

**Vibeke Dahl Egeskov**

*Poeten og drømmeren*

*Det imaginære bevægelsesmønster og  
modsætningernes forsoning i  
John Keats' Ode to a Nightingale,  
Ode on a Grecian Urn samt To Autumn*

## **Litteraturkritik & Romantikstudier**

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 til selskabets medlemmer 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 formanden eller redaktøren.

Oversigt over disponible numre findes bag i hæftet.

### **Formand:**

Lis Møller  
Institut for Æstetiske Fag, afd. f. Litteraturhistorie  
Aarhus Universitet  
Langelandsgade 139  
8000 Århus C  
89 42 18 41 / litlm@hum.au.dk  
Fax: 8942 1850

### **Redaktør:**

Mads Nygaard Folkmann  
Danish Centre for Design Research  
c/o Kunstakademiets Arkitektskole  
Philip de Langes Allé 11  
1435 København K  
32 68 63 59 / madsfolkmann@karch.dk

**© Dansk Selskab for Romantikstudier og forfatteren**  
2008

EAN:  
**978-87-91253-19-5**

## Poeten og drømmeren

### Det imaginære bevægelsesmønster og modsætningernes forsoning i John Keats' *Ode to a Nightingale, Ode on a Grecian Urn* samt *To Autumn*

Vibeke Dahl Egeskov

Den romantiske litteratur er først og fremmest optaget af den poetiske proces, skriver Stuart Sperry i bogen *Keats the poet*<sup>1</sup>. Den poetiske proces ligger til grund for litteraturens tilblivelse, og her er tale om en både sansemæssig, emotionel og intellektuel bevægelse, der udfolder sig i spændingsfeltet mellem ydre og indre stimulation. Drivkraften bag bevægelsen er ønsket om at transcendere de jordiske begrænsninger samt at finde sig til rette med livets foranderlighed. Bevægelsen er således det romantiske projekt, der afprøves og undersøges i litteraturen. Dette kommer bl.a. til udtryk gennem rejsen, som er et genkommende tema blandt de romantiske lyrikere. I Samuel T. Coleridges (1772-1834) *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) fortæller den gamle sømand om sin lange og farefulde sørejse, som er en bevægelse mod det ukendte og overnaturlige. Et genbesøg, og dermed en rejse tilbage, er udgangspunktet i William Wordsworths (1770-1850) anerkendte digt *Tintern Abbey* (1798), som

---

<sup>1</sup> Stuart M. Sperry, *Keats the poet*, Princeton University Press, New Jersey 1973.

på denne måde arbejder med en bevægelse mellem fortid, nutid, hukommelse og bevidsthed. Også indenfor det enkelte forfatterskab er rejsen en gennemgående struktur; John Keats' (1795-1821) lyrik byder f.eks. både på Endymions søgen efter skønhed, en flyvetur med nattergalen og en vandring med processionen på den græske vase.

Måske er rejsen og bevægelsen særligt central i Keats' forfatterskab, fordi han i sit korte liv og virke som digter selv gennemgik en bemærkelsesværdig hurtig kreativ udvikling og modningsproces. Fra han i 1816 fravalgte karrieren som apoteker og kirurg til fordel for lyrikken, gik der kun et år før udgivelsen af hans første digtsamling og knapt to år, før han tog hul på den særligt produktive periode fra september 1818 til september 1819. Perioden kaldes "the great year" fordi det var i dette tidsrum, de berømte spring odes, heriblandt *Ode to a Nightingale* og *Ode on a Grecian Urn*, blev til. Blot et par år senere, d. 23. februar 1821, døde Keats af lungetuberkulose kun 25 år gammel, men forinden havde han fået endnu et par mesterværker, *The Fall of Hyperion: A Dream* og *To Autumn*, på papiret.

Det er tre digte fra den intensive og kreative periode i Keats' forfatterskab, der er omdrejningspunktet for denne artikel. *Ode to a Nightingale* indskrives sig til dels i Keats' tidligere naturdigtning, hvor den græske mytologi spiller en central rolle. Mytologien gør sig også gældende i *Ode on a Grecian Urn*, men nu i en lidt anden kontekst, nemlig kunstens verden. *To Autumn* er en tilbagevenden til naturen, men til et anderledes stedbundet engelsk, og for Keats hjemligt, landskab. *To Autumn* er således ikke en ode, men et digt til efteråret.

I Keats' lyrik kan rejsen, som i Endymions tilfælde, være helt bogstavelig, men oftest er ekskursionen metaforisk; det er den visionære imagination, som sætter bevægelsen i gang.

Jack Stillinger opstiller i sit essay *Imagination and Reality in the Odes*<sup>2</sup> en model over det imaginære bevægelsesmønster i den romantiske lyrik, og han anvender herefter modellen til at udpege det samme bevægelsesmønster i flere af Keats' oder. Med udgangspunkt i en sammenlignende analyse af det imaginære bevægelsesmønster i *Ode to a Nightingale* og *Ode on a Grecian Urn*, vil jeg her forsøge at problematisere Jack Stillingers simplificerende udligning af de to digte. I det følgende vil jeg derfor udbygge Stillingers model og anvende den som redskab i en analyse af, hvorledes oderne bruger den imaginære bevægelse på flere niveauer og derved indeholder både ensartede og forskellige forløb. Afsluttende vil jeg undersøge, hvorvidt *To Autumn* kan betragtes som en forsoning af odernes modsætninger.

### **Modellen for imaginær bevægelse**

Jack Stillinger opstiller i essayet *Imagination and Reality in the Odes*<sup>3</sup> følgende model over den typiske struktur for en konkret eller metaforisk udflugt i den engelske romantiske lyrik:

---

<sup>2</sup> Jack Stillinger *The Hoodwinking of Madeline and other Essays on Keats's Poems*, University of Illinois Press 1971.

<sup>3</sup> Op.cit.

Den horisontale linie er grænsen mellem den faktiske verden eller virkeligheden (nederst) og den ideale eller imaginære verden (øverst). Modellen er udtryk for to dominerende tendenser i den romantiske litteratur: "[...] the desire to transcend the world of flux and the desire to merge with that world"<sup>4</sup>. Ifølge Stillinger udmønter forløbet sig således; det lyriske jeg starter ud i den faktiske verden (A), for derefter at bevæge sig på en mental flyvetur op i idealet (B), men vender til slut tilbage til virkeligheden (A1). Dette er dog ikke en tilbagevenden til udgangspunktet, det lyriske jeg har på sin rejse erhvervet sig noget, der bevirker en forandring. Dette "noget" er typisk en dybere forståelse eller en ændret opfattelse af situationen.

Stillinger fremsætter endvidere, at den imaginære bevægelse, specifikt for Keats, er afprøvingen af en hypotetisk løsning på et enkelt basalt problem. Keats' digte undersøger således, om en transcendens af de jordiske begrænsninger, ved hjælp af den visionære imagination, er en brugbar løsning på menneskets problemer med at finde sig til rette med naturens og livets foranderlighed.

Stillinger er i sin udlægning af det imaginære bevægelsesmønster dog ikke særligt præcis omkring, hvordan den mentale flugt sættes i gang, eller hvad det lyriske jeg investerer i bevægelsen.

Stuart Sperry opererer, i sin bog *Keats the poet*<sup>5</sup>, ikke med en egentlig model, men han arbejder med lignende begreber, som kan bruges til at udbygge Stillingers model og præcisere dens enkelte led. Sperry fremsætter, at bevægelsen i *Ode to a Nightingale* og *Ode on a Grecian Urn* ligner en parabel: "[...] the rising and falling movement of imaginative engagement and disengagement"<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 103.

<sup>5</sup> Stuart M. Sperry, *Keats the poet*, Princeton University Press, New Jersey 1973.

<sup>6</sup> Ibid., p. 244.

I sin behandling af den poetiske proces pointerer Stuart Sperry, at den romantiske poesi både tager udspring i den naturlige verden og i de sanseindtryk fordybelsen i denne verden frembringer. Sperry påpeger således, at den imaginære bevægelse, udover at være afprøvingen af en hypotetisk løsning, også har til formål at bevirke den poetiske frembringelse: "In the presence of natural objects of unusual beauty or significance, the poet becomes oblivious of the present world. He loses himself in contemplation, becomes detached from his surroundings, [...] until presently his imagination takes wing, and poetic creation is accomplished."<sup>7</sup>

I Stuart Sperrys pointe findes en mulig tilføjelse til modellens position A1, nemlig, at det er den poetiske formidling, der udgør forskellen mellem start- og slutpunkt. Sperry tilføjer også en væsentlig pointe til bevægelsens udgangspunkt, idet han påpeger, at for Keats er poesiens kilde "sensation". Der er to sider af dette begreb, den ene fokuserer på den rent mentale perception og kan tilnærmelsesvis betegnes som en slags intuition, mens den anden vedrører sanserne og de sansemæssige indtryk, mødet med verden genererer. "Sensation" kan dog også betragtes som en betegnelse for følelser eller følelsesmæssige tilstande, som er yderst subjektive og ikke nødvendigvis er direkte afledt af en ydre virkelighed. Når Jack Stillinger kalder den imaginære bevægelse "the mental flight" er det altså vigtigt at holde sig for øje, at der i bevægelsen investeres både intellekt, krop og følelser, samt at selve bevægelsen ikke nødvendigvis behøver at tage afsæt i en ydre virkelighed, men også kan begynde i et indre, subjektivt univers.

Min anvendelse af Stillingers model for den imaginære bevægelse er altså en lettere udbygget konstruktion, hvor det lyriske jeg's investering i bevægelsen ikke kun er mental, men også sanse- og følelsesmæssig. Desuden vil jeg, med Sperrys idé om den poetiske proces, også gerne lægge vægt på den poetiske

---

<sup>7</sup> Ibid., p. 30f..

frembringelse som en del af bevægelsesmodellen. Den imaginære bevægelse bliver således ikke kun en rejse, som det lyriske jeg foretager indenfor digtets univers, men også noget, der peger ud over digtet mod en selvbevidst skaben.

### **Ode to a Nightingale**

*Ode to a Nightingale* indleder første strofe med at tage udgangspunkt i det lyriske jeg og i jeg'ets indre tilstand:

My heart aches, and a drowsy numbness pains  
    My sense, as though of hemlock I had drunk,  
Or emptied some dull opiate to the drains  
    One minute past, and Lethe-wards had sunk  
(strofe 1, vers 1-4)<sup>8</sup>

Strofens sidste vers afslører, at det er lyden af nattergalens sang, der bevirker denne indre tilstand. Her er altså først og fremmest tale om en aktivering af følelser gennem høresansen, der sætter det lyriske jeg i en tilstand af smertelig længsel. I første strofe tiltales nattergalen som ”thou light-winged Dryad”. Hermed skabes en vis usikkerhed om fuglens status som et naturligt, biologisk væsen. Den synes snarere at have en mytologisk karakter. I vers fire introduceres en synkende, nedadgående bevægelse mod glemslens flod Lethe. Udover at understrege det mytologiske aspekt, antyder denne bevægelse, at det lyriske jeg synker ind i sig selv.

Udgangspunktet for den imaginære bevægelse er således jeg'ets indre rum. Åbningen af det indre rum, via nedlukning af sanserne, understreges yderligere af sammenligningen med giftens bedøvende virkning i første strofe,

---

<sup>8</sup> Alle citater fra John Keats' digte stammer fra *The Works of John Keats*, The Wordsworth Poetry Library, Wordsworth Editions Ltd., Hertfordshire, 1994.



samt af vinens slørende og udviskende effekt i anden strofe. Hvor nattergalen, på dette tidlige tidspunkt, er forbundet med glæde og behag, starter jeg'et ud i en sammensat tilstand af smerte og glæde. Denne modsætning gentages i de to næste strofer, hvor først sydens varme og idyl beskrives, mens strofe tre udpensler menneskelivets ulykke og pinsler. I begge strofer udtales ønsket om at forsvinde og opløses ind i fuglens uklare og tågede skov-univers. I strofe fire bliver dette ønske til ren vilje : ”I *will* fly to thee” (min kursivering), og jeg'et vælger også her sit transportmiddel; poesiens usynlige vinger. Dette valg og denne viljeskraft bevirker bevægelsen op i idealet: ”Already with thee!” (strofe 4, vers 5)

Den ideale verden er en mørk og mystisk natur, som ikke synes at være en fysisk eller synlig erfaring: ”Digteren kan ikke se, men han *beskriver* dette usete [...]. Det, der er forsvundet, springer frem i digterens visuelle forestilling og markerer styrken af tabet”<sup>9</sup>. Det lyriske jeg visualiserer en ideal natur, som dog er gennemsyret af død, forgængelighed og fordærv; embalmed darkness, fast-fading violets, murmurous haunt of flies. Dette får jeg'et til igen at gå ind i sig selv og mindes sin tidligere dødslængsel. Her sker et skifte i beskrivelsen af døden, der i strofe tre var menneskets store smerte og ulykke, men nu fremstår som en befrielse og en positiv mulighed:

Darkling I listen ; and, for many a time  
I have been half in love with easeful Death,  
Call'd him soft names in many a mused rhyme,  
To take into the air my quiet breath;  
Now more than ever seems it rich to die,  
(strofe 6, vers 1-5).

---

<sup>9</sup> Marie-Louise Svane, *Formationer i europæisk romantik*, Museum Tusulanums Forlag, København 2003, p. 254.

I slutningen af strofen bryder den menneskelige døds realitet dog igen igennem, og herefter begynder en langsom nedstigning og separation. Forskellen mellem nattergalen og det lyriske jeg bliver større og større, indtil tabet af idealet og tilbagevendelsen til ensomheden bliver klart i strofe otte. Her sker også et bemærkelsesværdigt skifte i nattergalens karakter. Strofe seks har pointeret fuglens vedblivende sang og placerer fuglen højt oppe (high requiem) i forhold til det lyriske jeg, som er begravet i jorden. Strofe syv udbygger fuglens mytologiske karakter og tidløshed, bl.a. ved at sætte dens sang ind i en bibelsk sammenhæng gennem historien om Ruth. Historien om Ruth anslår dog også temaet om det tabte hjemsted, ligesom fuglens sang forbindes til et tabt ”faery land”. I odens slutning er der herimod tale om en konkretisering af nattergalen, den er nu et biologisk væsen, som kan placeres geografisk i det lyriske jeg’s nære omgivelser. Nattergalens sang skifter karakter fra et requiem til en hymne. Sangen er, i modsætning til begyndelsens glæde, nu melankolsk og ender med at være dybt begravet i det omgivende landskab. Denne konkretisering forbinder endnu engang det jordiske med smerte og død og genkalder beskrivelsen af menneskelivet i strofe fire.

Selvom en midlertidig transcendens har fundet sted, er en permanent sammensmeltning af virkeligheden og idealet altså mislykkedes. Dette efterlader det lyriske jeg med de afsluttende spørgsmål:

Was it a vision, or a waking dream?

Fled is that music: – Do I wake or sleep?

(strofe 8, vers 9-10)

Den imaginære bevægelse ender således i tvivl og usikkerhed omkring oplevelsens karakter. Den ambivalens, som tidligere i digtet har optrådt i forbindelse med døden og nattergalen, er også herskende i digtets afslutning. Det sidste spørgsmål hentyder dog også til, at det lyriske jeg står tilbage med et valg mellem to muligheder. Med de afsluttende spørgsmål hæves udsigelsen altså op på et refleksionsniveau, der peger ud over digtet.

### ***Ode on a Grecian Urn***

*Ode on a Grecian Urn* begynder med et blik, der kastes udad på den græske vase, i et forsøg på, med direkte tiltale og udspørgen, at komme i dialog med kunstværket. Der lægges ud med en karakterisering af vasen, som tilhørende stilheden og den langsomme tid. Allerede fra odens første vers pointeres vasens tvetydighed; ordet ”still” kan både henføres til vasens tavshed, men også til dens tilstand af ”endnu ikke”:

Thou still unravish'd bride of quietness,  
Thou foster-child of silence and slow time,  
Sylvan historian, who canst thus express  
A flowery tale more sweetly than our rhyme.  
(strofe 1, vers 1-4)

Det lyriske jeg træder altså eksplicit frem i rollen som digter og poetisk formidler af en fortælling, der sættes i relation til vasen og dennes fortælling. Hermed er det poetiske projekt således udpeget: “[...] we sense the concentration of a second attempt and... a conscious effort to learn from the first.”<sup>10</sup>

I odens første strofe synes der at være to mulige udgangspunkter for den imaginære bevægelse; vasen som form og helhed omtales i vers fem, hvorefter

---

<sup>10</sup> Sperry, op.cit., p. 268.

der spørges til vasens udsmykninger og illustrationer. Der arbejdes på denne måde med et perspektivskifte, fra at indtage vassen i sin helhed til at zoome ind på enkelte detaljer på vasens overflade. Det synes også allerede her klart, at detaljerne er det mest frugtbare udgangspunkt for imaginationen. Den hele vase er i sin stilhed fjern og ubevægelig, mens der i spørgsmålene til detaljerne opstår mulighed for både lyd (pipes and timbrels) og et livagtigt følelsesliv (mad pursuit, struggle, ecstasy). Strofe to fortsætter da også nærstudiet af detaljerne. Som i nattergale-digtet fravælges dog den fysiske sansning til fordel for et indre sjæleligt rum:

Heard melodies are sweet, but those unheard  
Are sweeter ; therefore, ye soft pipes, play on;  
Not to the sensual ear, but, more endear'd,  
Pipe to the spirit ditties of no tone  
(strofe 2, vers 1-4)

Som i *Ode to a Nightingale*, hvor den ideale natur detaljeret beskrives, på trods af det lyriske jeg's manglende synssans, træder nu også vasens udsmykning tydeligt frem, på trods af de tvivlende spørgsmål i digtets første strofe. De erotiske undertoner fra begyndelsen fortsætter i de følgende strofer, der beskriver ungdommens kærlighed og lidenskab med en stigende ophidselse. Strofe to og tre udvikler således et engagement i detaljen, som bringer illustrationerne tæt på at være levende. Denne indlevelse tilsidesætter tvivlen fra første strofe; spørgsmålene hører op, når imaginationen tager over og fylder billedet med menneskelige følelser og fysiske reaktioner. Her ses en lighed mellem det lyriske jeg's reaktion på de illustrerede kærlighedsscener – den brændende pande og den sviende tunge – og de illustrerede figurers varme og hiven efter vejret. Denne opliven af detaljen nærmer sig en sammensmeltning af

det menneskelige og kunstens univers. Med afsæt i detaljen kommer det lyriske jeg tæt på noget, der kan minde om en imaginær bevægelse ind i den ideale verden. Stroferne fokuserer dog samtidig på stilstanden i illustrationerne, her er en gentagen negation (not, nor ever, cannot, never never), som komplicerer og modarbejder muligheden for bevægelse. I strofe fire vender tvivlen tilbage, og spørgsmålene invaderer nu igen afkodningen af illustrationerne på vasen:

Who are these coming to the sacrifice?

To what green altar, O mysterious priest,

Lead'st thou that heifer lowing at the skies,

And all her silken flanks with garlands drest?

What little town by the river or sea shore,

Or mountain-built with peaceful citadel,

Is emptied of this folk, this pious morn?

(strofe 4, vers 1-7)

I udlægningen af processionen i den lille landsby, søger det lyriske jeg ikke blot at puste liv i den fastfrosne illustration. Landsbyen opfattes som et virkeligt, geografisk sted, hvis fortid er afbilledet på vasen. Denne fortid sættes i relation til byen, som den er i det lyriske jeg's samtid; før var byen fuld af folk, nu er byen tom og forladt. Det lyriske jeg's forsøg på at føre detaljen ind i sin egen historiske situation, punkterer den imaginære bevægelse. Strofen slutter med detaljernes stilhed, her er ingen hørbar fortælling eller formidling mulig. Det lyriske jeg zoomer nu ud fra detaljerne, og strofe fem begynder med et perspektivskifte tilbage til vasen som hel form:

O Attic shape! Fair attitude! with brede

Of marble men and maidens overwrought,

With forest branches and the trodden weed;  
Thou, silent form, dost tease us out of thought  
As doth eternity : Cold Pastoral!  
(strofe 5, vers 1-5)

Perspektivet strækkes herefter også i tid, idet det lyriske jeg forestiller sig vasen blandt fremtidige generationer. Oden slutter af med et konkluderende udsagn fra kunstværket. Vasen taler, som fra en altoverskuende position højt oppefra, ned til menneskene på jorden:<sup>11</sup>

Beauty is truth, truth beauty – that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.  
(strofe 5, vers 9-10)

Selvom vasen nu bryder tavsheden, forbliver den en gåde,<sup>12</sup> samtidig med, at udtalelsen indeholder en adskillelse af vasens eget univers og det jordiske liv. Som i *Ode to a Nightingale* trækkes et ambivalent spor gennem vase-digtet, fra første strofes ”still unravish’d bride” til ”unheard melodies” i strofe to og ”Cold Pastoral” i sidste strofe. Vasens afsluttende udsagn fungerer som en understregning af denne ambivalens, uden at tilbyde forklaring eller opløsning af tvetydigheden.

Det er ligeledes værd at bemærke, at det lyriske jeg ikke er i stand til at sige noget efterfølgende, men nu er blevet den tavse formidler. Vasens afsluttende ytring har altså ikke karakter af en dialog eller en egentlig udveksling med det lyriske jeg. Her er snarere tale om endnu en

---

<sup>11</sup> Der hersker stor usikkerhed omkring tegnsætningen og placeringen af citationstegnene i digtets to sidste vers. Jeg tillader mig her at betragte begge vers som vasens udsagn.

<sup>12</sup> De mange forskellige og fortsatte fortolkninger og udlægninger af digtets sidste to vers er et godt eksempel herpå.

undvigelsesmanøvre, hvor vasen med sin udtalte gådefuldhed skubber det lyriske jeg bort.

### **Uforløste afslutninger og det reflektoriske niveau**

*Ode to a Nightingale* tager et klart udgangspunkt i det lyriske jeg og dets indre tilstand. Projektet har fra start en følelsesmæssig karakter. Her er tale om en slags ”laden sig rive med”, som undervejs i digtet forvandler sig til en vilje og et valg. Heroverfor tager *Ode on a Grecian Urn* udgangspunkt i kunstværket. Opmærksomheden rettes i begyndelsen udad i fremsættelsen af en mere bevidst og intellektuel problemstilling: ”Thou, silent form, dost tease us out of thought” (strofe 5, vers 4).

I nattergale-digtet relateres fuglen konstant i forhold til jeg’et, mens relationen mellem jeg’et og kunstværket i vase-digtet kan betragtes på to niveauer. Kun i indlevelsen i vasens udsmykning findes en mulighed for sammensmeltning mellem jeg’et og idealet. Her bevirker den imaginære bevægelse en følelsesmæssig tilstand lig den i starten af nattergale-digtet; hjertet efterlades ”high-sorrowful”. Relationen mellem vasen som hel form og det lyriske jeg findes på det formidlende niveau, begge er formidlere af en fortælling. Vasen unddrager sig konstant det lyriske jeg’s forsøg på at gennemtrænge og forstå. Digtet når således aldrig frem til en dialog mellem de to fortællere, oden slutter med en omvending af udgangspunktet; vasen er aktivt fortællende, mens det lyriske jeg er passivt tavst.

*Ode to a Nightingale* slutter med to reflekterende spørgsmål, mens *Ode on a Grecian Urn* ender med et konkluderende budskab. Begge digte efterlader dog tvivl om spørgsmålenes svar og budskabets betydning, og afslutningerne fungerer som udpegningen af et paradoks, der forbliver uløst. Stuart Sperry pointerer, at denne fremsættelse af et problem uden løsning placerer begge oders

afslutning på kanten af digtet og peger ud over digtet selv.<sup>13</sup> På dette reflektoriske niveau bliver en væsentlig forskel mellem de to digte tydelig.

I nattergale-digtet vælger jeg'et et biologisk væsen som det symbol, der skal forene mytologien og evigheden med den menneskelige verden af foranderlighed og død. Det lyriske jeg peger eksplicit på poesien som middel til denne syntese, men projektet lykkes kun midlertidigt, nattergalen kan ikke bære modsætningerne og i stedet bliver afstanden mellem de to verdener større. Når jeg'et til slut træder ud af digtet for at reflektere over oplevelsen og ender med et ubesvaret spørgsmål, bliver det klart, at også poesien er mislykkedes i at skabe enhed og syntese.

*Ode on a Grecian Urn* ekspliciterer den poetiske formidling som en konkurrence mellem vasen og det lyriske jeg. Marie-Louise Svane peger på denne konkurrence som en kamp mellem syn, sprog og billede.<sup>14</sup> Den intellektuelle udfordring kan dermed ses som en kommentar til ekfrasen<sup>15</sup> som repræsentation. Forsøget på at omsætte den rumlige, tidløse genstand til en temporal, sproglig fortælling mislykkes i oden. Vasen unddrager sig konstant og trækker sig bort i gådefuldhed. Det lykkes til en vis grad den poetiske imagination at puste liv i detaljerne på vasens overflade. Men selvom en forening af menneskelig varme og kold marmor er nær ved at lykkes, bliver det alligevel ikke til et fortællende forløb, men en beskrivelse af en række tilstande, der hele tiden holdes fastfrosset og aldrig finder fuldbyrdelse. Den spørgende tvivl invaderer næsten konstant forsøget på afkodning af illustrationerne. Selv vasens brud på tavsheden, med den afsluttende erklæring, medvirker til at bevare mystikken intakt. *Ode on a Grecian Urn* peger således på et hermeneutisk problem. Digtet begynder i kunstens og mytens verden (vasen) og

---

<sup>13</sup> Sperry, op.cit., p. 374.

<sup>14</sup> Svane, op.cit., p. 235.

<sup>15</sup> Ekphrasis; et visuelt kunstværk, virkeligt eller forestillet, beskrevet i verbal form.



søger at indfælde den i en menneskelig, historisk konkret situation (det lyriske jeg's her og nu perception). Dette synes dog ikke muligt; vasen tier eller taler lige gådefuldt til hver en tid og hver en generation – og den poetiske formidling af kunstværket formår ikke at ændre på dette forhold eller løse gåden.

### **Modsætningernes forsoning i *To Autumn***

Det efterårslandskab, som præsenteres i digtet *To Autumn*, udgøres af visuelle billeder af frugttræer, blomster og bier, men en inkorporering af luftens tåge og varme er med til at skabe en rumlig atmosfære, der sanses med hele kroppen:

Season of mists and mellow fruitfulness,  
Close bosom-friend of the maturing sun ;  
Conspiring with him how to load and bless  
With fruit the vines that round the thatch-eaves run ;  
To bend with apples the moss'd cottage-trees,  
And fill all fruit with ripeness to the core;  
(strofe 1 vers 1-6).

I modsætning til *Nightingale* og *Grecian Urn* er her ingen afsværgelse af de fysiske sanser. I stedet bruges synssansen til at give fremstillingen af årstiden fylde og tyngde. Der fokuseres f.eks. på træernes grene, der under vægten fra æblerne, bøjer sig mod jorden. Denne rumlige dybde iscenesættes fortællende, som en handling af årsag og effekt. Den igangsættende årsag er efterårets konspireren med solen, effekten er modningsprocessen, som resulterer i efterårets frugter og blomster. Efteråret er således i første strofe karakteriseret ved sit indhold og ved sine aktiviteter, som kommer til syne i en række aktive verber; load, bend, fill, swell, plump, set budding. Årstidens rum er i høj grad

præget af tidslighed og cykliske processer, hvilket i første strofe kommer således til udtryk:

To swell the gourd, and plump the hazel shells  
With a sweet kernel ; to set budding more,  
And still more, later flowers for the bees,  
Until they think warm days will never cease,  
(strofe 1, vers 7-10)

Det antydes, at en årstid er ved at rinde ud – midt i denne cyklus har bierne dog en oplevelse af vedvarighed og uforanderlighed. Forandring og forgængelighed synes på denne måde som en harmonisk proces, og ikke som en ulykkelig modsætning til f.eks. nattergalens eller vasens evighed.

Allerede i første strofe iscenesættes efteråret som en person, og dette fortsætter i anden strofe, hvor personifikationen udvikles i en række maleriske tableauer<sup>16</sup>. Efteråret fremstilles som en kornhøsterske, der sidder blandt forrådet i kornkammeret eller betragter ciderpressens langsomme arbejde. Der er i disse billeder, i modsætning til første strofes aktive verber, fokus på stilstand og langsomhed i processen; sitting careless, sound asleep, drows'd, steady, patient look. Anden strofe arbejder desuden med en tid, der minder om den græske vases "slow time". Tiden løftes både op til en ikke præciseret almenhed (oft, sometimes), samtidig med, at den forløber mere konkret og langsomt time for time.<sup>17</sup> Dette forhold mellem en tid, der opererer i både en større og mindre sammenhæng, genfindes i digtets gennemløben af både efterårssæsonen fra start

---

<sup>16</sup> Marie-Louise Svane omtaler f.eks. de mange malerier fra Keats' for – og samtid, som kan have været inspiration for *To Autumn's* fremstilling af efteråret som en malerisk komposition, op.cit., p. 259.

<sup>17</sup> Harold Bloom, *The Visionary Company : A Reading of English Romantic Poetry*, Cornell University Press 1971 p. 432.

til slut, samt et enkelt dagsforløb.<sup>18</sup> Anden strofe lægger ud med digtets første spørgsmål, der til forskel fra oderne ikke forankrer udsigelsen i et lyrisk jeg, men i stedet gør oplevelsen til en fælles og almen mulighed:

*Who* hath not seen thee oft amid thy store?  
Sometimes *whoever* seeks abroad may find  
Thee sitting careless on a granary floor,  
(strofe 2, vers 1-3, min kursivering)

Også tredje strofe starter med et spørgsmål:

Where are the songs of Spring? Ay, where are they?  
Think not of them, thou hast thy music too,  
(strofe 3, vers 1-2)

Denne spørgen er dog præget af en hel anden længselsfuld og melankolsk tone: "A momentary yearning for the otherworlds of the nightingale and the urn..."<sup>19</sup> Spørgsmålet fejes allerede bort i andet vers, og det står uvist, hvem der spørger og svarer. De næste to vers kan dog ses som en sammenblanding af forårets (bloom og rosy hue) og efterårets kendetegn (barred clouds og the stubble-plains), som opfylder spørgsmålenes længsel. Stuart Sperry påpeger herudover, at spørgemønstret i *To Autumn* er mere subtilt end i oderne. Det indledes med det retoriske "who" i anden strofe og slutter med et imperativt "where" i sidste strofe. Spørgsmålene peger således på en gradvis proces: "...the

---

<sup>18</sup> Første strofe befinder sig i overgangen mellem sommer og efterår, mens anden strofe fokuserer på efterårets sidste aktiviteter inden vinteren indfinder sig. Dagens afslutning falder sammen med digtets; "the soft-dying day" strofe 3, vers 3.

<sup>19</sup> Stillinger, op.cit., p. 110.

gradual emergence into consciousness of the recognition the season both epitomizes and expresses.”<sup>20</sup>

Herefter foretager digtet et skifte fra syn til lyd, og sidste strofe fokuseres på efterårets musik, der udgøres af en række forskellige elementer. Femte vers introducerer det klagende og sørgende kor af myg, som genkalder ”the murmurous haunt of flies” fra *Ode to a Nightingale*. Denne melankolske lyd modsvares af svalernes kvinden i slutningen af strofen, og der indarbejdes således forskellige stemninger i musikken. Lammene bræger højt, mens rødkælken fløjter sagte; her høres en forening af forskellige lydstyrker og -toner, ligesom lydbilledet indeholder både forårets og efterårets fuglestemmer. Denne forening af modsætninger findes også i vers seks og syv, hvor modsatrettede bevægelser (borne aloft or sinking) og tilstande (lives or dies) forsones i et altomfattende og harmonisk univers. Marie-Louise Svane påpeger, at lydene, i strofens sidste vers, leder blikket i en afsluttende opadgående bevægelse. Dette bliver dog ikke til en imaginær bevægelse på poesiens vinger: ”[...] i ’To Autumn’ er resignationen indtrådt – sammen med en æstetisk forklarethed og autoritet”.<sup>21</sup> Den imaginære flugt synes altså unødvendig i dette efterårsunivers, der forsoner de uforenelige modsætninger fra *Ode to a Nightingale* og *Ode on a Grecian Urn*. Efteråret inkarnerer både natur og kunstværk<sup>22</sup>, såvel proces som stilstand, tidslighed og evighed, liv og død. De fysiske sanser, som fravalgtes i *Ode to a Nightingale*, anvendes og repræsenteres i *To Autumn*, adskilt i hver sin strofe og slutteligt i et samarbejde. Spørgsmålene i *To Autumn* er mere subtile, og den poetiske formidling synes således mere implicit. Fremfor en refleksion eller en påstand, der demonstrativt peger ud af digtet, fungerer iscenesættelsen af

---

<sup>20</sup> Sperry, op.cit. p. 337.

<sup>21</sup> Svane, op.cit., p. 260.

<sup>22</sup> ”[...] from its beginning the ode compels us to conceive of the season in two different ways: as a conventional setting or personified abstraction [...]”; Sperry, op.cit., p. 338.

efteråret, som både proces og abstraktion, som analogi for den poetiske formidling.<sup>23</sup>

### Poeten og drømmeren

I begge oder er den imaginære bevægelse udtryk for det lyriske jeg's forsøg på at bevæge sig ind i idealet, samt at forene dette ideal med den menneskelige, jordiske virkelighed. I *Ode to a Nightingale* forsøges dette ved at investere ideelle kvaliteter, mytologi og evighed i et biologisk væsen; nattergalen, som derved bliver symbol på idealet. *Ode on a Grecian Urn* tager udgangspunkt i kunstens ideale verden; den græske vases evige stilhed, i forsøget på at få kunstværket til at kommunikere med det perciperende jeg i en konkret historisk situation. I begge projekter fravælger det lyriske jeg den ydre, fysiske sansning og åbner derved et indre rum, hvorfra den visionære imagination kan visualisere frit. Dog ses en nuanceforskel i forløbet; *Ode to a Nightingale* tager afsæt i det lyriske jeg og dets indre tilstand. Her er tale om en proces, der starter i en følelsesladet "laden sig rive med", og som derefter bliver til en mere bevidst og viljesbestemt bevægelse. *Ode on a Grecian Urn* er fra start et bevidst og intellektuelt projekt, som dog undervejs aktiverer følelser lig dem, der var udgangspunktet i nattergale-digtet.

I *Ode to a Nightingale* lykkes bevægelsen op i idealet og en sammensmeltning hermed midlertidigt. Men projektet braser sammen, og adskillelsen, mellem den ideelle fugl og det lyriske jeg, bliver gradvis større. Til slut er jeg'et alene tilbage i virkeligheden og nattergalen er ikke længere hverken mytologisk eller evig, men en konkret fugl i de geografiske omgivelser. Ligesom nattergalen

---

<sup>23</sup> Dette kalder Stuart Sperry "the poetic process"; med inspiration fra kemiske processer ses den digteriske frembringelse som et forløb fra modning og lagring, til udrensning og langsom udvinding samt slutteligt samling og (op)løsning. En proces, der ligner efterårets aktiviteter i *To Autumn*.

først gives og derefter fratages symbolik, vinder det lyriske jeg kortvarigt idealet, men taber det igen. I *Ode on a Grecian Urn* lykkes det den imaginære indlevelse i detaljerne, på vasens overflade, at bringe kunstens og menneskets verden tæt på forening. Men vasen som hel form unddrager sig det ekfrastiske projekt og indgår ikke i dialogisk udveksling med det lyriske jeg.

Gennem begge oder løber et ambivalent spor, som kulminerer i *Ode to a Nightingale*'s afsluttende reflekterende spørgsmål og i vasens konkluderende, men gådefulde udsagn i *Ode on a Grecian Urn*'s sidste vers. Denne fremsættelse af et uløst paradoks kan henføres til John Keats' begreb "Negative Capability"; et forsøg på at holde betydningsprocessen fri og åben, for at undgå at låse den fast i fornuft og entydighed.<sup>24</sup> Men digtenes ambivalente og paradoksale slutninger, samt de eksplicitte hentydninger til poesien undervejs i oderne, er også med til at pege ud over digtene selv og hen på forskellige poetiske problemstillinger. I *Ode to a Nightingale* kan "poesiens vinger" ikke bære projektet; den poetiske formidling formår ikke at holde sammen på symbolet og fremstår derfor utilstrækkelig. *Ode on a Grecian Urn* beskæftiger sig med en hermeneutisk problemstilling; forståelsen af den græske vase synes lige umulig for ethvert menneske til hver en tid, og den poetiske formidling af kunstværket kan ikke ændre på dette forhold.

*To Autumn* er, på grund af sin tilblivelse i et af Keats' sidste leveår, ofte tolket som forfatterens svanesang – som udtryk for en moden resignation overfor dødens påtrængende realitet. Set i forhold til analysen af det imaginære bevægelsesmønster i *Ode to a Nightingale* og *Ode on a Grecian Urn*, bliver *To Autumn* et forsøg på at formidle et altomfattende univers, der forsoner de to oders uforenelige modsætninger. Efteråret er således både natur og kunstværk;

---

<sup>24</sup> John Strachan, *The Poems of John Keats*, Routledge, London 2003, p. 14.

foranderlighed og stilstand, tidslighed og evighed samt liv og død eksisterer harmonisk side om side og er del af de samme cykliske og universelle kræfter. Denne forsoning bevirker et mere tilbagetrukket lyrisk jeg, samt en mere subtil pegen på den poetiske formidling. Det ambivalente spor fra oderne er erstattet med en positivt bekræftende tone, og efterårets iscenesættelse, som både proces og abstraktion, fungerer som en implicit analogi for den digteriske skaben. Derfor finder man i *To Autumn* ingen eksplicit imaginær bevægelse op eller ind i et ideal og intet fald tilbage til virkeligheden. Adskillige forskere mener derfor, at Keats i efterårs-digtet fraviger den visionære imagination fra oderne til fordel for en naturaliseret imagination. Marie-Louise Svane fremsætter, at den manglende imaginære flyvetur og fraværet af mytologi i *To Autumn* betyder, at Keats ikke længere er rigtig romantiker.<sup>25</sup> Selvom beskrivelserne af efterårslandskabet i *To Autumn* er mere konkrete og stedbundne end den natur, der visualiseres frem i nattergale-digtet, har efteråret også en nærmest mytologisk og i hvert fald kunstnerisk karakter; efteråret forløber med vasens langsomme tid og kan opleves af enhver, ligesom vasen opleves af flere generationer. Den imaginære indlevelse i landskabets kunstneriske kvaliteter er dog lang fra så aktivt tilstedeværende, som indlevelsen i vasens detaljer, den er erstattet af en mere afdæmpet bevægelse: "[the poet] does not escape reality; rather he carries it with him, to shape and inform his vision, the stored-up experiences of life [...]"<sup>26</sup>. Det romantiske projekt synes altså ikke fraviget i *To Autumn*, digtet afsøger i høj grad muligheden for en harmonisk sameksistens med livets foranderlighed, men gør det uden at afsværge virkeligheden.

---

<sup>25</sup> Svane, op.cit..

<sup>26</sup> Sperry, op.cit., p. 31.

*To Autumn* er forfattet selv samme dag, Keats lagde arbejdet med det længere digt *The Fall of Hyperion: a Dream* fra sig. I *The Fall of Hyperion: a Dream* siger gudinden Moneta således til det lyriske jeg:

The poet and the dreamer are distinct,  
Diverse, sheer opposite, antipodes.  
The one pours out a balm upon the World,  
The other vexes it.  
(canto 1, vers 199 – 202)

Med *Ode to a Nightingale's* og *Ode on a Grecian Urn's* foruroligende paradokser og *To Autumn's* milde forsoning er John Keats således både en rigtig poet og en rigtig drømmer.