interesse omkring og udlagt parametrene for studiet af den kvindelige romantik, som hun i *Romanticism and Gender* går bort fra at identificere ud fra biologisk køn og i stedet ser som en kulturel konstruktion, en ‘feminin’ romantik, der dog stadig er i skarp opposition til den ‘maskuline’ romantik, med egen historie, egne værdier, normer og konventioner udtrykt i en egen kritik og litteratur.⁴⁴ Selvom det forekommer at være for drastisk at hævde, som Mellor gør det i hendes seneste arbejder, at de traditionelle periodebetegnelser for det attende og nittende århundrede i engelsk litteraturhistorie – neoklassicisme, romantik, victorianisme – er nyttesløse begreber, som virker direkte imod en hensigt om at kaste lys på kvinders litteratur, synes det på den anden side også klart, at den kvindelige romantiske litteratur reviderer gængse opfattelser af perioden samt af mulige historiske udviklingslinjer.⁴⁵ Som Harriet K. Linkin og Stephen C. Behrendt siger i 1999 i indledningen til en af de adskillige antologier omhandlende den kvindelige romantiske litteratur, er der i det seneste årti sket en omfattende “gentænkning af britisk romantik, både som et intellektuelt og kulturelt fænomen og som et sted for litterær produktion”.⁴⁶

Den kvindelige romantik udfordrer den traditionelle romantik på spørgsmålet om periodens dominerende genre, som traditionelt anses for at være den lyriske. Mens Barbauld, Smith, Robinson, Hemans og Landon er de formodentlig vigtigste kvindelige digtere, er det af måske endnu større betydning at un-

derstrege, at romantikkens kvinder approprierede den episke genre og gjorde den realistiske roman til den succes, den har været siden, samt at de i deres litteraturkritik etablerede mulighedsbetingelserne for romanens kanonisering som kunstnerisk gyldig genre.⁴⁷ Med så væsentlige og i samtiden mere populære kvindelige romanforfattere som Francis Burney (1752-1840), Charlotte Smith og Maria Edgeworth (1767-1848) som forgængere, er den mest kendte blandt de kvindelige romantiske romanforfattere naturligvis Jane Austen (1775-1817). Idet hendes realistiske prosa hverken reflekterer periodens traditionelt set dominerende genre eller dens idealistiske forestillinger om kunstnerisk aktivitet som i ensom transcendent pagt med det guddommelige via naturen, har Austen altid skabt problemer for den traditionelle romantikkritik. I 1930 beseglede Ernest Bernbaum hendes skæbne ved at sige, at “Austen var den største forfatter i den romantiske periode som ikke selv var en romantiker”.⁴⁸ Wellek nævner hende ikke med et ord, og man kan læse Abrams’ *Natural Supernaturalism* (1971) uden på en eneste side at blive erindret om hendes eksistens. Som en række kritikere har påpeget, er ‘problemet’ Austen paradigmatisk for den romantiske periodes forhold til ‘romantikken’ på samme måde som Southey og Crabbe på forskellig vis er det.⁴⁹ At forsøge at indpasse Austen i eksempelvis Welleks og Abrams’ normative karakteristikker er at fejllæse hende og reducere hendes udtryks kraft, som delvist beror på en vis ironiserende kritik af den romantiske ideologi. Austen negerer den traditionelle romantik, idet hun taler imod passionen og den ‘romantiske kærlighed’ og for fornuften, dyden og påpasseligheden. For Anne Mellor er dette netop hendes unikke værdi og relevans.⁵⁰ På den anden side, at ekskludere Austen fra diskussionen om romantikken af netop denne grund og for at bibeholde illusionen om periodens enhed, er at stille en unødvendig teoretisk svaghed til skue og samtidig at indikere nødvendigheden af en teori om perioder, der ser forskelle og konflikter som konstitutionelle snarere end som trusler imod en illusorisk organisk enhed.

Vender vi blikket tilbage mod lyrikken udfordrer og supplerer den kvindelige romantik den traditio-

nelle opdeling af den romantiske periode i to generationer, centreret hhv. omkring 1790'erne og de sene 1810'ere og tidlige 1820'ere. Dels ved at skrive dens 'begyndelse' tilbage til 1780'erne, hvor digtere som Anna Seward (1742-1809), Anna Laetitia Barbauld, Hannah More (1745-1833), Charlotte Smith, Ann Yearsly (1756-1806), Mary Robinson, og Helen Maria Williams (1761-1827), udfylder det tomrum, man traditionelt har set omkring William Cowper i den sidste trediedel af det attende århundrede; dels ved at udfylde det tomrum, der traditionelt åbner sig imellem de to mandlige generationer (ca. 1802 og 1812); og dels ved at skrive dens 'afslutning' langt frem i 1830'erne, hvor Felicia Hemans og Letitia Landon udfylder det vakuum, der opstår mellem andengenerationsdigternes død (1821, 1822, 1824) og Tennyson og Brownings ankomst (1833).⁵¹ Disse supplementer bidrager på samme tid til periodens stabilisering, idet de udfylder en række problematiske tomrum og giver et mere fuldstændigt billede af perioden i sin totalitet, og til periodens destabilisering, idet deres bidrag problematiserer og decentrerer det givne. Den kvindelige digtning orienterer sig mod det visuelle snarere end det visionære, det materielle snarere end det spirituelle, det eksterne snarere end det interne, overflader snarere end dybder, og som sådan står den i en vis kontrast til den traditionelle læsning, der udelukkende baserer sig på den mandlige kanon.

Romantiske kvindelige forfattere, siger Anne Mellor i en opsummerende artikel fra 1995, modsatte sig

deres mandlige ligemænds interesse for den skabende fantasie evner og værdi, for sprogets begrænsninger, for relationen mellem det opfattende subjekt og det opfattede objekt, for muligheden for transcendens eller apokalyptisk vision, for udviklingen af et autonomt selv og selvbevidsthedens beskaffenhed, for politisk (i modsætning til social) revolution, for rollen som den skabende kunstner som politisk leder eller religiøs frelser.⁵²

Hvis den kvindelige romantik, eller rettere den feminine romantik (der fx inkluderer Keats og Walter Scott men ekskluderer Emily Brontë) forholder sig kritisk til og er forskellig fra alt dette, som ganske

præcist opsummerer det meste af, hvad kritikere specielt i Abrams' tradition har forbundet med romantikken, hvad er der så tilbage? Den feminine romantik, hvad enten den er konservativ eller radikal, hylder for Mellor

ikke geniets præstationer eller 'the spontaneous overflow of powerful feelings' [Wordsworth] men snarere den rationelle bevidstheds arbejde, en bevidsthed som er flyttet – med en gestus der har revolutionære sociale implikationer – over i den kvindelige såvel som den mandlige krop (31).

Den feminine romantik hylder bevidstheden som immanent, som noget fysisk nærværende, og dermed som umiddelbart betinget af og i stand til at betinge historien. Den promoverer ligestilling og kvinders ret til uddannelse; producerer en didaktisk oplysende litteratur af og for middelklassens kvinder (middelklassens kvinder sprang ikke blot ud som forfattere i perioden, de udgjorde den største gruppe af læsere med såvel tid som penge til læsningen af den demokratiske romangenre, som ikke fordrede en klassisk uddannelse); og den hylder et intersubjektivt konstitueret selv. Dette selv er absorptivt og modtageligt for andres indflydelse, har gennemtrængelige grænser for egoet og skaber sin identitet i grupper, enten familien eller et større socialt fællesskab. Den feminine romantik udtrykker en 'omsorgs etik' (et begreb Mellor henter hos Carol Gilligan) hvis formål er at sikre, at ingen kommer til skade i en konflikt snarere end at sikre, at retfærdigheden sker fyldest og at den ansvarlige straffes. Endelig er naturen for den feminine romantik ikke så meget kilde for en guddommelig skabende kraft, som den er "en kvindelig ven eller søster med behov og evner, en som både giver støtte og behøver kultivation, med hvis livgivende kræfter man kan samarbejde med iver" (32).

Selvom epikken er den måske væsentligste destabiliserende kvindelige komponent i den romantiske periode, er det digtningen, som mest direkte udfordrer den traditionelle romantik, idet den markerer stedet for de mest interessante udvekslinger imellem de mandlige og de kvindelige romantikere. Mellors normative konstruktion af en sammenhængende fe-

minin romantisk ideologi, som på de fleste punkter er parallel til Abrams-Welleks, er problematisk, selv efter hun løsner den fra det biologiske køn. Det er én ting at erkende med Lovejoy, at der er forskellige romantikker på samme tid, noget andet er at postulere, at disse udgør sammenhængende systemer uden indre modsætninger. Hvis vi opererer med vandtætte skodder imellem de to romantikker (og evt. kun kalder den ene romantikken), vil en indsigt lig den, som Stuart Curran bibringer i hans præsentation af Charlotte Smith gå tabt. I introduktionen til hans udgave af Charlotte Smiths digte skriver Curran, at hun

var den første digter i England som vi i tilbageblik ville kalde romantisk. Hun var indflydelsesrig blandt sine samtidige og etablerede i løbet af næsten et kvart århundrede i kraft af sin digtning varige tankemønstre og stilistiske konventioner, som blev normer for perioden.⁵³

Indflydelsen på Wordsworth af Smiths' sonetter, *Elegiac Sonnets* (1784), der udkom i ti voksende udgaver mellem 1784 og 1800, og hendes blankvers-digtning, f.eks. *The Emigrants* (1793) og *Beachy Head* (1807), er først nu ved at blive kortlagt. I sin banebrydende artikel, "Romantic Poetry: The 'I' Altered" (1988), siger Curran om en passage fra åbningen på Bog To af *The Emigrants*, at selv et overfladisk blik på denne registrerer

træk som i løbet af få år skulle blive genkendelige som Wordsworths: i stil, de lange, bugtede verspassager, de tungtvejende enstavelsesord, den hurtige fremkaldelse af naturdetaljer; i stof, den altopslugende og selvmytificerende stemme og de skabninger den betragter – de gamle, idioterne, de omflakkende kvinder, de i eksil og de fremmedgjorte.⁵⁴

Et af de nye felter i romantikkritikken, som genopdagelsen af de kvindelige forfattere er nært knyttet til som både årsag og effekt, er studiet af det romantiske teater samt mere generelt det teatraliske og spektakulære i den romantiske visuelle kultur.⁵⁵ Som Judith Pascoe pointerer i en af de vigtigste nyere studier af romantikken, *Romantic Theatricality: Gender, Poetry, and Spectatorship* (1997), hvori Mary Robinson

spiller en form for hovedrolle, er Robinsons karriere udtryk for det Pascoe kalder "det teatraliske imperativ" i romantisk kultur: nødvendigheden af og den mediebetingedede mulighed for iscenesættelser af jeg'et som på én gang kunstværk og kommerciel vare; hvad enten denne vare er pakket ind i glitrende og iøjnefaldende papir, som hos Robinson, eller den, som hos Wordsworth, er skjult bag en farveløst grumset indpakning, som signalerer autencitet og oprigtighed, og som skulle vise sig at være det, Pascoe kalder periodens "mest holdbare performance".⁵⁶ Den opmærksomhed over for det teatraliske og selviscenesættelsens kunst en digter som Robinson bibringer romantikstudiet er altså ikke blot nøglen til hendes forståelse, men også til en genlæsning af Wordsworth. Robinson, siger Pascoe, er en "kulturel kamæleon", der tilpasser sig enhver litterær modestrømning; hendes karriere udtrykker en "ufortrøden selvpromovering" (1).

Mary Robinsons digtning decentrerer bl.a. den traditionelle romantiske digtning derved, at den åbner sig over for og omfavner byen som et positivt og inspirerende poetisk topos. Som Pascoe viser, må Robinson ses som den første *flâneuse*, idet hun i sin digtning "fejrer det teatraliske ved byen", det at byen fungerer som én stor scene, hvor virkeligheden antager karakter af show (138). Herved begynder hendes digtning at "forekomme antiromantisk", siger Pascoe, men tilføjer: "den vigen bort fra kostume og ornament som vi associerer med Wordsworths model for romantikken er langt fra at være normativ for kulturen som sådan" (145). I kraft af hendes uovertrufne evne til selviscenesættelse er Robinson med god ret blevet kaldt det sene attende århundredes Madonna.⁵⁷ Robinson er et symptomatisk udtryk for en romantik ved siden af sig selv derved, at hun er hyper-bevidst om nødvendigheden af at manipulere med sit image i offentligheden for at sikre den kommercielle succes, som på uromantisk vis men af gode grunde var hendes såvel som Charlotte Smiths erklærede mål med digtningen. Digtningens mål var kommerciel succes, hvad enten den lagde sig op ad den populære Della Cruscanisme, som dominerede i 1790erne, og som Wordsworth og Coleridge angreb i Preface til *Lyrical Ballads* (1800), eller

den lagde sig op ad netop *Lyrical Ballads*, hvilket var tilfældet med Robinsons *Lyrical Tales*, der udkom få dage før andenudgaven af Wordsworth og Coleridges samling i 1800, og som nogle måneder forinden havde fået Wordsworth til at overveje at ændre titlen på denne den erklærede vigtigste publikation i den engelske romantik.⁵⁸

Coleridge, Southey, Wordsworth og Robinson udgiver i slutningen af 1790'erne digte i den samme avis, *The Morning Post*. I en læsning af dette scenarium viser Pascoe, at Robinsons æstetik og kunstneropfattelse er fundamentalt indstillet på og skabt af omstændighederne omkring det at udgive i en daglig avis. En avisdigter må have et afslappet forhold både til sammenblandingen af digtningens status som æstetisk objekt og kommerciel vare og til selv at blive gjort til en vare i form af et 'kendt navn'. Robinson udgiver under pseudonym i avisen (mindst otte forskellige). Hun gør det, ifølge Pascoe, ikke for at undgå kapitaliseringen af sig selv, men for på samme tid at gøre sig endnu mere salgbar og for at udvikle og udtrykke en ny identitetsopfattelse. Robinson udtrykker herved en subjektivitet, der er et alternativ til den mandlige romantiks: "Robinsons alternative identiteter er ikke ... et forsøg på at gribe en maskulin autoritet men snarere et forsøg på at udforske mulighederne for en grundlæggende mangfoldig kvindelig autoritet" (174). Robinsons jeg er et fragmenteret konglomerat sammensat af forskellige kulturelle kræfter i modsætning til Wordsworths, som er et jeg, der udvikler sig over tid i den sekvens, som skrives frem i *The Prelude*. Men for Pascoe gælder det, at Wordsworth lige så meget som Robinson spillede skuespil. Wordsworths rolle var "den oprigtige landlige beboer, naturtalentet. Robinsons teatraliske personaer afbilder en fragmenteret bevidsthed som ... Wordsworths antiteatraliske oprigtighed forsøger at skjule" (178). Denne kulturskabte, fragmenterede bevidsthed udtrykker sig æstetisk i hendes avisdigtning gennem dens fokus på glitrende overflader, som også Stuart Curran har fremlæst hos Robinson, og som han antyder peger frem mod den tidlige Tennyson såvel som mod mere radikale repræsentationsteknikker hos en moderne digter med sans for overfladernes spil, Frank O'Hara.⁵⁹ For Pascoe kan denne

æstetik fungere som en social kritik, der er hyper selvironisk, som når Robinson under påtaget pseudonym og i en overfladisk stil kritiserer magtelitens teatraliske overfladiskhed (180). Pascoe formår ikke blot at åbne kanon mod en overset digter, et overset felt (romantikens teatraliske imperativ) og en overset æstetik; hendes studie ændrer også læsningen af det kanonisk givne. Pascoe beskriver og definerer

kvindelige romantiske digteres særlige vigtighed i perioden, ikke som outsiders, der snakker løs i udkanten af deres mandlige ligemænds mere ambitiøse produktioner, men som seriøse og indflydeserige kunstnere (10).

Med Mellors, Currans, Pascoes og andres studier er den kvindelige romantik gået fra i bedste fald at være blevet tildelt en birolle og i værste fald at være statist, til at indtage den store scene i en af hovedrollerne i det romantiske drama.

IV

Siden de tidlige 1980ere har romantikkritikken reflekteret et ønske om at udbygge en historisk forståelse af litteraturen, som læses i direkte samspil med sine kontekster, samt at undgå essentialistiske bestemmelser af romantikken, der ekskluderer såvel centralt som marginalt placerede digtere, deres udtryksformer, tematiske rækkevidder og kontekstuelle referencer. Hvis man tager udgangspunkt i Welles karakteristisk af romantikken, men lader blikket hvile på den litteratur, der blev skrevet og udgivet i England i perioden, er der for meget, som ikke indfanges, men som af den ene eller anden grund er for værdifuldt til at blive affærdiget som uessentielt eller anakronistisk; enten fordi det besidder unikke æstetiske værdier eller fordi det tematisk fokuserer kontekstuelle spørgsmål, som er fraværende i den kanoniske digtning, men centrale for den historiske forståelse af periodens indre dynamik. I den nyere romantikkritik kan man således spore en tendens til en bred og inklusiv kanon, som reflekterer diversiteten af, hvad der blev skrevet og udgivet i perioden, og som underbygges af en dynamisk opfattelse af perioden som i konstant forandring. Forudsætningen for meget af den nyere kritik er, at romantikken

eller 'den romantiske bevægelse', som beskrevet og forklaret af en Welles eller en Abrams, hverken er identisk med eller specielt repræsentativ for den litteratur, der blev produceret, udgivet og konsumeret i løbet af den romantiske periode. Den romantiske bevægelse må altid ses i forhold til det Galperin kalder den romantiske 'modbevægelse'. Modbevægelsen kan registreres såvel inden for den traditionelle romantiske bevægelse som inden for periode-litteraturen generelt. I begge tilfælde fordrer den et dobbeltblik på romantikken 'ved siden af sig selv' som nødvendiggør et fleksibelt og åbent periodebegreb.

Noter

1. William Lyon Phelps, *The Beginnings of the English Romantic Movement: A Study in Eighteenth Century Literature* (Boston, New York, Chicago, London: Ginn & Company, 1893), p. 1. Alle oversættelser i denne artikel er mine egne. Phelps' bog var øjensynligt baseret på kraftige lån fra hans lærer, Henry A. Beers, hvis *A History of English Romanticism in the Eighteenth Century* udkom i 1898. Om dette og en mere udfoldet diskussion af den romantiske periodes historiske konstruktion, se David Perkins, "The Construction of English Romantic Poetry as a Literary Classification", in David Perkins, *Is Literary History Possible?* (Baltimore og London: The Johns Hopkins UP, 1992), pp. 85-119. Se tillige George Whalley, "England – Romantic / Romanticism", in Hans Eichner (ed.), *'Romantic' and Its Cognates: The European History of a Word* (Manchester: Manchester UP, 1972), pp. 157-262, samt Aidan Day, *Romanticism* (London og New York: Routledge, 1996), pp. 79-125.

2. Hermed ikke antydning, at der skulle være speciel enighed om dateringen af 'den historiske periode'. Thomas McFarland diskuterer forskellige dateringer på begyndelsen af perioden i *Romantic Cruxes: The English Essayists and the Spirit of the Age* (Oxford: Clarendon, 1987), p. 1. McFarland nævner 1789 (Den Franske Revolution), 1798 (*Lyrical Ballads, Athenäumsfragment 116*), 1781 (Schillers *Der Räuber og Rousseaus Confessions*), 1774 (Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*), og 1765 (Leibnizs *Nouveaux essais* og Thomas Percys *Reliques of Ancient English Poetry*). Når McFarland ikke omtaler romantikkens afslutning er det formodentlig fordi, den efter hans mening ikke er afsluttet endnu; romantikken, skriver han, "er den ægte begyndelse på vores moderne verden" (19). Normalt betragtes perioden dog som afsluttet så tidligt som 1824 (Byrons død), 1830 (første jernbane mellem Liverpool og Manchester og George IVs død), 1832 (parlamentarisk reform og Walter Scotts død), 1834 (Coleridges død), 1837 (Dronning Victo-

rias kroning og Dickens' første roman), 1850 (Wordsworths død). Uenigheden om den nøjagtige datering samt hvilken optik valget afspejler (historisk, politisk, socialt, teknologisk, forfatterbaseret, værkbaseret, om den ser en ny begyndelse eller en afslutning, e.g. i valget mellem konges død eller en dronnings kroning) er naturligvis interessant, ligesåvel som enigheden om at placere romantikken i 'slutningen af det attende og begyndelsen af det nittende århundrede' er det. I *The Historicity of Romantic Discourse* (New York og Oxford: Oxford UP, 1988) udtrykker Clifford Siskin utilfredshed med periodebegrebet, for så vidt det baserer sig på sådanne præcise dateringer. For Siskin har ideen om den romantiske periodes 'ophør' i det nittende århundredes andet eller tredje årti medført, at kritikken ikke registrerer, at dette netop var tidspunktet, hvor romantiske teksters "konstruktioner og strategier blev normaliserede for hele kulturen" og ikke blot for den kulturelle elite (9). Siskin og meget af den nyere romantikkritik taler derfor mere overordnet om 'epoker' såsom slutningen af det attende og begyndelsen af det nittende århundrede. En anden konsekvens af problemet med datoernes produktion af forestillingen om pludselige brud mellem perioder er fremkomsten af studier af enkelte år, fx Richard Cronin (ed.), *1798: The Years of the Lyrical Ballads* (Basingstoke: Macmillan, 1998), og James Chandler, *England in 1819: The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism* (Chicago og London: U of Chicago P, 1998). Snarere end at udelade datoerne synes den bærende ide her at være, at man gennem at studere selve brudfladen, der i princippet kunne være enhver vilkårligt valgt brudflade, kan undgå at skulle skelne mellem to brudte flader og konfrontere et af litteraturhistoriografens fundamentale problemer: forholdet mellem kronologi og kausalitet. Om de mange studier af enkelte år i nyere litteraturhistorie, se Michael North, "Virtual Histories: The Year as Literary Period", *Modern Language Quarterly* 62:4 (2001), pp. 407-424.

3. William John Courthope, *The Liberal Movement in English Literature* (London: John Murray, 1885), p. 197; Courthopes understregning.

4. William H. Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism* (Baltimore og London: The Johns Hopkins UP, 1993), p. 24.

5. Jerome McGann, *The Poetics of Sensibility: A Revolution in Literary Style* (Oxford: Clarendon P, 1996), p. 174. Det skal bemærkes, at dette synspunkt fremføres af én af tre deltagere i en dialog, som McGann fører med sig selv i kapitlet, "Literary History, Romanticism, and Felicia Hemans". De to andre deltagere fremfører alternative synspunkter på periodebegrebet og på romantikstudiet: Den ene taler om mulige revisioner af det traditionelle billede, hvorimod den anden blankt afviser ideen om, at periodestudier kan bibringe noget til studiet af litteraturen. Uden

endeligt at tage stilling oscillerer McGann imellem disse positioner.

6. Om klassifikationen 'britisk litteratur, 1780-1830', se Anne Mellor og Richard Matlacks forord til antologien *British Literature 1780-1830* (Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1996). Om 'the age formerly known as romanticism' og ideen om 'det romantiske århundrede', se William Galperin og Susan Wolfson, "The Romantic Century", www.rc.umd/features/. For 'middle modern', se Herbert Lindenberger, "On the Profession of Romanticism", *The Wordsworth Circle* 27 (Winter 1996), p. 48.

7. Der gives en dybdegående introduktion til forskellige periodeopfattelser samt disses historiske udvikling i Lawrence Besserman, "The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives", in Besserman (ed.), *The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives* (New York og London: Garland Publishing, Inc., 1996), pp. 3-28.

8. David Perkins, *Is Literary History Possible?*, p. 65. Perkins' indflydelse kan fx registreres hos Hans Meinert Sørensen, der skriver, at periodebetegnelser er "aldeles centrale for litteraturhistorien, men fundamentalt ustabile". Hans Meinert Sørensen, *Tekst, fortolkning og historicitet* (Århus: Modtryk, 1998), p. 70. Som Marshall Brown rammende udtrykker det, er perioder noget "vi elsker at hade. Dog kan vi ikke undvære dem.... Vi kan ikke hvile statisk i perioder, men vi kan overhovedet ikke hvile uden dem". Marshall Brown, "Periods and Resistances", *Modern Language Quarterly* 62:4 (December 2001), p. 309; 311. Dette nummer af *MLQ* er helliget periodestudiet og dets udfordringer.

9. Se Perkins, "The Functions of Literary History", in *Is Literary History Possible?* pp. 175-186.

10. Lovejoy-Wellek debatten danner baggrund for hovedparten af romantikkritikken for så vist denne orienterer sig mod spørgsmålet om periode. Se specielt Thomas A. Vogler, "Romanticism and Literary Periods: The Future of the Past", *New German Critique* 38 (1986), pp. 131-160, Mark Parker, "Measure and Countermeasure: The Lovejoy-Wellek Debate and Romantic Periodization", in David Perkins (ed.), *Theoretical Issues in Literary History* (Cambridge, MA.: Harvard UP, 1991), pp. 227-247, og Frances Ferguson, "Romantic Studies", in Stephen Greenblatt og Giles Gunn (eds.), *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies* (New York: The Modern Language Association of America, 1992), pp. 100-129.

11. René Wellek og Austin Warren, *Theory of Literature* (Harmondsworth: Penguin, 1966), p. 265.

12. René Wellek, "The Concept of Romanticism in Literary History", in Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven og London: Yale UP, 1963), p. 129.

13. Med 'visionært selskab' alluderes naturligvis til Harold Blooms skelsættende studie af de seks store romantikere,

The Visionary Company (1961).

14. Første gang offentliggjort in *PMLA*, XXXIX (1924), pp. 229-253. Genoptrykt in Lovejoy, *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1948), pp. 228-253. Her citeret efter versionen in M. H. Abrams (ed.), *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism* (New York: Oxford UP, 1960), pp. 3-24.

15. Arthur O. Lovejoy, "The Meaning of Romanticism for the Historian of Ideas", *Journal of the History of Ideas* 2 (1941), p. 261.

16. Se Jerome McGann, "The *Biographia Literaria* and the Contentions of English Romanticism", in Frederick Burwick (ed.), *Coleridge's Biographia Literaria: Text and Meaning* (Columbus: Ohio State UP, 1989), pp. 233-254.

17. Jerome McGann, "Rethinking Romanticism", in Besserman (ed.), *The Challenge of Periodization*, p. 166.

18. Om romantikkens uafsluttedhed, se Cynthia Chases introduktion til *Romanticism* (London og New York: Longman, 1993).

19. Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism: European Literature and the Age of Biedermeier* (Cambridge, MA. og London: Harvard UP, 1984), p. 1.

20. Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism*, p. 1.

21. Kenneth Johnston, "Introduction: The Spell of Wordsworth", in Kenneth Johnston et al. (eds.), *Romantic Revolutions: Criticism and Theory* (Bloomington og Indianapolis: Indiana UP, 1990), p. ix.

22. Mark Parker, "Measure and Countermeasure", in David Perkins, *Theoretical Issues in Literary History*, p. 247.

23. John Beer, "Introduction", in John Beer (ed.), *Questioning Romanticism* (Baltimore og London: The Johns Hopkins UP, 1995), p. xiii. Se tillige Drummond Bone, "The Question of a European Romanticism", in *ibid.*, pp. 123-132.

24. Om den nyhistoricistiske kritik i forhold til romantikstudiet, se Jon Klancher, "English Romanticism and Cultural Production", in H. Aram Veveser (ed.), *The New Historicism* (New York og London: Routledge, 1989), pp. 77-88.

25. Marilyn Butler, *Romantics, Rebels, and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760-1830* (Oxford og New York: Oxford UP, 1981), p. 6. Se tillige Butler, *Mariah Edgeworth: A Literary Biography* (Oxford: Clarendon P, 1972), *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford: Clarendon P, 1975), *Peacock Displayed: A Satirist in his Context* (London: Routledge, 1979).

26. M. H. Abrams, "English Romanticism: The Spirit of the Age", in Harold Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness: Essays in Criticism* (New York: Norton, 1970), p. 93.

27. Marilyn Butler, "Revising the canon", *Times Literary Supplement* (December 4-10 1987), p. 1349. Også publiceret som *Literature as Heritage; Or, Reading Other Ways* (Cambridge: Cambridge UP, 1988).

28. Se Butler, "Orientalism", in David Pirie (ed.), *The Romantic Period. Volume 5 of the Penguin History of Literature* (London: Penguin Books, 1994), pp. 395-447. Se tillige Nigel Leask, *British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire* (Cambridge: Cambridge UP, 1992), Saree Makdisi, *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity* (Cambridge: Cambridge UP, 1998), og Tim Fulford og Peter J. Kitson (eds.), *Romanticism and Colonialism: Writing and Empire, 1780-1830* (Cambridge: Cambridge UP, 1998).
29. For en diskussion af oplysningsprojektets skæbne i romantikken og et argument om, at romantikken snarere er en videreførelse end, som traditionelt opfattet, en reaktion imod det, se Aidan Day, *Romanticism*, pp. 64-78.
30. Marilyn Butler, "Plotting the Revolution: The Political Narratives of Romantic Poetry and Criticism", in Kenneth Johnston et al. (eds.), *Romantic Revolutions*, p. 144.
31. Butler refererer her til Marjorie Levinsons banebrydende læsning af Wordsworths fortrængning af den objektive historiske kontekst fra "Tintern Abbey". Se Levinson, *Wordsworth's Great Period Poems* (Cambridge: Cambridge UP, 1986).
32. Marilyn Butler, "Repossessing the Past: the Case for an Open Literary History", in Marjorie Levinson (ed.), *Rethinking Historicism: Critical Readings in Romantic History* (Oxford: Basil Blackwell, 1989), p. 83.
33. Således er det med afsæt hos Butler at fx Robert W. Rix geninstallerer Blake i sine direkte historiske kontekster i *Bibles of Hell: William Blake and the Discourses of Radicalism* (Ph.d.-afhandling, Engelsk Institut, Københavns Universitet, 2001). Se e.g. p. 11.
34. Se e.g. Nicholas Roe (ed.), *Keats and History* (Cambridge: Cambridge UP, 1995), Nicholas Roe, *John Keats and the Culture of Dissent* (Oxford: Clarendon, 1997), og Paul Magnusons læsning af Keats in *Reading Public Romanticism* (Princeton: Princeton UP, 1998), pp. 167-210. Den politisk-historiske genlæsning af Keats begynder med Jerome McGanns artikel "Keats and the Historical Method in Literary Criticism" (1979), in McGann, *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory* (Oxford: Clarendon P, 1985), pp. 17-65.
35. Reklame for fembinds udgivelsen på Pickering & Chatto's hjemmeside, <http://www.pickeringchatto.com/southey.htm> [17 februar 2003].
36. Jerome McGann, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation* (Chicago: Chicago UP, 1983), p. 19.
37. Stuart Curran, "Preface", in Stuart Curran (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism* (Cambridge: Cambridge UP, 1993), p. xiii.
38. Jerome McGann, "The Anachronism of George Crabbe", in McGann, *The Beauty of Inflections*, p. 308.
39. Se Lee M. Erickson, *The Economy of Literary Form: English Literature and the Industrialization of Publishing, 1800-1850* (Baltimore og London: The Johns Hopkins UP, 1996), og Clifford Siskin, *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain 1700-1830* (Baltimore og London: The Johns Hopkins UP, 1998).
40. Se fx Greg Kucich, "Romantic Studies: The State of the Art or Scholars in Search of a Period", *The Wordsworth Circle* 28 (1997), pp. 82-84.
41. Et blik på nogle af antologierne fra de seneste år viser dette med al tydelighed: Jennifer Breen, *Women Romantic Poets, 1785-1832* (1994), Andrew Ashfield, *Romantic Women Poets 1770-1838: An Anthology* (1995), Jennifer Breen, *Women Romantics, 1785-1832: Writing in Prose* (1996), Duncan Wu, *Romantic Women Poets* (1997), Paula R. Feldman, *British Womens Poets of the Romantic Era* (1997), Harriet Devine Jump, *Women's Writing of the Romantic Period, 1789-1836: An Anthology* (1997), Fiona Robertson, *Women's Writing 1778-1838: An Anthology* (2001). Disse antologier samt meget af kritikken omkring de kvindelige romantikere står i gæld til J. R. de J. Jacksons uundværlige bibliografi, *Romantic Poetry by Women: A Bibliography 1770-1835* (1993), som nævner 5000 udgivelser af omkring 800 forskellige digtere.
42. Se fx Meena Alexander *Women in Romanticism: Mary Wollstonecraft, Dorothy Wordsworth, and Mary Shelley* (Basingstoke: Macmillan, 1989).
43. Marlon B. Ross, *The Contours of Masculine Desire: Romanticism and the Rise of Women's Poetry* (New York og Oxford: Oxford UP, 1989), p. 5.
44. Se Anne Mellor (ed.), *Romanticism and Feminism* (Bloomington og Indianapolis: Indiana UP, 1988), Mellor, *Romanticism and Gender* (London: Routledge, 1993), og Mellor, *Mothers of the Nation: Women's Political Writing in England, 1780-1830* (Bloomington og Indianapolis: Indiana UP, 2000).
45. Se Anne Mellor, "Were Women Writers 'Romantics'?", *Modern Language Quarterly* 62:4 (December 2001), pp. 393-405.
46. Harriet Kramer Linkin og Stephen C. Behrendt, "Introduction: Recovering Romanticism and Women Poets", in Harriet Kramer Linkin og Stephen C. Behrendt (eds.), *Romanticism and Women Poets: Opening the Doors of Reception* (Lexington: The UP of Kentucky, 1999), p. 1. Af andre væsentlige antologier bør nævnes, Carol Shiner Wilson og Joel Haefner (eds.), *Re-Visioning Romanticism: British Women Writers, 1776-1837* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994), og Paula R. Feldman og Theresa M. Kelley (eds.), *Romantic Women Writers: Voices and Counter-voices* (Hanover, NH: UP of New England, 1995).
47. Om den specifikt kvindelige romantiske litteraturkritiks kanonisering af romanen, se Anne Mellor, "A Criticism of Their Own: Romantic Women Literary Critics", in John Beer (ed.), *Questioning Romanticism*, pp. 29-48. Mellor diskuterer kritikere som Clara Reeve (*The Progress*

of *Romance* [1785]) og Anna Barbauld (forord til serien *The British Novelists*).

48. Ernest Bernbaum (ed.), *The Romantic Period* (New York: Thomas Nelson and Sons, 1930), p. 224.

49. Se e.g. Jerome McGann, *Romantic Ideology*, pp. 18–19, 29–31, Clifford Siskin, *The Historicity of Romantic Discourse*, pp. 125–147, og William Galperin, “The Theatre at *Mansfield Park*: From Classic to Romantic Once More” in *Eighteenth Century Life* 16:3 (November 1992), pp. 247–71.

50. Se fx Anne Mellor, “Why Women Didn’t Like Romanticism: The Views of Jane Austen and Mary Shelley”, in Gene W. Ruoff (ed.), *The Romantics and Us: Essays on Literature and Culture* (New Brunswick, NJ.: Rutgers UP, 1990), p. 281.

51. Om genskrivningen af ‘begyndelsen’, se Stuart Curran, “Romantic Poetry: The ‘I’ Altered”, in Anne Mellor (ed.), *Romanticism and Feminism*, pp. 187–189. Om den ‘mellem-generation’ der hermed opstår imellem de to mandlige generationer, se Stephen C. Behrendt, “The Gap That Is Not a Gap: British Poetry by Women, 1802–1812”, in Linkin og Behrendt (eds.), *Romanticism and Women Poets*, pp. 25–45. Disse digtere er bl.a. Jane og Ann Taylor, Amelia Opie, Mary Tighe, Anne Grant, og Charlotte Richardson. Om genskrivningen af periodens ‘afslutning’, se e.g. Nannora Sweet, “History, Imperialism, and the Aesthetics of the Beautiful: Hemans and the Post-Napoleonic Moment”, in Mary A. Favret og Nicola J. Watson (eds.), *At the Limits of Romanticism: Essays in Cultural, Feminist, and Materialist Criticism* (Bloomington og Indianapolis: Indiana UP, 1994), pp. 170–184, og Richard Cronin, *Romantic Victorians: English Literature, 1824–1840* (Basingstoke: Palgrave, 2002).

52. Anne Mellor, “A Criticism of Their Own: Romantic Women Literary Critics”, p. 31.

53. Stuart Curran, “Introduction”, in Curran (ed.), *The Poems of Charlotte Smith* (New York og Oxford: Oxford UP, 1993), p. xix. Se tillige Curran, “Charlotte Smith and British Romanticism”, *South Central Review* 11 (1994), pp. 64–78. Her redegør Curran bl.a. for Robinsons betydning som romanforfatter.

54. Stuart Curran, “Romantic Poetry: The ‘I’ Altered”, in Mellor (ed.), *Romanticism and Feminism*, p. 202.

55. Se e.g. William Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism*, Julie Carlson, *In the Theatre of Romanticism: Coleridge, Nationalism, Women* (New York: Cambridge UP, 1994), Jacqueline M. Labbe, *Romantic Visualities: Landscape, Gender and Romanticism* (Basingstoke: Macmillan, 1998), Richard Sha, *The Visual and the Verbal Sketch in British Romanticism* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998), og Gillen D’Arcy Wood, *The Shock of the Real: Romanticism and Visual Culture, 1760–1860* (Basingstoke: Palgrave, 2001).

56. Judith Pascoe, *Romantic Theatricality: Gender, Poetry, and Spectatorship* (Ithaca og London: Cornell UP, 1997), p. 9; 1–2.

57. Se Jacqueline M. Labbe, “Mary Robinson’s Bicentennial”, *Women’s Writing* 9:1 (2002), p. 4.

58. Om Della Cruscanismen, se Jerome McGann, “The Literal World of the English Della Cruscan”, in McGann, *The Poetics of Sensibility*, pp. 74–93. Om forholdet mellem *Lyrical Tales* og *Lyrical Ballads*, se Stuart Curran, “Mary Robinson’s *Lyrical Tales* in Context”, in Carol Shiner Wilson og Joel Haefner (eds.), *Re-Visioning Romanticism*, og Ashley J. Cross, “From *Lyrical Ballads* to *Lyrical Tales*: Mary Robinson’s Reputation and the Problem of Literary Debt”, *Studies in Romanticism* 40:4 (Winter 2001), pp. 571–605.

59. Se Stuart Curran, “Mary Robinson and the New Lyric”, *Women’s Writing* 9: (2002), p. 16.