

Sublimnost v poeziji Samuela

Taylorja Coleridgea

Andrej Pogorelec

Andrej Pogorelec

Sublimnost v poeziji Samuela

Taylorja Coleridgea

Andrej Pogorelec
Sublimnost v poeziji Samuela Taylorja Coleridgea
Samozaložba
Ljubljana, 2015
Knjiga ni namenjena prodaji.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.111.09Coleridge S. T.(0.034.2)

POGORELEC, Andrej

Sublimnost v poeziji Samuela Taylorja Coleridgea
[Elektronski vir] / Andrej Pogorelec. - El. knjiga. - Ljubljana : samozal., 2015

ISBN 978-961-93855-0-0 (pdf)

280227072

Kazalo

| | |
|---|----|
| Interpretacije..... | 5 |
| <i>To the Author of »The Robbers« (1794).....</i> | 6 |
| <i>Lime-Tree Bower My Prison (1797)</i> | 8 |
| <i>Kubla Khan (1797/1798).....</i> | 17 |
| <i>Frost at midnight (1798).....</i> | 31 |
| <i>The Rime of the Ancient Mariner (1798) / Pesem starega mornarja.....</i> | 38 |
| <i>The Nightingale (1798)</i> | 47 |
| <i>Christabel (1797/1800).....</i> | 52 |
| Zaključek..... | 63 |
| Literatura | 64 |

| | |
|--|----|
| Tabela 1 (<i>Sublimnost v izbranih primerih Coleridgeve poezije</i>) | 62 |
|--|----|

Interpretacije

V pričujočem delu bomo se bomo seznanili s sedmimi Coleridgevimi pesmimi, ki bodo obravnavane zlasti v horizontu prevladujočih ali vsaj izrazito prisotnih sublimnih prvin, njihov izbor pa bo temeljil tako na podlagi diahronega principa nastanka posameznih pesmi (v obdobju 1792–1800) kot (vsaj deloma) tudi njihove relevantnosti v smislu umeščenosti v svetovni literarni kánon. V tem smislu bodo obravnavane naslednje pesmi:

To the Author of »The Robbers« (1794)

Lime-Tree Bower my Prison (1797)

Kubla Khan (1798)

Frost at Midnight (1798)

The Rime of the Ancient Mariner (1797–98)

The Nightingale (1798)

Christabel (1797–1800)

To the Author of »The Robbers« (1794)

V odi avtorju *Razbojnikov*, Friedrichu Schillerju, se Coleridge pokloni enemu največjih dramatikov, pesnikov in filozofov nemškega vihariškega obdobja. *Razbojniki* so Schillerjevo prvo dramsko delo. Uprizoritev (1782) je bila nadvse uspešna in Schiller je pri svojih dvaindvajsetih letih takorekoč čez noč zaslovel, občudovalce pa je imel tudi izven meja Nemčije. Eden izmed njih je bil nedvomno tudi Coleridge, ki je dvanajst let po uprizoritvi avtorju drame posvetil omenjeni sonet. Schiller je kot eden izmed stebrov nemškega romantičnega gibanja za Coleridgea pomembna referenca tudi izven konteksta drame *Razbojniki*, torej tudi v širšem smislu, a je Coleridgevo navdušenje nad dramo v času, ko njenemu avtorju posveti sonet, najbrž razumljivo, saj gre v tej drami za poetično upodobitev nekega idejnega sveta, ki je Coleridgeu kot romantiku resnično blizu. Zlasti bi v tej perspektivi kazalo izpostaviti ideje svobodomiselstva, kritiko družbene neenakosti in hinavščine družbe. To nekako

sodi v horizont Coleridgevega »mentalnega razpoloženja« v tistem obdobju.

*»Ah Bard tremendous in sublimity!
Could I behold thee in thy loftier mood
Wand'ring at eve with finely-frenzied eye
Beneath some vast old tempest-swinging wood!
Awhile with mute awe gazing I would brood:
Then weep aloud in a wild ecstasy!« (9–14)*
(Coleridge, 1974, str. 42)

Vendarle pa bi ob tej pesmi, ki govori tudi o Schillerjevi pesniški in umetniški veličini v smislu romantično razumljenega genija, težko razpredali o kakšnih posebnih idiličnih razsežnostih. Prej nasprotno. Coleridge Schillerja kuje v zvezde v presežnikih,¹ ki bolj kot ne vzbujajo občutja sublimnosti. Imenuje ga »pesnik strahovite sub-

¹ O Coleridgevem odzivu na to dramo govori tudi Mortensen: »Schillerjevi *Razbojniki*, ki jih je prvič prebral leta 1794 neke noči v Cambridgeu, so ga tako presunili, da je ostal brez besed: 'Moj bog, Southey! Kdo je ta Schiller? Kdo je ta dramatik, ki ti seže do srca? Je pisal to tragedijo med vpitjem vragov? Ne bi bil rad zmožen opisovanja takšnih značajev! Tresem se kot list trepetilke. Zakaj smo kdajkoli trdili, da je Milton sublimen?' /Collected Letters 1: 122/« (Mortensen, 1999, str. 8).

limnosti«, govori o vzvišenem razpoloženju, svoje bral-
sko doživljanje metaforično (so)postavlja ob prizore div-
je neukročene narave v vršenju gozda sredi viharja, ko po
obnemelem strahospoštovanju in divji ekstazi glasno
zajoče. Lahko bi torej rekli, da v tem sonetu prevladuje
vzdušje sublimnega.

Lime-Tree Bower My Prison (1797)

Navdih za pesem je Coleridge dobil ob resničnem
dogodku. Njegova žena Sara ga je po nesreči polila z
vročim mlekom po nogi. Tako ni bil v stanju, da bi se
udeležil pohoda v naravo, ki ga je bil načrtoval skupaj s
svojimi najboljšimi prijatelji, z Williamom in Dorothy
Wordsworth ter s Charlesom Lambom, ki je prišel na
obisk iz mesta. Prijatelji so se odpravili na izlet brez nje-
ga, on pa je ostal v svoji koči, se z obžalovanjem oziral
za njimi in jim v duhu sledil na njihovi poti.

»Well, they are gone, and here must I remain,

This lime-tree bower my prison!« (1–2)

(Coleridge, 1990, str. 34)

Pesem je nedvomno zanimiva prav v kontekstu prepletanja elementov idiličnosti in sublimnosti. S kontrastnim prikazovanjem motivov zaprtosti in odprtosti nas nekoliko spominja na nekatere prejšnje Coleridgeve pesmi, kot npr. *Reflections on Having Left a Place of Retirement* ali *The Eolian Harp*. A v tem primeru je situacija vendarle drugačna, saj ob sicer podobni tridelni strukturi vsaj v prvem delu motiv zaprtosti učinkuje na način, ki ne vzbuja občutij idilične urejenosti in varnosti zavetja, ampak prej nekakšne povsem neidilične utesnjenosti, zagrenjenosti, melanholijske in tesnobe.² Vzpostavlja se tudi nasprotje med idejama gibanja in mirovanja. Kot je pesnik zaradi svojih trenutnih težav zaprt v omejen svet svojega vrta, tako se pred njegovimi prijatelji razpira širina in veličastnost narave, ki jo s svojim prodiranjem v njena nedrja dinamično dopolnjujejo kot njen integralni del. Toda očitno je, da opisi njihove poti ne temeljijo na dejstvih, ki bi jih lahko potrdili udeleženci tega potovanja, temveč so plod pesnikove domišljije in spomina, ki jih vodita tja, kjer je pesnik že kdaj bil, ali pa si je to zamislil

² Metzger v zvezi s tem govori o elegičnosti (Metzger, 1986, str. 59).

v svojih vizijah. Prav te vizije pa so tudi nekakšna rešitev pesnikove lastne stiske (Stelzer, gl, op. 107), v katero je ujet zaradi svoje nezmožnosti telesnega gibanja. Nadomesti jo z gibanjem v duhu, z gibanjem, ki ga postavi v vlogo nekakšnega guruja ali vodnika skupine prijateljev. Stelzer v tem kontekstu omenja celo Vergila in Dantejevo Božansko komedijo.³

V prvem delu pesmi je torej v ospredju motiv nekakšne utesnjenosti. Tudi ko se pesnik v duhu poda na pot s svojimi prijatelji, jih najprej popelje v temačno globel, kamor ne prodre veliko sonca. Zdi se, kot da jih ne želi prav takoj odrešiti utesnjenosti, v kakršni ostaja sam.

*To that still roaring dell, of which I told;
The roaring dell, o'erwooded, narrow, deep,
And only speckled by the mid-day sun;
Where its slim trunk the ash from rock to rock
Flings arching like a bridge; -that branchless ash,
Unsun'd and damp, whose few poor yellow leaves*

³ »Kot Vergil, ki ostaja zaprt v vicah (pravzaprav na Elizejskih poljanah), se Coleridge ne izgubi, saj ga reši njegova lastna vizija« (Stelzer, 1986, str. 120).

*Ne'er tremble in the gale, yet tremble still,
Fann'd by the water-fall! (9–16)*
(Coleridge, 1990, str. 34–35)

V nadaljevanju se pogled razpre. Njegovi prijatelji, ki jih vodi pesnikova upodobitvena moč, se znajdejo pred širjavami, ki vzbujajo občutja osvobojenosti in povezanosti s sublimno mogočnostjo narave.

*»Now my friends emerge
Beneath the wide wide Heaven – and view again
The many steeped tract magnificent
Of hilly fields and meadows, and the sea,
With some fair bark, perhaps whose sails light up
The slip of smooth clear blue betwixt two Isles
Of purple Shadow!« (20–26)*
(Coleridge, 1990, str. 35)

V tem drugem delu pesmi, ki je pravzaprav nekakšna oda naravi,⁴ se Coleridge, kot priznava tudi sam, pod vplivom

⁴ Če Stelzer z namigi na Dantejevo *Božansko komedijo* evocira idejo krogov pekla, bi lahko uporabili primerjavo s krogi narave. Tako prvi krog zajema področje vrta kot urejene zaključene celote, drugi pa to, kar ga obdaja, torej divjino neukročene narave. Prvi je prostor

Berkeleya⁵ poigrava z mislijo, da ni narava nič drugega kot skriti duh (kar nas spominja tudi na Schellinga, s katerim se Coleridge sreča kasneje), saj govori o barvnih niansah narave, ki s tančico zakrivajo vsemogočnega Duha, čigar prisotnost je zaznavna.

»[A]nd of such hues

As veil the Almighty Spirit, when yet he makes

Spirits perceive his presence.« (41–43)

(Coleridge, 1990, str. 35)

Občutja ekspanzije in razklenjene utesnjenosti iz prvega dela pesmi se tu nekako povezujejo s temo prijateljstva, pri čemer izstopa zlasti vez med Coleridgeom ter njegovim sošolcem in prijateljem Lambom, ki ga v teh verzih celo neposredno nagovori. Pri tem se zopet vzpostavlja nasprotje med motivoma zaprtosti in odprtosti, saj Char-

nerealizirane idiličnosti, drugi sublimnosti, ki v zadnji kitici kot val odrešitve preplavi prvega. Tako se združita v enost z duhom, ki ju vodi do spojitve.

⁵ »Coleridgevi verzi so poetična afirmacija berkeleyevskega nauka. Poudarek, ki ga daje pesnik vlogi upodobitvene moči kot poti do neposredne zaznave ustvarjalne prisotnosti božjega duha v svetu narave, pa je Coleridge izrazil in dodelal v kasnejših letih v svojem proznem pisanju« (Watters, 1971, str. 48) (gl. tudi op. 42).

les prihaja iz utesnjenega mesta v naravo kot v prostor osvoboditve telesnosti in duha.

*»My gentle-hearted Charles! For thou hast pined
And hunger'd after Nature, many a year,
In the great City pent, winning thy way
With sad yet patient soul, through evil and pain
And strange calamity!« (28–32)*
(Coleridge, 1990, str. 35)

V drugem delu pesmi se tako melanholična občutja vse bolj umikajo optimizmu, svetlobi in razprtosti narave, ki je v sozvočju s srečo, kakršno navdihuje globina medčloveškega prijateljstva. Gre za izrazit primer osebne izpovedi, ki prav na ravni osebno-zasebne vrednote prijateljske intimne vzbuja vtis idilične pesmi, hkrati pa se ta ista prijateljska vez gradi na razdaljah, ki sublimno presegajo prostorskost in jih premošča upodobitvena moč duha. Charles je hkrati daleč in blizu. V pesmi ju povezuje motiv vrane, ki je pravzaprav simbol njune duhovne

povezanosti.⁶ Proti koncu pesmi tudi Charles za trenutek obstane, njegova gibljivost, ki je bila vse dotlej dinamično nasprotje Coleridgevi statičnosti in gonilna moč estetske diferenciacije, se na samem koncu pesmi prelije v skupno zazrtost v harmonično enost življenja.

*»My gentle-hearted Charles! When the last rook
Beat its straight path along the dusky air
Homewards, I blest it! Deeming its black wing
(Now a dim speck, now vanishing in light)
Had cross'd the mighty Orb's dilated glory,
While thou stood'st gazing; or when all was still,
Flew creaking o'er thy head, and had a charm
For thee, my gentle-hearted Charles, to whom
No sound is dissonant which tells of Life.« (68–76)*
(Coleridge, 1990, str. 36)

⁶ Watters opozarja, da ju na simbolni ravni povezuje še nekaj: »Zveza med njima je sončna svetloba, prispodoba, ki kaže na obnavljajočo moč narave. Skozi povezanost s prijateljevo izkušnjo lahko Coleridge oživi svoje lastno fizično okolje, ustvarjajoč resničnost s prosevnosti listja, ki z ene ali druge strani odzvanja podobe iz notranjosti globeli in njenega nasprotja kot tudi širše pokrajine« (Watters, 1971, str. 46).

Dejstvo je, da se prav v zadnji kitici zgodi nekakšna sinteza motivov neidilične zaprtosti iz prve ter idilično-sublimne razprtosti iz druge kitice. Če se namreč pesem začne z depresivnim občutjem vklenjenosti in nezmožnosti telesnega gibanja, nadaljuje pa z veličastnim odpiranjem prostora in zmožnosti duha ter medsebojne povezanosti ljudi in narave, potem se v tretjem, zaključnem delu pesmi pesnik znova sooči z utesnjenostjo prostora, ki ga obdaja, in ga v skrivnostnem preporedu doživi na povsem drugačen način.⁷ Njegova duhovna preobrazba, ki jo je doživel v vlogi dantejevskega Vergila, kot bi rekel Stelzer, mu izostri pogled, da izza kopren domačega grmičevja in bršljana uzre duha, kakršnega so v grandioznosti prostranih dalj očarano zrli njegovi prijatelji. Po eni strani se tako prostor zaprtosti, ki vzbuja občutja utesnjenega nelagodja, spremeni v idilični vrt, kakršnega opisuje Coleridge npr. v pesmi *The Eolian Harp*, po dru-

⁷ »Namesto izpostavljanja ločenosti od prijateljev, s čimer začne pesnik uvodne verze, se zdaj govori o skupnih čustvih. Potem ko je v domišljiji sledil Lambu na njegovi poti, je osrečil tudi sebe. Lahko se vrne od 'tam' nazaj 'sem' in uživa v svoji koči z vrtom, ne da bi ju še naprej doživljal kot zapor« (Ashton, 1996, str. 107). Podobno Metzger: »V pesmi se drammatizira proces, znotraj katerega se razkroji pesnikova vizija koč z vrtom kot zapora, ki se spremeni v rajsko koč z vrtom« (Metzger, 1986, str. 59).

gi strani pa se v sintezi zaprtosti prostora in odprtosti duha razkriva tista romantična pesniška energija, ki sega onkraj možnosti, da bi ta in takšen idilični vrt še lahko razumeli v kontekstu idile 18. stoletja. Zaključek kaže na to, da gre že za tipično romantično pesem, v kateri so sicer še vidni elementi idiličnosti,⁸ ki se kažejo zlasti v motiviki prijateljske sreče, na ravni metafizike pa očitno prevladuje romantična sublimnost.

⁸ Metzger ob tej pesmi govori o idiličnosti dveh stopenj. V prvem delu naj bi šlo za nekakšno elegično pastoralo, v nadaljevanju pesmi pa se zgodi presežek, ki ga takole pojasnjuje: »Z uspešno izrabo čustvene silovitosti preseganja meja senzualne izkušnje, ki se odvija skozi proces osvobajajoče upodobitvene moči, se pesniku razpira uvid v brezmejnost časa in prostora, s čimer se dopolni trenutek idiličnosti, v kakršnem se združujeta končno in neskončno« (Metzger, 1986, str. 59). Z drugega vidika to situacijo pojasnjuje Stelzer, ki večkrat uporablja sintagmo »domačnostna sublimnost«: »Interakcija domačnostnega in sublimnega vodi v preoblikovano, polnejšo vizijo [...] Domačnost se razširi in zajame vase vso naravo, ki je domovanje vrane, kot je koča z vrtom po drugi strani Coleridgevo domovanje. Obe domovanji se združita v eno v zaključni, vsevključujoči viziji, ki razkrije harmonijo narave« (Stelzer, 1986, str. 121). Hkrati bi kazalo opozoriti, da se v tej pesmi vendarle zgodi nekakšen presežek sublimnosti nad idiličnostjo, ki se manifestira skozi globino in ekspanzijo zunanosti nad notranjost. Zunanja, divja narava se sprva eksponira kot odrešiteljica utesnjenosti v ekspanzionistični širitvi, v zadnjem delu pesmi pa kot (schellingovski) skriti duh osvobaja tudi zaprti prostor potencialno idiličnega vrta, ki kot tak postaja eno z vsem, pri čemer je združevanje končnega z neskončnim izkušnja, ki sodi v kontekst sublimnega in ne idiličnega občutja.

Kubla Khan (1797/1798)

Kot je bilo že večkrat omenjeno, gre za eno najpomembnejših in najbolj znanih Coleridgevih pesmi, ki so jo kot takšno prepoznali in prepoznavali že tudi nekateri njegovi sodobniki, med drugim na primer pesnik lord Byron, na čigar pobudo so bili ti verzi sploh objavljeni. Čeprav naj bi namreč Coleridge pesem v, milo rečeno, nenavadnih okoliščinah napisal leta 1798, jo je prvič objavil šele leta 1816. Natančen datum nastanka pesmi pravzaprav niti ni znan, nastala bi lahko pravzaprav že leta 1797,⁹ a Coleridge naj je ne bi nikoli natančno datiral,¹⁰ prva pis-

⁹ Ashton zatrjuje, da naj bi pesem nastala oktobra 1797 na kmetiji Ash. Takrat naj bi Coleridge pisal pismo prijatelju Johnu Thelwallu in pri tem uporabljal podoben jezik in dikcijo kot v pesmi *Kubla Khan*. Pesem naj bi bila tudi podobna pesmi, ki jo je napisal poleti 1797, *This Lime-tree Bower my Prison*, saj Coleridge v obeh pesmih opisuje isto angleško pokrajino, področje med njegovo kočjo in obalo Somerseta (Ashton, 1997, str 114-115).

¹⁰ V predgovoru k izdaji iz leta 1816, ko skupaj s pesmima *Christabel* in *Pains of Sleep Kubla Kahn* prvič izide, naj bi Coleridge kot čas nastanka pesmi omenjal leto 1797. Leta 1934 je prišel v javnost tudi rokopis (*Crew Manuscript*), iz katerega naj bi bilo razvidno, da naj bi pesem res nastala leta 1797. Ne glede na to pa se v številnih zbirkah, ki so izšle veliko kasneje, še vedno pojavlja letnica 1798. V zbirki *Poems*, ki jo leta 1974 izda John Beer, se na primer pojavljata obe letnici, pesem naj bi torej nastala bodisi jeseni 1797 bodisi spomladi 1798.

na omemba pesmi pa se pojavi v oktobru 1798, v dnevniku Dorothy Wordsworth.

Z vidika raziskave idiličnosti in sublimnosti Coleridgeve poezije bi to pesem lahko obravnavali na več ravneh, saj je ravno *Kubla Khan* ena tistih pesmi, v katerih Coleridge tematizira nekatera ključna razmerja med elementi in atributi idiličnosti in sublimnosti. Prvič, pesem odpira vprašanje relacije med divjo in ukročeno naravo. Na eni strani imamo opravka z idejo idilično urejenega, ograjenega vrta Ksanaduja, na drugi v to idilo posega sublimna narava v svoji primarni, neobvladani silovitosti vodá, gozdov, ki so stari kakor hribi, in neskončnih labirintov podzemnega sveta.

In Xanadu did Kubla Khan

A stately pleasure-dome decree :

Where Alph, the sacred river, ran

Through caverns measureless to man

Down to a sunless sea. (lines 1–5)

So twice five miles of fertile ground

With walls and towers were girdled round:

*And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery. (1–10)*
(Coleridge, 1990, str. 88)

Bipolarnost, ki bi jo bilo prav tako možno umeščati v kontekst idilično-sublimnih aporij, se očitno nakazuje tudi ob razmerju med končnim in neskončnim, saj imamo na eni strani podobo zaključenega ograjenega vrta, na drugi pa se razpirajo horizonti divjine, ki implicirajo idejo neskončnosti. Prav v pesmi nejasno definirana meja med enim in drugim bi lahko bila izhodišče razmejevanja idiličnosti in sublimnosti pesmi. To, kar je v kontekstu vprašanja potencialne idiličnosti oz. sublimnosti gotovo tudi ena izmed pomembnejših razsežnosti, se kaže v dejstvu, da Coleridge tematizira vrt kot prisposodbo nebeškega raja na Zemlji. Ker naj bi celotna pesem nastala kot sanjska vizija, ki jo je pesnik v navdihu spomina prelil na papir, dobiva ta pesem romantične transcendence s tem še dodaten odtенок skrivnostnosti. Četudi je Coleridgevo zatrjevanje, da gre za stvaritev iz sanj, resnično, je (ne le

z današnje perspektive) povsem jasno, da ideje za nastanek tega pesniškega dela izhajajo tudi iz povsem stvarnih in resničnih virov, ki jih je Coleridge poznal in prebiral.¹¹ Dejansko gre pri pesnikovem upodabljanju »zemeljskega raja«¹² za prepletanje motivov, ki v smislu literarne snovi izvirajo tako iz domačega angleškega okolja (pokrajina v okolici Somerseta) kot eksotičnih območij Mongolije (Ksanadu) in Etiopije (Gora Abora, abesinsko dekle). Seveda je pesem navkljub očitnemu vplivu potopisne literature daleč od kakršnekoli realističnosti, ki bi ji šlo za prikaz nekakšne konkretne stvarnosti, postavljene v konkreten čas in konkretno geografsko okolje. Gre pač za eno najbolj tipičnih romantično zagonetnih pesmi,¹³ ki s

¹¹Eden takšnih ključnih virov je npr. *His Pilgrimage*, delo Samuela Purchasa, angleškega klerika in geografa, ki je opisal mesto Ksanadu kot poletno residenco mongolskega vladarja Kublajkana. Ti opisi naj bi temeljili na zapiskih beneškega raziskovalca in popotnika Marca Pola. Gotovo je viden tudi vpliv Milтона (*Izgubljeni paradiz*). V predgovoru v izdaji te pesmi iz leta 1816 Coleridge napiše, da naj bi Purchasovo delo bral, tik preden je omahnil v spanec, po katerem je potem zapisal vrstice iz sanj, ki so se mu ohranile v spominu.

¹²Stelzer opozarja na dvojnost in potencialni antipod rajskosti: »*Kubla Khan* niha med pozitivnim in negativnim pomenom. Iz 'katedrale veselja' odmevajo tako nebeški kot peklenški toni« (Stelzer, 1986, str. 201).

¹³Coleridgeu nenaklonjeni kritik in njegov sodobnik, William Hazlitt, je izdajo pesmi pospremil s pripombo, da Coleridge nikoli ne

popolno odsotnostjo jasno razvidne pripovednosti¹⁴ in izrazito jezikovno, zvočno in pesniško dovršenostjo¹⁵ ter idejno-vsebinsko mističnostjo odstopa celo od Coleridgevega prejšnjega pesnjenja.¹⁶

Eden izmed ne tako redkih motivov, ki se vendarle ponavlja in je prisoten tudi v prejšnjih Coleridgevih pesniških delih, je gotovo motiv vode. V primeru pesmi *Kubla Khan* predstavlja voda tisti simbolni element, ki povezuje

pride do nikakršnega smiselnega zaključka in da piše najboljše nesmiselne verzje v Angliji. Veliko let kasneje (1966) Watson, ki ugotavlja, da je o pesmi znano vse, le to ne, o čem govori, takole opravičuje zahtevnost pesmi: »*Kubla Khan* je pesem, ki jo je težko interpretirati, toda do poznih devetdesetih let 18. stoletja si je Coleridge že prislužil pravico, da piše zahtevne stvari« (Watson, 1966, str. 221). V kontekstu Coleridgeve zahtevnosti je zanimiv tudi odziv Byrona, ki pesem sprejme z veliko naklonjenostjo, hkrati pa Coleridgevo filozofiranje v *Bibliographii Literarii* pospremi z besedami »Coleridge, razložite svojo razlago«.

¹⁴ »V pesmi *Kubla Khan* ne gre za zgodbo z logičnim dogajalnim razvojem, sploh če pomislimo na diskontinuiteto, ki se zgodi v 36. vrstici, ko se pojavi dekle z lutnjo« (Ashton, 1997, str. 114).

¹⁵ Pesem naj bi bila po Coleridgevem zatrjevanju (Uvod k izdaji iz l. 1816) sicer fragment, vendar nekateri sodobni interpreti te teze ne sprejemajo, saj bi lahko v tem primeru govorili o tako imenovanem razglašenem fragmentu.

¹⁶ Watters jo skupaj s pesmima *The Ancient Mariner* in *Christabel* opredeljuje kot pesem o nadnaravnem, torej pesem, ki je izrazito nerealistična in mistična.

prostor ograjene idiličnosti in zunanje narave – je torej nekakšna prispodoba božanske življenjske energije, ki je prisotna v obeh svetovih; v notranjem omogoča in osmišlja življenje, v zunanjem, iz katerega najprej izvira, pa se sublimno izteka v neskončnost.

*A mighty fountain momentarily was forced:
Amid whose swift half-intermitted burst
Huge fragments vaulted like rebounding hail
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:
And 'mid these dancing rocks at once and ever
It flung up momentarily the sacred river.
Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,
Then reached the caverns measureless to man,
And sank in tumult to a lifeless ocean: (22–28)*
(Coleridge, 1990, str. 89)

Lahko bi torej rekli, da prav voda, ki jo pesnik imenuje »posvečena reka«, predstavlja nekakšen simbolni krogotok idiličnega življenja v zavetju ograjenega vrta, od sublimnosti izvira kot prispodobe spočetja ali rojstva do sublimnega izlita v morje smrti.

»Coleridge se zaveda nasprotja človeških želja in božjih obljub. V pesmi *Kubla Khan* razvoj ne poteka v smeri navzgor, ampak gre navzdol proti 'jamam, ki jih človek ne more premeriti'. Sveta reka Alph se dviga iz globokih brezen, steče po omejenem dvignjenem prostoru vrta, da bi se na koncu v trušču iztekla v ocean brez življenja« (Schulz, 1985, str. 79).

Še en vidik sublimnosti se kaže morda tudi v merjenju moči med človekom in naravo. A Kublajkan ni kdorkoli. Kot vladar in diktator je posebljenje človeške sekularne moči, s katero poskuša potem, ko si je podredil družbo, nadvladati tudi naravo. Izgradnja »dvorca užitka«¹⁷ znotraj ograjenega vrta ni ob tem nič drugega kot poskus uveljavitve lastne absolutistične volje, ki se ji mora podrediti tudi narava. Toda zdi se, da vladar v tem naprežanju ni povsem uspešen. Narave si v resnici ne more v celoti

¹⁷ »V pesmi *Kubla Khan* je dvorec užitka prisposoba domačnosti zaprtosti. Paradoksalna zveza med dvorcem užitka in jamami ledu nas spominja na iskro ognja v okolju, ki je obdan z ledom v pesmi *Frost at Midnight*. Vendar je v pesmi *Kubla Khan* dvor plod lastne izgradnje, zmožnost le-te pa je povezana z božansko vizijo, ki se v nadaljevanju povezuje z vizijo paradiža« (Stelzer, 1986, str. 110).

podrediti. Naj se še tako ograjuje, v njegovo kraljestvo vseskozi vdirajo sile narave v podobi posvečene reke, ki z opominjanjem na neustavljivi krogotok življenja rušijo njegovo iluzijo o absolutni moči. Ob tem je treba reči, da je idilični raj, ki ga skuša zgraditi Kublajkan, pravzaprav raj senzualističnih, tuzemskih užitkov, ki so sicer (tudi) pesnikova skušnjava, toda romantična vizija transcende-
dence je morda, sploh ko gre za pesnika Coleridgevega kova, bolj kot s senzualnostjo povezana s spiritualnos-
tjo.¹⁸ V tem kontekstu je Kublajkan¹⁹ lahko razumljen

¹⁸ »V središču Kublajkanovega vrta sredi narave stoji palača užitka. V središču raja sta drevo življenja ter drevo spoznanja dobrega in zla. Obe drevesi preizkušata človekovo zmožnost etične izbire, palača užitka služi zadovoljitvi potreb po senzualnosti. Ta obrat poudar-
ka v romantični estetiki, ki sicer ne pomeni popolnega odmika od spiritualnosti, povezane z božansko izrekljivostjo narave, ni odpravil starejšega krščanskega kodeksa etične odgovornosti. Oba principa sta ostala v zavesti številnih romantikov. V primeru Coleridgea lahko govorimo celo o nasprotnih vzgibih, ki se kažejo v njegovih poetič-
nih hvalnicah paradizu« (Schulz, 1985, str. 76).

¹⁹ Watters ga duhovito primerja z Wordsworthom: »Ne morem se upreti skušnjavi, da ne bi dodal opombe, v kateri bi se poigral z mis-
lijo, da bi lahko med pesniške podobe vključili tudi prisotnost véli-
kega Boga Wordswortha kot Kublajkana« (Watters, 1971, str. 73). Wordsworth je veljal v Coleridgevih očeh za veliko (morda celo očetovsko) pesniško avtoriteto, ki je Coleridgea po eni strani sicer vzpodbujala, a mu po drugi jemala pogum in slabila njegovo lastno pesniško samozavest. Ashton opozarja, da Coleridgevi prijatelji (npr. Lamb) niso bili ravno navdušeni nad Wordsworthom: »Lamb je

tudi kot demonična figura,²⁰ kot genij temačne posvetne moči, s katerim se Coleridge celo nekako primerja²¹ in ga skuša preseči kot genij svetle, a še vedno bolj dionizične kot apolinične umetniške moči. Dihotomija čutnosti in duhovnosti, ki je v pesmi očitna, evocira ali, bolje rečeno, napoveduje novoromantični smeri dekadence in simbolizma. V tem smislu je Coleridge ne le s *Kubla Khanom* prejkone predhodnik slednjega.²²

Tako je motiv Kublajkanovega idiličnega vrta s palačo dekadentnega užitka, ki je pravzaprav nekakšen sanjski kalejdoskop²³ eksotičnega orienta in vtisov domače

ves nesrečen poročal, da 'nas je Coleridge zapustil in odšel na sever, na obisk k svojemu bogu, Wordsworthu'« (Ashton, 1997, str. 177).

²⁰ »Kublajkan je monstroozen lik despotskega oblastništva, toda v pesmi se jasno vidi, da je takšen tudi umetnik« (Worthen, 2010, str. 30). Tudi Beer izpostavlja demonično vlogo Kublajkana: »Tako v pesmi *The Ancient Mariner* kot v pesmi *Kubla Khan* avtor namiguje na demonične sile, ki so vpletene v zlo« (Beer, 1974, str. IX).

²¹ »Spopade se s Kublajkanom in njegovo stvaritvijo (palačo užitka), tako da ustvari čudež domišljije (upodobitvene moči) sopostavljenih nasprotij« (Bloom, 1961, str. 220).

²² »Njegovo pesniško delo je usmerjeno v fantastiko, eksotičnost, sanjska doživetja, tako da velja za enega od predhodnikov simbolizma, zlasti z nedokončanimi pesnitvami *Christabel* in *Kubla Khan*« (Kos, 1982, str. 175).

²³ »Glede na Coleridgeve metafizične zadržke pravzaprav ni presentljivo, da najdemo v pesmi *Kubla Khan* nekakšno mešanico stilov

angleške pokrajine v okolici Somerseta, že v samem izhodišču sopostavljen ob sile zunanje, presežne narave. V začetnem delu pesmi je to predvsem posvečena reka kot simbol božanskosti narave, v drugem delu pa se ta narava razkrije kot ustvarjajoči duh, ki bo vrt s palačo poustvaril v enkratnem aktu umetniške kreacije.

I would build that dome in air!

That sunny dome! Those caves of ice! (45–46)

(Coleridge, 1990, str. 89)

Prav v tem preobratu, ki se zgodi v drugem delu pesmi (po 35. vrstici), spregovori »sublimna globina« pesniškega subjekta, ki po eni strani hlepi po idili senzualnega raja, po drugi pa iz takšnega raja beži.²⁴ Lik abesinskega dekleta,²⁵ ki igra na lutnjo in kot Dantejeva Beatrice

vrto od tistih staromodnih, obkroženih z zidovi in stolpi, do strogo oblikovanih vrto ter parkov z gozdovi, 'starejšimi od hribov', pomešanimi z novim okusom za vijugaste potočke in 'globoke romantične globeli'. Pesem navidezno slavi kombinacijo božanskega in profanega reda, kar je Bellini v renesančnih Benetkah razumel kot hortikulturni in arhitekturni ideal« (Schulz, 1985, str. 76).

²⁴ Beg, ki je tematiziran že v pesmi *Reflections on Having Left a Place of Retirement*.

²⁵ Ženski liki so tudi v drugih Coleridgevih pesmih (npr. *Christabel*, *Daydream*) često povezani s Coleridgevimi konkretnimi izkušnjami

zapeljivo vodi pesnika (in bralca) ter jima poje o gori Abora,²⁶ je pravzaprav prisposoba dvojnosti Coleridgeve muze božanske inspiracije in erotične aspiracije kot nekakšnega duhovno-čutnega dualizma.²⁷

»A damsel with a dulcimer

In a vision once I saw:

It was an Abyssinian maid,

And on her dulcimer she played,

Singing of Mount Abora.« (36–40)

(Coleridge, 1990, str. 89)

s fatalno privlačnimi ženskami (Mary Evans, Sara Hutchinson), ki so za vedno ostajale v vlogi oddaljenih objektov idealizacije, s katerim se zaradi takšnih ali drugačnih okoliščin ni znal ali zmoget soočiti. V primeru abesinskega dekleta se v ozadju morda skriva Mary Evans. »Četudi so v tej pesmi vedre jase, sončni hribi, posvečena reka in svetli vrtovi z vijugajočimi potoki, ne smemo pozabiti na njeno temno stran seksualne energije« (Schulz, 1985, str. 76).

²⁶ Tudi reka Abora ima nekakšen simbolni, globlji pomen. »Abora je rajska reka in kot taka predstavlja začetke človeštva, natančneje rečeno, gre za izvor (ab-original)« (Bahtí, 1981, str. 1042).

²⁷ »Coleridge je bil ujet v v nerešljivo nasprotje. Po eni strani je užival na zemeljskem vrtu, ki naj bi ga naseljeval skupaj s soljudmi, hkrati pa je dvomil o videzu krepostnosti tega vrta in se je bal zadrževati na njem. Istočasno je torej hrepenel po njem in stalno bežal stran, v varno zavetje duha in duše« (Schulz, 1985, str. 80).

Lahko bi pravzaprav rekli, da je dvojnost nekakšna rdeča nit te pesmi. Na eni strani imamo opravka z dvojnostjo²⁸ senzualnega in spiritualnega principa, na drugi se soočata nasprotujoči si težnji silnic narave in njenega bolj ali manj (ne)uspešnega preoblikovanja v ukročeno stanje idilično-dekadentnega umetnega paradiža,²⁹ na tretji strani je boj duha z materijo in parada pesnikove upodobit-

²⁸ Raziskovalci navajajo več primerov takšne dvojnosti. Npr. Watson: »Nasprotje med dvema deloma pesmi, med strašno pojavitvijo upodobitvene moči v prvem delu in dionizične zmage v drugem delu« (Watson, 1966, str. 234). Schulz navaja več primerov takšnih nasprotij, ki se pojavljajo v pesmi: »[P]okrajina, kjer se kombinirata še nepozabljen paradiž in divjina, zaprto mesto in kultiviran dvor [...] mesto in dežela, in nato področje, ki je: ruralno, a vendarle naseljeno, idilično, a preteče, sveto, a posvetno, posvečeno, a grešno [...] dvor in koč« (Schulz, 1985, str. 77). Ashton govori o kontradiktornosti v nekoliko drugačnem kontekstu: »Če kaj, potem je ta pesem gotovo slavljeneje umetniške kreacije kot take skozi pogled navdihnjenega pesnika. A je v resnici več kot to. Z namigi o despotsstvu samega Kublajkana in z namigi o vojni in žalovanju (žalujoča ženska) je to pravzaprav vizija paradoksalnega paradiža, ki nosi v sebi nasprotja – 'sončna katedrala' in 'jame ledu' in razburljiva podoba izobčenega pesnika, ki ga zaznamuje genialnost in navdih. Je to blaženost ali prekletstvo [...]? Končni paradoks pa je v tem, da bi ta čudovita rajska pesem morala vsebovati nekakšen neločljiv element znotraj lastne kompozicije – kačo opija« (Ashton, 1997, str. 115–116). Hedley govori o imanenci in transcendenči: »Tu gre za tipičen primer neoplatonistične dialektike imanence in transcenden- ce« (Hedley, 1998, str. 123).

²⁹ Watters zastavlja retorično vprašanje o tem, »ali pesnik prepozna- va in razume jalovost človeških poskusov vzpostavljanja umetnih paradižev v okolju neizmernosti energij univerzalne narave« (Watters, 1971, str. 74).

vene moči kot vsepresegaajoče energije sublimne romantične transcendence ter veličastnosti božansko navdihnjenega genija.³⁰

»And all who heard should see them there,

And should cry, Beware! Beware!

His flashing eyes, his floating hair!

Wave a circle round him thrice,

And close your eyes with holy dread,

For he on honey-dew hath fed,

And drunk the milk of Paradise.« (48–54)

(Coleridge, 1990, str. 89)

Za konec bi se veljalo povrniti k začetku in se še enkrat pomuditi ob besedah, ki jih izreče Coleridge v predgovoru v izdaji pesmi iz leta 1816. Ideja, da je pesem nastala pravzaprav iz nekakšnega opijskega sna, bi lahko bila razumljena kot spreten dodatek k pesmi, ki naj utrdi poanto fikcijskosti (tudi sanjski svet je nekakšna fikcija), ki je lahko resničnejša od resnice. Za to namreč gre v tej

³⁰ Pesem se konča z besedno evokacijo navdihnjenega pesnika iz Platonovega *Iona*, ki ga navdihnejo medeni vodnjaki na vrtu muz. Božji navdih, ki ga ob tem povsem prevzame, povzroči njegovo norost« (Ashton, 1997, str. 114).

pesmi. Avtor s svojo pesniško kreativnostjo sega k zvezdam in iz zidakov domišljije ustvarja svetove, ki so pomembnejši od zunanje stvarnosti, pa naj bo ta še tako mogočna ter veličastna in naj jo ustvarjajo še tako močni vladarji, kot je Kublajkan. Zdi se, da je sublimnost pesmi *Kubla Khan* prav v tej globini³¹ kreativnega preseganja enoznačnosti navidezne tematizacije idiličnosti Kublajkanovega vrta, ki gre ne le v smer sublimacije s strani zunanje narave v smislu neskončnosti, ki se sopostavlja ob končnost vrta, temveč se bistvo te sublimnosti odraža v obratu pesnikove avtorefleksije lastnega kreativnega procesa.³² Seveda bi si lahko zastavili vprašanje o naravi Kublajkanovega dekadentnega paradiža in ugotovili, da je v pesnikovi razpetosti med senzualnostjo in spiritualnostjo idiličnost tega raja zgolj spodletel poskus, ki ga načenjajo nepremagljive zunanje sile narave. Lahko bi

³¹ Zdi se, da je prav pesem *Kubla Khan* tipičen primer preseganja idiličnosti, o kakršnem govori Nemoianu (1977, str. 86), ki ima pri tem v mislih večino Coleridgeve poezije. Po njegovem mnenju Coleridgeva globina presega vsakršen model idiličnosti (gl. op. 96).

³² Prav na tej ravni je pesem tudi daleč pred svojim časom in ni naključje, da velja za predhodnico kasnejših literarnih snovanj in smeri. (gl tudi op. 130). »Posreden ali neposreden vpliv te pesmi je bil izjemen. Tennysonov *Palace of Art* ali Yeatsov *Byzantium* sta pesmi, ki si ju ni mogoče zamisliti brez *Kubla Khana*. (Ashton, 1997, str. 116).

nadaljevali v tej smeri in dodali, da se za to naravo skriva (shellingovski) duh ali (platonistična) ideja, ob tem pa se poigrali z mislijo, da sta prav ta duh ali ideja tisti vir inspiracije romantičnega genija, ki je hkrati tudi stvarnik pesniškega sveta, sveta kot kreacije upodobitvene moči, ki v svoji končnosti stremi k neskončnosti.³³ V tem smislu pa je ta pesniški svet, ujet v verze, ki naj bi bili po mnenju Coleridgea nedokončani,³⁴ izrazit primer romantične sublimnosti, ki nedvoumno prevlada nad idiličnostjo.

Frost at midnight (1798)

Pesem je nastala v februarju 1798. leta. Sodi v sklop Coleridgevih konverzacijskih pesmi, verjetno med ene izmed boljših.³⁵ Tudi v tem primeru bi navkljub elementom idiličnosti, ki so mestoma očitni, težko govorili o idiličnosti kot prevladujočem občutju, ki ga pesem izžareva. Tokrat bi (spet) veljalo pritrditi mnenju Neomianu-

³³ Gl. pog. 5.4.1.

³⁴ S tem se ne bi strinjal Watson (1966, str. 225, gl. pog. 1).

³⁵ »*The Ancient Mariner* in *Frost at Midnight* sta pesmi, ki bi se jim sodobni občudovalci najtežje odrekli« (Beer, 1974, str. xxi).

ja,³⁶ ki trdi, da Coleridgeva globina presega vsakršen model idiličnosti. Pesnik že v samem uvodu nakaže neko temeljno nasprotje med varnim zavetjem tople hiše in mrzlo zimsko nočjo, v kateri »hlad izvaja svoje skrivnostno ministriranje« (Coleridge, 1990, str. 1974).

*»Frost performs its secret ministry,
Unhelped by any wind. The owl's cry
Came loud – and hark, again! Loud as before.
The inmates of my cottage, all at rest,
Have left me to that solitude, which suits
Abstruser musings: save that at my side
My cradled infant slumbers peacefully.
'Tis calm indeed! So calm, that it disturbs
And vexes meditation with its strange
And extreme silentness. Sea, hill, and wood,
This populous village! Sea and hill and wood,
With all the numberless goings-on of life,
Inaudible as dreams! the thin blue flame
Lies on my low-burnt fire, and quivers not;
Only that film, which fluttered on the grate,
Still flutters there, the sole unquiet thing.*

³⁶ Gl. op. 139.

*Methinks, its motion in this hush of nature
Gives it dim sympathies with me who live,
Making it a companionable form» (1–19)*
(Coleridge, 1990, str. 74–75)

Tretji motiv, ki je poleg elementov izpostavljenega nasprotja notranjosti in zunanosti očiten že na prvi pogled, je motiv tišine, ki s svojo intenziteto načenja zbranost ter zmožnost refleksije pesniškega subjekta. Ta se zave hkratnosti in enosti življenja, ki se neslišno odvija znotraj in zunaj ter v preteklosti in sedanjosti. Tihožitje osamljene zaprtosti gre tako daleč, da se lahko pesnik »spoprijatelj« s komaj tlečim modrim plamenom, ki je poleg njegovih misli in tihega dihanja otroka v zibki edino nasprotje popolne tišine in negibnosti trenutka. V tem razpoloženju se sicer nakazuje možnost nekakšnega idiličnega občutja varnosti in topline prostora, ki bi ga bilo možno primerjati z otokom sredi morja ali s planetom v prostranosti vesolja,³⁷ toda zdi se, da se pesnik preprosto mora razpre-

³⁷ Gl. tab. 4.

ti v sublimno širino časa in prostora,³⁸ ki gre onkraj zidov koče.³⁹ Z mislijo in močjo spomina potuje najprej v preteklost lastnega otroštva, nato pa na krilih domišljije vizionarsko poleti še v prihodnost in napove usodo otroka Hartleya, ki spi v zibki. Prepričan je, da mu bo dano doseči več kot njemu, da se bo naučil novih stvari, da se bo kot veter podal v svet in ga spoznaval v enosti narave in duha ter časa in prostora. V vseh razsežnostih bo svet zanj lepši in boljši. Ob koncu pesmi tako optimistično predvidi lepoto vseh letnih časov in zaključí z motivi zime in »ministriranja mraza«, s čimer se zopet vrne v sedanost zimske noči in nas elegantno zapelje nazaj v čas sedanosti in prostor, ki obdaja kočo, v kateri se pesnik na mentalni poti skozi prostor in čas vrača na svoje

³⁸ »Ekspanzija v prostor je nujna posledica občutja ujetosti v zaprt prostor« (Stelzer, 1986, str. 109).

³⁹ »S temi prostorskimi in časovnimi projekcijami svoje spominske in vizionarske domišljije Coleridge razbije sterilnost ujetosti v izolirane trenutke« (Schulz, 1985, str. 60).

lastno izhodišče iz začetka pesmi,⁴⁰ kjer govori o mrazu, ki izvaja svoj skrivnostni⁴¹ obred:

*»Therefore all seasons shall be sweet to thee,
Whether the summer clothe the general earth
With greenness, or the redbreast sit and sing
Betwixt the tufts of snow on the bare branch
Of mossy apple-tree, while the nigh thatch
Smokes in the sun-thaw; whether the eave-drops fall
Heard only in the trances of the blast,
Or if the secret ministry of frost
Shall hang them in silent icicles,
Quietly shining to the quiet Moon« (65–74)*
(Coleridge, 1990, str. 76)

⁴⁰ »Nekatere pesmi, kot npr. *Frost at midnight*, imajo ciklično strukturo; zadnji verz kot v nekakšnem odmevu povzema začetni verz, kar daje vtis zaokrožene celote« (Deschamps, 1964, str. 540).

⁴¹ »Zakaj je ministriranje mraza skrivnostno? Kako je lahko skrivnostno, če ga poznata tako pesnik kot bralec? In zakaj sploh ministriranje? Zdi se, da gre za religiozno strahospoštovanje do procesov narave. Zmrzal, ki ustavi spreminjanje, je kot duhovnik, ki tiho, v skrivnosti izreka ritualne besede. In ministriranje je skrivnostno tako v posvetnem kot religioznem smislu, saj je brez pomoči kateregakoli vetra – podoba, ki se v biblijskem smislu povezuje z navdihom« (Watters, 1971, str. 54).

V tem čarobnem zaključku pesmi, ko pesnik skozi proces tematizacije dinamike letnih časov kot ilustracije cikličnega vrvenja narave in njenih procesov zapoje odo veličastnosti narave, se skriva veliko več, kot se zdi na prvi pogled. Watters pravi, »da gre tu za organsko celoto, ki je mogočnejša in skrivnostnejša od njenih posameznih delov« (Watters, 1971, str. 57) – trditev, s katero se lahko le strinjamo in nadaljujemo njegovo misel s predstavo o nekakšnem ozadju, nekakšni dejavni sili, ki je tvorec takšne enovitosti. Stelzer govori o »reprezentaciji narave kot simbolične govorice boga« (Stelzer, 1986, str. 139), sami pa bi k temu lahko dodali tudi misel, da je na delu pravzaprav skrivnostna sila upodobitvene moči in kreativne vizije pesniškega subjekta, ki v poetični globini kot avtor, duh ali sam bog kuka skozi tančice transcendence, izza katerih se zrcalijo podobe njegove lastne kreativne vizije. Za Deschampsja je ta in takšna upodobitvena moč pravzaprav točka stičišča nekaterih filozofskih idej,⁴² ki so obsedale Coleridgea:

⁴² Gl. tudi pog. 3.1.1 (zadnji odstavek).

»Tako je bila upodobitvena moč (domišljija) za Coleridgea nekakšna konvergenca različnih filozofskih sistemov, nad katerimi se je zaporedoma navduševal med leti 1795 in 1804: platonizem, Berkeleyev in Spinozov idealizem, mistične vizije in naposled kantovstvo. Omenimo pa lahko tudi Hartleyev asociacionizem, ki se odraža v zmožnosti, imenovani *fantazija*. Ta je po njegovem mnenju učinkovala kot oblika duha v stanju ekstremne pasivnosti, ki se ji je občasno pripravljen tudi odpovedati« (Deschamps, 1964, str. 526).⁴³

Lahko bi torej rekli, da se za magičnimi podobami narave skriva nekakšna višja duhovna resničnost,⁴⁴ pa najsi gre pri tem za platonične objektivne ideje (objektivni idealizem), berkeleyansko subjektivno doživeto božjo prisot-

⁴³ Gl. citat iz *Bibliographie Literarie* o upodobitveni moči (domišljiji) in fantaziji (pog. 3.1.1).

⁴⁴ Beer opozarja na »eno osrednjih skrivnosti, ki so fascinirale Coleridgea: skrivnost dejstva, da je vsakršna manifestacija življenja hkrati poenotena in diverzificirana, ima ločene identitete, ki so hkrati neločljivo povezane in združene z drugimi življenjskimi oblikami [...] V glavi ima vsak svoje življenje, v srcu pa smo vsi eno življenje« (Beer, 1974, str. XXIX). Po mnenju Stelzerja je »integracija enega v množtvu in množta v enem že tradicionalno bistven element sublimnosti« (Stelzer, 1986, str. 51). Pri tem se sklicuje na Longinusa in razmerja med deli ter celoto brez izstopanja enega ali drugega, kar naj bi vodilo do najvišje stopnje sublimnosti.

nost (subjektivni idealizem) ali nemara celo schellingovsko panteistično naravo, ki ni nič drugega kot vidni duh (preseganje dualizma subjekta in objekta v enosti idealističnega absolutnega spoznanja), v vsakem primeru motivi narave s svojimi simbolnimi razsežnostmi vzbujajo občutja vzvišene lepote, globine, čudenja in skrivnostnosti, to pa so tipični atributi sublimnosti.⁴⁵ Nemara pesem sicer evocira vsaj še nekaj, kar bi lahko opredelili s pojmom optimistične »sreče«, ki diši po idiličnem, a če se izrazimo v športnem žargonu in upoštevamo uravnoteženost idilične zaprtosti topline doma in mentalne sublimne ekspanzije v čas in prostor, bi bil ob pravkar naštetih atributih rezultat še vedno štiri proti ena za sublimnost.

The Rime of the Ancient Mariner (1798) / Pesem starega mornarja (1961, prev. Janez Menart)

Nedvomno najbolj znana Coleridgeva pesem (prevedena tudi v slovenščino) sodi skupaj s pesmima *Christabel* in *Kubla Khan* v sklop tiste pesnikove ustvarjalnosti, ki je

⁴⁵ Gl. tab. 1.

nesporen del kánona ne le angleške, temveč evropske in svetovne romantične poezije.

Z vidika sublimnosti oz. idiličnosti bi pesem brez večjih težav opredelili kot tipičen primer prevlade sublimnega principa nad idiličnim. Gre za pravo rapsodijo sublimnosti, ki se kaže v prisotnosti večine atributov sublimnosti, kot so odprtost, neomejenost, prostranost, silovitost, bolečina, strah, groza ipd.⁴⁶ V zgodbi o pomorski pustolovščini, ki jo preživeli mornar pripoveduje svatu na poroki, prevladujejo zlasti elementi grozljivosti, povezani z nekaterimi moralno-etičnimi in religioznimi vprašanji, kakršna si v tem obdobju zastavlja Coleridge. Pri tem gre predvsem za vprašanja človekove etične odgovornosti do okolja ali do narave v najširšem smislu, torej narave kot celote neživega in živega sveta, ki vključuje vse organsko življenje. Z današnje perspektive bi lahko govorili celo o tematizaciji ekološke problematike in tozadevne osveščenosti ljudi, ko gre za vprašanja ogrožanja življenja rastlinskih ali živalskih vrst ter takšnih in drugačnih ekosis-

⁴⁶ Gl. tab. 1.

temov. Osrednji motiv, pravzaprav že kar simbol⁴⁷ Coleridgeve pesnitve je v tem smislu simbol albatrosa, ki ga mornar iz nepojasnjenih razlogov ubije in za to plača visoko ceno. Motiv ptiča lahko na simbolni ravni prenesemo na naravo v najširšem smislu, poanto celotne pesnitve (razvidne ob koncu), ki je po mnenju Coleridgea že kar preveč eksplicitna,⁴⁸ pa bi lahko strnili v misel ali idejo o svetosti življenja, ki naj ga človek spoštuje, ljubi, časti, varuje in ne uničuje.⁴⁹

»O, zbogom, zbogom, svat! Samó

to pomni venomer:

prav moli ta, kdor rad ima

človeka in ptico in zver.

⁴⁷ Whalley opredeljuje Coleridgea kot simbolista: »Coleridge je bil gotovo simbolist. Leta 1815 je zapisal: 'Ideja, v najvišjem pomenu te besede, se lahko izrazi le kot simbol.'« (Whalley, 1946/47, str. 137).

⁴⁸ »Zaključek te Coleridgeve pesmi je bil večkrat kritiziran, morda še najbolj s strani samega Coleridgea, ki se je odzval na pripombo gospe Barbauld, češ da v pesmi ni nikakršne moralne poante: 'Ne, gospa, težava te pesmi je, da je njena moralna poanta še preveč očitna. V delu čiste imaginacije se ne bi smel ustavljati pred tem, da pojasnim razloge stvari [...] Iz *Arabskih noči* bi se lahko več naučil.'« (Watters, 1971, str. 70).

⁴⁹ Ali kot pravi Deschamps: »Starega mornarja ne odreši razum, ampak srce, ki mu da moč intuitivne prepoznave lepote vodnih kač. Ob koncu pesmi se pridruži puščavniku in spozna resnično modrost ponižnosti in ljubezni do vsega stvarstva« (Dechamps, 1964, str. 493).

Najlepše moli, kdor največ
ljubezni v svet deli,
saj ljubi bog, ki ljubi nas,
je ustvaril vse stvari.« (610–617)
(Coleridge, 1961, str. 89, prev. Janez Menart)

Osrednji del pesmi je pravzaprav posvečen vprašanju krivde in kazni. Prav v prepletanju teh dveh motivov pesnik gradi vzdušje nekakšne metafizične groze, ki je temelj sublimnosti pesnitve. Prisotni so tudi elementi idiličnosti, ki pa je v tem primeru izrazito podrejena prevladujoči atmosferi sublimnosti. Z idiličnostjo bi lahko eventuelno povezali le prizor na začetku (optimistično izplutje iz domače luke):

»Huraaaa! V slovo – in že lahnó
smo pluli prek morjá.
Svetilnik, cerkev smo obšli
In grič in bok gorá.« (21–24)
(Coleridge, 1961, str. 89, prev. Janez Menart)

In tudi prizor na koncu (vrnitev v taisto luko):

»In spet sem v rodnem kraju stal,
Na trdnih tleh sem stal.« (570–571)
(Coleridge, 1961, str. 89, prev. Janez Menart)

Ali kot z nekoliko drugačnimi poudarki ugotavlja Stelzer:

»V *Pesmi starega mornarja* je domačnost prisotna v uvodnem in zaključnem delu pesmi, kjer se tako vzpostavi nekakšno ogrodje sublimne vizije. Podobi domačnosti sta tako povezani z vrati, skozi katera vstopa ženin, ter s cerkvijo. V obeh primerih gre za poročno ceremonijo. Čeprav cerkev kot osrednji simbol pesmi nosi v sebi razsežnosti, ki nimajo zveze z domačnostjo, vsaj na eni ravni takšno zvezo ohranja. Je namreč družabno in družbeno središče, torej prostor družinske povezanosti. Je tudi del skupine motivnih podob, kot so svetloba hiš, hrib in cerkev, ki predstavljajo mornarjev dom. Nasprotje cerkve pa je ocean kot pokrajina osamljenosti« (Stelzer, 1986, str. 125).

Narativni okvir zgodbe o zločinu in kazni, ki jo pesnik v obliki retrospektivne epske verzificirane pripovedi razkri-

je v nizu sedmih spevov, je postavljen v varno okolje nekakšne poročne gostije, ki je tudi v časovnem smislu na varni distanci, saj se je pustolovščina, ki jo svatu razkriva mornar, odvila že v davni preteklosti. Lahko bi torej rekli, da prav referencialni okvir pripovedi⁵⁰ zagotavlja izhodišče in varno zatočišče pred ekspanzijo sublimnosti, ki skozi motiv neskončnosti oceana in neizmerne moči narave in nadnaravnih sil eksponira majhnost, osamljenost in nebogljenost človeškega posameznika, izgubljenega v prostranosti večne neskončnosti. Eden od vidikov te nebogljenosti in majhnosti človeka, ujetega v neskončnost časa in prostora, je prikazan prav s prisposodbo umetniškega produkta, v katerem se v končni formi

⁵⁰ Coleridge je nedvomno poznal zgodbe *Tisoč in ene noči*, ki so vpete v okvirno pripoved, v kateri Šeherezada kralju Šahrijarju noč za nočjo pripoveduje zgodbe, da bi si rešila življenje. Opravka imamo torej s situacijo, kjer je realnost, znotraj katere se zgodba podaja, prostor nevarnosti in je prav ta nevarnost gonilo kreativne moči, ki ustvarja zgodbe. Pri Coleridgeu je očitno ravno obratno. Varen je okvir, ki je izhodišče pripovedne perspektive in uvida v horizont sublimne nevarnosti, groze, strahu in trpljenja (gl. tudi pog. 5.4.1 in tab. 4). V sami zgodbi, ki jo pripoveduje mornar, so elementi varne idiličnosti, kot rečeno, redki, komaj zaznavni in omejeni na sam začetek in konec zgodbe, pri čemer je treba reči, da odrešitev junaka, ki se »varno vrne v pristan doma« in na trdna tla (kot nasprotje nelagodja pozibavanja na morju), ni toliko stvar njegove vrnitve kot moralno-etične in religiozne katarze.

izraža nekaj neskončnega in večnega, a v tem primeru negibnega, zagozdenega v presežnosti slike.

Iz dneva v dan tičali smo
kot barka prikovana,
negibni kot naslikan brod
na sliki oceana [...] (115–118)
(Coleridge, 1961, str. 89, prev. Janez Menart)

Kot smo videli že pri Kantu, je bistvo sublimnosti v subjektovi zmožnosti soočenja z grozo neizmernosti in ne v samih zunanjih objektih, ki to grozo povzročajo.⁵¹ Prav v *Pesmi starega mornarja* je ta vidik sublimnosti še kako očiten, saj ne gre le za neizmernost oceana ali moč narave, ki v ekstremnih vremenskih razmerah hudega mraza, viharjev, valov, vetrov ali peklenške sončne pripeke in brezvetrja postavlja pred preizkušnje glavnega junaka. Tudi nadnaravne razsežnosti, ki ob delovanju skrivnostnih sil duhov, angelov, zombijev in personificirane smrti z vzpostavljanjem atmosfere metafizične groze ostajajo

⁵¹ Gl. pog. 4.2 in op. 65, 66.

zgolj zunanji objekti, ki sami po sebi, brez subjekta, ki jih zaznava, ne zadoščajo kriterijem sublimnosti. Bistven je torej eksistencialni, duhovni boj junaka, torej mornarja, ki v svoji notranjosti preživlja dramo krivde in pokorjenja. Z ubojem albatrosa je posegel v naravni red stvari,⁵² v krščanskem in širše razumljenem civilizacijskem smislu se je pregrešil zoper eno izmed temeljnih etičnih zapovedi: Ne ubijaj! Drastična kazen, ki jo utрпи sam in njegova posadka, se odrazi v slikovitih prizorih peklenškega gorja ter telesnega in duševnega trpljenja, ki doseže svoj vrhunec v trenutku prepoznave in sprejetja vse narave, tudi tiste narave, ki ga navdaja z gnusom. Ko (na koncu 4. speva) kot v nekakšnem transu podeli blagoslov gnusnim kačam, se razbremeni neznosnega bremena krivde, ki mu v obliki albatrosa kot križ visi z vratu.

»Tam onstran je roj morskih kač
vrvel na vse strani:
bleščé iz vod so švigale
in se nad morjem vžigale
v vilinsko beli sij.

⁵² Gl. tudi pog. 2 in pog. 3.1.2

A tam, kjer v senco so zašle,
so mi slepile vid:
vsak gib, vsak tren in vsak zavoj
je njih zeleno-črni soj
spremenil v zlat odsvit.

O srečna bitja! Kdo njih blišč
pričarati naj zna?
Ljubezni vir mi nehote
privrel je iz srca
in nehote zaželel sem
jim blagoslov nebá.

In že sem molil in z vratu
mi je kot odkovan
odpadel ptič in vgreznil se
kot svinec v ocean.« (272–291)
(Coleridge, 1961, str. 43, prev. Janez Menart)

Ravno v tej globini notranjega etičnega in duševnega
očiščenja, s katero subjekt premaga veličastnost in grozo
naravnih ter nadnaravnih sil, ki ga obkrožajo na njegovi

poti osamelca sredi neizmernih dalj oceana, se skriva bistvo sublimne vizije tega pesniškega dela. A ta zmaga ni zares prava zmaga. Mornar mora svoje fizično preživetje poplačati tako, »da je za vedno prisiljen pripovedovati svojo zgodbo in z njo obremenjevati svoje poslušalce« (Worthen, 2010, str. 25).

The Nightingale (1798)

Pesem je nastala v aprilu 1798. Gre za konverzacijsko pesem, ki tematizira naravo, kot je razvidno že is samega naslova, pa je osrednja pozornost namenjena slavcem in njihovemu žvrgolenju. Ton pesmi je izrazito optimističen, saj naravo z vsem, kar ljudem ponuja, izpostavlja kot prostor sprostitve, odrešitve in navdiha. Pesnik ugotavlja, da je človek po nekakšni zmoti slavcu pripisal melanholijo, a da v naravi v resnici ni nič melanholičnega:

*»And hark! The Nightingale begins its song,
'Most musical, most melancholy' bird!
A melancholy bird? Oh! Idle thought!*

*In nature there is nothing melancholy.
But some night-wandering man whose heart was pierced
With the remembrance of a grievous wrong,
Or slow distemper, or neglected love,
(And so poor wretch! filled all things with himself,
And made all gentle sounds tell back the tale
Of his own sorrow) he, and such as he,
First named these notes a melancholy strain.» (12–22)*
(Coleridge, 1990, str. 76)

Z vidika vprašanja idiličnosti ali sublimnosti te pesmi bi lahko rekli, da kakšnega izrazitega odstopanja v eno ali drugo smer pravzaprav ni, saj gre predvsem za nekakšno romantično odo lepotam narave, ki jo pesnik doživlja z vsemi svojimi čuti, tako vonjalnimi, vidnimi kot tudi in predvsem slušnimi, saj je osrednji vir lepote, ki ga pesnik opeva, zvok ptičjega petja. Motivi aprilskega večernega mraka, blage noči, žvrgolenja in preprostega predajanja naravi se gradijo kot poetični mozaik estetske izkušnje. Nekje v sredini se pojavi še lik skrivnostne ženske, s čimer bi Coleridge lahko namigoval na Wordsworthovo sestro Dorothy, saj je v tem obdobju skupaj z njo in nje-

nim bratom Williamom prehodil nešteto takšnih gozdnih poti.

*»A most gentle Maid,
Who dwelleth in her hospitable home
Hard by the castle, and at latest eve
(Even like a Lady vowed and dedicate
To something more than Nature in the grove)
Glides through the pathways; she knows all their notes,
That gentle Maid!" (69–75)
(Coleridge, 1990, str. 76)*

Na koncu pesmi, ko so v ospredju spet slavci, pa se v dogajanje vključi tudi Coleridgev otrok, ki ga narava lahko potolaži, umiri in sprosti – spoznava njene lepote, pesnik, njegov oče, pa mu zaželi (podobno kot pri pesmi *Frost at midnight*), da bi naravo in ptičje petje povezoval z veseljem in s prijetnimi platmi življenja.

*»My dear babe,
Who capable of no articulate sound,
Mars all things with his imitative lisp,
How he would place his hand beside his ear,*

*His little hand, the small forefinger up,
And bid us listen! And I deem it wise
To make him nature's play-mate. He knows well
The evening star; and once when he awoke
In most distressful mood (some inward pain
Had made up that strange thing, an infant's dream –)
I hurried with him to our orchard-plot.
And he beheld the moon, and, hushed at once,
Suspends his sobs, and laughs most silently,
While his fair eyes, that swam with undropped tears,
Did glitter in the yellow moon-beam! Well! –
It's a father's tale: But if that Heaven
Should give me life, his childhood shall grow up
Familiar with these songs, that with the night
He may associate joy.» (95–109)
(Coleridge, 1990, str. 76)*

Lahko bi torej rekli, da je to poezija, posvečena naravi, ki osrečuje. In če je sreča predvsem atribut idiličnosti, potem iz tega sledi, da pesem nosi v sebi razpoloženje idiličnosti,⁵³ ki je sicer manj izrazito. Tudi občutja subli-

⁵³ Stelzer omenja prisotnost nekaterih elementov domačnosti, ki bi jih lahko povezovali z idiličnostjo: »'Gaj' je prva podoba domačnosti,

mnosti so v tej pesmi manj zaznavna, povezali pa bi jih lahko predvsem z atributom globine doživljanja narave kot prostora, v katerem se skozi simbolno govorico lepote oglašča čista presežnost, ki naj navdihne tudi pesnika. Ali kot pravi Deschamps:

»Divji gozd postane tempelj narave, kjer prepevajo slavci kot izvajalci božanskih harmonij, ki jim mora prisluhniti vsak pesnik in se 'v duhu povsem predati oblikam, zvokom in spremenljivim elementom narave'⁵⁴«
(Deschamps, 1964, str. 488).

Glede na vse povedano lahko torej zaključimo, da gre za izrazit primer romantične zasebne pesmi, ki tematizira (vzvišeno) lepoto narave, kar navdaja pesnika z občutji idilične sreče, ki mestoma prehaja v globine sublimnega

ki je sicer nekaj zaprtega, a hkrati divjega in ne povsem udomačenega. Predstavlja dom slavcev. Druga takšna podoba je prijazno dekle, ki ima svoj gostoljuben dom v bližini gradu. Gre za lik, ki spominja na Dantejevo Beatrice [...] Pesem se zaključí s slovesom prijateljev, ki se odpravljajo domov v svoja 'ljubljeni bivališča'. Domačnostno okolje tako še enkrat učinkuje kot okolje z možnostjo širitve, v tem primeru gre za povezavo noči in občutja veselja« (Stelzer, 1986, str. 109).

⁵⁴ *The Nightingale*, vrstice 27–29.

doživljanja narave kot čutno-duhovnega horizonta absolutne transcendence.

Christabel (1797/1800)

Christabel je poleg pesmi *The Ancient Mariner* in *Kubla Khan* ena izmed Coleridgevih najbolj znanih in verjetno najpomembnejših pesmi, ki so, kot rečeno, nesporen del kánona svetovne romantične poezije. Glede na že omenjeno Wattersovo klasifikacijo sodi med tako imenovane pesmi o nadnaravnem, gre pa v bistvu za tematizacijo dobrega in zla, ki je postavljena v okvire tipično predromantičnega baladnega pesništva mistike in groze.

Gre za nedokončano pesem v dveh delih, ki naj bi bila dopolnjena še s tretjim delom, a se to nikdar ni zgodilo. Prvi del je bil napisan v letu 1797, drugi pa leta 1800, torej že po vrnitvi Coleridgea iz Nemčije. Očiten je vpliv Bürgerjeve *Lenore*, ki jo je Coleridge zagotovo poznal, vsaj po vrnitvi iz Nemčije, po vsej verjetnosti pa tudi že prej.

V ospredju sta lika dveh žensk, Christabel in Geraldine, ki v moralnem smislu simbolizirata dobro in zlo, v seksualnem, ki ga izpostavlja Ashton, pa nedolžnost in izkušnost.

»Coleridge je bil žrtev nočnih mor, v katerih se je soočal z občutki krivde, povezanih s čustvenimi in seksualnimi željami. Takšne izkušnje ležijo za psevdo seksualno privlačnostjo in odbojnostjo v 'Christabel'« (Ashton, 1997, str. 185).

V pesmi prevladuje vzdušje mistike in srhljivosti, ki ga poseebnja zlasti Geraldine kot vsiljivka, ki kot nosilka temačne skrivnosti vstopi v svet navidezne urejenosti in miru. Sprva jo Coleridge prikaže kot nemočno žrtev ugrabitve, a se ob nizanju zloveščih znamenj kmalu izkaže, da je Geraldine bodisi nosilka zla ali posrednik nekega transcendentnega zla, ki jo obvladuje, da tako skozi svoje bolj ali manj zavestno delovanje to zlo prinaša v novo okolje. Prva žrtev tega delovanja je nedvomno Christabel, ki se ob koncu pesmi sicer zave Geraldinine

diaboličnosti, a se ji ne more zoperstaviti, druga žrtev pa je njen oče gospod Leoline, ki ga demonična gostja povsem preslepi. Na samem začetku preslepi seveda tudi Christabel. Srečata se v gozdu opolnoči in Geraldine jo povabi k sebi na grad. Ko dosežeta grajska vrata, se Geraldine zaradi domnevne utrujenosti zgrudi in Christabel jo dobesedno dvigne in prenese skozi vrata.

*»They cross the moat, and Christabel
Took the key that fitted well;
A little door she opened straight,
All in the middle of the gate;
The gate that was ironed within and without,
Where an army in battle array had marched out.
The lady sank, belike through pain,
And Christabel with might and main
Lifted her up, a weary weight,
Over the threshold of the gate:
Then the lady rose again,
And moved, as she were not in pain.« (123–134)*
(Coleridge, 1990, str. 60)

Nethercot omenjeno situacijo komentira s temi besedami:

»Zlo nas ne more napasti, če mu ne dovolimo, da vstopi
v naš prostor ali mu pri tem celo aktivno ne pomagamo«
(Nethercot, 1962, str. 155).

Znamenja, ki kažejo na to, da je Geraldine nosilka zla, se
v nadaljevanju vrstijo drugo za drugim: grajska psica, ki
sicer spi, ob prisotnosti Geraldine, ki gre mimo njene
koče, očitno začuti nekakšno nelagodje in zarenči:

*»Outside the kennel, the mastiff old
lay fast asleep, in moonshine cold.
The mastiff old did not awake,
Yet she an angry moan did make!
And what can ail the mastiff bitch?« (145–149)*
(Coleridge, 1990, str. 60)

Na hodniku, skozi katerega stopata proti sobi, se nena-
doma prižge plamen:

*»But when the lady passed, there came
A tongue of light, a fit of flame;« (158–159)*
(Coleridge, 1990, str. 61)

In ko se namestita v sobi, skuša Geraldine pregnati duha Christabeline pokojne matere, ki je njen angel varuh.

»*Off woman, off! This hour is mine –
Though thou her guardian spirit be,
Off woman, off! 'tis given to me.*« (211–213)
(Coleridge, 1990, str. 230)

Postaja vse bolj očitno, da Geraldine izvaja nekakšen skrivnostni urok in da ji Christabel, ne da bi se tega zavedala, vse bolj podlega. Ali kot ugotavlja Tomlinson:

»V prvem delu pesmi se pripravlja teren, v drugem delu pa začne Geraldinino zlo delovati v notranjosti Christabel« (Tomlinson, 1962, str. 109).

Nethercot namiguje, da bi Geraldine pravzaprav lahko bila nekakšna vampirka,⁵⁵ v vsakem primeru pa je povsem na mestu primerjava s kačo, saj takšno primerjavo,

⁵⁵ »Je Geraldine nekšna čudna in povsem izvirna oblika vampirke? [...] takšen zaključek se zdi skorajda neogiben« (Nethercot, 1962, str. 58).

npr. primerjavo kače, ki davi goloba, uporabi sam Coleridge in jo položi v usta barda Bracyja:

*» So strange a dream hath come to me,
That I had vowes with music loud
To clear yon wood from thing unblest,
Warned by a vision in my rest!
For in my sleep I saw that dove,
That gentle bird, whom thou dost love,
And call'st by thy own daughter's name –
Sir Leoline! I saw the same
Fluttering and uttering fearful moan
Among the green herbs in the forest alone
Which when I saw and when I heard,
I wonder'd what might ail the bird;
For nothing near it could I see,
Save the grass and green herbs underneath the old tree.*

*'And in my dream methought I went
To search out what might there be found;
And what the sweet bird's trouble meant,
That thus lay fluttering on the ground.
I went and peered, and could descry*

*No cause for her distressful cry;
But yet for her dear lady's sake
I stooped, methought the dove to take,
When lo! I saw a bright green snake
Coiled around its wings and neck.
Green as the herbs on which it crouched,
Close by the dove's its head it crouched;
And with the dove it heaves and stirs,
Swelling its neck as she swelled hers!» (527–554)*
(Coleridge, 1990, str. 70–71)

Tu gre za opis preroških sanj barda Bracyja, ki skuša posvariti svojega gospodarja Leolina in mu dopovedati, da je zla kača pravzaprav Geraldine, davljena golobica pa njegova hči Christabel, a ta ga ne razume, saj se obrne proti Geraldine in reče:

*»Sweet maid, Lord Roland's beauteous dove,
With arms more strong than harp or song,
Thy sire and I will crush the snake!«*
(Coleridge, 1990, str. 71)

Podoba kače, ki jo v Geraldine uzre Christabel, pomeni nekakšen prelom, saj se dokončno zave zlohottnosti Geraldine.

*»A snake's small eye blinks dull and shy;
And the lady's eyes they shrunk in her head,
Each shrunk up to a serpent's eye,
And with somewhat of malice, and more of dread,
At Christabel she looked askance! –
One moment – and the sight was fled!
But Christabel in dizzy trance
Stumbling on the unsteady ground
Shudered aloud, with a hissing sound;« (583–591)*
(Coleridge, 1990, str. 71)

Christabel se spomni zloveščih utrinkov, ki so jo že prej opominjali na zlo, ki ga nosi v sebi Geraldine. Nekje globoko v sebi se zave, da je uročena, a nima moči, da bi se uprla, temveč kot v nekakšnem grozljivem transu oponaša Geraldinino kačje sikanje.

*»So deeply had she drunken in
That look, those shrunken serpent eyes*

*That all her features were resigned
To this sole image in her mind:
And passively did imitate
That look of dull and treacherous hate!
And thus she stood in dizzy trance,
Still picturing that look askance
With forced unconscious sympathy
Full before her father's view ---
As far as such look could be
In eyes so innocent and blue!» (601–612)*
(Coleridge, 1990, str. 71)

S tem le zbega svojega očeta, ki si napačno razlaga njeno obnašanje in ga interpretira kot neumestno ljubosumnost. Zato se pesem zaključí z gesto, ki Christabel dokončno pogubi, in tako zlo slavi popolno zmago nad dobrim.

*»And turning from his own sweet maid,
The agéd knight, Sir Leoline,
Led forth the lady Geraldine!» (653–655)*
(Coleridge, 1990, str. 71)

Moč⁵⁶ skrivnostnega, mračnega in grozljivega vzdušja, ki ga Coleridge spretno stopnjuje, je gotovo ena ključnih prvin, ki bralca navdaja z občutji sublimnega predvsem v uzrtju nepopisne groze delovanja skrivnostne sile, ki s svojo demonično energijo presega ne le like, ki so upodobljeni v pesnitvi, temveč s hipnotično srhljivostjo uroči tudi bralca. Gre torej za primer romantične sublimnosti, ki se realizira predvsem skozi elemente groze, strahu, osuplosti in moči, kakršno izžareva nikoli do konca pojašnjeno zlo.

⁵⁶ »Gre za zlobnost brez motiva, ki se odkrije v gozdu in jo pooseblja na videz ranljiva Geraldine. Christabel jo gostoljubno povabi na svoj dom, ta pa se spravi nanjo in na njenega očeta (Christabel se zave, da pod njenim vplivom sika kot kača) [...] Vse to so stvari, zaradi katerih je pesem *Christabel* 'močno besedilo'« (Worthen, 2010, str. 27).

| Obravnavane pesmi | Idiličnost in sublimnost | Prevladujoča sublimnost | Izrazito prevladujoča sublimnost |
|--|--------------------------|-------------------------|----------------------------------|
| <i>To the Author of »The Robbers« (1794)</i> | | | ☼ |
| <i>Lime-Tree Bower my Prison (1797)</i> | ☼ | | |
| <i>Kubla Khan (1798)</i> | | ☼ | |
| <i>Frost at midnight (1798)</i> | | ☼ | |
| <i>The Rime of the Ancient Mariner (1797–98)</i> | | | ☼ |
| <i>The Nightingale (1798)</i> | ☼ | | |
| <i>Christabel (1797–1800)</i> | | | ☼ |

Tabela 1: Sublimnost (in idiličnost) v izbranih primerih Coleridgeve poezije

Zaključek

Kot je razvidno iz *Tabele 1* lahko s sublimnostjo povežemo vse obravnavane pesmi, pri tem pa bi kazalo izpostaviti tudi trojico Coleridgevih najbolj znanih pesmi: *Kubla Khan*, *Christabel* in *The Rime of the Ancient Mariner*. Če jim dodamo še manj znan, a nič manj pomemben naslov, *Frost at midnight*, potem lahko rečemo in znova pritrdimo mnenju, da se v tem, kar literarna zgodovina soglasno priznava kot vrhunec Coleridgeve pesniške ustvarjalnosti, tudi skozi horizont vsebnosti elementov sublimnosti kot tipične romantične kategorije potrjuje izrazita in žlahtna romantičnost v poeziji enega najpomembnejših angleških pesnikov, Samuela Taylorja Coleridgea.

Literatura

Ashton, R. (1997). *The Life of Samuel Taylor Coleridge*. Oxford: Blackwell Publishers.

Bahti, T. (1981). Coleridge's »Kubla Khan« and the fragment of romanticism. *MLN*, 96 (5), 1035-1050.

Beer, J. (1974). Introduction. *Poems*. London: Dent.

Bloom, H. (1961). *Kubla Khan. V: Coleridge: The ancient mariner and other poems*. Basingstoke: MacMillan Press.

Coleridge, S. T. (1951). *Biographia Literaria. Selected poetry and prose of Coleridge*. New York: Random modern library of the world's best books.

Coleridge, S. T. (1961). *Pesem starega mornarja*. Prevedel Janez Menart. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Coleridge, S. T. (1974). *Poems*. London: Dent.

Coleridge, S.T. (1990). *Selected poetry and prose*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.

Deschamps, P. (1964). *La formation de la pensée de Coleridge*. Paris: Didier.

Halmi, N. A. (1992). From hierarchy to opposition: allegory and the sublime. *Comparative Literature*, 44(4), 337-360

Hamilton P. (1983). *Coleridge's poetics*. Oxford: Basil Blackwell.

Hedley, D. (1998). Coleridge's intellectual intuition, the vision of God, and the walled garden of »Kubla Khan«. *Journal of the History of Ideas*, 59 (1), 115-134.

Kos, J. (1982). *Pregled svetovne književnosti*. Ljubljana: DZS.

Menart, J. (1961). Neznani ocean. *Pesem starega mornarja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Metzger L. (1925) *One foot in Eden: modes of pastoral in romantic poetry*. Chapel Hill, London: University of North Carolina

Mortensen, P. (1999). *High romantics and horrid mysteries: British literature and the struggle with german romance (1798-1815)*. Baltimore: Peter Mortensen.

Nemoianu, V. (1977). *Micro-Harmony: The growth and uses of the idyllic model in literature*. Bern: Peter Lang.

Nethercot, A. H. (1962). *The road to Tryermaine. A study of the history, background, and purposes of Coleridge's »Christabel«*. New York: Russel & Russel.

Schulz, M. F. (1985). *Paradise preserved: Recreations of Eden in Eighteenth and Nineteenth-Century in England*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stelzer, S. (1985). *Coleridge and the sublime: a true language*. Ohio: Kent State University. *Sublime (literary)* (online). 2012. (citirano 15.7.2013). Dostopno na naslovu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sublime_\(literary\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sublime_(literary)).

Sublime (philosophy) (online). 2012. (citirano 15.7.2013). Dostopno na naslovu: [http://en.wikipedia.org/wiki/Sublime_\(philosophy\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sublime_(philosophy)).

Tomlinson C. (1962). *Christabel. Interpretations*. London: Routledge and Kegan Paul.

Watson, G. G. (1966). *Kubla Khan. Coleridge: The ancient mariner and other poems*. Basingstoke: MacMillan Press.

Watters, R. (1971). *Coleridge*. London: Evans Brothers Limited.

Whalley, G. (1946/47). The mariner and the albatross.
Coleridge: The ancient mariner and other poems.
Basingstoke: MacMillan Press.

Worthen, J. (2010). *The Cambridge introduction to Samuel Taylor Coleridge.* Cambridge: Cambridge University Press.