LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER – SKRIFTRÆKKE 34

Sonderinger i europæisk romantik I (Orfeus, imagination, det visuelle)

Elisabeth Friis

Mads Nygaard Folkmann

Peter Simonsen

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

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

Oversigt over producerede numre findes bag i hæftet.

Skriftrækken udgives med støtte fra Københavns Universitets Almene Fond.

Formand:
Hans Peter Lund
Fransk og Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 84 14 / e-mail: hpl@hum.ku.dk

Redaktør:
Mads Nygaard Folkmann
Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, afd. f. Litteraturvidenskab
Københavns Universitet
Njalsgade 140-142
2300 København S.
Tlf.: 35 32 93 12 / e-mail: mads@hum.ku.dk

Kasserer:
Lis Møller
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie
Aarhus Universitet
Langelandsgade 139
8000 Århus C
Tlf.: 8942 1841 / Fax: 8942 1850 / e-mail: litlm@hum.au.dk

Dansk Selskab for Romantikstudier
2004

ISBN:
87-91253-03-9

Sonderinger i europæisk romantik I

Indhold:

Elisabeth Friis: *Greift doch eine Handvoll Finsterniß!*
– Novalis, Nerval og Orfeus i romantikken s. 3

Mads Nygaard Folkmann: *Imaginationer: Tanke- og billedmønstre.*
Set gennem natten hos Novalis, Keats og Stagnelius s. 17

Peter Simonsen: *Wordsworth og det visuelle* s. 31

Hæftets tekster er let bearbejdede bidrag til seminaret 'Ny romantikforskning i Danmark 2003', som blev holdt på Københavns Universitet d. 17. november 2003. Formålet med seminaret var at lade en række yngre hjemlige romantikforskere hver især trække en linie ind i det romantiske, bl.a. for at vise det brede felt, som romantikken betegner i forhold til lande, kunstarter og tidsrum: at man ikke kan nå frem til ét endegyldigt begreb om 'romantik', men i stedet foretage sonderinger inden for dens store spillerum.

Greift doch eine Handvoll Finsterniß!

– Novalis, Nerval og Orfeus i romantikken

Elisabeth Friis

Orfeus-myten er et stærkt identifikatorisk topos i den tidlige tyske romantik. Fra at være et vigtigt poetisk motiv hos Goethe (*Urworte. Orphisch.*), Schiller (*Nänie*) og Hölderlin (*Hymne an den Genius Griechenlands*) bliver den for Novalis selve det understrømmende hovedstof i det poetiske værk. Fra Novalis går der en direkte Orfeusmytisk vej ind i den franske romantiks mørkere hjerte, således som denne konfigureres af Gérard de Nerval, og det er den forbindelse, der her vil blive søgt belyst.

Orfeus-myten består af 3 sideordnede temaer, der altså ikke, som man måske kunne tro, udgør et kausalt forløb. De tre dele indgår (både i mytisk-arkaisk tid og i litteraturhistorien frem til i dag) faktisk i alle tænkelige konstellationer, idet de kan optræde alene eller sættes sammen på kryds og tværs, hvorfor det ikke rigtig giver mening at tale om én *Orfeus-myte*. Hvad man derimod kan tale om, er et uroligt *Orfeus-mytekompleks*, og det er ikke mindst denne dynamiske kvalitet ved myten, der interesserede Novalis og siden hen Nerval.

De 3 mytedele er næsten selvbeskrivende, hvis man bruger græske navne:

1, Aiedo – Ep-aiedo

Aiedo betyder sang, og *ep-aiedo* betyder fortryllelse, og etymologien peger således på den del af myten, der givetvis er den ældste, og som fortæller om den magiske

sanger Orfeus, der kan tæmme naturen, f.eks. vilde dyr og elementer, med sin fortryllende smukke sang. I denne del af myten sker det også, at Orfeus genopvækker en eller flere døde. Denne del af myten handler med andre ord om poesiens *omnipotens*.

2, Sparagmos

Sparagmos betyder at blive sønderdelt. Myte-delen fortæller om den magiske sanger Orfeus, der kan beherske naturen med sin smukke sang, men som desværre også behersker sig selv så meget, at han lever i cølibat. Rasende mænader gør uden held tilnærmelser til Orfeus og bliver til sidst så rasende af forsmåelse, at de flår den kyske sanger i 1000 stykker. Denne dels hovedtema er poesiens *impotens*.

3, Katabase

Katabase betyder nedstigning i underverdenen. Denne del af myten er den mest kendte, såvel som den yngste. Orfeus mister sin elskede Eurydike. Stiger ned i underverdenen og overtaler med sin smukke sang dødsguderne til at give Eurydike fri. Denne del af myten handler om digterens eller poesiens *omnipotens*. Dødsguderne indfrier hans bøn, men betinger sig, at han ikke vender sig om på vejen op. Det gør han, og Eurydike er tabt for 2. gang. Denne del af myten handler om poesiens *impotens*.

Som nævnt er niveauerne sideordnede, og mytekompleksets udsagn er derfor samlet set ikke, at digteren hersker over nødvendigheden, eller at nødvendigheden hersker over digteren. Digteren kan herske, og han kan ikke herske: Det er den irreduktible indbyrd af mytens sideordnede niveauer, hvilket også gør mytekompleksets erfaring til et inklusivt og dermed potentielt poetisk udsagn. I forlængelse heraf kan Orfeusmyten bedst beskrives som en matrice, hvori modsatte erfaringer kan sameksistere i en modus, der overskrider den filosofiske logos, forstået som

modus ponens.[1] Myten om, hvad poesi er, opfører sig på den måde ligesom den poesi, hvis virkning den beskriver. En poesi der fra og med Jena-romantikken bliver bevidst om sin egen egenart, om sine særlige muligheder, der også hænger sammen med ideen om poesiens uoversættelighed. Schelling har en meget stærk definition af myten i *Philosophie der Mythologie* (1842), der netop konstaterer, at myten, i lighed med poesien, er principielt uoversættelig. Myten er ikke, siger Schelling, en allegori, men en tautogori, dvs. en meningsenhed, der giver mening i-sig-selv, og den er netop derfor et inklusivt udsagn: Myten kan, som poesien, rumme modsatrettede erfaringer, og det er dens afgørende styrke og egenart:

> Jeder Sinn ist in der Mythologie aber bloß potentiell, wie in einem Chaos, ohne sich eben darum beschränkten partikularisiren zu lassen, so wie mann dies versucht, wird die Erscheinung entstellt, Ja, zerstört. [...] *lasse man den Sinn wie er in ihr ist, und erfreue sich dieser Unendlichkeit möglicher Beziehungen*, so ist man in der rechten Stimmung, die Mythologie aufzufassen.[2]

Gérard de Nerval (1808-1855) kan opfattes som den tyske romantiks franske arvtager, selvom han selvfølgelig også betragtes som en af de allerførste "modernitetsramte" digtere overhovedet, hvilket gør ham til en eksemplarisk eksponent for Hugo Friedrichs klassiske definition af den moderne lyrik som "afromantiseret romantik". Nerval er en utrolig interessant digter, ikke kun fordi han i mere end én forstand skriver som en drøm, men også fordi han bogstavelig talt gør en formidabel figur, idet han, sin relative status i forhold til Baudelaire til trods, er en *digternes digter*. Han er en vigtig inspirationskilde for flere af de mest centrale skikkelser i den litterære avant-garde/modernisme. Til eksempel er Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Proust, Valéry, Artaud, Blanchot og Bataille – hvilket vel må

[1] Den filosofiske *modus ponens* består af 3 logiske hovedprincipper: 1, Identitetsprincippet (A = A), 2, Non-kontradiktionsprincippet (A kan ikke både være A og ikke-A) og 3, Tertium non datur (A kan ikke både være falsk og sand). Se desuden Umberto Eco: *Les limites de l'interpretation*, p. 51, Éditions Grasset et Fasquelle, 1992.

[2] Se p. 14 i F.W.J. Schelling: *Philosophie der Mythologie* in *Sämtliche Werke*, udgivet af K.F.A. Schelling, 1856-61.

siges at være en frygtindgydende navnerække – fælles om at udpege Nerval som et af deres vigtigste litterære idoler.

Nerval var en stor formidler af den tyske romantik i Frankrig. Hans nære venskab med Heine, utallige rejser i Tyskland og oversættelser af tysk litteratur har uden tvivl præget hans egen fantastiske prosa, poesi og essayistik. Hvilket selvfølgelig også er en del af grundlaget for hans værkers "modernitet", idet disse i hovedsagen er funderet på poetologiske principper, der har meget tilfælles med dem, der er bærende for Jena-romantikere som Novalis og Friedrich Schlegel. Jena-romantiske grundtanker: Idéen om drømmens ophævelse til virkelighed og virkelighedens ophævelse til drøm (dvs. poetiseringen af verdensaltet), en ny mytologi, progressiv universalpoesi, nedbrydning af grænserne mellem naturvidenskab, religion og digtning og den romantiske ironi (forstået som den permanente parabase) efterprøves i en vis målestok også af Nerval, men med den væsentlige forskel, at Nerval repræsenterer en mørkere og langt mere tabspessimistisk side af det i høj grad lysere Jena-romantiske syn på poesiens muligheder i den post-kantianske virkelighed. Ikke desto mindre er der overvældende mange affiniteter, særligt mellem Novalis og Nerval, og disse affiniteter er særligt interessante i en Orfeus-mytisk sammenhæng, idet de delvist synes at hidrøre fra den kendsgerning, at begge digtere i udpræget grad identificerer sig med Orfeus. Orfeusinspirationen kommer tydeligst til udtryk derved, at begges hovedværker cirkler om poetiske katabaser, hvis hovedformål det er at komme i kontakt med eller simpelthen at genoplive en elsket (afdød) kvinde (*Hymnen an die Nacht* og *Aurélia*). Begge digtere beskæftiger sig desuden intensivt med grænsen som figur, et Orfeus-mytisk grundtræk, der i mere specifik forstand udmønter sig som tematiseringer af grænsen mellem dag og nat, realitet og drøm, materie og ånd, ydre og indre – eller med andre ord: Fiktionens og fantasiens poetiske sandhedsværdi sat overfor den prosaiske fænomenverdens tilsyneladende målbare og nøgterne samme. "Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt" (fra *Heinrich von Ofterdingen*) og "Le Rêve est une seconde vie" (fra *Aurélia*) er epigrafer, der

uproblematisk synes at kunne bytte plads. Digterne identificerer sig desuden eksplicit med Orfeus som en tidlig inkarnation af den nye rolle, der i romantikken bliver digterens, dvs. den tanke at digteren via sit poetiske virke skaber grundlag for radikalt nye verdens- og værensformer. Novalis skrev eksempelvis allerede i 1789 et digt, hvor han drømmer om at tage til Tahiti for som en ny Orfeus at skabe en helt ny og harmonisk civilisation. Digtets første 5 strofer skildrer den franske revolutions blodige grusomheder, som det lyriske Jeg derefter afviser at deltage i:

> Nein! Freunde kommt, laßt uns entfliehen
> Den Fesseln, die Europa beut,
> Zu Unverdorbnen nach Taiti ziehen
> Zu ihrer Redlichkeit.
>
> Und laßt uns da das Volk belehren
> Wie Orfeus einstens that;
> Das Saytenspiel soll ihrer Wildheit wehren
> Errichten einen Staat,
>
> Wo nur Natur den Scepter führet,
> Durch weise Künste unterstüzt,
> Und jeder in dem Stand, der ihm gebühret,
> Dem Vaterlande nüzt.
>
> Und wo nicht blutige Trofäen
> Auf offnem Platze aufgestellt,
> Und nicht dem Gott zu dem wir innig flehen
> Ein blutig Opfer fällt.[3]

Hvis vi ser bort fra digtets indlysende pubertære karakter, er det klart, at det demonstrerer Novalis' tidlige identifikation med Orfeus som frelserfigur – en identifikation, der bliver endnu mere eksplicit i en vers-fortælling fra samme tidspunkt, der simpelthen bærer titlen: *Orpheus*. I denne fortælling foretager det lyriske Jeg indledningsvis en hastig overflyvning af fortidens litteraturhistoriske

[3] Se p. 73, Novalis: *Schriften*, bd. 6.1, Verlag W. Kohlhammer, 1998.

landskaber: Han hylder Homer, Vergil, Tasso, Ariosto, Milton og Klopstock men vælger til sidst Orfeus som absolut identifikationsfigur og forbillede:

> Und den sanfteren Grazien, ländlich mit Blumen gekränzet;
> Sieh drum wählt ich mir auch zu singen den sanfteren Orpheus
> Welcher die Leyer zuerst mit zärtlichen Tonen belebet
> Und mit harmonischen Liedern die Sitten der Hirten gebildet
> Singend zum schrecklichen Orkus hinabstieg, welchen noch niemals
> Sterbliche Füße berührt, von klagender Liebe getrieben[4]

Novalis' Orfeusidentifikation fortsætter i en langt mere udviklet og raffineret form i *Hymnen an die Nacht* og *Heinrich von Ofterdingen*, men det er relativt velkendt stof, hvorfor vi nu vil overlade scenen til den mindre kendte Nerval og hans Orfeusfortolkning i den sonet fra *Les Chimères* (1854), der bærer titlen "El Desdichado". Sonetten er gådefuld og vanskelig, så nærværende gennemgang kommer kun til at dreje sig om nogle udvalgte træk, der står i nær forbindelse med Orfeus-myten.

El Desdichado

> Je suis le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé,
> Le prince d'Aquitaine à la tour abolie:
> Ma seule *étoile* est morte,– et mon luth constellé
> Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie.*
>
> Dans la nuit du tombeau, toi qui m'as consolé,
> Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
> *La fleur* qui plaisait tant à mon cœur désolé
> Et la treille où le pampre à la rose s'allie.
>
> Suis-je Amour ou Phébus?... Lusignan ou Biron?
> Mon front est rouge encor du baiser de la reine;
> J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène...

[4] Ibid. p. 377.

> Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
> Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
> Les soupirs de la sainte et les cris de la fée[5]

El Desdichado betyder den arveløse eller den udstødte, og titlen refererer til Sir Walter Scotts *Ivanhoe*, hvor Ivanhoe optræder under pseudonymet *El Desdichado* i den turnering, der i begyndelsen af romanen afholdes til ære for Lady Rowena. Sonettens øvrige kryptiske sted- og egennavne kræver for hovedpartens vedkommende en længere udredning, der her er udeladt til fordel for et fokus på sonettens relation til Orfeus-myten og dermed også dens relation til Nervals overordnede poetiske projekt.

El Desdichado's formelle udtryk er først og fremmest præget af balance. Sonetten betragtes traditionelt som den syntheseskabende og tidsophævende lyriske form par excellence, og ud fra en første formel betragtning synes sonetten da netop også at være præget af en til det taktile grænsende ornamental skønhed i kraft af den fonetiske og syndetiske harmoni, der genereres af digtets rimskema og de mange assonanser, allitterationer og homonymer.

Men kvartetternes centrale rimord, dvs. enderimene som følger rimskemaet ABAB, er desuden bestemt af en anagrammatisk og semantisk beslægtethed, der rækker ud over det rent lydlige aspekt: l'inconsolé / constellé, abolie / Mélancolie, consolé /désolé, Italie / s'allie. Beslægtetheden mellem rimordene kan nemlig også aflæses som en udveksling mellem modsætning og lighed, idet lydligheden sætter rimordenes denotativt-semantiske udsagn i spil. "L'inconsolé" rimer på "constellé" – "den u-trøstelige" (dvs. den der ikke kan sætte *form* på sin smerte) rimer på "det konstellerende", hvor konstellation må opfattes i ordets dobbelte betydning. Det vil sige mere abstrakt som "samling af forskellige figurer" eller med andre ord: en form*givning*, og helt konkret som et stjernebillede, i hvilken forbindelse man kan

[5] *Les Chimères* udkom oprindelig som et appendix til *Les filles du feu*. Her er "El Desdichado" citeret fra Gérard de Nerval: *Les filles du feu*, Flammarion, 1994.

tænke på det store antal personager i den græske mytologi, der ender deres dage som stjerner på himlen, idet de indgår i en *konstellation* med netop den elskede, de af den ene eller den anden sørgelige grund ikke fik lov til at dele deres jordiske eksistens med. "L'inconsolé" og "constellé" kunne derfor opfattes som et modsætningspar: Det impotente (dvs. den utrøstelige forstået som den form-løse) overfor det omnipotente (dvs. stjernebilledet som paradigmet på form), men denne modsætning er kun tilsyneladende. "L'inconsolé" og "constellé" er ikke bare parret via rimet, men også, og måske tydeligst, via ordenes anagrammatiske sammenfald. Der er ikke tale om et rent anagram, men mængden af fælles bogstaver: CONSLLE er nok til at rim-parret har en anagrammatisk effekt. Den anagrammatiske effekt har som indebyrd, at hvad der umiddelbart fremstår som en semantisk modsætning, sammenstilles på det lydlige niveau, således at modsætningen opløses eller i det mindste veksler mellem identitet og forskel. Denne udveksling mellem det lydlige og det semantiske niveau i rimordene er endnu mere åbenbar i 2. kvartets enderims-par "consolé" og "désolé", hvor ordene ganske enkelt knyttes sammen via deres fælles latinske rod *solor*, der som bekendt betyder "trøst". Og med endnu et sideblik til etymologien etablerer det latinske *solor* faktisk også en lydlig forbindelse til *solus*, der betyder alene, og en ikke mindre prægnant lydlig forbindelse til *sol* - der betyder, ja, sol. Dette sammenføjer på det lydlige niveau trøst, ensomhed og solen, og viser derved tilbage til 1. strofes 4. linje: "Porte [at bære ≈ at trøste] le Soleil noir [solor/solus] de la Mélancolie [Melankoli ≈ tab ≈ alene]".

Dette gør "Porte le Soleil noir de la Mélancolie" til en metafor, der rummer alle de betydninger, der konnoteres lydligt af enderim-parrenes virkning. At den semantiske modsætning moduleres af sprogets lydlige træk, er et klassisk Jakobsonsk eksempel på, at når ækvivalensprincippet overføres fra selektionsaksen til kombinationsaksen, opstår der en poeticitet, der umuliggør ethvert forsøg på at oversætte det poetiske udsagn til logos. Oscillationen mellem identitet og forskel, der forekommer via den lydlige sideordning af antonymerne "consolé" og

"désolé", er et prægnant eksempel på overskridelsen af *modus ponens*' tertium non datur (udelukkelsen af "tredje-tingen", dvs. det, at noget ikke *kan være* og *ikke-være* på samme tid). Denne overskridelse finder helt uproblematisk sted i det poetiske sprog, og denne poetisk-privilegerede erfaringsmodus peger desuden på digtets nære forbindelse til Orfeus-mytens betydningsdannelse, der jo indledningsvis blev bestemt som en æstetisk-dynamisk matrice, hvori modsætningen mellem bemestring og afmagt, tilegnelse og tab, kultur og natur *hele tiden er i bevægelse.*

Kvartetternes 2 andre enderims-par "abolie" og "*Mélancolie*" og "d'Italie" og "s'allie" fungerer på en anden måde end den ovenfor beskrevne, idet rimparrene ikke forekommer at indeholde nogen modsætning. "[A]bolie" og "Mélancolie" henviser begge til samme paradigme, nemlig "tab", idet "abolie" betyder "knust" eller "destrueret". Melankolien henviser til en følelse, der er begrundet i et absolut tab af en tidligere besiddelse, der i sidste instans viser tilbage til det tabte af paradis eller i den psykoanalytiske optik: tabet af moderen. Rimparrets lydlige sammenfald forstærker derfor tabserfaringen – idet tabet gentages forstærkes det. Den samme funktion, men med modsat semantisk fortegn, har den lydlige lighed mellem "d'Italie" og "s'allie". Stednavnet "Italien" betegner, ikke etymologisk, men historisk, jf. allerede Roms samling af de italienske forbundsfæller, en enhed, der opstår via en forbundsslutning, dvs. en forening af områder. Dette er også er den præcise betydning af "s'allie": at alliere sig eller simpelthen: at blive forenet med nogen eller noget.

Summen af kvartetternes organisation af rimordene danner hermed et rytmisk forløb, hvor rimene ikke blot lydligt, men også semantisk kan beskrives som konstitueret af en vekselvirkning mellem tab og tilegnelse eller impotens og omnipotens:

1. L' inconsolé (Tab *og* Tilegnelse via rimparring)
2. abolie (Tab)
1. constellé (Tilegnelse *og* Tab via rimparring)
2. Mélancolie (Tab)

1. consolé (Tilegnelse *og* Tab via rimparring)
2. d'Italie (Tilegnelse)
1. désolé (Tab *og* Tilegnelse via rimparring)
2. s'allie (Tilegnelse)

Som det fremgår er kvartetterne organiseret på samme måde, dog med den forskel at Tabet dominerer 1. kvartet som isoleret udsagn betragtet, og at Tilegnelsen dominerer 2. kvartet som isoleret udsagn betragtet. Summen af kvartetterne bliver derfor en fuldkommen balance mellem Tab og Tilegnelse. Med andre ord: Der er tale om en helt symmetrisk konstruktion, hvor rimordenes rytmiske organisering sideordner rimordenes semantiske udsagn, således at de principielt ikke kan hierarkiseres.

Den rent Orfeus-*motiviske* side af sonetten synes klar: Det lyriske Jeg, der er lutspillende og derfor digter- og Orfeus-lignende, sidder alene tilbage i en øde-lagt verden (*la tour abolie, le soleil noir*) efter at have mistet sin elskede (*Ma seule étoile*) – utrøstelig og udstødt. Han synger klagesange i mørket og drømmer sig i sangen tilbage til de tider, hvor han endnu var forenet med den elskede (*Rends-moi, le pampre à la rose s'allie*). Efter sonettens volta spørger den første terzet til, hvem det nærmere bestemt *er*, der taler (*Suis-je*), hvortil den afsluttende terzet svarer: Jeg er den, der to gange forgæves har krydset Arkheron, modulerende ("spillende") min smertes suk og skrig på Orfeus' lyre. I den sidste terzet identificerer det lyriske jeg sig endegyldigt med Orfeus, der 2 gange har overskredet Arkherons bred:

> Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
> Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
> Les soupirs de la sainte et les cris de la fée

Det lyriske Jeg (digteren) (gen)opstår i disse linjer som fugl Fønix, idet han har været nede i dødsriget (digtet el. selvet-sjælen-erindringen jf. *Dans la nuit du tombeau* fra 2. kvartet) og er kommet op igen *modulerende* på Orfeus' lyre. At

modulere betyder som bekendt, at man overgår fra en toneart til en anden, og hvis man er aktivt modulerende, må man således hele tiden være i færd med at skifte tone: "tour à tour" angiver den stadige bevægelse, og de "tonearter", der hele tiden moduleres imellem, angives som "Les soupirs de la sainte ***et*** les cris de la fée", dvs. suk og skrig eller smerte- og nydelselsestilstande, der både knytter sig til det åndelige og det kødelige og til det hellige og det profane. Hvad der måske kan overraske er, at "*Les soupirs de la sainte*" knytter nydelsen sammen med det åndelige, og at "*les cris de la fée*" knytter smerten sammen med det verdslige, men for det første er "soupirs" og "cris" lidt tvetydige gloser, og for det andet understreger sammensætningen modulationens (eller Orfeus' sangs) absolutte sideordning af smerte og nydelse, ånd og materialitet, en modulation, der hele tiden har været praktiseret i sonettens lydlige og metaforiske konstruktion, men som nu får en præcis adresse og dermed et også navn, der kan rumme begge dele. Digtet gennemspiller simpelthen mytens betydningsdannelse, idet det fastholder "sukkene" og "skrigene" som sideordnede størrelser.

Orfeus-myten er ikke en allegori, selvom den ofte bliver anvendt sådan. Den er, jf. igen Schellings *Philosophie der Mythologie*, en tautogori, idet den ikke henviser til noget uden for sig selv. Alligevel er den selvfølgelig en konkretion af de abstrakte og dermed ubestemte erfaringer af tab og nydelse, impotens og omnipotens, som myten såvel som digtet balancerer imellem. Myten præciserer ubestemtheden ved at give den form, og som vi har set, når *El Desdichado*'s formbevidsthed sublime højder. Sonetten er på den måde virkelig et *skønt* digt, og intet mindre kan vel gøre det, når man betænker den radikale fordring, det stiller og også indløser, nemlig: Hvordan kan man som en digter med grunderfaringen af "daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt" finde en adækvat *poetisk* form (for nu at citere en anden orfeolog)?

Det svar *El Desdichado* giver er, at det kan man ved at skabe former, der svarer til de betingelser man er underlagt – former der omgås (men ikke omgår!) tabet på tabets betingelser, idet de ikke forsøger at ophæve tabet, men derimod

modulerer det ved at slå et elastisk sprognet omkring det – jf. digtets oscillerende betydningsdannelse. Nerval betegner i forordet til sin oversættelse af Goethes *Faust II* den eneste mulige poesi som den, der rækker ned i mørkets og intethedens underverden, en underverden, der overskrider den menneskelige fornuft, men som digteren kan trænge ned i og: "donner une définition et une formule". Nerval beskriver digterens udførelse af sin opgave i underverdenen således: "à cette proie mobile il tend un filet visible mais insaissisable et toujours grandissant comme elle"[6] – Dvs. at digteren slår et synligt, men umærkeligt net (det poetiske sprog) om det bevægelige bytte (det poetiske stof), et net der hele tiden udvider sig, hvilket ligner en metafor, som Novalis brugte om sin poetiske praksis: "Greift doch eine Handvoll Finsterniß!"[7]. Mørket strømmer ud af hullerne i Nervals poetiske net og ud mellem fingrene på Novalis gribende hænder, men det er ikke ensbetydende med at poesiens mål ikke netop er søge at begribe dette mørke, denne uhåndgribelighed.

Det som Novalis og Nerval, foruden det rent motiviske, formelt set har til fælles, er, at de begge er optaget at af opløse og nedbryde grænser i ordets videste forstand, og at denne grænsenedbrydning finder sted i poesien. De går begge radikalt nye poetiske veje og deres metoder ligner hinanden, idet de ikke vil oplyse og informere, men indkredse og evokere, og således begge, som Orfeus, satser alt på det poetiske sprogs mulighed for at overskride *modus ponens* og Nødvendigheden.

"Novalis" betyder ganske simpelt "At pløje et *nyt* stykke jord", og Friedrich von Hardenberg har selvfølgelig valgt pseudonymet for at betone sit poetiske projekts radikalt fornyende beskaffenhed. Gérard de Nerval er ligeledes et pseudonym – Gérards borgerlige navn var Gérard Labrunie og uden at spænde buen for hårdt forekommer den lydlige affinitet mellem digternes påtagede navne,

[6] Œ. C. Bd. 1, p. 503.
[7] Novalis: *Schriften*, bd. 2, p. 106 (Fichte-Studien).

Novalis og Nerval, bemærkelsesværdig. "Novalis" er ydermere en latinsk derivation af det græske verbum "Novâl", der ligeledes betyder "at tilegne sig et nyt stykke land", og med "Novâl" kommer vi så slående tæt på "Nerval" – et navn som Nerval helt konkret har taget fra et stykke land, "Le clos de Nerval" – at en eventuel Harold Bloomsk *Anxiety of influence* ikke er umulig.

Man kunne foreslå, at affiniteten mellem Novalis og Nerval er opstået som en konsekvens af deres fælles, specifikke stofs formgenererende kvalitet, og en del af det fælles stof er simpelthen Orfeus-myten. Det ville under alle omstændigheder være at tage Friedrich Schlegel på ordet, når han i *Rede über die Mythologie* siger følgende om forbindelsen mellem de græske myter og den romantiske poesi:

> Mythologie und Poesie, beide sind eins und unzertrennlich. Alle Gedichte des Altertums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt. Und so ist es wahrlich kein leeres Bild, zu sagen: die alte Poesie sind ein einziges, unteilbares, vollendetes Gedicht. Warum sollte nicht wieder von neuem werden, was schon gewesen ist? Auf eine andre Weise versteht sich. Und warum nicht auf eine schönere, größere?[8]

Hvis vi forholder Orfeus-myten til Novalis' og Nervals fælles poetiske stof, er den døde kvinde på det Orfeus-mytiske niveau selvfølgelig Eurydike, der først tabes og derefter genvindes, blot for at Orfeus (digteren) kan miste hende endnu engang. Poesiens bemestrende kraft er den orfisk-civiliserende magt, der ligger i sangens magiske, fortryllende kvaliteter (som kan samle alle antagonistiske bevægelser i én, modulerende sang), og transgressionsforsøgene er Orfeus' katabase. Den afmagtserfaring, der ligger implicit i digterens flugt fra den ydre verden, gestaltes i Orfeus-myten som Orfeus' cølibat og heraf følgende narcissisme, der jo betyder at Orfeus, som Novalis og Nerval, vender sig bort fra den ydre verden for at dyrke

[8] Citeret fra Friedrich Schlegel: *Kritischen Schiften und Fragmente*, bd. 2, Ferninand Schöningh 1988, p. 202.

sin subjektivitet, idet han forbliver tro mod erindringen om Eurydike. Novalis og Nervals "nye æstetiske veje" er derfor ikke mere "nye", end at de allerede er potentielt til stede i den vestlige civilisations ældste udsagn om, hvad poesi er: Novalis og Nerval gentager en pløjning, der allerede findes, men de pløjer selvfølgelig begge, og det er det afgørende, *i hver sit nye stykke jord.*

Imaginationer: Tanke- og billedmønstre

Set gennem natten hos Novalis, Keats og Stagnelius

Mads Nygaard Folkmann

At idéen om den menneskelige forestillingsevne som en produktiv og skabende kraft har en højkonjunktur i romantikken, er grundpensum i både den ældre og moderne romantikforskning. Det hører også med til en del af romantikkens selvforståelse, hvilket paradigmatisk kommer til udtryk i den engelske romantik, først og fremmest i Coleridges æstetisk-poetologiske hovedværk *Biographia Literaria* fra 1817. For Coleridge har *the imagination*, som han kalder den, at gøre med en dobbelt proces. Imaginationen opløser, "dissolves, diffuses, dissipates", det er den ene side, "in order to re-create", for på den anden side at nå til en genskabelsens krystallisering af betydning. Bevægelsen er ikke tilfældig: Den skal have en tendens i retning af en idealisering og en enhed.[1] Samtidig er det en proces, der har subjektet i centrum. Det er i subjektet, at imaginationen har sin plads, og det er som et subjektets blik på verden, at imaginationen får sin udfoldelse. Gennem imaginationen er subjektet i stand til at udvirke forandring, til at opløse og genskabe det givne. Ingen betydninger ligger fast længere, alt kan i princippet opløses i subjektets indre, imaginative rum. Den omgivende verden sættes i parentes, eller rettere: den problematiske sociale virkelighed, der ellers blot ville være i vejen for

[1] Coleridge, *Biographia Literaria*, Princeton UP 1984, s. 304.

subjektets udfoldelse, bliver omdannet til formbar, føjelig materie for subjektets vilkårlige lyst.[2]

Den bevægelse, som jeg netop har skitseret, dækker måske en del af romantikkens *ideologi* om imaginationen. Dvs. dens ønsker, formodninger og teori i forbindelse med imaginationen. Den subjektive vilkårlighed og opløsningen af den objektive verden er også noget af det, som romantikken er blevet skudt i skoene af visse af sine senere kritikere, først og fremmest nogle af dem, der var tættest på, bl.a. Heine og Kierkegaard. Men der er mere at sige til det. Imaginationen handler ikke kun om den *teori*, som den gøres til centrum for,[3] men også om en bestemt *praksis*, hvor imaginationen udfoldes.

Imaginationens betydning

Derfor gælder det om at kvalificere den romantiske imagination på en ny måde. Som udgangspunkt er der for mig at se ikke tvivl om, at imaginationen er en bestemmende del af det skred, som romantikken udgør. Af flere årsager:

1) Imaginationen er en del af et nyt begreb om subjektet. Dette ny begreb kan ses i forlængelse af Kants erkendelsesteori, hvor det sættes på spidsen, at erkendelse ikke handler om genstande i sig selv, dvs. den 'rene' objektive omverden, "*sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen*".[4] Pointen hos Kant er, at vi kun har adgang til verden gennem vores måde at filtrere den på, gennem anskuelsesformerne tid og rum og begrebernes forskellige kategorier. Det er et mentalitetshistorisk paradigmeskift: Kant er ude efter de ikke-subjektive betingelser for erkendelse, som de kommer til udtryk for det menneskelige subjekt. Subjektet kommer i centrum. I Fichtes idealisme får det subjektive sin ekstreme formulering

[2] Hvilket omvendt også betyder, at imaginationen selv er et produkt af et tryk udefra: Fra en problematisk virkelighed, der får subjektet til at vende sig mod sig selv.

[3] At gøre imaginationen til centrum for romantikkens teori er udgangspunktet for James Engells grundige redegørelse i *Creative Imagination. Enlightenment to Romantisicm*, Harvard UP 1981. Engell rekonstruerer oplysningstidens og romantikkens ideologiske udsagn om imaginationen for at se den som et hovedmoment i tidens filosofi.

[4] Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Felix Meiner 1990, B 25.

med idéen om 'det absolutte subjekt', der ikke kender andet end sig selv. Kant er derimod hele tiden sig bevidst om grænsen mellem det subjektive og det, der er udenfor, bl.a. 'das Ding an sich' eller metafysiske begreber som 'Gud, frihed og udødelighed'.[5] Og det er i virkeligheden den subjektive optiks dobbelthed af kendt og ukendt, som romantikken indoptager snarere end Fichtes ekstreme position.[6] Det romantiske begreb om det subjektive kan på den måde ses koncentreret i den dialektik, Novalis udfolder mellem indre og ydre. På den ene side taler han om den 'hemmelighedsfulde vej'[7], der går indad, på den anden side er denne internalisering kun et første skridt, da han taler om et 'andet skridt' som et 'virksomt, udadvendt blik'.[8] Forholdet mellem indre og ydre gøres dialektisk: Det indre rum er blot er et skridt på vejen, man må altid vende sig udad mod noget ukendt; omvendt er det romantikkens centrale indsigt, at man altid må *omvejen* over det indre, at der altid er et element af subjektets indre involveret i det udadvendte blik.

2) Forholdet til det metafysiske problematiseres. Det ligger i forlængelse af tænkningen af det subjektive. Mennesket begribes ikke (kun) som delagtig i en produktiv skabelsesproces, men også som et endeligt væsen, der skal dø, uden at der nødvendigvis hører en transcendental livsforsikring med. Imaginationen er tænkt i forhold til det post-metafysiske subjekts muligheder for at navigere i en tiltagende fremmedgjort og fremmedgørende verden.

Hertil kan man indvende, at allerede de gamle grækere opfattede imaginationen som et særligt menneskeligt domæne, der havde med erkendelse og menneskets placering i verden at gøre. Det er rigtigt, at romantikken ikke har

[5] Ibid., B 7.

[6] Men Fichtes betydning kan ikke overvurderes. Hvor Kant opererer med et principielt uerkendbart 'Ding an sich', jævnfører Fichte sit 'absolutte jeg' med denne størrelse og forsøger at gøre den intellektuelt anskuelig. Som Anders Olsson præcist har formuleret det, kan det være, at det ikke var mange – og kun de dårlige, kan man tilføje – romantikere, der fuldt ud akcepterede konsekvenserne af den ekstreme subjektivisme, men det er den tankefigur, der præger epoken. *Läsningar av INTET*, Bonnier 2000, s. 18.

[7] Novalis: *Schriften*, bd. 2, Kohlhammer 1965, s. 419: 16.

[8] Ibid., s 423: 19: "Der zweyte Schritt muß wirksamer Blick nach Außen, selbstthätige, gehaltne Beobachtung der Außenwelt sein."

'opfundet' imaginationen. Tanken om den menneskelige forestillingsevnes mulighed for og kapacitet til at overskride det givne og synlige har sin egen filosofiske tradition. Den starter hos Platon og Aristoteles og lever videre i den engelske empiricismes antagelse af imaginationen som et aflejret eller afledt sanse-indtryk, 'decayed sense', som det hedder hos Hobbes. Traditionelt har man her påpeget, at det nye ved romantikken er, at den ikke længere betragter imaginationen som sekundær eller afledt, men som en primær, skabende kraft. Imaginationen er i romantikken blevet til betydningens kilde, til udgangspunktet for en ny, selvstændig ontologi.

3) Imaginationen som udfoldet, litterær praksis. Det er et punkt, der ikke kun reproducerer romantikkens filosofiske selvforståelse, og som derfor modificerer det ideologiske diktum om kreativ skabelse. Det særlige ved romantikkens aftapning af imaginationen er netop, at den forsøges trukket ud af den filosofiske diskurs for i stedet at blive et aktiv for en *strategi* i det litterære medium. I romantikken gøres imaginationen poetisk og er vidtrækkende med at præge et nyt begreb om litteratur og en ny form for æstetik, der ikke skal forstås i termer udelukkende à la kunstens autonomi eller Schillers *Spiel*-æstetik, men som del af en kompleks dialog med den omverden, romantikerne er sat i. Imaginationen udformes dobbelt som en fortolkningsstrategi: I sit produktive moment er den et signal for det moderne menneskes bevidsthedsmæssige frihed – det er også en del af arven fra Kant –, hvor det er muligt at producere forestillinger og universer, som ikke fortrinsvis har deres korrelat i den synlige verden. Det er bl.a. det, der fører til romantiske teksters anti-mimetiske tendens. *Samtidig* udfoldes den i sin refleksive iscenesættelse som en ny måde at fortolke og undersøge grænsen for menneskelig erkendelse og erfaring. Imaginationen aktiveres i sin litterære udfoldelse som en strategi til at lægge et nyt perspektiv på verden, som en måde at konstruere et bestemt *skabende blik* på verden. Det er et blik, der i højeste grad er bevidst om sin egen position, og som afsøger verden for nye – og måske – hidtil skjulte betydningslag.

4) Forestillingen om det imaginære eller irreale objekt. Dvs. den type af objekter, som romantikken ofte forsøger at give et billede eller et indtryk af. Med sin vigtige bog *L'imaginaire* fra 1940 har Sartre udviklet forestillingen om det imaginære objekt som et resultat af bevidsthedens indstilling, dets intentionalitet, på en måde, som ligger i god tråd med romantiske teksters særlige indstilling mod deres objekter.[9] Det åbner op for en måde at tænke litteratur som et vekselrelation mellem bevidsthed, sproglig udsigelse og irreale objekter. Bachelard har i denne forbindelse formuleret litteraturen som en dialektik af en realitets- og en irrealitets-funktion.[10] hvilket stiller skarpt på litteraturens grænser: hvad er muligt at sige?

Altså fire punkter, der med romantikkens som privilegeret midtpunkt ser både tilbage og frem i tiden: opfattelsen af subjektet, den post-metafysiske erfaring af endelighed, udfoldelsen af en litterær æstetik og tænkningen af det irreale.

Natten

Det er romantikkens dobbelthed af teoretisk horisont og litterær konsekvens, der gør, at jeg her vælger at tale om både tanke- og billedmønstre. I mange tilfælde henter den romantiske litteratur sin bevæggrund i en filosofisk-teoretisk problem-stilling, som den så prøver at omsætte i en litterær sammenhæng. Der er på den måde, at jeg vil beskrive *natten* her: som motiv og som betydningsstruktur. Indtil nu har jeg talt om 'romantikken' som 'singularis majestatis' uden at kvalificere det nærmere. Mit udgangspunkt er, at imaginationens opkomst er så bredt fænomen, at den bør ses i europæisk sammenhæng. Derfor er mit fokus komparatistisk på på tysk, engelsk og skandinavisk romantik, eller mere specifikt på forfatterne Novalis

[9] Sartre: *L'imaginaire*, Gallimard 1986, især s. 28: "L'intention est au centre de la conscience: c'est elle qui vise l'objet, c'est-à-dire qui le constitue pour ce qu'il est." I litterær sammenhæng kan man se det på den måde, som teksten i sin særlige indstilling eller 'intentionalitet' konstituerer sit objekt.

[10] Bachelard: *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France 1957, s. 16f; "fonction du réel et fonction du irréel". Og videre, s. 17: "Une véritable cure de rythmanalyse nous est offerte par le poème qui tisse le réel et l'irréel, qui dynamise le langage par la double activité de la signification et de la poésie."

(1772-1801), John Keats (1795-1821) og svenske Erik Johan Stagnelius (1793-1823) som hovedpersonerne i det imaginative drama.

Natten er et ynglingsmotiv i romantikken. Natten besynges, tematiseres og bliver med skjulte referencer tilbage til den mystiske tradition formuleret med en kritisk brod til oplysningstidens besættelse af lyset. Men natten kan også ses som et udtryk for den måde, den romantiske litteratur strategisk opdyrker et *forestillingsrum* med en type af betydning, der er umulig at formulere som del af en rationel diskurs. Teksterne 'imaginerer' problematisk betydning. Først vil jeg for en god ordens skyld nævne, at natten ikke tilhører romantikken alene, men bl.a. netop også indgår i oplysningstidens diskurs, om end her mest som en dialektisk modpol til lyset. Men man kan hævde, at det netop er oplysningstiden, der i sit forsøg på at gribe lyset, er den første til at give natten en eksplicit udtryksform.[11] Romantikkens 'ny nat' kan dog ses i to forhold: Romantikken opererer ikke med natten som noget negativt, der skal negeres, og den forsøger at udlægge sin positive, åbne forståelse af natten i en litterær form, der er i stand til at medfremstille nattens mørke ubegribelighed. Jeg vil prøve at vise, hvordan.

Novalis

Første station er Novalis' *Hymnen an die Nacht*, der er det eneste større digterværk, som Novalis nåede at fuldende, og som blev trykt i hans levetid, i tidsskriftet *Athenäum* i 1800. Tematikken i de seks digte, mest prosadigte, er integrationen af natten i dagen og herigennem overvindelsen af døden i livet. Hymnerne fremskriver eminent en eksistensfilosofisk problemstilling om menneskets forhold til døden og bruger hertil polariteten af nat og dag. I sit forløb udfolder hymnerne natten og dagen, så de i en dialektisk spejling af hinanden tiltagende kaster lys og især mørke på hinanden. Novalis' pointe er, at lyset kun kan ses på baggrund af mørket, at det

[11] Se hertil: Roland Borgards/Harald Neumeyer: *Der Mensch in der Nacht – die Nacht im Menschen*, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 2001, Ferdinand Schöningh, s. 13-39, s. 23.

er mørket, der bærer lyset,[12] og at det er gennem denne indsigt, at verden 'helliges med kærlighed', og man så kan nå til en højere forståelse om, at verdens natteside er en del af den menneskelige verden.

Men forskyder man det analytiske perspektiv, kan man se det sådan, at tematikken snarere er natten og dødens radikale ubegribelighed og den måde, man kan forholde sig til denne ubegribelighed. I sidste ende er det hymnernes ærinde at lære os at forstå natten og døden på ny. Midlet er et iscenesætte en poetisk synsmåde, der kan åbne for et blik for det, der ellers ville blive uden for forståelsens felt og synets horisont. Der tales om "die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet".[13] Problematikken i hymnerne forskyder sig således fra at handle om en semantisk fastsættelse af natten til at handle om forståelse og receptivitet. Hymnerne har selv et fantastisk billede for den relation, som forsøges opnået til nattens domæne: "wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz" (4. hymne)[14]. Et begreb om *grænsen* spiller en afgørende rolle. Natten kan ikke i sig selv gøres nærværende, men man kan indirekte stå i en relation til den. Ved at pege på grænsen peger man også på det, der ligger på den anden side af grænsen.

Dette kan endvidere ses i den måde, natten dobbeltbundet formuleres på. På den ene side beskrives natten ikke præcist. Den er præget af ikke-begrebsafklarende bestemmelser: som den "heiligen, unaussprechlichen, geheimnißvollen Nacht",[15] som ikke kvalificeres nærmere. I forbindelse med de øjne, som natten åbner op for, er der tale om et cirkelargument, hvor natten åbner op for de øjne, der kan se natten. Natten forbliver ubestemmelig, men *åbner* op. Derfor kan man på den anden side sige, at den har en kraftig virkning, når det hedder: "zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir

[12] Novalis: *Schriften*, bd. 1, Kohlhammer 1960 , s. 139.
[13] Ibid., s. 133.
[14] Ibid., s. 137.
[15] Ibid., s. 131. Til beskrivelsen af natten i en 'kæde af ikke-identiske identificeringer', se Karl Heinz Bohrer: *Die Grenzen des Ästhetischen*, Hanser 1998, s. 74.

zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht". Umiddelbart kan man konstatere en overgang fra den upræcise benævnelse af en elsket til jegets oplevelse af at være et menneske, et 'helt' menneske. Processen er dog ikke nem at følge. I den brudte syntaks sker der en glidende, men ikke kausalt logisk overgang fra 'nattens kærlige sol', et oxymoron i særklasse,[16] der sætter nattens paradoksale væsen på spidsen, til postulatet "- nun wach ich -". Men denne opvågnen, som peger frem til jegets opløsning som 'din og min' og som et nyt menneske, fremstår alligevel som den indlysende konsekvens. Den parataktiske opbygning af sætningerne bruges både for at postulere en umulig proces *og* for at vise nattens ubegribelighed og særlige væsen. I tankestregernes mellemrum åbner teksten for en spalte af uudsigelig betydning, af konturen af en overgang til en vidunderlig betydning, der endnu ikke kan udsiges fuldt ud, men som teksten herigennem forsøger at pege på og indkredse. Nattens ubegribelighed medfremstilles.

Keats

Efter Novalis' prætentiøse, hymniske nattedigtning står vi i en helt anden situation med Keats' digt *Ode to a Nightingale* fra 1819. Det lyriske jeg er helt konkret plantet i en virkelig nat, hvor synssansen svigter: "I cannot see what flowers are at my feet" (41)[17], konstateres det. Digtet tematiserer ikke direkte natten, men bruger natten til at udfolde et særligt refleksionsrum. Den konkrete situation er enkel. Det lyriske jeg befinder sig i naturen ved nattetide og hører en nattergal synge. Sangen er den underforståede anledning til, at jeget i en dobbelt bevægelse på et konkret, fysisk plan koncentrerer sig om sin egen sansning og *samtidig* på bevidsthedens niveau udvider sine forestillinger om fuglen og dens betydning. Der er altså både en indadvendt og en udadvendt bevægelse gennem jeget.

Digtet starter: "My heart aches, and a drowsy numbness pains/My sense" (1-2), hvor den vågne sansning er svækket. Man kan tage den konkrete 'numbness'

[16] I øvrigt et billede med reference i Johs. Åbenbaringen: 22,5.
[17] Keats: *Ode to a Nightingale*, Complete Poems, Penguin [3]1988, s. 346ff.

som en tegn på, at digtet vil åbne en anden form for perception. Digtet opererer da også med en transcenderende bevægelse, hvor jeget i et afsæt fra den konkrete verden og gennem sin imagination opløftes fra sin endelige væren til en anden sfære, til "the viewless wings of Poesy" (33), hvor nattergalens sang gøres til billede på kunstens ophøjede, guddommelige, evige væsen. Ideologisk er det at sætte imaginationen som en evne i subjektet til at hæve sig over det materielle, lidt i stil med implikationerne i Coleridges teori om imaginationen som produktiv 're-creation' med en tendens mod en ny enhed. Det vil være en klassisk måde at læse en ophøjende bevægelse gennem imaginationen.[18]

Men det er ikke helt så enkelt. Den konkrete sansning er ikke til at overse. Der er hele tiden en fysisk, kropslig virkelighed at tage højde for. "The weariness, the fever, and the fret" (23) er alle en uomgængelig del af livet. Digtet iscenesætter både imaginations transcenderende bevægelse *og* den konkrete sansning i en imaginær dialog med fuglens sang. Det kan især ses i den geniale overgang fra 7. til 8. strofe. 7. strofe besynger evigheden i fuglens sang, som har indvirket på menneskers liv på tværs af tid og rum, og som har en "Charmed magic casements, opening on the foam/Of perilous seas, in feary lands forlorn" (69-70). Nattergalens sang har en relation til mistede eventyrriger, til noget imagineret vidunderligt uden for den mennskelige verden. Det er vigtigt for digtet at insistere på. Strofe 8 starter med at gentage ordet 'forlorn', men i en ny betydningssammenhæng: "Forlorn! the very word is like a bell/To toll me back from thee to my sole self!" (71-72). Hvor jeget så kastes tilbage på sig selv, og mere præcist: på sin egen dødelighed. Digtet tematiserer således både nattergalesangens åbning mod en vidunderlig betydning og den helt konkrete død. Digtet slutter med den hårde indsigt, at "the fancy cannot cheat so well" (73), hvorefter – efter et par "Adieu!"' – *også* nattergalens sang forsvinder. Denne forsvinden indsættes i en mærkværdig krydsning af at være en logisk konsekvens af indsigten i sangens illusion og en konkret beskrivelse af

[18] Som eksempel se John Blades: *John Keats. The Poems*, Palgrave 2002, s. 111.

afstand "Past [...] over [...] Up [...] In [...]" (76-78). Nattergalens sang forsvinder i en næsten filmisk glidning. Hvorefter konklusionen kommer: "Was it a vision, or a waking dream?/Fled is that music – Do I wake or sleep?" (l. 79-80), og hele nattescenen peger tilbage på en bevidsthedsmæssig, perceptorisk usikkerhed i subjektet selv – har nattergalen sunget? I en vis forstand er vi tilbage ved samme fysiske undtagelsestilstand, som i digtets start,[19] hvorefter det hele kan gentage sig.

Natten spiller den afgørende rolle for digtet, at det er det rum, der muliggør digtets udfoldelse af tematikken om forholdet mellem imagination og sansning, mellem ophøjet betydning og indsigten i den egne død. Jeget befinder sig konstant i "embalmèd darkness" (43), hvilket åbner en ny og påfaldende visuel indre perception. Det fundamentale sansepræmis er beskrevet i starten af strofe 6: "Darkling I listen" (51), hvor mørket dels forbindes med muligheden for at høre nattergalens sang, dels i næste linie forbindes med tanken om en "easeful Death" (52). Eller mere tilspidset kan man sige, at digtet bruger natten som et imaginationsrum, hvor suspensionen af synet er afgørende for at forstå digtets udfoldelse af betydning. Triaden 'fuglens sang – jegets selvspejlende sansning – jegets imagination' er den bestemmende figur. Men figuren optræder ikke med et begrebets klarhed, men opløses i natten i polariteter mellem tilblivelse og opløsning, modning og visnen, fylde og forsvinden, virkelighed og uvirkelighed. "Was it a vision, or a waking dream?/Fled is that music – Do I wake or sleep?" (l. 79-80). Man kan sige, at det ikke-synlige peger ind i jeget selv, at digtet i virkeligheden iscenesætter en bevidsthedsproces og et jegs dialog med sig selv. Det gør det også. Men det handler også om at fremskrive en sansemæssig *undtagelsestilstand* for at kunne åbne blikket på ny. Deri ligger digtets radikalitet.

[19] Jvf. John Blades, op.cit., s. 113.

Stagnelius

Min sidste nattestation er Erik Johan Stagnelius, som i lighed med Novalis og Keats ikke nåede at blive 30 år gammel.[20] I den svenske romantik er Stagnelius den store lyriske nattebesynger. Natten optræder direkte og indirekte som motiv. De direkte motiver handler om natten som forløsende rum, om natten som "dagens mor"[21] (i lighed med Novalis), om besyngelsen af et "ovisst hopp"[22] og om natten som digterens rette element: "Och natten honom kröner/Vid månens sken till konung över jorden./Dess gyllne kronor till hans fot sig sänka/Och öppna himlar över honom blänka", hedder det i digtet *Natten*.[23] De indirekte motiver findes i form af nattergalen og et andet motiv, som også findes hos Keats: Hyrdefiguren Endymion, som månegudinden Diana ifølge sagnet forelsker sig i og elsker med om natten, mens han sover: "Unna herden att ostörd/Drömma sin himmelska dröm," hvorefter det benhårdt konstateres, at "Blott i drömmar Olympen/Stiger till dödliga ned."[24]

I digtet *Till natten*[25] fra 1816/17 digter Stagnelius i lighed med Novalis direkte henvendt til natten. Digtet udfolder til en start natten som en sfære af absolut frihed, hvis eneste problem er at stå i en cyklus med dagen: "O att du evig blev! Men allt er förgängligt i tiden,/Vågorna skifta ej så fjärran på sjöarne om./Snart är ditt välde forbi, snart stråler den rosiga Eos". Hvorefter digtet vender og går fra at benævne den evige nat hypotetisk til at hævde den: "Dock jag känner en natt, som aldrig sig änder, en vila,/Aldrig av spöken störd, aldrig av drömmarnes här". Jeg tror godt, at man kan vove den ene øje og sige, at det er døden, der her er tale om. Så umiddelbart er det relativt enkelt: Vi har på den ene side en nat, som heler dagens "blödande sår", som tilbyder frihed til slaverne, hvor drømmene følger nattens "segrande tåg", men som til gengæld i sin ikke-evighed og veklsen med

[20] Han var dog den, der kom tættest på!
[21] *Vän! I förödelsens stund.* Samlade skrifter, Allhems förlag 1957, bd. 2, s. 35.
[22] *Midnatten.* Ibid., bd. 1, s. 277.
[23] *Natten.* Ibid., bd. 1, s. 308.
[24] *Endymion.* Ibid., bd. 2, s. 427f.. Se hertil Poul Borum: *Erik Johan Stagnelius' digt "Endymion"*, in: Kritisk alfabet, Gyldendal 2000, s. 159-167.
[25] *Till natten.* Samlade skrifter, bd. 1, s. 237.

dagen må søge tilflugt i "skuggarnos land". På den anden side har vi en potenseret nat, som er uforanderlig med en uforstyrret hvile. Selv drømmen, som er et positivt element i digtets første nat, forvises. Det kan tolkes som et ønske om at synke ned i døden, hvorved digtets betydning også hæves op på et højere niveau. I stedet for at handle om natten specifikt og natten som sfære for en særlig betydning, handler digtet om et eksistentielt ønske om selvopløsning, om at synke væk fra både dagen og natten. Det er en klassisk bevægelse: Natten er en metafor for den egentlige betydning, nemlig døden. Og digtet er derfor et klassisk klagedigt om at søge forløsning fra livet.

Jeg vil dog pege på et forhold, som modificerer denne tolkning. Det er forholdet mellem betegnende og betegnet. I sin samling af prosatekster, *Filosofiska och litterära uppsatser*, skriver Stagnelius om symbolet: "En symbol måste, för att såsom symbol kunna betraktas, icke utgöra nogot i och för sig bestående, självständigt helt, icke äga sin förklaringsgrund inom sig själv. Den måsta, likasom var och en gåta, bibringa det reflekterande förståndet icke et klart begrepp, utan en dunkel aning; den er slöjan, icke gestalten; gryningen, ikke dagen."[26] *Till natten* er et tematisk klart digt, og dog vil det ikke direkte benævne det, det handler om, nemlig døden. Metaforens 'egentlige', dens sagsled, forbliver uudsagt. Det er ikke det entydige begreb, digtet er ude efter, men anelsen, sløret og et 'betydningens morgengry', før dagen oplyser det helt. Digtet handler derfor også om metaforens billedlige omvej til målet, hvor natten beskrives indgående, selvom det ikke er den, det i sidste ende handler om. Tilsvarende er natten, som i sin forbindelse til den evige nat kan ses som et livets negativitetsfelt, paradoksalt gennemstrømmet af dynamik ("kommer", "följer", "kastar") og liv ("på moderlig arm vagga ditt gråtande barn"). Billedet af bølgernes omskiftelighed på søen i forbindelse med tidens forgængelighed er også interessant: "Vågorna skifta ej så fjärran på sjöarne om". Omskifteligheden sættes perspektivisk i en dobbelt negation; bølgernes

[26] Ibid., bd. 4, s. 332.

omskiftelighed er ikke tæt på, men derimod *'ikke* så *fjerne'*. Billedet er en poetisk omskrivning af forgængeligheden *og* et tilsløret symbol, hvor den dobbelte negation indskyder en tvivl om billedets betydning. Dertil kommer, at billedet både indeholder bølgernes brydning og vandet som bestandigt element, både bevægelse og stilstand, tidens virkning og evighedens hvile. Bølgerne er del af det omskiftelige, såvel som af det evige. Der er *inden for* det forgængeliges domæne et uafklaret felt i overgangen mellem tid og evighed, hvilket diskret modsiger digtets enkle konstruktion med natten og den potenserede nat som to adskilte områder. Der indskydes en let ubestemmelighed i deres indbyrdes relation.

Sammenfatning

Novalis bruger natten i en eksistensfilosofisk refleksion, der vil integrere livet og døden, bringe forståeligt og uforståeligt sammen. Keats udfolder natten som et imaginationsrum for et i sidste ende subjektivt forhold mellem sansning og perception. Stagnelius sætter dét på præcis formel, som alle tre forfattere ser i forlængelse af natten, nemlig døden. I forhold til de fire problemstillinger omkring imaginationen, som jeg nævnte ovenfor, vil jeg pege på, at alle digtene som præmis opererer med et udgangspunkt i menneskets endelige væren og poetologisk indskriver en omvej over det indre, subjektive rum. Samtidig udlægger de deres tematik i en digterisk refleksion, der indretter blikket efter ny, irreal betydning.

I forhold til at medfremstille nattens mørke ubegribelighed vil jeg pege på tre forskellige poetiske modeller. Novalis' model er processen med det *uforståelige*, der forsøges indarbejdet i det litterære udtryk og som del af et refleksionsrum. Keats' model udvikler sig fra den tvetydige *undtagelsestilstand*, som natten åbner for, og som kommer til udtryk i de mange lag i digtets dialektik mellem f.eks. tilsynekomst og forsvinden, og som i høj grad henviser subjektet til sit eget mørkerum. Stagnelius' model er det tilslørede symbol, dvs. hvor der altid i betegnelsen er en vis grad af *ubestemmelighed*. Det er en model, der netop trækker natten ud af

den begrebslige tanke, bruger den som billede, og direkte gør opmærksom på, at den gør det.

Nattebilleder og dødslængsel, det kan blive lidt dystert i længden. Derfor vil jeg som en afslutning overlade ordet til en af romantikkens mere muntre digtere, nemlig Eichendorff, med den sidste strofe af digtet *Zwielicht* (1815/16):

"Was heut müde gehet unter,
Hebt sich morgen neugeboren.
Manches bleibt in Nacht verloren –
Hüte dich, bleib wach und munter!"[27]

Artiklen er skrevet i forbindelse med et forskningsprojekt finansieret af Statens Humanistiske Forskningsråd med arbejdstitlen: 'Romantikkens æstetiske drøm. Poetisk imagination og litterær æstetik i den europæiske romantik'.

[27] Joseph von Eichendorff: *Werke*, WBG 1996, bd. 1, s. 49.

Wordsworth og det visuelle

Peter Simonsen

William Wordsworths (1770-1850) karriere strækker sig over næsten 60 år fra midten af 1780erne til midten af 1840erne. Det er dog kun digtene fra hans såkaldte Store Årti, perioden mellem 1797 og 1807, som er kendte og betragtes som både hans og den engelske romantiks definitive udtryk. Fra denne periode stammer *Lyrical Ballads*, de første versioner af *The Prelude*, og en bred vifte af de oder, elegier, sonetter og andre lyriske digte, som blev udgivet i 1807 i *Poems, In Two Volumes*. De fyrre års mere eller mindre konstante produktion, som fulgte efter denne intense og litteraturhistorisk banebrydende fase i forfatterskabet, og som dette essay omhandler, er enten ukendt eller voldsomt nedvurderet. I bedste fald anerkendes den som af marginal betydning, i værste fald anses den for at være overflødig for forståelsen af forfatterskabet, idet den efter sigende ikke frembringer noget væsentligt nyt og værdifuldt men snarere repræsenterer det, Harold Bloom betegner som "Wordsworth's dreadful poetic dotage", der "went on drearily from 1807 to 1850, the longest dying of a major poetic genius in history".[1]

I digtningen fra Det Store Årti er Wordsworth typisk fokuseret på at mediere visionære erfaringer af, hvorledes bevidstheden i kraft af erindringen og fantasien kan overvinde og transcendere det synligt givne. I "Tintern Abbey" (1798) beskriver Wordsworth et priviligeret øjeblik, hvor

[1] Harold Bloom, *The Western Canon* (New York, 1994), 249-50. Om Wordsworths senværk, se William Galperin, *Revision and Authority in Wordsworth: The Interpretation of a Career* (Philadelphia, 1989).

... we are laid asleep
In body, and become a living soul:
While with an eye made quiet by the power
Of harmony, and the deep power of joy,
We see into the life of things.[2]

Det hér omtalte syn er ikke frembragt af det fysiske øje, men af et mentalt, indre øje, som ser igennem det synligt givne. Denne specielle måde at se på tematiseres ligeledes i *The Prelude* (1805), som centreres i erfaringer, hvor bevidstheden er "lord and master—outward sense / The obedient servant of her will".[3] I begge tilfælde fremstilles det fysiske øje og synssansen konsekvent som 'despotisk'[4] og i et modsætningsforhold til de specielt indsigtsfulde visionære erfaringer, hvor subjektet først for alvor ser, når det ser ind i selvet.

Det nye i Wordsworths værk efter c. 1807 er, at han i stigende grad vender sig bort fra denne overvejende antivisuelle digtning og digtopfattelse og søger mod at indfange og positivere erfaringer af det visuelle i sin ydre, blotte materialitet. I det følgende beskrives en række eksempler på denne 'visuelle vending', der redegøres for nogle af vendingens årsager og endelig vurderes dens konsekvenser for opfattelsen og værdien af Wordsworths forfatterskab.[5]

Et af de væsentligste nybrud i forfatterskabet efter 1807 er introduktionen af ekfrastiske digte, dvs. digte som repræsenterer visuelle repræsentationer og tager

[2] William Wordsworth og Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads With a Few Other Poems*. R. L. Brett & A. R. Jones (eds.) (London, 1991), 114, ll. 46-50.
[3] William Wordsworth, *The Prelude: 1799, 1805, 1850*. M. H. Abrams et al. (eds.) (New York, 1979), 430, XI, ll. 270-2.
[4] Ibid., l. 173.
[5] Om romantikkens visuelle vending, se e.g. William Galperin, *The Return of the Visible in British Romanticism* (Baltimore, 1993) og Gillen D'Arcy Wood, *The Shock of the Real: Romanticim and Visual Culture, 1760-1860* (Basingstoke, 2001).

billedkunstens objekter, teknikker og idealer som deres materiale.[6] Et af Wordsworths sidste digte fra 1846, "To Luca Giordano", er karakteristisk nok en sonet, der gengiver et maleri og afrunder senværkets omkring fyrre ekfraser.[7] Ekfrasen er det vigtigste eksempel på senværkets visuelle vending, som sættes i relief i et metapoetisk digt fra 1835, "Apology for the Foregoing Poems". Digtet konkluderede den centrale sektion i Wordsworths bedst sælgende og formodentlig mest gennemarbejdede udgivelse fra den sene periode, *Yarrow Revisited and Other Poems*, som indeholder en række regelrette ekfraser. Digtet artikulerer både samlingens og senværkets nye digtsyn:

No more: the end is sudden and abrupt,
Abrupt—as without preconceived design
Was the beginning; yet the several Lays
Have moved in order, to each other bound
By a continuous and acknowledged tie
Though unapparent—like those Shapes distinct
That yet survive ensculptured on the walls
Of palaces or temples, 'mid the wreck
Of famed Persepolis; each following each,
As might beseem a stately embassy,
In set array; these bearing in their hands
Ensign of civil power, weapon of war,
Or gift to be presented at the throne
Of the Great King; and others, as they go
In priestly vest, with holy offerings charged,
Or leading victims drest for sacrifice.[8]

Dette opsummerende digt sammenligner de enkelte digte i samlingen med udhuggede relief-skulpturer fra Persepolis. Bogen fremstilles som et palads eller

[6] Om ekfrase, se James Heffernan, *The Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago, 1993) og W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago, 1994).
[7] Se Martha Hale Shackford, *Wordsworth's Interest in Painters and Painting* (Wellesley, MA, 1945) og Matthew C. Brennan, "Wordsworth's 'Lines Suggested by a Portrait from the Pencil of F. Stone': 'Visible Quest of Immortality'?", *English Language Notes* 35:2 (1997): 33-44.
[8] William Wordsworth, *The Poetical Works. Five Volumes*. Ernest de Selincourt og Helen Darbishire (eds.) (Oxford, 1967-1972), III, 279, ll. 1-16.

tempel, på hvis vægge digtene er udhuggede. Med denne sammenligning ses det, at Wordsworth på dette punkt i karrieren forestillede sig sine digte som visuelle udtryk—som synsoplevelser i form af en slags still-billeder—der fastholder et enkelt øjeblik. Ligeledes ses det, at han forestillede sig sin læser som en tavs tilskuer, der afkoder den visuelle fortælling, samlingen tilbyder som helhed. I modsætning til den kendte Wordsworth, som blev inspireret af den orale tradition og iscenesatte sig som 'a man speaking to men', er vi her vidner til en anden og mere ukendt Wordsworth, som blev inspireret af den tavse billedkunst og tilsyneladende stilede mod at efterligne dens måde at udtrykke sig på.

Med sammenligningen signalerer Wordsworth, at han i sit senværk var langt fra at være enig med Lessing og hans efterfølgere i romantikken, som søgte at opretholde vandtætte skodder mellem de tidslige og de rumlige kunstformer.[9] Den tidslige digtnings tegn udsiges et efter et og kan for Lessing ikke opfattes i det 'prægnante øjeblik', han reserverer til billedkunstens tegn. Disse opfattes nemlig samtidigt i deres visuelle konfiguration, hvilket gør, at de ikke bør fortælle de handlingsmættede historier, Lessing reserverer til digtningen. Wordsworth bryder med Lessing og dén normative romantiske æstetik, som placerer digtningen som alene stræbende mod et musisk snarere end visuelt udtryk. Dette gør han ved både at fremstille digtningen som en form for rumlig relief-skulptur og ved at fremstille den rumlige kunst som i stand til at fortælle en tidslig historie.

Hvor Wordsworth bryder med Lessings opdeling af kunstformerne, da ligger han i forlængelse af Lessings opfattelse af de rumlige kunstformers permanens. Lessing var efter sigende den første til at tilskrive billedkunstobjekter en form for evighed, idet de i deres 'prægnante øjeblik' udtrykker det, han omtaler som en "immutable permanence" ("unveränderliche Dauer").[10] Med James Heffernans ord besad billedkunsten for romantikerne evnen til, at "perpetuate a moment, to raise it

[9] Wordsworth læste Lessing i februar 1802. Duncan Wu, *Wordsworth's Reading 1800-1815* (Cambridge, 1995), 134.
[10] Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Oversat af Edward Allen McCormick (Baltimore, 1984), 20.

above time, change, and contingency".[11] En del af forklaringen på denne nye 'evighedsværdi' er dels fremkomsten af museet som kunstbevarende institution sidst i det attende århundrede og dels udgravningerne ved bl.a. Pompeii, der blev påbegyndt i 1748 og bragte et væld af antikke kunstgenstande for dagen. Som Karin Sanders har påpeget, udgjorde disse arkæologiske fund "et skatkammer for den romantiske fantasi": "Selve oplevelsen af en synliggjort antik fortid", skriver Sanders, "synes at give den tabte kulturs afdøde kunstnere en udødelig stemme", som den romantiske kunstner efterfølgende kunne tilegne sig og dermed fremstille sig selv som udødelig.[12] Ligesom Keats var Wordsworth dybt fascineret af de fremmede verdener, som åbnede sig for ham på bl.a. British Museum (grundlagt 1753), hvor Wordsworth kunne have set udstillingen af basrelieffer fra Persepolis, som Storbritanniens ambassadør i Iran (Sir Gore Ousley) havde hjembragt i starten af det nittende århundrede. Wordsworths ven Henry Crabb Robinson skrev i sin dagbog efter et besøg med Wordsworth til British Museum i 1815: "Wordsworth beheld the antiquities with great interest and feeling as objects of beauty, but with no great historical knowledge".[13] Om dette henviser til reliefferne fra Persepolis kan ikke afgøres, men det kan bemærkes, at Wordsworth i de sidste vers i "Apology..." digtet understreger, at han ikke véd præcist, hvad der udtrykkes i billederne. Ligesom for Keats aktiverede denne relativt uinformerede beskuen af fortidslevnene Wordsworths historiske fantasi: På samme måde som fortidslevnene har overlevet deres oprindelige kontekst og nu tusinde år efter deres skabelse formår at fascinere beskueren som tilsyneladende historieløse æstetiske objekter, kan Wordsworth forestille sig sin digtning overleve hans egen død og i en fjern fremtid ligeledes finde sit rette publikum.[14]

[11] James Heffernan, *The Museum of Words*, 93.
[12] Karin Sanders, *Konturer: Skulptur- og dødsbilleder fra guldalderlitteraturen* (København, 1997), 24.
[13] Derek Hudson (ed.), *The Diary of Henry Crabb Robinson* (London, 1967), 42.
[14] Cf. Grant F. Scott, *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts* (Hanover, 1994).

En del af forklaringen på, hvorfor Wordsworth præsenterede sin digtning som analog med billedkunstens objekter, var netop romantikkens radikalt nye forestilling om dem som evige og uforgængelige. Efter 1807 og den katastrofale modtagelse af *Poems, In Two Volumes* havde Wordsworth været overbevist om, at det først ville være eftertiden, der kunne forstå og nyde hans digtning.[15] Hvor den tidlige Wordsworth ønskede at tale til sin samtid, da ønskede den senere Wordsworth at skrive til sin eftertid. Forestillingen om eftertiden som det eneste egnede publikum er en af de vigtigste kreative præmisser i hans sene forfatterskab. For at digtningens overlevelse kan sikres og dens formål dermed realiseres, må Wordsworth nødvendigvis forestille sig dens beskaffenhed i mere permanente former end som ren tale. Fordi udskydelsen af receptions-øjeblikket fra samtiden til eftertiden medførte en vis bevidsthed om digtningens overlevelsesvilkår, er det langt fra tilfældigt, at Wordsworth sammenligner sine digte med de stenhårde basrelieffer, som med synlig succes har overlevet deres skabelsesøjeblik. Wordsworths tiltrækning imod billedkunsten og hans forsøg på at efterligne dens specielle måde at give illusionen af et evigt suspenderet øjeblik på kan med andre ord forklares med, at han skulle sikre sin digtnings materielle overlevelse som fast og uforgængelig form snarere end som flydende og flygtig tale.

Wordsworths digtning begyndte at rette sig mod billedkunsten under indflydelse fra hans ven og samarbejdspartner amatørmaleren og mæcenen Sir George Beaumont (1753-1827), som er kilden til Wordsworths første dokumenterede væsentlige erfaringer med billedkunsten. Beaumont var en af idémændene bag grundlæggelsen af The National Gallery i 1824, hvortil han donerede 16 mesterværker af bl.a. Claude, Rembrandt og Rubens. Inden deres donation til det offentlige museum var disse værker blevet udstillet i Beaumonts private samling, hvor de

[15] Cf. Andrew Bennett, *Romanticism and the Culture of Posterity* (Cambridge, 1999).

blev set af en række af den engelske romantiks malere og digtere.[16] Wordsworth og Beaumont mødtes første gang i The Lake District i 1803. Deres venskab udviklede sig i en omfattende brevveksling mellem 1804 og 1806, hvor de mødtes for anden gang, da Wordsworth besøgte Beaumont i London og blev introduceret til byens kunstliv. I brevene diskuterer de bl.a. Sir Joshua Reynolds' indflydelsesrige forelæsninger, *Discourses on Art* (1776). Wordsworth forklarer, at han ikke kan vurdere Reynolds' specifikke udsagn om malerier, fordi han aldrig har haft mulighed for at studere konkrete eksempler. Senere udtrykker han et ønske om at få muligheden for i Beaumonts selskab at se hans kunstsamling samt andre tilsvarende private samlinger i London. Som Wordsworth skriver, er målet at se "your own collection of pictures and some others in town, … to have pointed out to me some of those finer and peculiar beauties of Painting which I am afraid I shall never have an occasion of becoming sufficiently familiar with pictures to discover myself".[17] Wordsworth omtaler herefter et billede, han har modtaget som gave fra Beaumont, "There is not a day in my life when I am at home in which that exquisite little drawing of yours … does not affect me with a sense of harmony and grace which I cannot describe".[18] Da Wordsworth i 1806 endelig besøgte Beaumont i London, blev han introduceret til en række malere, kunstkendere og konkrete værker.[19] Bl.a. så han Beaumonts maleri, *Piel Castle in a Storm*, som dannede forlæg for hans første egentlige ekfrase, "Elegiac Stanzas Suggested by Peele Castle in a Storm,

[16] Bl.a. William Lisle Bowles, S. T. Coleridge, Benjamin Robert Haydon, David Wilkie og John Constable. Se Felicity Owen og David Blayney Brown, *Collector of Genius: A Life of Sir George Beaumont* (New Haven, 1988), 212-217.

[17] Ernest de Selincourt og Chester L. Shaver (eds.), *The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Early Years, 1787-1805* (Oxford, 1967), 517.

[18] Ibid.

[19] I Wordsworths seneste biografi kan man læse, at han mødte "James Northcote, the historical and portrait painter, who had been an assistant to Sir Joshua Reynolds; Henry Edridge, the brilliant society miniaturist, who had called at Town End in the late summer of 1804; Richard Duppa, Southey's friend, who had accompanied Edridge and to whom William had promised the translations of Michaelangelo; David Wilkie, the young Scottish artist and portrait painter; Joseph Farington, an artist-friend of Uncle William Cookson, now probably better known for his voluminous and splenetic diaries than his landscapes". Juliet Barker, *Wordsworth: A Life* (London, 2000), 342.

Painted by Sir George Beaumont". Dette digt blev komponeret i 1806 og var hans private demonstration overfor Beaumont af, at han havde opbygget et ordforråd til at udpensle, hvorledes billedkunstens harmoni og ynde påvirkede ham. At Wordsworth med tiden kom til både at værdsætte billedkunstens objekter og vide, hvordan han skulle artikulere sine oplevelser og indtryk, fremgår f.eks. af William Hazlitts kommentarer i *The Spirit of the Age* (1825) og Crabb Robinsons dagbogsoptegnelse fra et besøg til det nyligt åbnede National Gallery i 1828. "Wordsworth", skriver Robinson, "is a fine judge of paintings and his remarks are full of feeling and truth".[20]

Hvor Beaumont satte Wordsworth i gang med sin ekfrastiske produktion, da satte Wordsworth ligeledes Beaumont i gang med at fremstille illustrationer til hans digtning. I alt blev fire af Beaumonts billeder indgraveret og brugt som forsideillustrationer til Wordsworths digtning efter 1815. Mens et af dem inspirerede Wordsworths første ekfrastiske digt, blev de tre andre malet på grundlag af allerede eksisterende digte. Under arbejdet med *The White Doe of Rylstone* i 1808 skrev Wordsworth f.eks. til Beaumont, at han i digtet vil "find one situation which ... would furnish as fine a subject for a picture as anything I remember in poetry, ancient or modern. I need not mention what it is, as when you read the poem you cannot miss it".[21] Denne tiltro til Beaumonts evne til at se på samme måde som Wordsworth er et eksempel både på deres tætte samarbejde og på, at Wordsworth i forbindelse med selve kompositionsarbejdet til tider havde forestillingen om grafisk illustration i tankerne. Beaumont gjorde, som han indirekte blev bedt om og leverede billedet, der blev indgraveret som forsideillustration, da *The White Doe* blev udgivet i 1815. Som så meget andet karakteristisk ved Wordsworths senværk fremstår digtet hermed som en multimedieproduktion, der henvender sig til både øje og øre.

[20] Derek Hudson (ed.), *The Diary of Henry Crabb Robinson*, 98. Se William Hazlitt, *Lectures on the English Poets and The Spirit of the Age: Or Contemporary Portraits* (London, 1967), 259.
[21] Ernest de Selincourt et al. (eds.), *The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Middle Years, 1806-1820. Two Volumes* (Oxford, 1969-1970), I, 197-8.

Et af Beaumonts billeder, som aldrig blev indgraveret som illustration, dannede forlæg for sonetten, "Upon the Sight of a Beautiful Picture":

> PRAISED be the Art whose subtle power could stay
> Yon cloud, and fix it in that glorious shape;
> Nor would permit the thin smoke to escape,
> Nor those bright sunbeams to forsake the day;
> Which stopped that band of travellers on their way,
> Ere they were lost within the shady wood;
> And showed the Bark upon the glassy flood
> For ever anchored in her sheltering bay.
> Soul-soothing Art! whom Morning, Noontide, Even,
> Do serve with all their changeful pageantry;
> Thou, with ambition modest yet sublime,
> Here, for the sight of mortal man, hast given
> To one brief moment caught from fleeting time
> The appropriate calm of blest eternity.[22]

Digtet blev komponeret i 1811 og givet til Beaumont i et langt brev, som er centralt for forståelsen af Wordsworths visuelle vending og hans nyvundne evne til at analysere og redegøre for billedkunstens formsprog. Oktaven gengiver det observerede ved at benævne en række specifikke motiver: en sky, røg, solstråler, nogle rejsende, en skyggefuld skov, og et skib for anker i en beskyttet bugt. Samtidig lovprises maleriet for at have fikseret disse motiver i kunstværket og sørget for, at de ikke kan undslippe og forandre sig. Sestetten reflekterer over denne beskrivelse og giver en evaluering af kunstværkets evne til at formilde sjælen i kraft af dets evne til at indfange og netop visualisere, tydeliggøre og fremkalde et flygtigt øjeblik og give det evighedens ro. Naturen identificeres med det flygtige, tidslige og foranderlige, hvorimod kunsten identificeres med det evigt uforanderlige og permanente. Naturen tjener kunsten, som er naturen overlegen og tilskrives den højeste, sublime værdi. Mens Wordsworth tidligere i karrieren fremstillede bevidstheden som den overlegne part, har kunsten nu overtaget denne rolle.

[22] Wordsworth, *Poetical Works*, III, 6.

På trods af at maleriet beskrives som uforanderligt og evigt, er det formodentlig gået tabt. Der findes således ingen spor af det ud over beskrivelsen i sonetten og i brevet til Beaumont. Af brevet fremgår det, at Wordsworths beskrivelse ikke er helt trofast overfor maleriet. Røgen og de vandrende var i Beaumonts original, men i det 'billede' Wordsworth havde for øjet, da han komponerede sit digt, var der desuden bl.a. det forankrede skib, som afrunder den beskrivelse, hvis status vi nu i kraft af brevet kan karakterisere som resultatet af den kontrafaktiske fantasis arbejde. I brevet skriver Wordsworth, at han supplerer skibet "in order to place the thought in a clear point of view, and for the sake of variety".[23] Det er værd at bemærke, at netop det motiv, hans fantasi snarere end Beaumonts billede hæfter for og som afrunder og samler digtets billedbeskrivelse, er det eneste motiv, hvis synlighed omtales eksplicit ("PRAISED be the Art whose subtle power ... *showed* the Bark"). Når Wordsworth lovpriser den kunst, der både kan udødeliggøre og synliggøre noget, lovpriser han sin egen digtekunst (vi skal med andre ord læse ham bogstaveligt, når han i brevet taler om at "place the thought in a clear point of view"). Implikationerne af Wordsworths supplement er med andre ord, at når vi kommer til de sidste linier, der udtrykker den centrale romantiske opfattelse af billedkunstens evighedskarakter, da henviser adverbiet "here" (l. 12) mindre til det fysiske maleri, digtet antageligt beskriver, end til det imaginære, indre 'billede' Wordsworth så for sig, da han komponerede digtet. Strengt taget eksisterer det 'billede' sonetten frembringer kun som sproglig fremstilling, idet sonetten er det eneste 'sted', vi kan observere alle de fænomener, der siges at være til stede i maleriet. Hvad der begyndte som en repræsentation af noget givet bliver til en frembringelse af noget nyt. I denne dobbelttydighed kan vi betragte, hvorledes sonetten absorberer kunstværket og dets specielle kvaliteter og egenskaber. Wordsworth etablerer *her* forbindelsen mellem den visuelle vending og fore-

[23] Ernest de Selincourt et al. (eds.), *The Letters... 1806-1820*, I, 507.

stillingen om eftertiden som digtningens publikum, idet han realiserer sin digtning som fast form.

Afslutningsvist vil jeg antyde, at der i sonettens direkte appel til synssansen gemmer sig en opfordring til dens læsere om også at se *på* teksten snarere end blot at se *igennem* den til enten Beaumonts faktiske maleri eller Wordsworths imaginære kontrafaktiske billede. Denne appel er karakteristisk for Wordsworths sonetdigtning og skal ses i lyset af, at han er forfatter til omkring 535 eksemplarer af formen, der hovedsageligt stammer fra senværket.[24] Således skrev han alene omkring 220 sonetter i perioden mellem 1819 og 1821, hvor han også omtaler sonetformen med begreber hentet fra billedkunsten: Han kalder den et "picture", en "frame" og et "monument".[25] En sonet er genkendelig som sådan i kraft af sin visuelle fremtoning på siden, og den var en form Wordsworth forbandt med visuel læsning af den slags, han forestiller sig i "Apology..." digtet. Selvom digtet peger undskyldende ud mod hele Wordsworths senværk, henviser det i første omgang til 23 sonetter i "Yarrow Revisited" sektionen. At vi skal *se* Wordsworths sonetter, som om de var basrelieffer indgraverede på siden, kommer f.eks. til udtryk, da han i forordet til *Poems* (1815) klassificerede sonetten sammen med inskriptionsdigtningen. De er begge digtformer, som delvist producerer deres betydning i kraft af den synlige overflade, de er indskrevne på.

I 1838 udgav Wordsworth alle sine sonetter i en enkelt bog. I den forbindelse gjorde han sig specielt umage med at sikre, at hver sonet fik sin egen side.[26] Der kan kun gisnes om den præcise årsag hertil, men den kan være at finde i en anmeldelse fra *Blackwood's Edinburgh Review*, som (i øvrigt uden at beskæftige sig med Wordsworth) i 1835 gav udtryk for sammenhængen mellem senromantikkens visuelle vending og dens udprægede brug af sonetten:

[24] Cf. Lee Johnson, *Wordsworth and the Sonnet* (København, 1972).
[25] "Frame" optræder i 1820 i efterskriftet til *River Duddon*; "picture" i 1822 i det korte forord til *Ecclesiastical Sonnets*; "monument" bruges i den tredie *River Duddon* sonet.
[26] Cf. Ernest de Selincourt og Alan G. Hill (eds.), *The Letters of William and Dorothy Wordsworth: The Later Years, 1821-1853. Four Volumes* (Oxford, 1978-1993), III, 518-519.

> All write sonnets [and] you will seldom find a volume of poems in which some twenty or thirty, or more, do not each occupy its own page as the author's especial favourites. If they are, as we believe they are, the author's favourites, they ought to bear mostly the impress of genius—the concentrated essence of poetry in fourteen lines.... We look upon sonnets, when they are such as sonnets should be, as cabinet pictures, each one complete in itself.... [T]he sonnet is one highly finished picture, richly framed, admitting, strictly speaking, but one prominent idea, one subject, every line tending to the point, as all within the frame would converge to the principal object. They are cabinet pictures, all of a size—the frames bespoken fourteen inches in the clear.[27]

Det forekommer ikke usandsynligt, at sonettens visuelle appel som rumlig form udgør en stor del af forklaringen på, hvorfor Wordsworth skrev så ualmindeligt mange sonetter, samt hvorfor langt størstedelen af hans regelrette ekfrastiske digte *om* billeder, rammer og monumenter er komponerede i den sonetform, han begrebsliggjorde som billede, ramme og monument og dermed indskrev i senværkets overlevelsespoetik.

Den senere Wordsworth giver altså en overvejende positiv fremstilling af og appellerer bredt til synssansen i valget af metapoetisk trope i sammenligningen mellem digt og basrelief, i brugen og den indirekte licitation af grafiske illustrationer, i den omfattende produktion af ekfraser samt i begrebsliggørelsen af sonetten som billede, ramme og skulpturelt monument. Dette står i kontrast til den opfattelse af digteren, nogle af de vigtigste romantikkritikere har etableret igennem det tyvende århundrede. For M. H. Abrams og Geoffrey Hartman er den tidlige Wordsworths transcendente antivisualitet dét, vi må forstå for at forstå hans og romantikkens essens. Strengt taget betragter de alt andet som overflødige fejlskud, der ikke kan bidrage til en bedre forståelse af Wordsworths værk endsige romantikkens æstetik. For Abrams udviser Wordsworth "wariness, almost terror, at the threat

[27] Anon., "On Strong's Sonnets", *Blackwood's Edinburgh Review* 38 (November 1835), 587.

of the corporeal eye and material object to tyrranize over the mind and imagination, in opposition to that normative experience in which 'The mind is lord and master'".[28] Hartman er lige så kategorisk, når han siger, at der er en "vast identity established throughout the poems of Wordsworth, an identity against sight, its fever and triviality".[29] Både Abrams og Hartman fremstiller oplevelsen af bevidsthedens overvindelse af det synlige, materielle objekt som den oplevelse, hvorigennem Wordsworth finder sin digteriske identitet. Denne opfattelse af Wordsworth peger tilbage mod A. C. Bradley, som indvarslede den moderne Wordsworth reception. I en række forelæsninger fra starten af det tyvende århundrede argumenterer han for, at Wordsworth "apprehended all things, natural or human, as the expression of something which, while manifested in them, immeasurably transcends them. And nothing can be more intensely Wordsworthian than the poems and passages most marked by this visionary power and most directly issuing from this apprehension".[30] "Unless we get hold of that, we remain outside Wordsworth's centre", hævder Bradley.[31] I dag kan man sige, at med mindre der kigges hinsides dette påståede 'center', vil forståelsen af Wordsworths forfatterskab og dermed den romantiske litteratur være unødigt begrænset. Hvis Wordsworth er både antivisuel og visuel fordres en dialogisk opfattelse, der er indstillet på at konfrontere og om muligt positivere selvmodsigelser og uoverensstemmelser i romantikken, og som ikke nødvendigvis skal munde ud i en påstand om ét enkelt center i Wordsworths forfatterskab eller den romantiske periodelitteratur. Ved at betragte destabiliserende afvigelser fra den norm Bradley, Abrams og Hartman konstruerede, kan vejen banes for en mere nuanceret og bedre forståelse af de rige kompleksiteter i både Wordsworths forfatterskab og den romantiske periodelitteratur.

[28] M. H. Abrams, "Structure and Style in the Greater Romantic Lyric", in Harold Bloom (ed.), *Romanticism and Consciousness* (New York, 1970), 202.
[29] Geoffrey Hartman, "The Romance of Nature and the Negative Way", in ibid., 289.
[30] A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (London, 1909), 127.
[31] Ibid., 101.

Litteraturkritik & Romantikstudiers Skriftrække

1. Andrew Bowie: *"The Philology of Philosophy": Romantic LiteraryTheory*
2. Lilian Munk Dalgren: *Irony of Love*
5. Marie-Louise Svane: *Romantikken som litteraturkritisk konjunktur*
6. Hans Carl Finsen: *Heilige Beredsamkeit, en romantisk talemodus. Adam Müllers Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland*
7. Frederik Stjernfelt: *Wie ist Form möglich? - The concept of Nature in Kant*
9. Ide Hejlskov Larsen: *Frygt og fascination: Det ubevidste i amerikansk romantik - Whitman, Poe og Dickinson*
10. Uffe Hansen: *"Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?*
11. Jochen Hörisch: *"Der Quell des Zentrums" - Über romantisches und realististisches Erzählen*
13. Roland Lysell: *Estetisk reflexion hos Carl Love Almqvist - Dialog om sättet att sluta stycken och Den sansade kritiken*
14. Hans Peter Lund:*Den franske romantik som litteraturhistorisk problem.*
15. Asbjørn Aarseth:*Forskyvninger i romantikkbegrepets funksjon – med særlig hensyn til norsk og nordisk litteraturhistorie*
16. Lise Busk-Jensen: *Dannelsesromanen som genre i romantikkens europæiske kvindelitteratur*
17. Marie-Louise Svane: *Arabesk, en romantisk grænsefigur*
18. Henrik Blicher: *Og hver en blomst modnes til en frugt - Et centralt motiv hos Tasso og Schack Stafffeldt*
19. Jacob Bøggild: *"Staten, det er mig" - Om et hermeneutisk knudepunkt i Kierkegaards "Om Begrebet Ironi"*
20. Aris Fioretos: *Dead Time*
21. Michael Ott: *Lorbeer im "märkschen Sand. Zu Ehre und Geschlecht bei Kleist*
22. Sigrid Nieberle: *"Die Musik ist die romantischste" - und die weiblichste - "aller Künste". Konstruktion von Musik und Geschlecht bei Dorothea Schlegel (Florentin, 1801) und Bettina von Arnim(Die Günderode, 1840)*
23. Lotte Thrane: *Read, Written and Re-lived - Magda von Hattingbergs Readings of Rilke as Romantic Discourse*
24. J. Hillis Miller: *Friedrich Schlegel and the Anti-Ekphrastic Tradition*
25. Mads Nygaard:*"Vi er tæt på at vågne, når vi drømmer" – om æstetisk repræsentation og litterær revolution i den tidlige tyske romantik (Schlegel, Novalis)*
26. Jacob Bøggild:*"Arabeske kineserier" – en læsning af H.C. Andersens Nattergalen (Replikker ved Jørgen Bonde Jensen og Søren Baggesen)*
27. Jacob Bøggild: *"Ruinøse refleksioner" om ruinen som poetisk topos hos H. C. Andersen*, Bengt Algot Sørensen: *"Romantik og dekadence" "Liebestod" hos Novalis, Richard Wagner og i Thomas Manns "Tristan"*, Peer E. Sørensen: *"En ny sensibilitet" om Johannes Jørgensens introduktion a den tidlige modernisme*
28. Jørgen Huggler: *At dvæle ved det negative – om Hegel og den tidlige tyske romantik*
29. Pernille Louise Jansen: *Liebhaberei fürs Absolute – om filosofisk romantik & Friedrich Schlegels romantiske ironi*
30. Henrik Blicher: *Rejsen i en nøddeskal. Om Jens Baggesens Labyrinten*
31. Uffe Hansen: *"Det ubevidste": et brugbart kriterium for afgrænsningen af romantikken?*
32. Lis Møller: *Det romantiske landskab: Caspar David Friedrich og William Wordsworth*
33. Anders Engberg-Pedersen: *Ubrydelige konstellationer*
34. Sonderinger i europæisk romantik I: Elisabeth Friis: *Greift doch eine Handvoll Finsterniß! – Novalis, Nerval og Orfeus i romantikken*, Mads Nygaard Folkmann: *Imaginationer: Tanke- og billedmønstre. Natten hos Novalis, Keats og Stagnelius*, Peter Simonsen: *Wordsworth og det visuelle*