

LITTERATURKRITIK &

ROMANTIKSTUDIER – SKRIFTRÆKKE 41

Mads Nygaard Folkmann

Flugtbevægelser

*Imagination hos John Keats:
The Fall of Hyperion (1819)*

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 tilgængelige numre findes bag i hæftet.

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

2005

ISBN:

87-91253-12-8

FLUGTBEVÆGELSER

Imagination hos John Keats: *The Fall of Hyperion. A Dream (1819)*¹

Mads Nygaard Folkmann

Som hos de fleste andre engelske romantikere spiller imaginationen en stor rolle for John Keats' (1795-1821) virke og syn på sig selv som forfatter. Der findes dog ikke som hos Coleridge eller Shelley en decideret teori om imaginationen, endside en sammenhængende poetologi i en formulering vendt mod en litterær offentlighed. Keats har ikke skrevet sin litterære selvbiografi, som Coleridge skrev *Biographia Literaria* (1817), eller et manifest til forsvar for poesien som Shelleys idealistisk-efatiske kampskrift *A Defence of Poetry* (1821). I det omfang, at Keats har ytret sig poetologisk med en teoretisk relevans, er vi henvist til hans breve, som på den ene side giver et privilegeret indblik i en arbejdende digters tanker og overvejelser, på den anden side netop ikke har formen som offentligt henvendte og begrebsligt konsistente skrifter om digtningens

¹ Denne artikel er del af et kapitel om Keats, der er under udarbejdelse i forbindelse med mit ph.d.-projekt "Poetisk imagination i den europæiske romantik (Novalis, Keats, Stagnelius)". Projektet er finansieret af Statens Humanistiske Forskningsråd.

væsen.² Når det til gengæld er sagt, myldrer brevene af profilerede udsagn om netop digtningens væsen, evner og grænser samt om imaginationens særlige mulighedsrum.

Når man spørger til imaginationen hos Keats, kan man følge forskellige spor. Man kan følge de direkte formuleringer om imaginationen, som de kommer til udtryk som en bevidst intention og stillingtagen til imaginationens væsen i både brevenes formuleringer og en del af digtene.³ Keats fører her en række mere eller mindre eksplicite diskussioner med filosofiske, æstetiske og litterære strømninger i tiden, frem for alt med den engelske empiriske filosofi⁴ samt forholder sig til den øvrige engelske romantiks høje forventninger til imaginationen som skabende kraft. Men man kan også følge den måde, som imaginationen *fungerer* på i Keats' værk, dvs. ikke primært se den gennem en filosofisk eller ideologisk ladet optik, hvor imaginationen f.eks. i Coleridges optik bliver formuleret som et instrument i en værdi- og kulturkamp rettet mod den mere rationelt fornuftssøgende poetik hos forfatterne fra 1700-tallets 'Augustan Age'. Det gælder derimod om at se på de strukturer af betydning, som genereres gennem den poetiske imaginations iværksættelse i værket. Derved ændres begrebet for den poetiske imagination. Selve filosofien og ideologien bag imaginationen spiller stadig med, men primært som teoretisk fødselshjælper for de digteriske strukturer, som værket består af. Dvs. tidens ideologiske opprioritering af imaginationen er det præmis, som Keats starter fra. Spørgsmålet er så dels, hvordan han

2 Derfor skelner Keats heller ikke skarpt mellem 'imagination', forestillingsevne, og 'fancy', fantasi, som f.eks. Coleridge gør i sin berømte 'definition' af begreberne i 13. kapitel af *Biographia Literaria*. Hertil må det dog også siges, at Coleridge på ingen måde selv i løbet af sit forfatterskab var konsistent omkring imaginationen som begreb; tværtimod er hans værk fuld af uafsluttede tiltag til en begrebsliggørelse.

3 Bl.a. digtet »Fancy« (1819). Her og i det følgende opgives årstal for digtenes færdiggørelsestidspunkt eller, hvis der er tale om ufuldendte digte, tidspunktet for opgivelsen af arbejdet.

4 Se Stuart Sperry: *Keats the Poet*, Princeton UP 1973, og diskussionen hos James Engel: *Creative Imagination*, Harvard UP 1981.

nuanceret stiller sig i forhold til denne diskussion, dvs. hvordan han tænker og vægter imaginationen på et teoretisk niveau, dels hvordan han videre i sin digteriske praksis udfolder sin imagination. Ud fra min problemstilling er det især det sidste, jeg er interesseret i.

I det følgende vil jeg først tegne et omrids af den generelle tilgang, som Keats har til imaginationen, og som kan beskrives som en figur af skepsis og ophøjelse. Keats' imagination er på den ene side ubrydeligt afgrænset af den menneskelige eksistens' grænse, på den anden side aftegner den bevidstheds-overskridende flugtbevægelser, der søger noget højere *uden* at have et forudgående begreb om det. På den måde er Keats' imagination radikal ikke-metafysisk og eksperimentel i sin afsøgning. Dernæst vil jeg gå ind i en læsning af Keats' mesterværk – intet mindre! – *The Fall of Hyperion. A Dream* (1819).⁵

Imaginationens grænse

I et tidligt brev handler det om ”the truth of Imagination”: ”What the imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not – [...] The Imagination may be compared to Adam’s dream – he awoke and found it truth.”⁶ Imaginationen hævdes at have virkelighedskarakter og kobles sammen med et begreb om sandhed. For en videre betragtning åbner dette op for et generelt problem med en stor rækkevidde, nemlig problemet med at forbinde imaginationens register af en irreal bevidsthedsflugt med et mere forpligtende begreb om sandhed. Dette er det romantiske grundproblem om at relatere en stræben, der rækker ud over den givne verden, med en form for gyldighed i netop den givne verden, om at forbinde det irreale med det reale, om at overvinde den kløft mellem bevidsthed og realitet, som Sartre i sin analyse af

5 Herefter blot kaldet *The Fall of Hyperion*. Keats' anden digtning om Hyperion, *Hyperion. A Fragment* (også 1819), vil jeg referere til som *Hyperion*.

6 Brev til Benjamin Bailey, 22. november 1817, in: Hyder E. Rollins (ed.): *Letters of John Keats*, Harvard UP 1958, I, s. 184f..

bevidsthedens mentale billeder ser som konstitutiv.⁷ Keats' korte sætning antyder en overvindelse af barrieren mellem drømmens irreal rum og den 'sande' vågne virkelighed: at det skulle være muligt at vende drømmens – og dermed, i Keats' sammenligning, imaginationens – inderside udad og lade den få realitet.

Men så enkelt lader det sig desværre ikke gøre, når man når til Keats' værk. Keats er interessant, fordi der måske er ansatser til visioner, men ellers ingen nemme løsninger. Måske er der nok i det tidlige værk⁸ i en tekst som *Endymion* (1818) en tendens til at opsøge og udforske en forløsende transcendens i den dødelige hovedpersons sluttelige udødeliggørelse og giftemål med månegudinden Cynthia. I *Endymion* søges den "bourne of heaven" (I, 295)⁹, som besynges i hymnen til Pan, ligesom digtet kan læses som én lang afprøvning af autenticiteten af den visionære drøm, Endymion har om Cynthia (I, 578ff.). Tilsvarende tematiseres den visionære imaginations flugtbevægelser i »Sleep and Poetry« (1816) som »Wings to find out an immortality" (84), hvor »Imagination" kan »freely fly/ [...] and do strange deeds" (164ff.). Men ellers er Keats' værk fuld af halvfuldendte forsøg og en stadig selvtematiserende skepsis overfor enhver form for bevidsthedsmæssig eller metafysisk ophøjelse, hvad enten det sker gennem bevidsthedens selvoverskridende imaginerende handling i digte som »'I stood tip-toe'« (1816) eller »Ode to a Nightingale« (1819) eller gennem tematiseringen af relationen mellem dødelig og udødelig, som er gen-

7 Sartre: *L'imaginaire*, Gallimard 1940.

8 Det er paradoksalt at tale om et tidligt og et sent værk hos Keats, da han knap nok nåede at komme ud af ungdommen. Dog er der betragtelige forskelle i værket, hvor man traditionelt sætter en skillelinie mellem et tidligt værk centreret omkring udgivelserne *Poems* (1817) og *Endymion* (1818) med en høj grad af tiltro til imaginationens visionære kapacitet, der allerede på Keats' tid en konventionel idé, og et senere værk med 'the Great Odes' (alle fra 1819) og de længere episke digte, hvor forankringen i den jordiske materialitet er afgørende. Den vigtige udgivelse for Keats' sene' værk er *Lamia, Isabella, The Eve of St Agnes, and Other Poems* (1820), også ofte blot kaldet *Poems 1820*, en af den engelske romantiks nøgleudgivelser.

9 I det følgende citeres fra John Keats: *The Complete Poems* (ed. John Barnard), Penguin, London³1988.

nemgående i de bredere anlagte mytologiserende digte som især »Lamia« (1819) og *The Fall of Hyperion*.

Selv *Endymion* er da heller ikke fri for at slutte i en diskret skepsis. I forlængelse af Endymions udødeliggørelse slutter digtet med, at Endymion og Cynthia tager afsked med Peona, Endymions søster:

”[...] Next Cynthia bright
Peona kissed, and blessed with fair good-night:
Her brother kissed her too, and knelt adown
Before his goddess, in a blissful swoon.
She gave her fair hands to him, and behold,
Before three swiftest kisses he had told,
They vanished away! – Peona went
Home through the gloomy wood in wonderment.” (IV, 996-1003)

Det kan godt være, at Endymion slutter lykkelig i det hinsidige i en ”blissful swoon”; omvendt foretager digtet her, efter at have fulgt Endymion over i alt 4000 verslinier, et radikalt skift i perspektiv og efterlader os i Peonas jordiske perspektiv. Endymion og Cynthia forsvinder ganske enkelt fra hendes og digtets synsvinkel, og vi kan så følge Peona hjem, som hun går gennem ”the gloomy wood in wonderment”. Den eneste rest af vidunderligt, der er tilbage for digtet og dermed for læseren, er hendes undren, wonderment, og spørgsmålet er så, hvor langt vi derved er nået i en forståelse af det vidunderlige, som digtet ellers har handlet om, når vi til slut ikke har adgang til det. Endymion forløses i sin kærlighed til Cynthia, men han forsvinder også fra den menneskelige verden;¹⁰ med sin udødeliggørelse kommer Endymion om på den anden side af det kategoriale skel mellem dødelig og udødelig, men rykker ikke ved det. Den

10 Tilsvarende E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814), hvor hovedpersonen Anselmus i eventyrets slutning er draget til et eventyrligt, men irrealt Atlantis-paradis, ”dem geheimnisvollen wunderbaren Reiche [...], das er für die Heimat erkannte” (Reclam 1991, s. 123), og som samtidig betyder hans exit fra den virkelige verden. En afgørende forskel til Keats’ digt er, at fortælleren hos Hoffmann direkte tematiserer det gådefulde ved Anselmus’ forsvinden.

proces af forvandling, som Endymion gennemgår, ”from this mortal state/ [...] / Be spiritualized” (IV, 991-993), gælder kun for ham og har ikke rækkevidde ud over hans eksistens. Der er ikke, som der ville være hos Novalis, en vision om integration af de to sfærer af sanseligt og oversanseligt, som kunne give det jordiske en ny betydning.

Hos Keats kan man også finde den gennemgående romantiske dobbelthed af en opadgående stræben, en søgen efter noget højere, og en skepsis og en reflektiv tilbagetrækning fra utopiens højdedrag. Det er den figur, som i den tyske romantik kendes som den filosofisk formulerede ironiske dobbelthed af selvoverskridelse og selvbeegrænsning. Men hos Keats er der en vigtig accentforskydning. Hvor de tyske romantikere, især Novalis, opererer med først at fremsætte et overdrevent postulat om den kommende utopi for så derefter at trække den tilbage, relativere den, da det udsagte aldrig kan være hele sandheden om den søgte utopi, er bevægelsen modsat hos Keats. Han starter typisk med en skepsis overfor imaginationen og en indsigt i bundetheden i den egne fysiske krop og den konkrete realitet, men forsøger så dog alligevel sine flugtbevægelser og sonderinger ud i bevidsthedens selvoverskridelser og selvophøjelse på trods af den umulige forløsning.¹¹ Et paradigmatiske eksempel er sonnetten »’Why did I laugh tonight?...’« (1819). I digtet spørger jeget sig selv, hvorfor det lo, og

11 Anne K. Mellor ser i sin læsning af Keats’ ironi i *English Romantic Irony*, Harvard UP 1982, denne bevægelse modsat; at Keats, i lighed med de tyske romantikere, først i en skabensens entusiasme fremsætter et ’symbol of perfection’ for så skepticistisk at kontrastere den med bevidstheden om menneskelivets og altings ophør; s. 81. Som en dobbelthed af entusiasme og skepticisme kobler Mellor den ironiske bevidsthed hos Keats til en dobbelt indsigt i livets skønhed, såvel som i dødens uundgåelighed, til et sammenspil af grænseoverskridende imagination og endelighedens uoverskridelige grænse, samt til en uløselig kompleksitet i forholdet mellem ideelt og reelt; s. 5 & 77f.. Mellor bruger produktivt ironien til at strukturere en række indsigter i Keats’ værk; jeg mener dog, at hun f.eks. i beskrivelsen af det ideelle og ’symbol of perfection’ i for høj grad læser den tyske ironis begrebsunivers ind i den engelske romantik, ligesom jeg mener, at hun bytter om på faktorernes orden: Det er sandt, at Keats digte ofte slutter med en indsigt i livets forgængelighed, men de starter som regel også her, paradigmatiske er starten på »Ode to a Nightingale«: ”My heart aches, and a drowsy numbness pains/My sense” (1-2).

finder ud af, at hverken Himmel eller Helvede kan hjælpe, derimod findes svaret i ”my human heart” (5), som ligesom jeget ”are here sad and alone” (6). Jeget er udelukkende henvist til sig selv og sin ensomhed uden metafysisk støtte. Dette udvikler digtet til figur af *inderlighed*, der peger i to retninger:

”Why did I laugh? I know this being’s lease
My fancy to its utmost blisses spreads;
Yet could I on this very midnight cease,
And the world’s gaudy ensigns see in shreds.
Verse, Fame, and Beauty are intense indeed,
But Death intenser – Death is Life’s high meed.” (9-14)

På den ene side tegnes konturen af imaginationen med et potentiale af ’blisses’, som også homologt kobles sammen med digtningens ”Verse, Fame, and Beauty”. På den anden side lurker konstant den egne død, som flår verdens jubelflag i strimler, og som digtet til slut hylder som livets belønning. Ud fra jegets indre rum tegner digtet altså to muligheder: en opløftelse gennem imaginationen eller en nedsynken i døden. Døden formuleres her som den stærkeste part, og selvom en stor del af Keats’ digte er fyldt med en optagethed af døden, står bevidstheden om døden intetsteds stærkere hos Keats end i dette digt. Omvendt udvisker døden ikke muligheden for imaginationens himmelflugt. Digtet formulerer et alternativ mellem to positioner i jeget, og selvom jeget vælger den ene, nemlig døden, er den anden stadig som ”being’s lease” en konstitutiv del af livet. Imaginationen er konstant til stede som en mulighed for ’bliss’ i jeget, men afgrænses af eksistensens grænse. Dødsbevidstheden blokerer for imaginationens fri bevægelse og er den uophævelige grænse for imaginationens spillerum. Vi kan sagtens imaginere, men vi kan ikke overvinde døden, hverken ved at fremskrive en mytopoetisk forløsning i en vision om en tilstand af evig udødeliggørelse à la *Endymion* eller ved at iscenesætte et lyrisk jeg i en selvoverskridende, fri imaginering. Det tidlige imaginationsdigt »I stood tip-

toe'« slutter på den måde i det lyriske jags bratte selvfrydelse i forlængelse af jegets vision om et paradisisk samfund, hvor alles "tongues were loosed in Poesy" (235): "Was there a Poet born? – but now no more,/ My wandering spirit must no further soar.–" (241f.). Jegets tale kan hverken forløse sig som reelt, dvs. hvor det talte bliver virkeligt som Adams drøm, eller fortsætte ud i det blå. Jeget udmattes ganske enkelt til slut, åndens vandring må komme til et ophør.

Imaginationens rum

I sit imaginationsbegreb afgrænser Keats sig på to fronter. På den ene side afgrænser han sig til 1700-tallets engelske empiriske filosofi. Selvom der i Keats' stadige døds- og kropsbevidsthed er en klar affinitet med den empiriske filosofi med dens insisteren på sanseerfaringen som et uomgængeligt empirisk baseret præmis for bevidsthedens bearbejdning af virkeligheden og dens indtryk,¹² peger Keats' stadige forsøg på at trække imaginationen til sin grænse ud over denne tradition. På den anden side er Keats radikalt forskellig fra de mere idealistisk prægede opfattelser af imaginationen, som de formuleres i den engelske romantik i bl.a. Shelleys nyplatonisk inspirerede mytopoesi og programmatisk i *A Defence of Poetry* og i Coleridges teori om imaginationen. Coleridge taler om imaginationen som den "synthetical and magical power", som kan bevirke en "balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image; the individual, with the representative; the sense of novelty and

12 Sperry påpeger på denne måde, at den poetiske proces hos Keats hænger uløseligt sammen med "the processes of human perception"; derfor er Keats' "conception of verse [...] founded on the primacy of sense experience", *Keats the Poet*, s. 8f.. Dette betyder dog ikke, at Keats' digtning udelukkende er forpligtet på den konkrete sansning; Sperry beskriver præcist Keats' digtning som "primitive and constructive: it begins with what is most fundamental to human experience and proceeds from there", s. 10, hvorved også sanseerfaringens relation til bevidstheden og i sidste ende imaginationen tematiseres.

freshness, with old and familiar objects”, etc.¹³ Coleridge fremsætter et teoretisk program for imaginationen som en kapacitet i bevidstheden¹⁴ til at skabe ny, enhedslig betydning. Selvom det ligger latent i graden af abstraktion i Coleridges teori, at den ikke kan indløses, støder Keats’ imagination på sin grænse her. Der er hos ham ikke den samme grad af idealistisk spekulation over og tiltro til imaginationen.

Man kan beskrive det sådan, at Keats’ imagination i sin indramning er del af en fundamental antropologi med kroppen som udgangspunkt, men at den omvendt også afsøger sin egen, selvstændige produktive formåen uden dog på noget tidspunkt at kunne løsrive sig helt fra kroppen. Som Harold Bloom præcist siger, er Keats’ verden på én gang aktuel og visionær; den er på den ene side sanselig og sandsynlig, på den anden side åben for muligheder.¹⁵ Bloom påpeger endvidere Keats’ position som præget af en dobbelt frihed. På den ene side er han ”refreshingly free of existing conceptions of the world”, på den anden side er han ”free also of apocalyptic desire, the inner necessity that compelled Blake and Shelley create their radical, but open conceptions of possible worlds”.¹⁶ Keats befinder sig i en mellemposition: Han søger at overskride det givne i verden og den mentale barriere, der hindrer os i at se verden i dens rette belysning, samtidig med at denne ambition om overskridelse ikke afstedkommer et ønske om en ny forløsning i realiseringen af en abstrakt vision. Snarere er der, som Paul de Man har gjort opmærksom på, en tendens til at være fremadrettet, ”prospective rather than retrospective”, hvilket netop også blokerer for en statisk meditation over en eller anden form for etableret harmoni.¹⁷ Med sit begreb om

13 Coleridge: *Biographia Literaria*, James Engell & W. Jackson Bate (ed.), Princeton UP 1984, II, s. 14f..

14 Jvf. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*, Suhrkamp 1993, s. 316ff..

15 Bloom: *Visionary Company*, Cornell UP 1971, s. 3.

16 Bloom, *ibid.*.

17 de Man: »Introduction to the Poetry of John Keats«, in: *Critical Writings 1953-1978*, University of Minnesota Press 1989, s. 179-197; s. 181. Endvidere hævder de Man, at

'præfigurativ imagination' har Newell F. Ford fat i den fremadrettede tendens i Keats' værk; omvendt er det problematisk, og typisk for Fords position i den ældre forskning, at han i for høj grad binder dynamikken i præfigurationen til en vision om en overjordisk forløsning i et højere, himmelsk "postmortal elysium", hvor imaginationen i sidste ende ses som en evne til at forestille sig en 'other-worldly' sandhed.¹⁸ Som Sperry påpeger, søger Keats måske noget 'etheral', men som et resultat af den poetiske proces og dermed udtryk for en destillation, intensivering og enhedssøgende koncentration er dette radikalt ikke-transcendentalt.¹⁹ Keats er i høj grad immanensen og det reelles digter, hvilket også kan

digtenes hyppige klimaks i et åbent spørgsmål "suggest he has reached a threshold, penetrated to the borderline of a new region that he is not yet ready to explore but toward which all his future efforts will be directed." De Man ser også fremtidsorienteringen som del af en eksistentiel indstilling, hvor Keats ved at skabe sig en distance til sin beskedne herkomst og økonomiske problemer får rum til digtningen. I sin socio-historisk orienterede analyse går Levinson videre og kobler figuren af en fremtidsrettet anticipation med Keats' position – og komplikation – i middelklassen som en "eternally coming class", der i et "display of ease" forsøger at konvertere "nothingness into prolific tension". Pointen er, at Keats' stil i sin imitation af denne struktur bærer en ideologisk indstilling med sig. *Keats's Life of Allegory*, Basil Blackwell 1988, s. 24.

18 Ford: *The Prefigurative Imagination of John Keats*, Stanford UP 1951, s. 88ff. Ford er dog nuanceret i sin fremstilling. Han siger, at den præfigurative imagination af en højere sandhed som en "feelingful faith in the prefigurative veracity of blissful imaginings" hos Keats især mod slutningen af forfatterskabet afvejes af en skepticisme over for illusionen, dvs. den er ét moment hos Keats, s. 125ff., ligesom han også påpeger den højere sandheds ikke-metafysiske og ikke-platonske farvning som "modeled on his most treasured aesthetic experiences on earth", dvs. som en direkte transponering og "extensionalization" af den sanselige erfaring, s. 88. Min anke over for Fords fremstilling består dels i hans insisteren på Keats' tro på en højere region af sandhed, dels i hans kobling af imaginationen som redskab for den søgte relation til denne sandhed.

19 Jvf. Sperry, s. 47: "Although the process may begin with the realization of particular identities, these are nevertheless synthesized and purified by the intensity of the poet's imagination which transforms them to a higher state, akin to the "etheral"". Den poetiske skabelse optræder på den måde som en abstraktion fra den materielle verden, men er samtidig bundet til den: "The resulting creation is not, needless to say, "spiritual" in any transcendental sense but simply more intense and unified – a world like that of dreams where the flow of suggestions and associations can elaborate itself freely and endlessly", s. 54. Sperrys påviser øjenåbnende, at Keats har hentet sine metaforer til beskrivelsen af den poetiske proces fra sine medicinske og kemiske studier. Se også det i denne henseende vigtige brev til Bailey 13. marts 1818, hvor Keats afsøger det æteriske i forhold til forskellige grader af abstraktion fra det konkrete, men til stadighed tilbagekobler det til det

ses i hans insisteren på livets helhed af både 'pleasure' og 'pain', ligesom enhver skønhed også altid er en "Beauty that must die [...]" (21), som det hedder i »Ode on Melancholy« (1819).²⁰ Omvendt er det vigtigt at understrege, at Keats ikke nøjes med virkelighedens rå materialitet, men poetisk vil tegne nye linier ind i den og ud over den, bl.a. ved hjælp af den visionære imaginations flugtbewægelser. Derfor har den skepticisme, der kommer til udtryk i værket, frem for alt at gøre med den grænse, imaginationen som bevidsthedsproces altid vil støde på, og betyder ikke, som Jack Stilling er hævder i sin berømte artikel om »The Eve of St Agnes« (1819) fra 1961, at enhver form for drømmeri eller "fairy-tale imagery" fordømmes i Keats' værk.²¹ Stilling har ret i, at det ligger som et imperativ i Keats' væsentlige digte fra det produktive år 1819, at "an individual ought not to lose touch with the realities of this world", men har omvendt ikke ret i, at enhver form for drøm eller drømmeri fører væk fra livet og verden;²² tværtimod er det frit imaginerende drømmeri *også* en del af livet, der som en

konkrete; "Ethereal thing may at least be thus real, [...]", *Letters of John Keats*, I, s. 242. Sperrys generelle pointe er, at Keats' værk i sidste ende udtrykker "the etherealizing power of human desire and passion" for i en intensivering af virkeligheden at nå det 'materielt sublime', som det hedder med et udtryk fra brevdigtet »To J. H. Reynolds, Esq.« (1818), l. 69. Dette perspektiv er samtidig Sperrys begrænsning, da Keats – i min læsning – ikke kun søger at kondensere virkeligheden, men også eksperimentelt at afsøge dens forskellige dimensioner.

20 I en del af brevene kommer lignende betragtninger til udtryk, bl.a. i det berømte brev til Reynolds 3. maj 1818, hvor Keats sammenligner "human life to a large Mansion of Many Apartments", og hvor det ellers lyse og vidunderfyldte "Chamber of Maiden-Thought" ved overbevisningen om, at "the World is full of Misery and Heartbreak, Pain, Sickness and oppression", bliver "gradually darkened and at the same time on all sides of it many doors are set open – but all dark – all leading to dark passages – We see not the ballance of good and evil. We are in a Mist – We are now in that state [...]", *Letters of John Keats*, I, s. 280f..

21 Stilling: »The Hoodwinking of Madeline: Skepticism in *The Eve of St. Agnes*«, in: *The Hoodwinking of Madeline and other essays on Keats's poems*, Urbana, 1971, s. 88.

22 Ibid., s. 86 & 90. I en senere artikel »Keats, Wordsworth, and "Romanticism"« (1971) nuancerer Stilling sit synspunkt ved at sige, at "the concern with the visionary imagination may be taken as Keats's central theme", men at Keats netop "employs imagination as a basis, not for poetry, but for taking attitudes about life in the actual world", *ibid.*, s. 141 & 144.

uudtømmelig og uafsluttelig dynamik kan være med til at vise nye og hidtil uerkendte sider af livet.

Imaginationen hos Keats skal herved forstås som et *grænsebegræb*, der snarere end – på den ene side – restløst at gå op i den kropslige erfaring og – på den anden side – at være en bevidsthedens fritsvævende 'synthetical and magical power' (Coleridge) forsøger at *problematisere* relationen mellem eksistensens empiriske grundlag og bevidsthedens flugtbevægelser. Keats afprøver visionens gyldighed. Hvor man i et teoretisk perspektiv måske kan hævde, at imaginationen i romantikken generelt sigter på at 'syntetisere og harmonisere' (jvf. Coleridge) en række beslægtede polariteter så som naturens konkrete realitet og menneskets ånd, objektivt og subjektivt, ydre og indre, krop og sjæl, empirisk og transcendentalt,²³ dvs. ukritisk følger imaginationens teoretisk formulerede selvforståelse, er det snarere Keats' ærinde at undersøge og problematisere karakteren af og brudfladen i den polære struktur mellem ydre og indre virkelighed. Enhver digterisk undersøgelse af imaginationen er for Keats derved også uløseligt bundet til en problematisering af præmisserne for imaginationen. Keats' digtning kan læses som én ubrudt kæde af problematiseringer, hvilket måske også er grunden til, at Keats' tekster ikke forløses i et dramatisk forløb, og det derfor ofte kan virke som om, at de ikke kommer ud af stedet.²⁴ De har ikke udgangspunkt i en stærk tiltro til en teoribygning, som kan lede dem på vej,

23 Jvf. Engel: *Creative Imagination*, s. 7.

24 Hvilket mest prægnant kommer til udtryk i de to digtninger om Hyperion, der begge er udtryk for en episk ambition hos Keats, og som begge kun når til at præsentere et *set-up* for deres handling, før Keats afbryder arbejdet med dem. Den indre logik heri er, at når Keats har ryddet vejen for at fortælle sin historie, har han netop sagt alt, der er at sige. Allerede i samtiden er Keats blevet kritiseret for sine teksters stilstand, frem for alt og mest brysk af Byron, der i sin kritik af manglende dramatisk handling i Keats' lyrik betegner den som 'a sort of mental masturbation'. Se hertil Keach: »Byron reads Keats«, in: Susan J. Wolfson (ed.): *The Cambridge Companion to Keats*, Cambridge UP 2001, s. 203-213, der især også peger på kombinationen af "stylistic objections" med en "undisguised sense of class superiority and a sexual anger", s. 206, som motoren bag Byrons angreb på Keats.

og som måske ville sikre en vis succession i løbet af forfatterskabet i retning af en æstetisk forløsning.²⁵ Omvendt er det netop gennem problematiseringen, at Keats dynamiserer imaginationen, ikke som en metode til at opnå harmoni, men som en metode til at vise og udvirke en verden i konstant forandring.

Keats formulerer sit begreb om imaginationen skeptisk ud fra sin empirisk påvirkede tilgang, men har omvendt dog en ambition om at pege på og i sidste ende forskyde den indre grænse i den polære struktur. Det er min tese om Keats' poetiske imagination, at Keats søger en forandring af relationen mellem indre og ydre, mellem bevidstheden og den ydre verden, ikke ved at lade imaginationen suverænt overlejlre og omskabe den ydre verden efter forgodtbefindende, men ved diskret at omarbejde relationen til den ydre verden. Keats' digtning er flugtbevægelser, der kender deres begrænsning, men som samtidig forsøger at sondere nyt terræn.

Min tese er, at Keats' digtning indeholder en bestemt iscenesættelse af relationen mellem subjekt og verden, såvel som mellem digt og verden. En central pointe er her, at Keats' digtning – som størstedelen af romantisk litteratur – grundlæggende problematiserer relationen til verden, dét at 'handle' om 'verden' og, i sidste ende, hvad den 'verden' er, som digtene forholder sig til. Hos Keats er vi ofte, tydeligt i digtene med mytologisk stof, men også i de digte, der f.eks. omhandler en konkret naturbetragtning,²⁶ meget langt fra en genken-

25 I et vist omfang kan man, også under indtryk af Keats' egen sygdom, henimod slutningen af forfatterskabet tale om en større grad af optagethed af endeligheden som grænse. I sonetten »'Bright Star!'« (1819) placerer jeget dels Nordstjernens himmelske sfære i en uophævelig afstand til den jordiske verden og udtrykker sit eget ønske om at kunne være så "steadfast, still unchangeable" (9) som den, dels sætter jeget dette ønske i forbindelse med fastholdelsen af den elskede, der med "love's ripening breast" (10) er spundet ind i eksistensens tidslighed. Det evige og det tidslige sættes på spidsen i de sidste linier som et alternativ, der dog af resten af digtet er formuleret som to adskilte sfærer: "Still, still to hear her tender-taken breath,/ And so live ever – or else swoon to death." (13f.)

26 Og som også ofte, som digtene »'I stood tip-toe'« og »'To Autumn'« (1819), har baggrund i konkrete naturoplevelser, som Keats har haft hhv. forår og efterår, til »'To Autumn'« se *Letters of John Keats*, II, s. 167.

delig beskrivelse af en politisk, social, økonomisk betinget virkelighed.²⁷ Digtene tegner i stedet selv en cirkel om sig selv og sine egne udsagn; ikke for at negere ethvert forhold til en ydre virkelighed, men for at figurere en ny type af relation til virkeligheden.²⁸ Digtenes grad af erkendelse er ikke direkte udmøntet i en referentiel henvisningsfunktion, men i digtenes strategier til at iscenesætte og organisere betydning. Dvs. digtene iværksætter en type af erkendelse, der sætter parentes om det, man kan kalde 'verden' eller 'virkelighed', men som alligevel, indirekte, relaterer sig til måder at *forstå* verden.

The Fall of Hyperion. A Dream (1819)

Handlingen i *The Fall of Hyperion* har to lag. Det første lag er den 'War in Heaven', som har udspillet sig mellem de faldne titanere og Olympens ny herskere under ledelse af solens og digtningens gud Apollon. Fortællingen sætter ind, hvor titanerne har tabt, Apollon gennem en proces af guddommeliggørelse

27 Dog er der i det tidlige værk under påvirkning af Leigh Hunt og hans 'Cockney'-kreds en tendens til at skrive digte, der mere eller mindre direkte forholder sig til faktiske forhold i samtiden. Et eklatant eksempel er sonetten »Written on the Day that Mr. Leigh Hunt left Prison« (1815), som er skrevet før, Keats mødte Leigh Hunt. Hunt sad to år i fængsel for at have skrevet injurierende om den daværende kronprins i avisen *Examiner*. Til den politiske dimension hos Keats, se f.eks. John Kaml: »The Politics of Keats's Early Poetry«, in: Susan J. Wolfson (ed.): *The Cambridge Companion to Keats*, Cambridge UP 2001, s. 1-19, samt Nicolas Roe: *John Keats and the Culture of Dissent*, Clarendon Press 1997, der også behandler de implicite sociohistoriske referencer i Keats' senere værk. Generaliseret er det historiske til stede i Keats' værk i form af abstrakte refleksioner over historiens ofte disruptive forandringslogik (Oceanus' tale i *Hyperion*, II, 173-243, især II, 228f.: "For 'tis is the eternal law/ That first in beauty should be first in might") og dens dialektik af "Creations and destroyings", *Hyperion* (III, 116).

28 Tilottama Rajan påpeger på denne måde, at det faktum, at poesi "makes nothing happen" (som hun citerer W.H. Auden for) ikke betyder, at litteraturen står i en skarp modsætning til 'historien', hvor ting sker. Rajans pointe er, at når poesien får 'intet' til at ske, afsløres der en negativitet, der forefindes i den historiske virkelighed, såvel som i digtningen. »Keats, Poetry, and 'The Absence of Work'«, in: *Modern Philology* 95, no. 3, 1998, s. 334-51; s. 335. Dvs. digtningens tilsyneladende modsætningsforhold til historien kan også forstås som et særligt perspektiv på historien. Rajan har givetvis sin (dekonstruktive) idé om historiens negativitet fra de Man, der er inde på lignende tanker i »Introduction to the Poetry of John Keats«, s. 188.

er ved at opnå sin ny status som hersker, og titaneren Hyperion lurder i baggrunden med et kommende oprør mod Apollon. På dette punkt deler *The Fall of Hyperion* digterisk stof med *Hyperion. A Fragment*, som Keats arbejdede med blot få måneder forinden, ligesom der også ordret er linier fra den tidligere tekst (I, 1ff.), der indgår i den senere (I, 294ff.). Men hvor *Hyperion* udelukkende befinder sig på det mytologiske plan, indeholder *The Fall of Hyperion* endnu et lag ved at fremsætte et 'nutidigt' lyrisk jeg, der gennem en række drømmesekvenser kommer til en gådefuld ruin, der tidligere har været tempel for Saturn. Her møder jeget gudinden – og ligeledes en falden titaner – Moneta. Størstedelen af digtet udfolder sig som en dialog mellem jeget og Moneta, hvor de to diskuterer jegets dødelighed, lidelsens nødvendighed og jegets mulighed at opnå et skabende blik, der kan bringe de faldne og stivnede mytologiske figurer til ny aktivitet. Da jeget og Moneta også i teksten diskuterer digteren, er der en vis tradition for at læse teksten som en metapoetisk refleksion og identificere jeget med digteren – og i ekstreme tilfælde – med Keats selv. Et springende punkt i teksten er da også overgangen fra den første til den anden Canto, da teksten her skifter fra en diskussion af jegets blik til den mytologiske handling.²⁹ Det lyriske jeget nægter dog at opfatte sig selv som digter (I, 193f.), og det er for så vidt heller ikke interessant, om jeget er en digter eller ej. Det interessante er den *synsmåde*, som

29 Man kan derfor argumentere for, at *The Fall of Hyperion* som udtryk for en poetologisk refleksion når til sit slutpunkt efter Canto I, da jeget her opnår den *synsmåde*, der leder videre til beskrivelsen af det mytologiske stof i Canto II. Omvendt kunne det have været interessant at se, hvordan jeget videre ville blive formuleret og tematiseret i teksten efter at have udfoldet sin *seen* i det mytologiske stof. Begge *Hyperion*-tekster er forblevet uafsluttede; opgivet af Keats. Forskningen er præget af en genkommende diskussion af de både indre og ydre grunde til den manglende færdiggørelse. Tendensen er at ville se en indre motivation i afbrydelsen af arbejdet med begge tekster, dvs. at Keats i begge tilfælde er nået så langt med sin problemstilling som muligt; i *Hyperion* med Apollons guddommeliggørelse og i *The Fall of Hyperion* med jegets ny blik. Bloom mener sågar, at *The Fall of Hyperion* mellem Canto I og II brækker over i to halvdele, der ikke hører sammen, hvilket nok er at strække problemstillingen til det yderste. *Visionary Company*, s. 431. Til historien om *The Fall of Hyperion* hører under alle omstændigheder, at Keats pga. sit tiltagende dårlige helbred var nødt til at afbryde arbejdet i efteråret 1819.

jeget opnår i sin dialog med Moneta, og som jeg i det følgende vil beskrive nærmere. Digtet handler om at *se*.

Jeg vil her pege på tre dimensioner af jegets synsmåde: tematiseringen af jegets imagination (internalisering), ophævelsen af virkelighedsplaner (irrealisering) og spørgsmålet om muligheden for forvandling (transfiguration).

Internalisering

I Keats' værk findes der forskellige typer af tematisk iscenesættelse af imaginationen. I digte som »'I stood tip-toe'« og »Ode to a Nightingale« er der et lyrisk jeg, der er bundet til en konkret situation i naturen. Med udgangspunkt i sin perception kan jeget så foretage sine imaginære flugtbewægelser ud i omgivelserne. Det er en åben iscenesættelse af forholdet mellem perception og imagination, som i høj grad ligger i forlængelse af Wordsworths type af locodeskriptive digte med en internaliseret kontemplation over naturen. I modsætning hertil står digte som »Ode to Psyche« (1819) og *The Fall of Hyperion*, hvor der ligeledes optræder et lyrisk jeg, men hvor den digteriske scene og situation som udgangspunkt er *rent imagineret*, dvs. har forladt den konkrete natur. I »Ode to Psyche« handler det om det lyriske jeks møde med et elskende par fra den græske mytologi, Psyke og Eros, og om, hvordan jeget i sit indre får oprettet dét tempel for Psyke, som hun aldrig fik i virkeligheden. Jeget internaliserer Psyke og får derved samtidig aktualiseret sin egen imagination:

”A rosy sanctuary will I dress
With the wreathed trellis of a working brain,
With buds, and bells, and stars without a name,
With all the gardener Fancy could e'er feign,
Who breeding flowers, will never breed the same” (59ff.)

Samtidig er det pointen, at dette 'indre' rum ikke afgiver et fast grundlag for en klar sondren mellem perception og imagination, da perceptionen er internaliseret

i imaginationen. I »Ode to Psyche« og *The Fall of Hyperion* føres vi fra start af ind i et irrealt drømmerum, der er befolket med karakterer fra den antikke mytologi. Samtidig optræder mytologien her som et fremmedgørende møde med noget ikke-kendt, hvilket står i modsætning til »'I stood tip-toe'« og »Ode to a Nightingale«, hvor det mytologiske stof eksplicit kommer 'indefra' som en del af bevidsthedens imaginerende overbud. Forskellen mellem »Ode to Psyche« og *The Fall of Hyperion* består i, at jeget i »Ode to Psyche« befinder sig i en produktiv distance til sit syn af Psyke og Eros, hvorved jeget kan oprette sit indre tempel for Psyke, hvorimod jeget i *The Fall of Hyperion* intrikat er sammenfiltret med den handling, der udspiller sig i det imaginerede drømmerum. Hvor jeget i »Ode to Psyche« i sidste ende kan sondre mellem de mytologiske karakterer og sin egen bearbejdning af dem, mister jeget i *The Fall of Hyperion* den faste grund under fødderne. Jeget vikles ind i digtets handling gennem en række forvandlinger, hvor jeget bl.a. falder i afmagt i en dødelignende tilstand og efter at have "slumbered" (I, 57) liver op igen: "When a sense of life returned, I started up/ As if with wings; [...]" (I, 58f.). I modsætning til »Ode to Psyche« vikles jeget ikke ud igen. I *The Fall of Hyperion* når den internaliserede imagination til et punkt, hvor den refleksive bevidsthed mister sit greb.

Irrealisering

Som del af sit irrealiserede og irrealiserende drømmesyn spændes jeget ud mellem to ekstremer. På den ene side opnår jeget et nyt syn; på den anden side føres jeget til grænsen af sin endelighed. Efter et stykke inde i dialogen med Moneta at have formuleret et ønske om at tilegne sig det indre af hendes bevidsthed, "Let me behold [...]/ What in your brain so ferments to and fro" (I, 289f.), befinder jeget og Moneta sig et nyt sted:

”Onward I looked beneath the gloomy boughs,
And saw, what first I thought an image huge,
Like to the image pedestalled so high
In Saturn’s temple. Then Moneta’s voice
Came brief upon mine ear: ’So Saturn sat
When he had lost his realms’. Whereon there grew
A power within me of enormous ken
To see as a God sees, and take the depth
Of things as nimbly as the outward eye
Can size and shape pervade. The lofty theme
At those few words hung vast before my mind,
With half-unravelling web. I set myself
Upon an eagle’s watch, that I might see,
And seeing ne’er forget.” (I, 297-310)

Jeget kan som en gud se i dybden af ting, hvorved også den kvalitative forskel på tingenes indre og ydre bliver ophævet. Ligeledes kan jeget som en ørn i højden have et suverænt overblik. Til gengæld fremstår det på intet tidspunkt klart, hvad det sete billede forestiller. I første omgang kvalificeres det blot ved sin ydre egenskab af at være stort og ved at ligne et tidligere billede, hvis motiv, ”huge of feature as a cloud” (I, 88) heller ikke angives. Moneta lader endvidere billedet blot være billede. Hun påpeger tvetydigt, at Saturn sad på ’denne måde’, da han mistede sit rige, men det er netop ikke sikkert, at billedet forestiller Saturn, Moneta siger blot, at posituren på billedet er *ligesom* Saturns. Men selvom teksten præcist undlader at give os et klart indtryk af billedets karakter, har det i sin formidling gennem Monetas ord en væsentlig effekt for jeget: ”The lofty theme/ At those few words hung vast before my mind”. Det er ikke selve billedet, det drejer sig om nu, men om ordenes ’lofty theme’, som det fremstår for jegets bevidsthed. Jeget har fra dette punkt fået inderliggjort myten om Saturn, om end temaet som et ”half-unravelling web” stadig fremstår uklart og uigen-nemtrængeligt for bevidstheden.

Sammen med forestillingen om at se, som en gud ser, kan man læse dette forløb som fødslen af den imaginative, skabende bevidsthed, der ud fra en simpel anledning – billedet og Monetas ord – skaber liv til den ellers døde statue og giver liv til visionen, dvs. oversætter "the mind's imaginings into actuality".³⁰ Set i forhold til den første *Hyperion* er der da også tale om en udhævelse af det seende og imaginerende jeg. Scenen er *framed* i en dobbelt mediation af dels Monetas stemme og dels jegets eksplicite tilstedeværelse i handlingsforløbet. Som Geoffrey Hartman udtrykker det, ser vi den, der ser visionen; den 'usynlige digter' opdager sit nærvær: Digteren bevæger sig fra en "absorbed looking" til en "spectral confrontation", dvs. en eksplicit forholde sig til et møde med noget ikke-menneskeligt.³¹ Efterfølgende i teksten aktiveres synet af Saturn da også (I, 320ff.); Saturn kommer til live og beklager sin nød. Forvandlingen i jeget kan herved tolkes som en poetologi dels for udviklingen og fremkomsten af den skabende bevidsthed, dels for evnen til at konkretisere og dramatisere visionen.³²

Men det er også vigtigt at insistere på den pludselighed, med hvilken det ny blik opstår. Det opstår nærmest ud af intet, af et uklart billede og en kort forklaring, og med en overledning, "Whereon", der i sammenhængen synes logisk-

30 Wolf Z. Hirst: »How Dreams Become Poems: Keats's imagined Sculpture and Re-Vision of Epic«, in: Frederick Burwick & Jürgen Klein (ed.): *The Romantic Imagination*, Editions Rodopi 1996, s. 301-314; s. 311.

31 Geoffrey Hartman: »Spectral Symbolism and Authorial Self in Keats's "Hyperion"«, in: *The Fate of Reading and Other Essays*, University of Chicago Press 1975, s. 57-73; s. 64f.

32 Jvf. f.eks. Balachandra Rajan, der både mener, at "[t]he internalization re-enacts the mythic-dynastic past", og at denne omarbejdning af den mytiske fabel svarer overens med "the self-formative growth of the mind that discovers the fable". Rajans pointe er så efterfølgende, at *The Fall of Hyperion* som et "poem of self-formation" må forblive åbent og uafsluttet, da det er bundet til bevidsthedens uendelige proces. Rajans optik af uendelige forskydning af "objectives" for digtet og dermed også digtets afslutning befinder sig inden for en dekonstruktiv tankehorisont: »The two *Hyperions*: Compositions and Decompositions«, in: Duncan Wu (ed.): *Romanticism: A Critical Reader*, Blackwell 1995, s. 263-290; 286f.. Problemstillingen handler også generelt om Keats' evne til at dramatisere det antikke stof, som han gav sig i kast med; til at mobilisere og dynamisere den stilstand, som f.eks. eksplicit karakteriserer figurerne på den urne, der behandles i »Ode on a Grecian Urn« (1819).

kausal, men udelukkende er en ikke-kausal konjunktion. Jeg vil ikke tolke dette som, at Keats afviser visionens gyldighed, men at han antyder dens skrøbelighed. Det kan være, at jeget opnår et syn som en gud, men synet er ikke i sig selv guddommeligt konstitueret med en særegen, indre styrke eller en enhedslig internalisering af verdens heterogenitet.³³

Pointen er, at det digteriske blik hos Keats er formuleret med grundlag i en indre modsætning mellem visionens konkrete dramatisering og dens skrøbelige udgangspunkt i en menneskelig, endeligt betinget bevidsthed. Men som typisk hos Keats betyder vilkåret af menneskets dødelighed ikke nødvendigvis et tab, men også en styrke, som det kan ses i en afgørende scene, hvor gudinden Thea har netop har forsøgt at vække Saturn til live, men har opgivet:

”Long, long those two were postured motionless,
Like sculpture builded-up upon the grave
Of their own power. A long awful time
I looked upon them: still they were the same;
The frozen God still bending to the earth,
And the sad Goddess weeping at his feet,
Moneta silent. Without stay or prop
But my own weak mortality, I bore
The load of this eternal quietude,
The unchanging gloom, and the three fixèd shapes
Ponderous upon my senses a whole moon.” (I, 382-92)

Det centrale omdrejningspunkt i citatet er Monetas tavshed. Med hendes tavshed går handlingen i stå, hvilket igen kunne understøtte antagelsen af hendes centrale rolle for jegets blik. Men i sin tavshed udskiller Moneta sig også fra jeget. I stedet for at være dialogpartner for jeget (muse), har hun nu tilsluttet sig gruppen af de tre skulpturelle ”fixèd shapes”. I deres kunstfulde stilstand trækkes de tre

33 Det ville være modellen for Apollon i *Hyperion*: ”Knowledge enormous makes a God of me./ Names, deeds, gray legends, dire events, rebellions,/ Majesties, sovran voices, agonies,/ Creations and destroyings, all at once/ Pour into the wide hollows of my brain,/ And deify me [...]” (III, 113ff.).

guders udødelighed ud som et ekstrem, der er svært at bære for jeget, men som tilsvarende trækker jeget ud til *sit* ekstrem: nemlig evnen til, udelukkende med ”my own weak mortality”, at bære vægten af gudernes udødelighed.³⁴ Tilsvarende bevirker den statue-agtige ”eternal quietude” og ”unchanging gloom” ikke, at enhver handling og livsproces går i stå, da de på jeget virker ”Ponderous upon my senses a whole moon”. Tilstanden af evighed og uforanderlighed modvirkes af en sansemæssig konkretisme og antydningen af et tidsforløb i månens bevægelse. Jeget er dog efterfølgende ved at bukke under:

”And every day by day methought I grew
More gaunt and ghostly. Oftentimes I prayed
Intense, that Death would take me from the vale
And all its burthens. Gasping with despair
Of change, hour after hour I cursed myself –
Until old Saturn raised his faded eyes, [...]” (I, 395-400)

Jeget fornemmer med en tilsvarende stærk konkretisme, hvordan det menneskelige er ved at opløse sig. Grunden til denne opløsning er nok dobbelt betinget, dels af den egne dødelighed, dels af den udødelighed, som jeget føler sig tynget af, og som sætter jegets egen dødelighed i relief. Men samtidig er resultatet af denne massive dobbelte tilstedeværelse af ekstrem dødelighed og ekstrem udødelighed en indsættelse af jeget i en dobbelt tidslighed. På den ene side accellererer tiden i denne scene; hvor der før blot var et forholdsvist langsomt forløb og månens bevægelse, hedder det nu ”every day by day” og ”hour after hour”. Tiden intensiveres. På den anden side er det en scene præget af stilstand. Jeget er fanget i denne ”vale” med ”all its burthens” og gisper desperat efter

34 Dette kan også læses på den måde, at jeget, i modsætning til den fjerne fortid, som de statiske figurer også repræsenterer, er i stand til at håndtere døden. Dette kan minde om den historiefilosofiske refleksion i Novalis’ 5. *Hymne an die Nacht* (1800), hvor antikkens blinde punkt netop er dens manglende evne til at begribe og fortolke døden.

forandring.³⁵ Forandringen kommer med aktiveringen af Saturns "faded eyes", hvorefter handlingen tager over igen. I spændingen mellem fikseret udødelighed og egen dødelighed oplever jeget en krise, der truer med tilintetgørelse. Spørgsmålet er så blot, hvad der bevirker redningen. Man kan have stærk tiltro til jegets skabende blik og sige, at det er jegets blik, der alene aktiverer handlingen, da jeget på dette tidspunkt i handlingen ikke kan stole på en "intervention of immortals but only on his own mortal powers"³⁶. Det kan der være noget om: ved at stå alene overfor gruppen af udødelige figurer opnår jeget en ny styrke. Omvendt reddes jeget ikke, fordi dets blik søger forandring, men fordi forandringen blot – igen ikke-kausalt, men successivt i "Until" – iværksættes. Keats synes hermed at sige to ting: ingen transcendens uden en immanens i en inkarneret og udsat subjektivitet, der er tæt på sin egen opløsning, samt ingen rent subjektiv styring af processen.

Frem for at se jeget som styrende er det mere relevant at se jegets position og blik som produkt af en vekselvirkning mellem dødelig og udødelig. Dette hænger sammen med en diskussion af Keats' forhold til den episke tradition og fremstillingen af den græske gudeverden.³⁷ Diskussionen drejer sig især om den implicite motivation for at bruge det mytologiske stof om 'War in Heaven' som

35 Hartman ser dette moment, der både er tidsligt og tidløst, dødeliggørende og udødeliggørende som en "paralyzing test" af den 'poetiske psyke': "Temporality and vision becomes a single sufferance, an unmediated burden". Hartman trækker dog krydsperspektivet af erfaret temporalitet og tidløs vision for langt, når han siger, at "temporality is experienced in an abstract or figurative way, but visionaryness in a very concrete, literal way". Det er sandt, at et særligt kendetegn ved Keats visioner er deres helt konkrete og sansemæssigt opake karakter; det er mere tvivlsomt, om tiden hos Keats erfares abstrakt. Ibid., s. 68.

36 Hirst, *ibid.*, s. 311.

37 Det er et emne, der hyppigt er blevet diskuteret i forskningen, se bl.a. Vincent Newey: »*Hyperion, The Fall of Hyperion, and Keats's Poetic Ambitions*«, in: Susan J. Wolfson (ed.): *The Cambridge Companion to Keats*, Cambridge UP 2001, s. 69-85, der opsummerer en del af diskussionen. Keats' poetiske ambition hænger bl.a. sammen med ønsket om at skabe en dybt seriøs poesi, der i forlængelse af forbilledet i Miltons *Paradise Lost* (1667), kan behandle et kosmologisk drama. Et andet moment er Keats' sociale ambition om at forbinde sig med det bedre borgerskabs grækomani.

materiale for digtningen, og om digterens rolle i forhold til gestaltningen af det mytologiske stof. Fokus i min læsning af Keats' brug af kampen om kosmologisk herredømme er ikke på den tidsmæssige forskydning og kontrast af projiceret fortid og erfaret nutid med en opdagelse af, at selv den ellers 'uskyldige' fortid altid allerede indeholder nutidens problemer,³⁸ men på den dialektiske udveksling af dødeligt og udødeligt. Set på denne måde omfunktionerer Keats dynamiske og statiske perspektiver i den episke beskrivelse. I stedet for at være præget af dynamisk handling er begge *Hyperion*-tekster påfaldende statiske. *Hyperion* starter først, *efter* titanerne er faldet, og beskriver i stedet for en heroisk kamp deres lidelse ved at være faldet. *The Fall of Hyperion* handler stort set kun om jegets relation til Moneta; dog bringes der en åbenhed ind i tekstens afslutning med ordene om Hyperions færd på vej til kamp: "On he flared..." (II, 61).³⁹ Men overordnet er begge tekster statiske refleksions- og lidelseshistorier. Til gengæld er begge tekster dynamiske i deres måde at sætte dødeligt i relation til udødeligt.⁴⁰ Titanerne lider som dødelige, hvilket i *Hyperion* både beskrives generelt, som når det om Saturn hedder, at "Fate/ Had poured a mortal oil upon his head" (II, 96f.), og i helt konkrete sanselige beskrivelser som f.eks. af titanernes "big hearts/ Heaving in pain, and horribly convulsed/ With sanguine

38 Tilottama Rajan: *Dark Interpreter*, Cornell UP 1980, s. 145. Ud fra sin psykoanalytiske fortolkningsramme fremsætter Waldoff det mere traditionelle synspunkt, at bevidstheden fra sin position af nutid søger en relation til "the most valuable in the past", et *positiveret* "object felt to be lost", der i sidste ende for Keats er et udtryk "the depths of his own psyche". *Keats and the Silent Work of Imagination*, University of Illinois Press 1985, s. 25. Rajans ser mere præcist kompleksiteten i fortidens projicerede andethed.

39 Hirst ser dette som en suspension af handling, hvor Hyperions "flaring on in triumph has been eternalized". At *The Fall of Hyperion* dermed ender "with time suspended, with action frozen into a spatial representation", *ibid.*, s. 313, vil jeg betragte som en ren teoretisk spekulation, der dels ikke tager de ydre omstændigheder omkring Keats' opgivelse af teksten med i betragtning, dels kan "On he flared" i lige så høj grad læses som en åbning af et nyt handlingsrum. *The Fall of Hyperion* har i øvrigt den samme karakter af pludselig afbrydelse som Shelleys beslægtede *The Triumph of Life* (1822).

40 Hvilket står i modsætning til *Endymion*, hvor de to sfærer måske interagerer, men ellers – især i afslutningen, se ovenfor – holdes adskilte.

fev'rous boiling gurge of pulse" (II, 26-28).⁴¹ Gudernes dødeliggørelse som en konsekvens af deres fald er sammen med Apollons tilsvarende guddommeliggørelse (III, 118) *Hyperions* virkelige handling.

Transfiguration

Som antydnet i forbindelse med jegets guddommelige syn, "To see as a God sees", er der i *The Fall of Hyperion* en tilsvarende dobbelttrettet proces. Guderne dødeliggøres, og jeget opnår en grad af guddommeliggørelse. Logikken for forløbet er den forvandling, som jeget undergår, og som til sidst udmunder i en transfiguration, ikke af jeget fra dødelig til udødelig, men af jegets blik.

Jeget gennemgår i løbet af teksten en lang række forvandlinger. Efter en kort, generel 'induction' (I, 1-18)⁴² benævner jeget sig selv som placeret midt i et drømmeagtigt paradis-landskab. Karakteristisk siger jeget om sig selv: "Methought I stood [...]" (I, 19), jegets egen tanke og diskrete tvivl om scenen skaber en ramme om det, som følger. Jeget mærker så en appetit "Growing within" (40), og drikker så en drik, der fjerner "rapt unwilling life" (I, 51). Jeget falder i afmagt i en dødslignende tilstand; efter at have "slumbered" (I, 57), vågner og liver jeget op igen: "When a sense of life returned, I started up/ As if with wings; [...]" (I, 58f.), hvorved jeget er kommet til nye omgivelser. Allerede efter 58 verslinier har vi altså en dobbelt forvandling af jeget, der også markerer en afstand til det, der ligger *før* tekstens start, da jegets position i teksten etableres in medias res med 'methought'. Hvilket jeg og hvilken 'virkelighed', der eksisterer forud for tekstens drømmerum, kan vi ikke ane, om end drømmevisionens jeg kan formodes at være en fordobling af et ikke-drømmende jeg uden for drømmen. Overgangen fra én tilstand til en anden gentages kort efter, men

41 Hartman påpeger, at *Hyperion* et stykke bemærkelsesværdig epik derved, at det ikke omhandler relationen mellem guder og mennesker, men kun foregår blandt guder, *ibid.*, s. 60. Netop dette forhold er med til at understrege det menneskelige i gudernes lidelse.

42 Keats' udtryk, *Letters of John Keats*, II, s. 172.

denne gang som en ”hard task” (I, 120), som Monetas stemme stiller for jeget. Jeget skal inden for en tidsfrist gå op ad en trappe til et alter, ellers vil jeget dø. Jeget klarer udfordringen og overlever, men er forinden da blevet gennemstrømmet af både død og liv; af døden, der i en fysiologisk konkret beskrivelse bevæger sig op gennem jegets krop, og af livet: ”one minute before death, my iced foot touched/ The lowest stair; and as it touched, life seemed/ To pour in at the toes [...]” (I, 132ff.). Moneta, som her blot er til stede som en ”veilèd shadow” (I, 141) priser jeget for at have bestået prøven, og for at have særlige kræfter til kun at have ”rodded’st half” (I, 153) på vej op ad trappen.

Allerede fra starten af tekstens forløb er jeget altså indsat i et rum, der er udspændt i polariteterne mellem virkelighed og drøm, liv og død.⁴³ Disse er samtidig de bærende konstituenten i jegets forvandlingsproces. Forvandlingen af jeget er hyppigt blevet set som en *rite de passage* for jegets tilblivelse som digter.⁴⁴ Teksten understøtter i den følgende dialog mellem jeget og Moneta da også denne antagelse om, at forvandlingens logik er jegets begribelse af sig selv som digter. Moneta forbinder jegets evne til at træde op ad trappen med en evne til at bære smerte og lidelse: ”’None can usurp this heigh,’ [...]/ ’But those to whom the miseries of the world/ Are miseries” (I, 147ff.), og at jeget dermed ikke er en af dem, der ”thoughless sleep away their days” (I, 151). Opmuntret af Monetas ”sooth voice” (I, 155) fortsætter jeget Monetas refleksion og accepterer sig selv som en, der ”feel the giant agony of the world” (I, 157), men undrer sig omvendt over at være alene om dette. Moneta indvender hertil, at andre menne-

43 Tilottama Rajan gør i *Dark Interpreter* opmærksom på, at jegets opadstigen ad trappen ikke kan opfattes som ”an image of the progressive stages of creative consciousness”, der til sidst kulminerer i digterens evne til at transcendere verdens lidelser, da det efterfølgende forløb formes som ”a series of abrupt alternations between godhead and mortality”, s. 186, hvilket også er med til at understrege digtets statiske karakter. Rajan kritiserer herved også den model af progressiv tilblivelse af jeget som digter, som Abrams læser ind i digtet; *Natural Supernaturalism*, Norton 1973, s. 128.

44 Bl.a. Mellor: *English Romantic Irony*, s. 98, 102.

sker ikke, som jeget, er "visionaries" (I, 161), at disse andre "seek no wonder but the human face;/ No music but a happy noted voice" (I, 163f.). Moneta tillægger jeget en evne til at se det vidunderlige som noget, der findes i det givne, men som samtidig overskrider det, hvilket kunne være en model for den romantiske digters evne til at se det transcendent i det immanente. Men Moneta forbinder i første omgang denne evne med 'drømmeren' og benævner i denne forbindelse jeget som en "fever of thysel"⁴⁵ (I, 169). Drømmeren er for Moneta visionær, men også løsrevet fra verden og på alle måder 'mindre' end dem, der aktivt handler i verden. Jeget reagerer på dette ved at kalde sin drømmende "unworthiness" for en "sickness not ignoble" (I, 182, 184), som Monetas tale virker som håbgivende medicin for. Sygdommen bringer lidelsen ind i centrum af drømmen. Først på dette tidspunkt i teksten bliver digteren direkte tematiseret. Jeget spørger til, om det kan passe, at "all/ Those melodies sung into the world's ear" (I, 187f.) er ubrugelige:

"[...] sure a poet is a sage,
A humanist, physician to all men.
That I am none I feel, as vultures feel
They are no birds when eagles are abroad.
What am I then? Thou spakest of my tribe:
What tribe?" (I, 189ff.)

Hvortil Moneta svarer:

"[...] Art thou not of the dreamer tribe?
The poet and the dreamer are distinct,
Diverse, sheer opposite, antipodes.
The one pours out a balm upon the world,
The other vexes it." (I, 198ff.)

45 En vending, der kan have forbindelse med broderen Toms sygdom på tidspunktet for arbejdet med *The Fall of Hyperion*.

Det er interessant, at jeget og Moneta beskriver digteren som en forløser og læge, der i modsætning til drømmeren kan helbrede hele menneskeheden, men at hverken jeget vil påtage sig denne digterrolle, eller at Moneta vil tilskrive den jeget. Efterfølgende i teksten anråber jeget desperat Apollon for at få vished over, hvor han er, og hvem han står overfor: Resultatet af samtalen med Moneta er måske nok en åbning af et talerum, hvor lidelse, drøm og digtning bringes i spil med hinanden, men det afstedkommer ingen afklaring. Heller ikke senere, hvor jeget ser 'som en gud', iværksættes der et endegyldigt poetologisk facit. Det kan være, at teksten antyder, at jegets blik 'som en gud' er det samme som digterens blik, ligesom summen af poetologiske udsagn i teksten lægger op til, at man læser en allegori over digteren ind i teksten. Men som jeg ser det, holder teksten sig strikt til at følge jegets *blik* i dets mange forvandlinger. I stedet for at se på processen i jeget som en allegori over tilblivelsen af en digter, og hvorvidt jeget er en drømmer eller en digter, handler det snarere om at se på jeget som et centrum for en række processer af liv og smerte, liv og død, dødelighed og udødelighed.⁴⁶ Moneta forbereder jeget på en indføring i guddommelig betydning:

”My power, which to me is still a curse,
Shall be to thee a wonder; for the scenes
Still swooning vivid through my globèd brain,
With an electral changing misery,
Thou shalt with those dull mortal eyes behold,
Free from all pain, if wonder pain thee not.” (I, 243ff.)

46 Hartman bemærker i »Romanticism and Anti-Self-Consciousness«, in: Cynthia Chase (ed.): *Romanticism*, Longman 1993, s. 43-54, at Keats i sin digtning sigter på at udfolde en ”dreaming ’beyond self’ to unfold its own progressions and wake into truth”, der leder ham fra *Endymions* subjektorienterede romance til *Hyperions* abstrakte gudeverden; s. 51. I forlængelse heraf kan man sige, at Keats i *The Fall of Hyperion* fortsat søger at realisere denne ambition, men blot med et konkret subjekt som medium for en generaliseret og i sidste ende ikke-subjektiv drøm.

Moneta, der er forbandet ved at være en af de faldne gudinder og uløseligt bundet til Saturn som hans "Sole priestess" (I, 227), vil give et nyt syn til jegets 'dull mortal eyes': Det kommende scenskift, hvor Monetas vision af de faldne titanere bliver nærværende (I, 294ff.) er en logisk konsekvens af denne proces; med oxymoronet 'swooning vivid' antydes også den tvetydighed af passiv aktivitet, som præger det følgende handlingsforløb. Men lige så vigtigt er det ny blik, som jeget opnår i mødet med Moneta. Teksten kulminerer i beskrivelsen af det længe ventede øjeblik, hvor jeget for første gang *ser* Monetas ansigt:

"[...] Then saw I a wan face,
Not pined by human sorrows, but bright-blanced
By an immortal sickness which kills not;
It works a constant change, which happy death
Can put no end to; deathwards progressing
To no death was that visage; it had passed
The lily and the snow; and beyond these
I must not think now, though I saw that face –
But for her eyes I should have fled away.
They held me back, with a benignant light,
Soft-mitigated by divinest lids
Half-closed, and visionless entire they seemed
Of all external things – [...]" (I, 256ff.)

I beskrivelsen af Monetas ansigt og øjne udkrystalliseres tekstens poetogiske udsagn. Monetas ansigt fremviser det guddommeliges paradoksale væren på tværs af liv og død. Udtrykket "deathwards progressing/ To no death" er centralt. Ansigtet bevæger sig mod døden, men kan ikke realisere døden, fordi Moneta netop er guddommelig. Ansigtet betegner dermed et paradoks og et grænsefænomen, der overskrider den gængse konstitution af betydning i modsætningspar. Moneta er *hverken* liv *eller* død, hun er *hverken* væren i menneskelig

forstand *eller* ikke-væren.⁴⁷ Hun betegner ikke en syntese af de to positioner, men en umulig position af 'constant change', der både overskrider livet og døden. Derfor kan hun både være bleg og hinsides menneskelig sorg, men samtidig bære mærket af den tragedie, hun ikke kan blive fri for, nemlig at være falden. Også øjnene er konstitueret som et paradoks. De har et mildt lys over sig og dermed en virkning på jeget, men de ser intet ydre. Moneta har vendt blikket indad, men netop dette blik tillader jeget at se ind i Moneta, eller rettere, få indblik i den "high tragedy" (I, 277), som befinder sig i hendes hjerneskal, og som får hendes "planetary eyes" (I, 281) til at lyse op indefra.

I stedet for at tematisere og forløse jeget som 'digter' udfolder *The Fall of Hyperion* en mere implicit poetologi for et subjektivt blikks muligheder og grænser. Mere præcist formuleret handler *The Fall of Hyperion* om mødet med det guddommelige. "To see as a *God* sees" (m.k.) skal på denne måde tages bogstaveligt. På den ene side konstituerer teksten et jeg, som i tekstens drømmeforløb føres gennem en længere kæde af forvandlinger, som dels i flere tempi fører ind i en irreal drømmeverden af udødelige guder, dels direkte sætter subjektet på spidsen mellem liv og død. Hvis jeget var en gud, ville det kunne gennemføre den samme proces i grænseområdet mellem liv og død, som Apollon gennemgår i *Hyperion*: "[...] at the gate of death;/ [...] / [...] with fierce convulse/ To die into life" (III, 126; 129f.). Forskellen er, at Apollon står på tærsklen til udødeliggørelse, hvorimod jeget hele tiden har sin krop og sin andel i verdens lidelse som sin uophævelige grænse. På den anden side opererer teksten med en handlende guddom, der i skikkelse af Moneta konstant balancerer mellem at være menneskelig i sin lidelse og at være kategorisk ophøjet fra det menneskelige. I sin dobbelthed af nærhed og afstand til mennesket er Moneta en *problematiseret*

47 Bloom siger, at Monetas ansigt har passeret "the discursive antithesis between being and non-being". Hvorvidt ansigtet betegner en "symbolic eternity" er mere problematisk, jeg vil snarere pege på dets evne til at indoptage og overskride modsætninger. Ibid., s. 430.

guddom, en del af Keats' bidrag til en moderne mytologi, der gør guderne menneskelige. Det er mennesket i guden, det handler om, og om guden som objekt for menneskelig empati. Det er dog for Keats også vigtigt at insistere på den uophævelige kategoriale forskel på dødelig og udødelig. Moneta leverer en hermeneutisk refleksion over menneskets evne til forståelse og nødvendigheden af en oversættelse mellem de forskellige sfærer, når hun i starten af Canto II, lige før Hyperion træder ind i teksten igen, siger til jeget: "Mortal, that thou mayst understand aright,/ I humanize my saying to thine ear,/ Making comparisons of earthly things" (II, 1ff.), ligesom den "woe", som hun vil omtale, er "Too huge for mortal tongue, or pen of scribe" (II, 8f.).⁴⁸ Det er afgørende, at det guddommelige ikke profaneres fuldstændigt, men bibeholder et 'mere' af en mystisk og ikke nærmere specificeret, ophøjet betydning.

Sat på spidsen er det krydskonstellationen af et jeg med en tendens mod det guddommelige, og en guddom, der dels har menneskelige træk, dels – og trods alt – bibeholder sin guddommelige mystik, der er udgangspunktet for det virkelige tema i *The Fall of Hyperion*. Det virkelige tema er den overskridende bevægelse mellem menneskelige og guddommelige blikvinkler.⁴⁹ 'To see as a

48 Det er en type af refleksion, der er typisk for Keats' mytologisk inspirerede tekster. "Too huge for mortal tongue, or pen of scribe" er en gentagelse fra *Hyperion* I, 160.

49 Se hertil Tilottama Rajans fremragende læsning af *The Fall of Hyperion* i *Dark Interpreter*, især s. 186-203. Rajan argumenterer for, at Keats i *The Fall of Hyperion* søger en tredje kategori mellem tekstens "series of inconsistent dichotomies – blindness versus vision, poetry versus dreaming, humanitarian activism versus suffering passivity", s. 191. Denne position kommer til udtryk som en poetisk model af samtidig "immersive" perception, hvor den seende befinder sig i og finder sit eget billede i den konkrete verden af lidelse og smerte, og en ophøjende og refleksiv "distance" mellem den seende og dennes projicerede vision; s. 196f.. Hele *The Fall of Hyperion* kan i sin form af et jeds drømmevision ses som en selvoplyst dramatisering af denne struktur, hvor jeget på den ene side er 'actor', inkarneret i sit selv-projicerede drømmeunivers med lidelsen i en afgørende rolle, og hvor jeget på den anden side som 'spectator' og drømmevisionens originator refleksivt iværksætter Moneta som "source of vision", s. 191. Rajan bruger produktivt dekonstruktionens analytiske skepticisme overfor fremsatte dikotomier – f.eks. mellem digteren og drømmeren – til at beskrive Keats' kunstneriske og imaginative habitus i dialogen mellem vision og realitet; at kunsten aldrig kan optræde som ren, abstraherende idealitet, men må

God sees' angiver hermed en umulig position, da det guddommelige blik altid vil være forankret i en sfære, der er kategorisk forskellig fra mennesket. Men netop derfor bliver *The Fall of Hyperion* også udtryk for en radikal poetologi. Allerede fra tekstens start bliver drømme sat i forbindelse med "Guesses at Heaven" (I, 4). Som en del af tekstens selvforståelse hænger dette sammen med "Poesy" som drømmefortolker, som med "the fine spell of words alone can save/ Imagination from the sable charm/ And dumb enchantment" (I, 8ff.). Man kunne så misforstå faktorernes orden og sætte poesi og imagination højst i forbindelse med det guddommelige blik, altså at det guddommelige blik er identisk med en iværksættelse af imaginationen i poesien. Men den form for tiltro til 'Poesy' og imaginationen som almægtig og guddommelig kraft ligger Keats fjernt. I stedet for en ideologisk hævde af imaginationen forsøger Keats i *The Fall of Hyperion* et eksperiment, der i bedste romantiske stil sigter mod en ny måde måde at se i en proces, hvor jegets forvandlinger veksler med guddommens tilnærmelse til jeget, og hvor jeget forsøgsvist sættes i relation til en guddommelig synsmåde. 'Poesy' og 'imagination' er i *The Fall of Hyperion* ikke selve tekstens budskab, men en del af tekstens måde at fremskrive og etablere en ny taleposition mellem dødelig og udødelig, mellem virkelighed og drøm, mellem liv og ikke-liv; som en slags forsøgsvis 'Guesses at Heaven'. Drømmen i *The Fall of Hyperion* peger ikke ud over sig selv, men aftegner i stedet en form for reflektiv inversion, hvor tekstens drømmerum i en besindelse på sin egen egenart som medie for jegets møde med Moneta *poetologisk* gøres produktiv for en ny form for selvoverskridende imagination.

Processen iværksættes med jeget som medium, men det er afgørende for egenarten af Keats' tekst, at dette ikke medfører en ideologisk oppustning af det

have evnen til at "represent [the actual], to make it the object of human knowledge", og at kunsten omvendt ikke må være 'kun' realitet og derved reduceret som et medium for "pure suffering", men være "still haunted by the ideal", s. 196 & 200.

subjektives almægtighed. Er det subjektive blik i teksten i sin forsøgsvisе guddommeliggørelse tæt på at fungere transfigurativt, dvs. med en evne til at forvandle sine omgivelser, f.eks. i aktiveringen af Saturn, er det samtidig afgørende, at det subjektive netop konstant selv bliver transfigureret i teksten: Jeget er i teksten selv objekt for tekstens kæde af forvandlingsprocesser. Teksten når derfor intetsteds til en endelig guddommeliggørelse af subjektet eller sågar til en stabil subjektposition. Radikaliteten i *The Fall of Hyperion* ligger i etableringen af tekstens ny blik, der også overskrider det subjektive i sin drøm om at kunne se 'mere'.