

Indledning

Når talen falder på den romantiske æra i europæisk litteratur fra 1790'erne til omkring 1850, vil det hos mange fremkalde forestillinger om lidende kunstnergenier, der vender samfundet ryggen for at hengive sig til højspændte fantasier i naturens ensomhed. Med en vis ret. For romantisk litteratur kredser ofte om inderlige og private forhold som individets sjæleliv, kærlighed og naturens skønhed. Men den har også en anden og mindre belyst side, nemlig den verdensvendte, samtidsengagerede og politiske. Det er den del af den romantiske historie, denne bog vil bidrage til at fortælle.

Det kan man imidlertid ikke gøre ved blot at udelade den romantiske litteraturs private og inderlige dimension. De to sider hænger nemlig sammen: Romantikken er *både* inderlig og udadvendt, esoterisk og folkelig, privat og politisk, fascineret af evig skønhed og af samtidens historiske omvæltninger. Disse modpolers samliv i de enkelte værker og forfatterskaber er dog sjældent ukompliceret eller fredeligt. Derfor ser man ofte forfattere investere stor kreativ energi i at bringe dem i overensstemmelse eller omvendt trække skillelinjer mellem dem. Og lige så ofte viser det sig ved nærmere eftersyn, at harmonien trods alle intentioner slår revner, eller at grænserne overskrides fra den ene eller anden side.

Disse udvekslinger og konflikter gør den romantiske litteratur særlig interessant i en politisk optik. For her angår litteraturens engagement ikke blot stillingtagen til et givent socialt eller moralsk problem, men derimod de fundamentale spørgsmål i moderne politik: Hvor går grænsen mellem privat frihed og fællesskab? Hvem kan deltage i det politiske fællesskab, og hvem kan ikke? Kan et

samfund hænge sammen uden åndelige idealer – og kan litteraturen skabe dem? Hvordan kan man forene de kultiverede eliter og masserne, forfatterne og folket? Bag disse spørgsmål lurer et endnu mere grundlæggende: Hvad betyder ord som frihed, lighed og folk, når de overføres fra begrebernes rene sfære til praktisk virkelighed? Eller simpelthen: Hvad er demokrati?¹

At netop udforskningen af demokratiets væsen i bred forstand udgør et omdrejningspunkt for romantikken, er ikke overraskende, eftersom bevægelsen opstod i kølvandet på Den Franske Revolution i 1789. Denne frigørelse bragte ifølge Hannah Arendt for første gang i europæisk sammenhæng folket ind på politikens og historiens scene (Arendt 1991, 21-41). Det skete ikke blot i Frankrig. Revolutionen fik også øjeblikkelig og vidtrækkende betydning for den politiske kultur i nabolandene. Oplyste liberale i Tyskland og England modtog således med begejstring nyheden om Bastillens fald og menneskerettighedserklæringen som et historisk fremskridt, radikale revolutionære agiterede for nødvendigheden af yderligere forandringer, mens konservative kræfter fordømte det, de mente, var en forbrydelse. Diskussionerne blev yderligere tilspidset under indtryk af henrettelsen af Louis XVI i januar 1793, jakobineren Robespierres rædselsregime (1793-1794) samt de langvarige revolutionskrige mellem den nye franske republik og stater som Østrig, Preussen og England. Men uanset om man var tilhænger eller modstander af revolutionen, kunne man ikke undgå at tage stilling til den, og sporene efter den politiske rystelse viser sig overalt i tidens skrifter – også i litteraturen.

En række af tidens værker fremstår således som rene partsindlæg i den aktuelle debat på linje med revolutionære pamfletter eller indlæg i aviser. Men det er hverken i æstetisk eller politisk henseende de mest interessante. God politisk litteratur er mere end et talerør for en forfatters meninger. Dens fortjeneste ligger ikke i entydige budskaber, men i at give form til de indre sammenhænge og skjulte konflikter i tidens begivenheder og diskurser – og føre dem i nye

retninger. Denne formgivning sker ikke blot på ét niveau i den litterære tekst, men foregår som et samspil mellem retoriske figurer, motiviske mønstre, narrative forløb og intertekstuelle relationer. Det kræver derfor både tekstanalytisk omhu og idéhistorisk bredde at indfange den romantiske litteraturs politiske betydninger i al deres kompleksitet og indre modsigelser. Af den årsag forsøger denne bog ikke at tegne et oversigtskort over den europæiske romantiks politiske engagement, men går derimod i dybden med tre af epokens centrale værker, der nærlæses med et udblik til forfatterskaberne i øvrigt samt udvalgte litterære og politiske skrifter. Bogen vil på den vis søge at afdække tre politiske hovedspor i romantikken, der på hver sin måde leder frem mod det 20. århundredes litteratur og kritik. Disse spor udtømmer ikke feltet, og det er derfor mit håb, at bogens tilgang kan virke inspirerende for videre undersøgelser af det politiske i såvel romantisk som senere litteratur.

De tre værker, jeg behandler, er tyske Friedrich Hölderlins brevroman *Hyperion – oder Der Eremit in Griechenland* (1797/1799), engelske William Wordsworths lyriske epos *The Prelude* (1805) samt franske Victor Hugos historiske roman *Notre-Dame de Paris* (1832) – bedre kendt på dansk som *Klokkeren fra Notre Dame*. Disse bøger bliver sjældent nævnt i samme sætning. Dertil befinder de sig ikke blot ud fra nationale, men også genremæssige, tematiske og stilistiske kriterier umiddelbart for langt fra hinanden. Afstanden er ikke mindre, når det kommer til forfatterens erklærede politiske holdninger – fra den revolutionære Hölderlin over Wordsworth, der gik fra jakobinske sympatier til nationalkonservatisme, og til Hugo, en moderat tilhænger af det konstitutionelle monarki, der i 1831 kun gav stemmeret til en halv procent af den franske befolkning.

Når valget er faldet på disse tre værker, er det netop, fordi de i deres forskellighed afspejler epokens mangfoldighed af litterære udtryk og spændvidden i behandlingen af det politiske i en litterær bevægelse, der ellers ofte kategoriseres som apolitisk eller konservativ. Når det er sagt, er værkerne også valgt, fordi de faktisk har visse fæl-

lestræk, der gør dem sammenlignelige. I dem alle finder man nemlig de grundlæggende konflikter mellem indre og ydre, tilbagetrækning og fællesskabsorientering, elite og folk, som jeg omtalte indledningsvis. Fortolket og udformet på vidt forskellige måder, men med en række genkendelige indre logikker og genkommende figurer, der på den ene side gør, at værkerne taler sammen, og på den anden side, at deres forskelle træder desto tydeligere frem.

Jeg lægger ud med Hölderlins filosofiske roman, der undersøger demokratiets grundbegreber med udgangspunkt i den tyske idealismes interesse for sammenhængen mellem åndens og sansernes verden. Dette filosofiske problem er generelt for romantikken i Europa og nært knyttet til tidens politiske tænkning, for romantikerne anså som antydnet ikke demokratisk politik for at være et snævert teknisk-administrativt anliggende for eksperter. De anskuede det derimod i et helhedsperspektiv, der omfattede menneskets forhold til sig selv, dets relation til fællesskabet, historien og naturen. I kritisk udveksling med filosoffer som Immanuel Kant og Johann Gottlieb Fichte forsvarede romanens hovedperson, Hyperion, den æstetiske skønhed som et svar på ikke blot tidens erkendelsesfilosofiske, men også politiske problemer. Han forestiller sig, at kunsten kan forene åndens og sansernes repræsentanter i samfundet – de kultiverede eliter og masserne – i et statsløst demokrati efter idealiseret antikt forbillede. Den idé kan spores tilbage til Friedrich Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Menneskets æstetiske opdragelse, 1795)*, hvor den præsenteres som et alternativ til Den Franske Revolutions fejlslagne udvikling. En dristig tanke, der endnu diskuteres af poststrukturalistiske filosoffer som Philippe Lacoue-Labarthe og Jean-Luc Nancy.

Hölderlins roman skriver dog ikke blot under på Schillers tanke-sæt, men udfordrer det så at sige indefra. Under den græske frihedskamp i 1770, som udgør romanens allegori over revolutionen i Frankrig, slår Hyperions forsøg på at forvandle sit æstetiske ideal til politisk realitet nemlig fejl. Hyperion giver både folkets ustadighed og gudernes nidkærhed skylden for fiaskoen. Herpå drager han som

en moderne tragisk helt i eksil og vier sit liv til ensom vandring og den lyrisk-reflekterende brevskrivning, hvorigennem læseren får adgang til hans historie. Som sådan ligner hans skæbne en illustration af den elitære tilbagetrækning fra samfundet, som man ofte forbin-der med romantikken, og sådan er romanen da også ofte blevet læst. Men forholdet mellem den ensomme vandrers refleksioner og hans ungdoms kunst-politiske projekt er ikke så enkelt. For på den ene side viser en nærmere analyse, at projektets problem dybest set lå et andet sted end hos folket og guderne, nemlig i skønheden selv. Men på den anden side – og her ser vi netop et eksempel på et af de paradokser, der præger romantikken – lykkes projektet faktisk, blot ikke som kollektivt, men som individuelt foretagende, for så vidt Hyperion formår at frigøre sig selv fra sit sociale miljø gennem mø- det med skønheden. Derved eksponerer Hölderlins roman med stor filosofisk klarhed den dybe ambivalens i den mest radikale idé, den tyske romantik undfangede og gav videre til eftertiden på godt og ondt: At kunsten én gang for alle skulle frigøre mennesket og løse politik- kens problemer.

Wordsworths *The Prelude* er en mere direkte historisk oriente- ret bearbejdning af digterens erfaringer under to rejser i Frankrig i revolutionens tidlige år. Den går i dialog med de omfattende dis- kussioner af revolutionens betydning, der i engelsk sammenhæng blev indvarslet af Edmund Burkes polemiske angreb i *Reflections on the Revolution in France* (1790). Dette skrift påkaldte sig en skarp re- aktion fra revolutionens tilhængere i 1790'erne, herunder den unge Wordsworth selv. Når den ældre digter i 1805 ser tilbage på revolu- tionens begyndelse efter at have været vidne til dens mellemliggende udvikling mod terror og krig, er det dog med et selvkritisk blik på sin ungdoms jakobinske idealer. Men det betyder ikke, som visse for- skere hævder, at han i 1805 er blevet tilhænger af Burkes doktriner: Digtet tager også afstand til både liberale og konservative tankesæt. For så vidt kan den ældre digter minde om Hölderlins desillusionere- rede helt. Men sideløbende med det kritiske spor i digtets tilbage-

blik forsøger Wordsworth også at redde de øjeblikke af virkeliggjort, levende demokrati, han havde oplevet på de franske landeveje. Hans beskrivelse af disse øjeblikke er inspireret af den humanistiske, republikanske tradition i Vestens politiske historie, som i nyere tid er blevet gjort til genstand for fornyet idéhistorisk interesse af blandt andre Quentin Skinner.

The Prelude er ikke blot et digt om revolutionen, men også om litterær skabelse. Dets røde tråd er fortællingen om dannelsen af den unge digters skabende indbildningskraft eller *imagination*, som de engelske romantikere kaldte det. Nyere ideologikritisk inspirerede læsere som Jerome J. McGann, Marjorie Levinson og David Simpson har argumenteret for, at værkets hyldest af digterens *imagination* skal fortolkes som en flugt fra revolutionen og den historiske virkelighed. Jeg vil omvendt argumentere for, at Wordsworth retorisk forbinder den poetiske skaberevne og det republikanske frihedsideal og dermed tegner et originalt billede af demokratisk handling som en kreativ akt, der kan gives form og opbevares for eftertiden i litteraturen. Her er vi langt fra den tragiske holderlinske helts krav om en gennemgribende, endegyldig forandring af samfundet. I stedet hylder Wordsworth de historiske øjeblikke, hvor kortvarige de end er, hvor mennesker på tværs af nationalitet og stand sammen kæmper mod undertrykkelse, for de giver ham håb for fremtiden på trods af, at idealerne om lighed og frihed ikke blev en permanent politisk realitet.

I Frankrig slog romantikken først igennem i 1820'erne, og *Notre-dame de Paris* er et af dens første hovedværker. Det overordnede kunstneriske og politiske problem, Hugo konfronterer i romanen, er spørgsmålet om enhed og sammenhæng. På det æstetiske plan er problemet en konsekvens af det romantiske litteraturideal, han fremlagde i manifestet *Préface de Cromwell* (1827). Her gør han sig til fortaler for en folkelig kunst, der frit og ligeligt blander højt og lavt, det sublime og groteske. Hans roman har derfor ikke som klassiske fortællinger en hovedperson til at samle vævet af handlingstråde og

brogede karakterer. I stedet samles den 'demokratiske' helhed narrativt af en alvidende fortæller og symbolsk af den store katedral, Notre-Dame de Paris, som romanen er opkaldt efter, og som alle dens karakterer, temaer og begivenheder relaterer sig til.

De to instanser – fortælleren og katedralen – udgør tillige Hugos svar på det politiske problem om fællesskabets sammenhæng. For at forstå, hvorfor det er et problem, må man erindre sig den historiske udvikling i Frankrig efter revolutionen i 1789. Den store frigørelse fra det gamle monarki udmundede som nævnt i løbet af få år i Robespierres rædselsregime og krige mod England, Preussen og Østrig. Under disse krige udmærkede Napoleon Bonaparte sig, og i 1799 tog han magten ved et statskup. Efter fortsatte krigshandlinger blev han i 1815 besejret ved Waterloo, hvorpå den gamle kongeslægt – støttet af krigens sejrherre – genindtog tronen i Frankrig. Deres tid ved magten endte dog brat, da den konservative Charles X blev tvunget i eksil efter endnu en revolution i Paris i juli 1830. Mens denne opstand stod på, arbejdede Hugo på sin roman. Det kan derfor ikke undre, at dens centrale politiske anliggende bliver udfordringen om at samle den dybt splittede nation. Imidlertid er det spørgsmål ikke kun historisk betinget, det angår også i videre forstand demokratiets væsen. For hvis alle er frie og lige, hvad skal så binde kollektivet sammen? Hvad forhindrer, at demokrati bliver til anarki?

De spørgsmål optog mange romantikere – det ligger eksempelvis også under Hölderlins diskussion med Schiller i *Hyperion*. Belært af tidens store omvæltninger skønnede forfatterne ikke, at juridiske rammer alene kunne skabe et fredeligt, harmonisk fællesskab. Som Schiller og Hölderlin mente Hugo, at den vigtigste forudsætning herfor var folkets dannelse, og at dette var en opgave for kunsten. Men i stedet for det tragiske budskab om denne drøms umulighed forsøger Hugo i sin roman at vise, at folkets (hvilket hos Hugo er synonymt med nationens) dannelse rent faktisk finder sted som et gradvist historisk fremskridt, der kommer til udtryk i og kan vejledes af kunsten. Og hermed er vi tilbage ved de to instanser – katedra-

len og fortælleren – som skabte den formelle sammenhæng i hans roman. For katedralen er ifølge Hugo intet andet end et kollektivt kunstværk skabt af middelalderens anonyme masser som udtryk for deres fælles, sanselige forestillingsverden. Fortælleren er ligeledes en kunstner, men hans værk skabes i ensomhed og i ånden. Han bliver dermed et ideelt symbol på endemålet for den historiske udviklingsproces, der skal forvandle masserne til selvstændige, oplyste individer, hvis sammenhæng er åndelig frem for sanselig.

Men en nærlæsning viser, at overgangen mellem de to stadier ikke er så gnidningsfri, som det kunne se ud. For Hugos middelalderlige Paris hjemses af en gruppe lovløse vagabonder, der truer med at nedbryde både katedralen og den oplyste fortællers orden. En sammenlignende analyse af Hugos senere hovedværk, *Les Misérables* (*De elendige*, 1862), demonstrerer, at dette utøjlelige folkedyb i Hugos optik ikke blot er middelalderens problem, men også hans samtids. Hvilket leverer et implicit argument for, at folket endnu ikke var – og måske aldrig ville blive – oplyst nok til at opnå demokratisk medbestemmelse. Jeg vil på den baggrund argumentere for, at der bag Hugos populære sympatier eksisterer en angst for demokratisk lighed i radikal forstand, som ikke er fremmed for senere tiders venstreorienterede intellektuelle.

Der er således visse helt grundlæggende fælles anliggender for de tre forfattere. Først og fremmest spørgsmålet om, hvad demokrati er. Dernæst spørgsmålet om, hvilken rolle kunsten spiller i skabelsen af et levende samfund. Dertil kommer en række fælles litterære temaer og motiver, som vil blive diskuteret løbende i de følgende analyser, samt en gennemgående optagethed af det historiske, som i sig selv er historisk begrundet. For når folket under Den Franske Revolution vælter kongen af tronen og kræver at blive den politiske ordens fundament, så er det indlysende, at de herved skaber historie. I stedet for fortællingen om fyrster og paver bliver historien fra da af en beretning om folket. Derfor er spørgsmålet om demokrati også et spørgsmål om historien – og om, hvem der

kan fortælle den og hvordan. Ikke overraskende bliver det et anliggende for litteraturen.

De tre forfatteres behandling af demokrati og historie må, som jeg har lagt op til, læses i sammenhæng med Den Franske Revolution og de diskussioner, den rejser i samtiden. Men det gør ikke deres tanker irrelevante i dag. For igen at parafrasere Hannah Arendt så er Den Franske Revolution en *ny begyndelse*, der i politisk henseende indvarsler den moderne tidsalder, som vi endnu befinder os i (Arendt 1991, 21ff.). Nu kunne man naturligvis mene, at vor tids relativt stabile europæiske demokratier leverer svaret på de politiske spørgsmål, der optog romantikerne. Omvendt kunne man hævde, at man måske ikke så meget har fundet svaret, som glemte at stille spørgsmålet. I hvert fald indikerer fænomener som dalende valgdeltagelse, nationalismens genkomst og neoliberale diskursers dominans i den politiske offentlighed samt de aktuelle finans- og klimakrisers uafbalancerede sociale konsekvenser i Europa og globalt, at der stadig er brug for at drøfte, hvad demokrati egentlig er og kan være. Sådanne drøftelser opstår sjældent inden for det etablerede politiske system, hvor styringen af fællesskabet i stadig højere grad anskues som en teknisk-administrativ sag for eksperter. Men fra romantikken arver vi ideen om litteraturen som et sted, hvor politik kan undersøges i et helhedsperspektiv, der omfatter menneskets forhold til sig selv, dets relation til fællesskabet, historien og naturen. Den arv er værd at kende.

ROMANTIKKEN OG DET ÆSTETISKE REGIME FOR KUNST

Bogens analyser af romantisk litteratur er først og fremmest inspireret af den franske filosof Jacques Rancières aktuelle arbejde i krydsfeltet mellem litteratur og politik. Selvom to af hans større litteraturteoretiske værker, *La parole muette* og *Le chair des mots* (*The Flesh of Words*) (begge 1998), behandler romantisk litteratur, har de endnu

ikke haft mærkbar indflydelse på den internationale romantikforskning. Det kan skyldes, at Rancières tilgang er udpræget filosofisk, hvorfor de prøver på værkanalyser, han giver, enten som i *La parole muette* begrænser sig til kortfattede, løsrevne referencer, eller som i *Le chair des mots* former sig som essayistiske nedslag, der sjældent tager sigte på at fortolke værkerne i deres helhed. Ideen med at præsentere tre udfoldede værkanalyser er imidlertid hverken at udfylde et 'hul' i hans *œuvre* eller at 'bevise' rigtigheden af hans teoretiske ansatser. Rancière er ikke system-filosof, og hans teoretiske arbejde giver ingen færdig model for analysen af litteraturens forhold til politik. Men det tilbyder en overordnet impuls, nogle retninger for undersøgelsen og en række tankefigurer, som denne bog udmønter i værklæsninger, der ikke blot bekræfter Rancières fremstilling af romantikken, men også supplerer og problematiserer den.

Centralt i Rancières tænkning står ideen om, at udvekslingen mellem litteratur og politik er funderet på nogle grundlæggende diskursive logikker – de såkaldte regimer for kunst – der i synkrone, historiske snit kan gå på tværs af nationale skel. Rancières tilgang til kunstens historie har, som han selv giver udtryk for, visse træk til fælles med Michel Foucaults vidensarkæologi (f.eks. Rancière 2004a, 13; Rancière 2000, 13). Som Foucault interesserer han sig for de grundlæggende logikker, der gør ting synlige, ord sigelige og tanker tænkelige til forskellige tider, eller med Rancières ord skaber "delinger af det sanselige" (*partages du sensible*) (Rancière 2004a, 12). Man kan forstå Rancières idé om kunstens regimer i forlængelse af de *epistemer*, som i Foucaults *Les mots et les choses* (1966) betegner de sæt af diskursive grundlogikker, der som historiske *a priori* organiserer objekter og ord som genstande for bestemte vidensformer (Foucault 2000, xxii). Et regime for kunst er således det sæt af diskursive logikker, der definerer kunstens interne forhold (dens funktion og fremstillingsmåde, dens 'naturlige' afsendere og modtagere, tilsynkomsten af dens historie og mulige fremtider), men også dens plads i den generelle distribution af ord, objekter, praksis- og tankeformer

(Rancière 2004a, 22). Rancière opererer med tre regimer for kunst, der hver for sig dominerer i bestemte historiske epoker, men som også – til forskel fra Foucaults *epistemer*, der er uløseligt knyttet til en historisk tidsalder – kan reartikuleres og potentielt eksistere konfliktfyldt side om side (50). Det drejer sig om *det etiske*, *det repræsentative* og *det æstetiske*.

Overalt i Europa opstår de romantiske bevægelser i et opgør med klassicismen, der dominerede de foregående århundreder. For Rancière markerer dette brud et epokalt spring fra et repræsentativt til et æstetisk regime, hvor de demokratiske begreber lighed og frihed udgør omdrejningspunktet for udvekslingen mellem litteratur og politik. Romantikkens afvisning af klassicismen markerer i dette perspektiv ikke en overgang mellem to perioder blandt andre i en homogen litteraturhistorie, men en ny begyndelse, hvor det endnu fremherskende litteratursyn grundlægges. Det er derfor det æstetiske regime, den følgende fremstilling vil privilegere. Men eftersom man må kende til det repræsentative regime for at begribe romantikkens radikalitet, og da man tillige især hos Hölderlin finder spor efter det etiske regime, indleder jeg med en kort oversigt over disse regimer.

Det etiske regime finder sin første sammenhængende formulering i Platons filosofi, der ifølge Rancière ikke identificerer kunsten som en autonom entitet, men placerer den under det generelle spørgsmål om afbildninger, der gøres til objekt for en toleddet undersøgelse af deres oprindelse og formål eller effekt på fællesskabet. Platon skelner mellem sande og falske afbildninger. De første efterligner en god model med et klart mål for øje som skomagerens efterligning af skoens ideelle form. Sidstnævnte er imitationer af den første slags efterligninger som malerens imitation af en sko eller tragediens efterligning af helte. Den slags simulakra udtrykker for Platon ikke sand viden. En maler behøver ikke at kunne bygge en seng for at tegne en, og en skuespiller kan spille konge uden at have forstand på at regere en stat. Den tilgang forklarer Platons berømte

udvisning af kunsten fra den ideelle republik. Idet Platons idealstat netop bygger på overensstemmelsen mellem viden, beskæftigelse og fremtræden, der giver hvert individ sin rette plads i helheden, udgør disse imitationer en trussel mod kollektivets *ethos* (Platon 1968, 68-85; Rancière 2004a, 20f.). I nyere tid præger det etiske regimes logik mange religiøse og etiske diskussioner om, hvorvidt man må gøre sig billeder af det guddommelige eller af katastrofer som Holocaust.

Det repræsentative regime finder sin arketekst i Aristoteles' *Poetikken*, hvor afsondringen af et specifikt domæne for digterisk efterligning af handlende mennesker ledsages af en række regler for den passende udformning af det poetiske stof (*mythos*). Den første og mest fundamentale af disse er delingen mellem høje og lave emner (Aristoteles 1995, 60). På baggrund heraf opstår et hierarki mellem høje og lave genrer. Tragedien efterligner således "seriøse", komedien "simple" mennesker (60f.). Naturen af det emne, der behandles, betinger endvidere værkets plot, karakterer og stil. En bonde skal kort sagt tale og handle som en bonde, mens en konges ord og handlinger må være noble. Ifølge Rancière er det på denne logik snarere end på den berømte *katharsis* eller de "tre enheder", at den franske klassicismes *belles lettres* bygges fra omkring midten af det 17. århundrede (Rancière 1998, 22). Der opstår herved en homologi mellem digtekunsten og et hierarkisk politisk system, hvor enhver tildeles en social identitet baseret på en normativ sammenhæng mellem væren, handling og tale. Dette politiske system kunne være *l'ancien régimes* standsdelte monarki, men eftersom klassicismen i Frankrig også blev forsvaret af fremtrædende oplysningsfilosoffer som Voltaire, kunne det tillige være en 'oplyst' republik (22-27).²

Det repræsentative regimes regelbygning nedbrydes på den tid, hvor Den Franske Revolution får den gamle politiske orden til at smuldre. Det æstetiske regime får efter en række tilløb sin første store formulering i Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790). Kant afviser her, at der kan gives regler for udformningen af et kunstværk. Det

betyder, at der ikke længere er principiel forskel mellem høje og lave emner eller faste normer for deres behandling. Det kantianske geni kan frit forme sit materiale, hvorfor originalitet og nyskabelse knyttes uløseligt til moderne ideer om kunst. Men bag kunstnerens ryg inkarnerer der sig alligevel en universel norm – eller som Kant siger, en æstetisk idé – i værket, som skaberen ikke selv kan erkende med sin forstand (Kant 1974c, 249). Set fra skabelsens synsvinkel er kunstværket altså paradoksalt: Det er både frit og bundet af en ukendt norm, individuelt og universelt.

De samme paradokser præger Kants bestemmelse af erfaringen af det skønne som et interesseløst velbehag uden begrebslig bestemmelse, der giver indtryk af nødvendighed og formålsmæssighed uden dog at ledsages af forestillingen om et bestemt formål (115-160). Sansningen af det skønne giver anledning til et ”frit spil” i bevidstheden, hvor sanseindtrykkene i stedet for at underordnes forstandens begreber som i erkendeakten, forenes med forstanden i et harmonisk samvirke (132). Det skønne giver derfor, som Kant skriver, meget at tænke over, men ingen endelig konklusion (250). Umuligheden af med ord og begreber at indfange og udtømme den skønne sansnings velbehag indebærer dog ikke, at æstetisk smag alene er et subjektivt anliggende. For erfaringen af det skønne ledsages altid af en ubestemt følelse af universalitet og nødvendighed – et ’alle *burde* føle sådan!’ – uden at en overensstemmelse i æstetisk smag empirisk kan konstateres eller fordres gennem rationelle argumenter (155-160).

Der går altså et paradoks gennem Kants definition af det skønne. På den ene side er kunstneren fri, på den anden side er han bundet af en ukendt, universel norm. Et hvilket som helst ord eller objekt kan principielt give anledning til en æstetisk erfaring, men samtidig er skønhedserfaringen aldeles singulær, løsrevet fra begrebslig erkendelse, sociale konventioner og nyttige formål. Disse paradokser er ifølge Rancière grundlæggende for det æstetiske regime:

The aesthetic regime of the arts is the regime that strictly identifies art in the singular and frees it from any specific rule, from any hierarchy of the arts, subject matter, and genres. [...] The aesthetic regime asserts the absolute singularity of art and, at the same time, destroys any pragmatic criterion for isolating this singularity. (Rancière 2004a, 23)

Der åbnes dermed for en forbindelse mellem kunsten og det politiske, der hviler på andre logikker end i det repræsentative regime. I *Kritik der Urteilstkraft* forbliver den forbindelse implicit, men i 1795 gør Schiller det første store forsøg på at knytte den kantianske æstetik til det politiske i *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. I en central passage i bogens 15. brev hedder det: ”mennesket leger kun, når det i ordets fulde betydning er menneske, og *kun når det leger, er det helt og fuldt menneske*. [...] denne sætning vil, det lover jeg Dem, bære hele den æstetiske kunsts bygning og den endnu vanskeligere livskunsts med” (Schiller 1970, 71 [kursiv i originalen]). Ifølge Rancière rummes det æstetiske regimes paradoksale politiske logik præcis i det ”og”, hvormed Schiller knytter *både* den autonome, æstetiske kunst *og* livskunsten – som vi her skal forstå i bred forstand som det politiske liv – til den legedrift, som er Schillers oversættelse af den kantianske skønhedserfarings ”frie spil” (Rancière 2002, 134).

Som nævnt indgår Hölderlins *Hyperion* i en tæt, kritisk dialog med Schillers værk og dets forsøg på at ’løse’ den æstetiske kunsts paradoksale knude. Vi får derfor lejlighed til at studere det nærmere i det følgende. Her er det i stedet vigtigt at gøre opmærksom på, at Schillers tekst ikke er den eneste, der rummer spor af Kants paradoks. Snarere må man sige, at paradokset optræder endnu mere eksplicit i senere romantisk teori. Eksempelvis skriver Friedrich Schlegel i sin berømte definition af romantisk poesi i det 116. Athenäumsfragment (1798), at ”Kun den romantiske poesi kan ligesom eposset blive et spejl for hele den omgivende verden, et billede af tidsalderen”, men hævder samtidig, at ”Den alene er uendelig, ligesom den alene

er fri; og den anerkender som sit første bud, at digterens vilkårlighed ikke tåler nogen lov over sig” (Schlegel 2000, 106-107).

Man kunne give mange flere eksempler, men væsentligere for nu er de principper for identifikationen af litteratur i det æstetiske regime, der ifølge Rancière gemmer sig bag dem. Dem beskriver han ofte med en reference til Sokrates’ diskussion af skriften i Platons dialog *Faidros* som en konflikt mellem ”det stumme ord” (*la parole muette*) og ideen om litteratur som udtryk for det kollektive liv (Rancière 1998, 14; Rancière 2004a, 53-59). I Platons dialog modstiller Sokrates to former for ord. Det primære er det talte ord, som mesteren planter i disciplens frugtbare sjæl. Ifølge Sokrates er det et ord, der ved, til hvem det bør tale, og som derfor sikrer den korrespondance mellem det sociale hierarkis pladser, værensformer og ord, hvorpå den ideelle stats deling mellem herskere og undersåtter hviler (Platon 2000, 72f.). Heroverfor står skriften, som han kritiserer for at være en sekundær meddelelsesform, en kopi af talen, der er fjernet fra sin afsender – ordets *fader* (71). Det forældreløse ord lider ifølge filosoffen af en dobbelt skavank. På den ene side taler det for lidt, for hvis man spørger det, hvad det betyder, forbliver det stumt. Løsrevet fra sin fader, er der ingen, der kan garantere, uddybe og forklare dets mening. På den anden side taler det for meget. For da det bevæger sig ud i verden uden en forælders opsyn, ved det ikke, hvem det skal, og hvem det ikke skal tale til. Det er underlagt tilfældigheden og taler til hvem, det end møder (ibid.).

Mens det repræsentative regime lader kunstens ord ledsage af poetikkernes faderfigur, er det æstetiske regime funderet på skriftens forældreløse ord, hvis deregulerende princip Rancière kalder *littéararité* (Rancière 1998, 83). Et princip, der naturligvis også eksisterede før 1790’erne, men som i det æstetiske regime kommer til at stå helt centralt. Uden dog at stå alene. For over for det er et modsatrettet princip, det ekspressive ord, der som Schillers ideal om æstetisk livskunst udtrykker kollektivets *ethos*. Æstetisk litteratur er altså et

stumt ord, der er løsrevet fra verdens prosaiske sammenhænge mellem ord og ting. Men det er samtidig et veltalende ord, der udtrykker de love eller normer, den ånd, kultur eller sjæl, der uerkendt sætter sit aftryk på det fælles liv i regionen, nationen eller menneskeheden. De mange mulige iscenesættelser og fortolkninger af konflikten mellem disse principper udgør for Rancièreren kernen i det æstetiske regimes litterære værker og teorier.

I forlængelse heraf kan man forstå romantikken som den litterære bevægelse, der med visse kronologiske forskydninger landene imellem som den første i teori og praksis udforsker det æstetiske regimes paradokser.³ Den bestemte er den abstrakte, teoretiske baggrund for denne bogs indledende indkredsning af den romantiske digtnings ambivalens. Når romantisk litteratur både er privat og offentlig, inderlig og udadvendt, elitær og folkelig, og når dens politiske betydning netop skal findes i forhandlingen af disse modsætninger i udveksling med en historisk kontekst, så er det, fordi romantikernes grundforståelse af litteraturens væsen bygger på et paradoksalt *og*. Det er fortjenesten ved Rancièreren arbejde, at det tilbyder en teoretisk ramme for fortolkningen af dette paradoks' varierende former. Som jeg indledningsvis gjorde opmærksom på, indebærer blikket for denne dobbelthed, at man må forholde sig kritisk til den gængse myte om romantikernes apolitiske geniæstetik. Den litteraturkritiske tradition, der har bidraget mest til etableringen af den myte, er uden tvivl ideologikritikken. Især i kapitlerne om Hölderlin og Wordsworth går mit forsøg på at finde nye veje i fortolkningen af den romantiske litteraturs politik derfor gennem en diskussion af en række ideologikritiske læsninger.⁴

DEN ROMANTISKE LITTERATURS POLITIK

I det repræsentative regime er det let at få øje på den hierarkiske logik, der former forbindelsen mellem kunstens interne delinger og en ikkedemokratisk politisk rationalitet. Det er straks vanskeligere,

når det kommer til det æstetiske regime. For hvordan 'oversætte' den æstetiske litteraturs paradoks til det politiske felt? For at forstå det kan vi kort vende tilbage til *Faidros*. Sokrates' fordømmelse af skriftens defekter er nemlig nært knyttet til den platoniske idé om den ideelle stats harmoniske distribution af pladser. Skriften er politisk farlig, for da den taler til hvem som helst, kan den falde i hænderne på enhver skomager, der burde blive ved sin læst, og rive ham med sig på sin ukontrollerede vandring mod ukendte destinationer. Platon har et ord for denne forstyrrelse af den naturlige orden, der til forveksling ligner den, digtere og skuespillere giver anledning til: demokrati. For hos Platon betegner dette ord ikke blot en styreform blandt andre, men en anarkisk deregulering af kollektivets *ethos*. Det demokratiske menneske er en skuespiller, et menneske grebet af stumme ord, der ikke anerkender faste sociale identiteter:

So he spends his days indulging the pleasure of the moment, now intoxicated with wine and music, and then taking to a spare diet and drinking nothing but water; one day in hard training, the next doing nothing at all, the third apparently immersed in study. Every now and then he takes part in politics, leaping to his feet to say or do whatever comes into his head. Or he will set out to rival someone he admires, a soldier it may be, or, if the fancy takes him, a man of business. His life is subject to no order or restraint, and he has no wish to change an existence which he calls pleasant, free, and happy.

That well describes the life of one whose motto is liberty and equality. (Platon 1968, 286)

Platon fordømmer ikke en bestemt politisk orden, men den totale mangel på orden, der udgøres af ideen om, at enhver kan være hvad som helst. Der ligger heri et princip om radikal, universel lighed, som peger på kontingensen bag enhver social fordeling af pladser. For Rancière er dette universelle princip selve udgangspunktet for genuin politisk tænkning og handling. Det er dog afgørende, at der hverken er tale om et ontologisk princip eller om et realiserbart mål,

men om et aksiom, der kun eksisterer, for så vidt det manifesterer sig historisk (Rancière 2004a, 52).⁵

Politisk placerer Rancière sig i lighed med beslægtede filosoffer som Étienne Balibar, Alain Badiou, Cornelius Castoriadis og Claude Lefort i en post-althusseriansk tradition i nyere fransk filosofi, der fra midten af 1970'erne har udviklet en anti-dogmatisk venstrefløjtænkning. De deler visse træk med den såkaldte poststrukturalisme (f.eks. kritik af historisk teleologi og metafysiske verdensforklaringer), men tager afstand fra den skepsis over for venstrefløjens traditionelle politiske projekter og begreber (emancipation, menneskerettigheder, folk, demokrati, universalitet etc.), der eksempelvis kommer til udtryk i Foucaults analyse af samfundets magtstrukturer, i den etiske drejning hos Maurice Blanchot og Jacques Derrida, samt i Jean-François Lyotards postmoderne forestilling om at leve i en tid hinsides 'store fortællinger'. Rancière og de ligesindede tænkere er, trods visse indbyrdes forskelle, fælles om et såvel historisk som idéhistorisk funderet forsøg på at gentænke den politiske filosofis klassiske begreber, herunder ikke mindst begrebet demokrati, fra et anti-autoritært, aktivistisk udgangspunkt. Rancière er dog særligt relevant for denne bog, fordi han som den eneste af de nævnte konsekvent sammentænker sin politiske filosofi med en æstetisk.

For at klargøre implikationerne af denne demokratitænkning er det formålstjenligt at vende tilbage til Rancières forhold til Foucault. Han tilslutter sig nemlig til et vist punkt dennes analyse af magt som en række gennemgribende, diskursive mekanismer, der organiserer den sociale verdens distribution af kroppe, ord og ting gennem formningen af sociale identiteter (Rancière 1999, 28-32). For Foucault hænger magtudøvelse sammen med vidensproduktion (Foucault 1976). Men for Rancière er der et spørgsmål, som kommer før bestemmelsen af, *hvad* og *hvordan* der kan vides, nemlig de historiske delinger, der afgør, *hvem* der kan vide, og hvem der ikke kan, hvem der kan adressere fælles objekter i en fælles verden, og hvem der kun kan tale privat om den begrænsede sfære, som hans sociale

identitet placerer ham i. ”And thus”, siger Rancière, ”it’s the question of equality – which for Foucault had no *theoretical* pertinence – that makes the difference between us” (Rancière 2000, 13 [Kursiv i originalen]).

Også fra andre kanter har der været kritik af Foucaults magt- og rationalitetsanalyse. Jürgen Habermas’ ideal om deliberativt demokrati, der drives af den kommunikative handlens udveksling af rationelle argumenter i en borgerlig offentlighed, er et indflydelsesrigt eksempel (Habermas 1981). Rancière er enig med Habermas i, at politik involverer ikkeinstitutionaliserede aktører på en bredere scene end statens, og at politik angår universel lighed og derfor er andet end magt. Men han kritiserer Habermas for i sin teori at antage, at fornuftige argumenter altid lader sig høre og forstå som sådan (Rancière 1999, 47). Demokrati angår således for Rancière en begivenhed, der kommer *før* udvekslingen af argumenter, nemlig konstruktionen af en universel scene, hvor objekter overhovedet kan ses som fælles, argumenter høres som rationelle og subjekter anerkendes som talere i en fælles verden (26f.; 99f.).

Skabelsen af en sådan scene er essentielt en kreativ proces, hvor en social gruppe aktivt bryder med de gældende magtstrukturer, forlader deres plads i den sociale orden og kræver at blive hørt som ligeværdige deltagere i den politiske varetagelse af det fælles. Rancière taler i den forbindelse om politisk subjektivering (35ff.). Det begreb overskrider den ’postmoderne’ idé om politik som partikulære gruppers krav om anerkendelse af deres særegne identitet.⁶ For Rancière gælder det tværtimod om at gøre disse gruppers identiteter (kvinder, arbejdere, sorte etc.) til scener for konflikt ved at frigøre dem fra deres ’naturlige’, partikulære betydning og synliggøre dem som politiske subjekter (ibid.). Den slags emancipatoriske scener, hvor den radikale ligheds aksiom støder sammen med magtens ulighed, er ikke permanente og fører ikke til et tusindårsrige. De tilhører begivenhedens orden. Efter redistributionen af sociale pladser vil nye magtforhold sedimentere sig og nye brud blive nødvendige.

Den politiske historie er for Rancièrè historien om disse åbninger og lukninger af det politiske rum.

I den historie indtager Den Franske Revolution en prominent plads. Som historisk studieobjekt udgør den et uhyre komplekst og omdiskuteret fænomen. Marxistiske historikere har forstået den som en social klasses (borgerskabets) magtovertagelse (Soboul), mens revisionister fra Alexis de Tocqueville til François Furet anser den for en ikkebegivenhed, der fortsatte det gamle enevældes politik indhyllet i et nyt, demokratisk vokabular (Furet). Rancièrè kritiserer begge tilgange for ikke at anerkende begivenhedens karakter af brud – eller med Hannah Arendts ord, af *ny begyndelse* (Rancièrè 1994, 30f.). Det medfører en fundamental forandring i den politiske orden. Som Claude Lefort skriver, bliver ”Magtens sted [...] et *tomt sted*” (Lefort, 28 [kursiv i originalen]). Hvor magtens sted som knudepunkt for den symbolske repræsentation af samfundets helhed hidtil havde været inkarneret i prinsen, afsætter revolutionen ikke blot kongen, men selve det herskerprincip, der krævede, at magten havde en permanent krop (27f.). Herved indvarsles, kunne man sige med Rancièrè, en tidsalder, hvor faderløse ord som frihed, lighed og folk indtager magtens sted, og hvor politik udgøres af kampen om midlertidigt at ’besætte’ disse ord, give dem en krop, en særlig betydning og retning. Disse ord er derfor ikke blot tom retorisk stoffage for de nye herskere, som revisionisterne hævder. Deres fortolkningsmæssige åbenhed og bestandige uoverensstemmelse med de sociale realiteter gør dem ikke til løgne. Det gør dem derimod åbne for at blive aktiveret af dem, der også uden for de officielle politiske institutioner kæmper *mod* de herskende eliter for at opnå politisk anerkendelse. Marxistiske historikere kan have ret i, at borgerskabet bedre end andre grupper formåede at besætte det demokratiske grundvokabular i kampen mod adelens privilegier og det gamle systems øvrige uligheder. Men det faktum, at der under revolutionen fandtes en række forskellige fortolkninger af disse begreber, og at de også senere i historien blev anvendt i kampen mod borgerskabets

privilegier, modsiger ideen om, at de skulle være uløseligt knyttet til en bestemt social klasse (Rancière 1994, 31-41).⁷

Et konkret og litterært eksempel på en senere aktivering af de demokratiske principper finder Rancière i de franske arbejderes kamp for politisk anerkendelse i 1830'erne og 1840'erne. Arbejderne tilbragte dagen på fabrikker og hvilede om natten. Den deling af det sanselige gjorde det 'umuligt' for dem at beskæftige sig med politik. Stillet over for den fornuftige forestilling om, at de kun kunne gøre én ting og være ét sted ad gangen og derfor burde overlade politik til dem, der havde talent og tid til at varetage deres interesser, brugte arbejderne ifølge Rancière deres nætter på at læse og skrive. Men det var ikke populære digte eller viser, sådan som man ifølge de gængse forestillinger om lavkultur som folkets udtryksform ville forvente, men finlitteratur som den, der cirkulerede i overklassen. Den slags demonstrationer af universel lighed udgjorde en stadig kilde til frustration for de socialistiske (og senere marxistiske) intellektuelle, der var overbeviste om, at arbejdernes revolutionære potentiale afhang af, at de netop var arbejdere og ikke skønånder. Brugen af finlitteratur synliggjorde, at der ikke var forskel på arbejdere og borgere (eller arbejdernes selvudnævnte fortalere), hvorved kravet om rettigheder blev muligt at høre og forstå som rationel tale (Rancière 1981; Rancière 1998, 75-79; Rancière 2011).

Dette eksempel på politisk kreativitet fører os tilbage til Platons vandrende ord, der smittede arbejderne med ideer, som de ikke havde nogen grund til at kende, og som de udtrykte i et sprog, de ikke var bestemt til at bruge. Og siden "Literature is the art of writing that specifically addresses those who *should not read*" (Rancière 2004c, 15 [kursiv i originalen]), fører det os gennem Platon tilbage til spørgsmålet om den romantiske litteraturs forhold til demokrati. Et forhold, der i Rancières optik kendetegnes af overensstemmelsen mellem det anarkiske ord, hvorpå det æstetiske regimes litteratur er funderet, og den demokratiske politiks aksiomatiske lighed. Det betyder ikke, at romantisk litteratur nødvendigvis er politisk, men

at den har muligheden for at være det. For både politisk og litterær lighed gælder det, at de kun er virksomme, når de bliver iværksat i en specifik, historisk form (Rancièrè 2004a, 52-56).

Ligesom politik opstår i et kreativt sammenstød mellem den sociale orden og lighedens princip, kan litteraturen parallelt være politisk ved i en fri form at iscenesætte konflikter mellem genkendelige diskursive logikker og nye delinger af det sanselige (Rancièrè 2002, 149-151). Gennem Rancièrè kan man dermed forstå romantisk litteraturs demokratiske politik som produktive sammenstød mellem former for lighed og ulighed, frihed og ufrihed, der på kompleks vis intervenserer i epokens politiske diskurser uden en forhåndsgiven betydning. Til forskel fra den ideologikritiske tilgang, der ofte har forsøgt at afsløre den æstetiske autonomi som et tomt postulat ved at binde litterære udtryk til socialhistoriske formationer, bliver litteraturens politiske betydning dermed synlig som andet og mere end en refleks af forfatteres holdninger eller deres sociale klassers interesser.

Rancièrès æstetik-politiske filosofi giver således teoretisk rygdækning til det, jeg skrev i begyndelsen af denne indledning, nemlig at god politisk litteratur ikke er entydig, men derimod formår at give form til en tids indre modsætninger og konflikter. Nu er spørgsmålet blot, hvordan man udmønter denne teori om litteratur og politik i tekstanalytisk arbejde. Selvom Rancièrè ikke eksplicit tematiserer dette, finder man visse genkommende motiver og tendenser i hans værkanalyser. Helt overordnet tager de altid sigte på at udkrystallisere et værks særlige inskriptioner af lighed og frihed. Ofte er det på et helt bogstaveligt plan i værkets brug af disse begreber – eksempelvis i fortællerens refleksioner eller i karakterernes tale. Selvom dette kunne synes ligetil, rummer tilgangen en indlysende metodisk fare, som Rancièrè ikke altid garderer sig imod, nemlig at begreber som frihed, lighed og demokrati er historisk variable og har ulige betydninger i forskellige politiske traditioner, herunder i to af de mest dominerende i moderne tid, liberalismen og konservatismen.⁸ Det

indebærer, som vi især skal se i analysen af Wordsworths *The Prelude*, at forskellige fortolkninger af frihed kan optræde i samme værk og dynamisere dets æstetik-politik.⁹

Ord som frihed og lighed behøver imidlertid ikke at optræde direkte i værket for at være centrale for dets betydning. De kan også optræde tematisk. Et eksempel på det, som denne bog ofte vender tilbage til, er mødet mellem folket og eliterne. Disse møder kan, som i *Hyperion* og *The Prelude*, tematiseres direkte i værkets handling. Men de kan også være indskrevet i værkets fortællestruktur, som man vil se i analysen af *Notre-Dame de Paris*, hvor Hugos alvidende fortæller indtager en ambivalent position i forhold til de masser, han beskriver. De tilbageskuende fortællere hos Hölderlin og Wordsworth skaber tillige splittelser i værkernes fremstilling af de revolutioner, de beretter om, hvilket åbenbarer en tvetydig politisk komponent i den gængse romantiske dannelsesfortælling om uskyld, erfaring og forsoning.

Endelig kan værket iscenesætte det æstetiske regimes grundlogikker i retoriske figurer og symboler. Et eksempel på det sidste er Hugos allerede omtalte behandling af Notre Dame-katedralen som et komplekst symbol, der rummer modstridende ideer om kunstens forhold til folket. Rancièr har et særligt godt blik for denne type iscenesættelser. Et genkommende motiv i hans læsninger af romantisk litteratur er således landskabsbeskrivelser og narrative topografier som symbolske artikulationer af det æstetiske regimes paradoks. Et eksempel er forholdet mellem øen som symbol på det tilbagetrukne, autonome kunstværk og fastlandet som symbol på foreningen af kunst og liv, som han undersøger i en læsning af Honoré de Balzacs *Le curé de village* (Rancièr 2004b, 94-112). I nærværende bog optræder denne symbolik især i *Hyperion*. Et andet eksempel er Rancièr's hyppige fokus på et af romantikkens hovedmotiver, vandringsen, som et symbol på frigørelse. Det er et motiv, der går gennem hele denne bog.

Som jeg allerede har nævnt, behøver iscenesættelserne af lighed og frihed på de forskellige tekstlige niveauer ikke at harmonere. Ofte er det netop, når de *ikke* gør det, at det er mest interessant. Det er derfor især brud, ambivalenser og inkongruenser, de følgende læsninger vil opsøge. I den tilgang er der, som man vil se i kapitlet om Wordsworth, en arv fra den litterære dekonstruktion, der har haft stor indflydelse på nyere forskning i specielt engelsk romantik. Men til forskel fra den tendens, der her er til alene at sætte fingeren på de steder, hvor diskursive systemer bryder sammen, gælder det i denne bog om samtidig at opsøge de konstruktive momenter i den litterære skabelse af folket som politisk subjekt. Det indebærer, at man på den ene side placerer sig i opposition til dekonstruktionens tendentielle forståelse af sprog som adskilt fra den materielle verden. Uden på den anden side at tilslutte sig de materialistiske forestillinger om, at litteraturen som et kodesprog kan opløses i historisk realitet. Ord former en fælles verden og dens delinger, og litteratur kan på sin måde deltage i den formning. Begrebers betydninger ligger ikke fast, men deres bevægelser kan, som Den Franske Revolutions epoke opdagede, flytte mennesker.

NOTER

- 1 Ganske vist anvendes netop dette begreb kun sjældent på denne tid – og da ofte som henvisning til en specifik styreform i antikken eller negativt i betydningen pøbelvælde. Men det ændrer ikke ved, at de grundprincipper og idealer, man filosofisk forbinder med demokrati (folkestyre, lighed og frihed), står i centrum af periodens politiske debat. En oversigt over begrebets betydning i perioden i fransk sammenhæng findes i Rosanvallon 1995.
- 2 Rancières hovedinteresse er det æstetiske regime. Hans præsentation af det repræsentative bygger udelukkende på kilder fra den franske klassicisme. De grundlogikker, han lokaliserer her, var dog også virksomme i engelsk og tysk sammenhæng (f.eks. hos Alexander Pope og Samuel Johnson i England, samt Johann Christoph Gottsched i Tyskland), hvilket ikke udelukker vægtforskydninger i fortolkningen af dem såvel landene imellem som i de enkelte lande.
- 3 I vanlig litteraturhistoriskrivning arbejder man ofte med mere snævre, kronologiske og/eller indholdsbestemte definitioner af romantikken. Denne bogs definition inkluderer forfattere, som ofte placeres i eller hinsides romantikkens udkant. Et eksempel er Hölderlin, der traditionelt adskilles fra den tyske *Frühromantik* (Brødrene Schlegel, Novalis og andre). Men endskønt Hölderlin skaber et særegent værk, tilhører han romantikken forstået som det æstetiske regimes første brede manifestation i samme grad som Friedrich Schlegel. Jeg vil dog af pragmatiske grunde bibeholde standardbetegnelsen *Frühromantik* eller ”tidlig romantik” om Schlegel og hans kreds. For yderligere om de litteraturhistoriografiske konsekvenser af Rancières tilgang til romantikken, jf. Ladegaard 2010, 197-201.
- 4 En anden version af myten om den apolitiske romantik hidrører fra Maurice Blanchots indflydelsesrige essay ”L’Athenaeum” (1964), der lokaliserer opfindelsen af en upersonlig, intransitiv sprogbrug i Novalis’ fragment ”Monolog” (1797/1798) (Blanchot, 153f.). Denne fortolkning bygger imidlertid på en udeladelse af de passager, hvor Novalis eksplicit fremhæver, at poesien kun er fri, for så vidt den udtrykker en skjult kraft, verdenssjælen, der virker i helheden (jf. Rancière 1998, 43ff.).
- 5 På dette punkt, som på flere andre, kan Rancières politiske tænkning sammenlignes med beslægtede franske filosoffer som Étienne Balibar og Alain Badiou. Således betegner Balibars ”egaliberté” et tilsvarende universelt princip, der kan akti-

veres i historiske situationer (Balibar, 165f.), mens Badiou tematiserer demokrati som "that which presents equality" (Badiou 2005, 93), for så vidt som det indebærer "the seizure of a politics whose prescription is universal, but which is also capable of being conjoined to the particular" (92).

- 6 Kritikken af politisk partikularisme deler Rancière med Balibar (Balibar, 169f.) og Badiou (Badiou 1998, 7-14).
- 7 For en grundig teoretisk og historisk redegørelse for demokrati og magt i Den Franske Revolution inspireret af især Lefort, se Ifversen.
- 8 I modsætning til Rancière, der ikke beskæftiger sig med disse traditioner, vil behandlingen af deres idéhistoriske betydning stå centralt i denne bog. Ikke blot fordi de er samtalepartnere for de valgte litterære værker, men også fordi de, som jeg vil vende tilbage til i bogens afsluttende diskussion, fortsat er markant til stede i vore dages politiske kultur.
- 9 I sine korte analyser af *The Prelude* i *Courts voyages au pays du peuple* og *La chair des mots* viser Rancière, at digtets centrale politiske begreb er frihed, men han forsøger at analysere dette frihedsbegreb historisk i forhold til samtidige konservative og liberale ideer om frihed som de artikuleres i den engelske revolutionsdebat.