

Od idiličnosti do sublimnosti

Andrej Pogorelec

Od idiličnosti do sublimnosti

Andrej Pogorelec

Andrej Pogorelec
Od idiličnosti do sublimnosti
Samozaložba
Ljubljana, 2015
Knjiga ni namenjena prodaji.

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

82.0(0.034.2)

POGORELEC, Andrej

Od idiličnosti do sublimnosti [Elektronski vir] / Andrej
Pogorelec. - El. knjiga. - Ljubljana : samozal., 2015

ISBN 978-961-91482-8-0 (pdf)

280226304

Kazalo

Uvod	5
Idiličnost.....	7
Sublimnost.....	23
Primerjava idiličnosti in sublimnosti.....	49
Literatura	55
 Tabela 1	 51

Uvod

Že na samem začetku je treba opredeliti pomen pojmov idiličnost in sublimnost in ju umestiti v ustrezen zgodovinski, filozofski, literarnozgodovinski, umetniški in religiozni kontekst. Ob tem bo nedvomno v ospredju tudi vprašanje medsebojne korelacije omenjenih pojmov, kar pomeni, da bo treba ugotoviti, ali ju lahko obravnavamo v smislu tipoloških pojmovnih dvojic, ki bi tozadevno odražali razmerje ahistorične protivnosti (kontrarnosti) ali celo kontradiktornosti (protislovnosti). Ena izmed takšnih bipolarnih nasprotij se kaže na primer v atributih zaprtosti in odprtosti, ki bi ju pogojno lahko povezali z idiličnostjo (zaprtost) in s sublimnostjo (odprtost). Če poskušamo dani primer ponazoriti s konkretno idilično oz. sublimno motiviko, bi lahko v prvem primeru izpostavili primer motiva vrta kot ograjenega zaprtega (idiličnega) prostora (*hortus conclusus*),¹ v drugem pa primer

¹ »Svet idiličnosti ne sprejema narave kot narave, če ta ni nekako povezana s človekom oz. celo prežeta z njegovo prisotnostjo – vse ostalo, kar ni pogojeno s to vseprežemajočo prisotnostjo človeka, je divjina, ne-narava, negacija in kaos« (Nemoianu, 1977, str. 17).

motiva narave kot neomejene (sublimne) divjine.² Da bi dejansko lahko govorili o pravem nasprotju obeh pojmov v absolutnem smislu,³ bi bilo v njunem razmerju treba ugotoviti izključujočnost, ob kakršni bi pojem idiličnosti lahko izenačili s pojmom nesublimnosti in obratno, vse sublimno opredelili kot neidilično. Ker pa je motiv zaprtosti oz. odprtosti le eden izmed atributov *idiličnosti* oz. *sublimnosti*, je treba vprašanje morebitne protivnosti opredeliti tudi iz drugih vidikov, ali drugače rečeno, pomen obeh pojmov je treba jasneje opredeliti tudi v kontekstu drugih in drugačnih atributov.

² »[T]ako da zbuja narava ideje sublimnega ravno v svojem kaosu ali v svojem najbolj divjem neredu in opustošenju brez pravila, samo da je mogoče v vsem tem ugledati veličino in moč« (Kant, 1999, str. 86).

³ Idejo absolutne nasprotnosti (kontradiktornosti) bi bilo sicer mogoče pogojno zagovarjati na ravni pojmovne dvojice *odprto-zaprto*, pa še v tem primeru nam dihotomijo v pravem kontradiktornem smislu poruši potencialna vmesna opcija *priprtosti*, kar bi pomenilo, da imamo celo v tem, na prvi pogled očitnem primeru kontradiktornosti pred seboj vendarle primer kontrarnosti, kjer med dvema skrajnostima obstaja tudi vmesna možnost. Zato bomo govorili v bodoče le o protivnosti, in še to o potencialni protivnosti. Vprašanje, ki se zastavlja, je torej: Ali sta sublimnost in idiličnost, ob vseh atributih, o katerih smo že in bomo še govorili, lahko interpretirani kot dvoje skrajnosti v nizu sorodnih pojavov ali pa razmerje med njima ne ustreza niti takšni ravni nasprotja, torej ravni protivnosti (kontrarnosti).

Idiličnost

V slovenskem etimološkem slovarju (Snoj, 1997) se kot geslo navaja samostalnik *idila* in pridevniško izpeljanko *idiličen*. Beseda *idila* naj bi bila »tujka (eventuelno prek nem. Idylle) iz lat. *īdyllum* 'pastirska pesem', kar je izposojeno iz gr. *eidýllion* 'krajša epska pesem, navadno z motivom iz pastirskega življenja', to pa je izpeljano iz grške *eĩdos* 'oblika, zunanost, prikaz, misel, stanje' (Kl, 325). Iz sorodnih predlog je izposojeno *iděja*, *idól*, *idéal*, pa tudi *vĩža*.«

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2005) se poleg gesla *idila* in *idiličen* navaja tudi geslo *idiličnost* in se opredeljuje kot lastnost idiličnega, idilično pa je to, kar se nanaša na idilo. V skladu z navedbo iz slovarja pojem *idila* označuje bodisi literarno lirsko-epsko delo, ki opisuje mirno, zadovoljno življenje, povezano z naravo, ali pa neposredno meri na takšno, torej mirno, zadovoljno, z naravo povezano življenje. V kooperativnem bibliografskem sistemu COBISS najdemo (dne 1. 7. 2013) 247 zadetkov pod geslom *idila*, 6 pod geslom *idiličen* in le enega pod

geslom *idiličnost*. To kaže, da izraz *idiličnost* ni pogosto rabljen. Še manj pa je raziskan, kajti malo je študij, ki bi v tem kontekstu obravnavale Coleridgevo poezijo, pri tem bi veljalo vendarle posebej izpostaviti dela *Paradise preserved* (Schulz, 1985), *Micro-harmony* (Nemoianu, 1977) in *One Foot in Eden* (Metzger, 1986).

Ne glede na to, da nas v pričujočem delu v bistvu ne zanima idila kot literarnozgodovinski žanr, temveč idiličnost kot motivno-tematska, ne nujno historična kategorija, bi bilo prav, da na začetku podamo vsaj okviren teoretičen oris in literarnozgodovinski pregled te literarne zvrsti:

»Idila je kot posebna literarna zvrst določena predvsem vsebinsko, tj. po motivih in temah. Njeno območje so prizori, podobe in ideje miroljubnega, naivno srečnega življenja na podeželju, med pastirji, kmeti in vaščani, včasih tudi z 'malimi ljudmi' večjih mest. Formalno so idile zelo raznovrstne. Po zunajritmični obliki so lahko verzne ali prozne. Po notranji zgradbi nihajo med liriko in epiko, včasih se približajo dramatiki, vendar bolj v

zunANJI obliki dialoga kot v dejanski notranji sestavi«
(Kos, 1983, str. 175).

Začetnik zvrsti naj bi bil Teokrit, v rimski književnosti sta se ji posvečala pesnika Vergil in Katul. V kasnejšem obdobju se pojavlja zlasti v renesansi in baroku (Jorge de Montemayor, Torquato Tasso, Giambattista Guarini, Philip Sidney, Edmund Spenser, Jacopo Sannazaro, Miguel de Cervantes Saavedra) pa tudi v razsvetljenstvu (Alexander Pope), v sentimentalizmu in predromantiki (Salomon Gessner, André Chenier, Oliver Goldsmith, Jean Jacques Rousseau) ter deloma v romantični književnosti (George Sand).

V antiki je bila prevladujoča oblika tovrstne književne ustvarjalnosti tako imenovano bukolično pesništvo, v renesansi pastirski, pastoralni ali arkadijski roman, v razsvetljenstvu in predromantiki pa zopet poezija ali ritmizirana proza.

Eden od grških pomenov besede *idila* je tudi *sličica*, kar si lahko razlagamo tudi kot podobo nečesa idealnega v

smislu estetsko-čutnega doživljanja, torej nečesa tako lepega kot slika. Zdi se, da lahko tako razumemo tudi današnji, vsakdanji pomen besede *idiličnost*. Idiličnost tako ni več zgolj motivika preprostega pastirskega, kmečkega pastoralnega življenja, temveč je idilično vse, kar subjekt doživlja kot posebno in presežno estetsko ter čutno ugodje, torej vse, kar vzbuja zadovoljstvo, ki presega našo vsakdanjo izkušnjo. A pri tem velja opozoriti, da je idila vendarle nekaj izrazito tuzemskega, torej nekakšen, največkrat umetno ustvarjen »raj na Zemlji«, ki nas kot dominantna, a hkrati tudi občutljiva in ranljiva bitja planeta ščiti pred temnimi platmi sicer lepe, a včasih tudi krute, neusmiljene narave. Ob tem se ni možno izogniti vprašanju lepote ali drugače rečeno, estetske razsežnosti. Bi lahko idiličnost preprosto primerjali z »lepo sliko«? Gotovo, a pri tem se je treba zavedati dejstva, da pojem lepota sega onkraj tovrstnih opredelitev, da po eni strani v nasprotju z grdoto vključuje vse, kar s svojo dovršenostjo vzbuja občutke ugodja in ugajanja, a lahko po drugi strani zlasti v književnosti 20. in 21. stoletja zaobjame tudi svoja nasprotja, torej estetiko grdega. Za Platona je lepota ideja, ki se sklada z idejo dobrega (*to agathon – to*

Dobro), k njej pa vodi Eros. Pri Kantu je to predmet, ki zbuja obče brezinteresno ugajanje, za Hegla pa je to duhovna ideja, ki se izraža v čutni podobi.

Ko torej govorimo o potencialnih atributih idiličnosti, bi lahko poleg značilnega motiva *zaprtosti*, omejenosti ali zaključenosti nedvomno izpostavili *lepoto* kot eno izmed temeljnih lastnosti idiličnosti. Idila oz. idiličnost je tako v tesni zvezi z *lepoto* ali z drugimi besedami: da bi bilo nekaj idilično, mora biti hkrati tudi lepo. Grdota praviloma ne more biti idilična. Kot rečeno, se v kontekstu omenjenih dveh atributov idiličnosti kot praktičen primer objekta, ki naj bo idiličen, ponuja motiv vrta⁴ kot nečesa, kar je po svojem izvoru naravno, a hkrati tudi umetno, saj človek pri tem korenito poseže v naravno okolje in ga preuredi ter prilagodi svojim specifičnim potrebam. To pa se posledično praviloma odraža v estetski razsežnosti tega prostorsko omejenega objekta. V tem horizontu se nam idiličnost kaže kot prostorska kategorija, toda analo-

⁴ Ta izbira seveda ni naključna. Aluzije na Eden ali tako imenovani biblijski rajski vrt obdobja nedolžnosti in brezgrešnosti kot prispodobno idiličnosti so takorekoč samoumevne. V tem smislu pa bi kot enega tipičnih atributov idiličnosti lahko razumeli tudi *nedolžnost*.

gno bi bilo morda možno izpostaviti tudi njeno komplementarno časovno os. S tem bi idiličnost kot fenomen umestili v določeno časovno obdobje, ki bo kot po pravilu segalo bodisi nostalgичno nazaj v »lepe stare čase«⁵ bodisi v »boljše čase prihodnosti«,⁶ ki jo je prav tako lažje idealizirati kot čas, ki ga živimo. V tako razumljenem modelu idiličnosti se kot njegova tipična lastnost nedvomno izkazuje atribut *idealizacije* ali *olepševanja*, kar gre seveda z roko v roki z nagnjenji tistih obdobj, idejnih sistemov ali socialnih skupin in posameznikov, ki se ne želijo soočati z vse prej kot idiličnimi razmerami družbene realnosti svojega časa. Vsaj do neke mere to gotovo velja prav za romantična gibanja poznega osemnajstega in zgodnjega devetnajstega stoletja, obenem pa

⁵ V literarnozgodovinskem ali kulturnem kontekstu (zlasti starogrškem, a tudi renesančnem in novoveškem) govorimo tudi o tako imenovani nedosegljivi zlati dobi ali Arkadiji kot za vedno izgubljenem času idilične sreče in rajske harmonije. V židovsko-krščanski tradiciji to bolj ali manj ustreza raj, ki ga morata po izvirnem grehu zapustiti Adam in Eva.

⁶ Za razliko od Arkadije kot za vedno izgubljene idile iz preteklosti gre v tem primeru (v starogrški kulturi) za idejo posmrtnega življenja kot dosegljivega ideala prihodnosti, ki se odvija v Elizeju ali na Elizejskih poljanah, ki za razliko od Arkadije kot prostora domovanja duhov narave pripušča vanj tudi smrtne ljudi, ki so zaradi svojih vrlin in herojstva izbrani od bogov.

je to atribut, ki ga lahko razumemo tudi v ahistoričnem, torej nezgodovinskem smislu. Tendencia idealiziranja nečesa, kar se ne dogaja tu in zdaj, namreč ni lastnost nekega konkretnega, kateregakoli že zgodovinskega obdobja, temveč bolj odraz naše (večne) človeške narave.

Eden izmed potencialnih atributov idiličnosti je po vsej verjetnosti tudi *dobrost*, ki gre že pri Platonu⁷ nekako z roko v roki z *lepoto*. Etična dimenzija v kasnejših obdobjih, npr. v obdobju romantike, sicer ni »obvezna oprema« estetskega doživljanja, ob kakršnem je *lepota* le še predmet brezinteresnega ugajanja. Vendarle pa se zdi, da etične kvalitete v smislu odsotnosti zla, ki ga bodisi odpravljajo ali presegajo, sodijo v sklop tistih značilnosti, na podlagi katerih opredeljujemo referencialni okvir idiličnosti.

Nenazadnje pa je ena ključnih lastnosti idiličnega *sreča* kot »razmeroma trajno stanje velikega duševnega ugod-

⁷ »V svetu, ki ga je moč spoznati, je ideja dobrega najvišja in je le s težavo spoznatna; če pa jo prepoznaš, potem se pokaže, da je počelo vsega pravičnega in lepega« (Platon, 1976, str. 517).

ja« (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2005). Prvotni pomen besede *sreča* je bil vezan na srečanje kot naključni dogodek, ki je v kasnejšem razvoju dobil pomen »dobrega srečanja« ali srečanja nečesa dobrega. Seveda pa je dejanski pomen besede *sreča* v resnici precej enigmatičen, saj ni povsem jasno, kaj sreča pravzaprav je. Obstaja sicer več možnih definicij, kot npr. »sreča je stanje duha, za katerega so značilni zadovoljstvo, ljubezen in veselje«, ali pa »sreča je stanje popolne zadovoljitve in odsotnost vsakršne želje«. A najbrž ni odveč pripomniti, da je ena izmed ključnih težav pri definiciji *sreče* njena izmuzljivost, saj se cilj, ki naj bi prinesel izpolnitev želja in zadovoljitev potreb, paradoksalno izmika ravno v aktu zadovoljitve ali takoj po njem. Ta nosi v sebi naboj izpraznitve in posledično rojeva novo hlepenje po novih ciljih.⁸ Tako ni čudno, da je idilična sreča bolj kot trajno realno stanje lahko le objekt hrepenenja, usmerjen bodisi v idealizirano preteklost ali prihodnost bodisi v fantazije, ki nimajo veliko zveze s časom in prostorom, v katerem

⁸ »Posledica hlepenja po sreči je dolgčas ali apatičnost, takoj ko jo dosežemo (v tem pogledu bi bila idealna sreča takšna, ki bi bila ves čas potešena, ki bi se ves čas porajala in bi se znala izogniti dvojni pasti frustriranosti in zasičenosti)« (Bruckner, 2004, str. 19).

nam je dano eksistirati. V tem smislu se pojem *sreče* nedvomno relativizira, hkrati pa se posledično umešča tudi v mitološko-religiozni kontekst v najširšem pomenu te besede. *Sreča* se tako v prednovoveškem svetu kot obljuba boljšega življenja umika v sfero nadnaravnega in posmrtnega,⁹ od razsvetljenstva pa (tudi in predvsem) v postopno profanizacijo ter vero v voltairovski zemeljski raj, ki se nahaja tam, kjer smo.¹⁰

Kot enega izmed atributov idiličnosti bi kazalo izpostaviti še izraz *zadovoljstvo*, ki je soroden svoji predhodnici

⁹ »'Vsako izobilje, ki ni moj Bog, je zame pomanjkanje', se je čudovito izrazil sveti Avgustin. Za užitke velja dvojna prepoved: v primerjavi z blaženostjo, ki nas čaka v nebesih, so prav smešno nepomembni, poleg tega pa zbudajo videz trajnosti in trdnosti, ki pritiče samo božjemu redu. Predstavljajo neskončno zlo poželjivosti in so sprevržena podoba nebeške sreče« (Bruckner, 2004, str. 28).

¹⁰ »Vse moderno pojmovanje sreče izhaja iz slovitega Voltaireovega stavka, ki ga je napisal v svoji pesmi Svetovljan (1736): 'Zemeljski raj je tam, kjer sem.' To matrično, gonilno formulo bodo potem posnemali ali ponavljali, kot da bi hoteli s tem sami sebe prepričati o njeni resničnosti (Npr. Heinrich Heine: 'Doseči, da se Kraljestvo spusti na zemljo.' Pierre Leroux leta 1849: 'Raj mora priti na zemljo.' Ernst Bloch leta 1921: 'Nemogoče je, da zdaj ne bi napočil čas Kraljestva.' André Breton: 'Ste to vi, Nadja? Je res, da je onostranstvo, vse onostranstvo v tem življenju?' Paul Eluard: 'To je drug svet, vendar se povsem prekriva s tem.' In Albert Camus: 'Moje kraljestvo je povsem od tega sveta.'). Krasna pretresljiva izjava, ki diskreditira stoletja puščavništva in asketstva. Njena vznemirljiva preprostost nam še vedno daje misliti« (Bruckner, 2004, str. 43).

sreči, a ima vendarle nekoliko drugačen, manj presežen pomen, ki ga kaže razumeti zgolj kot stanje izpolnitve konkretnih želja in potreb. *Sreča* pa je s svojimi ne zgolj materialnimi razsežnostmi, ki merijo na stanje blaženosti duha, vendarle nekaj več kot to. Poleg *zadovoljstva* pa bi na tem mestu kot atribut idiličnosti lahko izpostavili tudi pojem *užitka*, ki ga na podoben način povezujemo zlasti z zadovoljevanjem materialnih in telesnih potreb.

Eden od zanimivih vidikov razumevanja idiličnosti ob koncu osemnajstega in v začetku devetnajstega stoletja se povezuje tudi z burnim socialnim in političnim dogajanjem, v središču katerega je francoska buržoazna revolucija (1789) z vsemi svojimi posledicami. Ta je seveda odmevala po vsej Evropi in ideje svobode, enakosti in bratstva so se kot blisk razširile tako med preprostimi množicami kot med izobraženci tistega časa. Zlasti v Angliji (bistveno bolj kot v Nemčiji, kjer so bili romantični pomembni nosilci nemške nacionalne ideje), ki ji tudi zaradi predhodnega postopnega prehoda v parlamentarizem sicer ni grozila neposredna nevarnost primerljivega revolucionarnega prevrata, je bilo navdušenje nad vred-

notami francoske revolucije očitno tudi med predstavniki novo nastajajoče prve romantične generacije intelektualcev in umetnikov. Znano je, na primer, da sta bila tako William Wordsworth kot Samuel Taylor Coleridge vsaj v prvih porevolucijskih letih izrazito naklonjena dogajanju v Franciji, zaradi česar sta imela tudi nekaj težav (bila sta celo osumljena vohunjenja, a se iz tega ni izcimilo nič resnejšega). Coleridge je skupaj s prijateljem Robertom Southeyem prav v duhu vrednot enakosti in svobode načrtoval vzpostavitev nekakšne idilične komune, imenovane *Pantisokracija*, ki naj bi zaživela v Ameriki, kamor bi se preselilo dvanajst parov mladih ljudi in nekaj starejših žensk. Projekt se je izjalovil in ni bil nikoli izpeljan, ga pa lahko razumemo kot utopičen model v idealizirano prihodnost usmerjene idiličnosti, v katerem naj bi se uresničile vrednote *svobode* in *enakosti*, ki ju lahko opredelimo tudi kot potencialna atributa idiličnosti. V tem kontekstu se sami od sebe kot atributi idiličnosti ponujajo še *mir*, *počitek* in *podeželje* kot nasprotje neidiličnega mestnega vrveža.

Če strnemo, bi lahko zaključili, da je model idiličnosti možno opredeliti z atributi *zaprtosti* (omejenosti ali končnosti), *lepote*, *nedolžnosti*, *idealizacije* (v prostorski ali časovni razsežnosti), *dobrote* kot odsotnosti zla, *sreče*, *zadovoljstva in užitka*. Temu je treba dodati še atributa, ki sta hkrati tudi gesli »francoske revolucije«, *enakost* in *svobodo*, ter *počitek* in *mir* sredi *podeželske* idile kot nasprotje *delovnemu* vrvežu *urbanih okolij*.¹¹ V tem kontekstu je že omenjeni motiv vrta kot rajskega vrta na Zemlji ustrezen primer ponazoritve nekega omejenega časovno in prostorsko oddaljenega, a še vedno tuzemskega, idealiziranega območja ali stanja duha, v katerem dominirajo lepota, dobrota, sreča in zadovoljstvo. Morda se pri tem postavlja tudi vprašanje, do kakšne mere lahko v 20. in 21. stoletju o kakršnemkoli modelu idiličnosti sploh še govorimo, pa naj gre pri tem za realno, naravno ali umetno ustvarjeno predmetnost, stanje duha, ali tozadevno umetniško upodobitev. Po mnenju Nemoianuja, ki izpos-

¹¹ Metzger navaja še nekaj potencialnih atributov idiličnosti v obliki kontrarnih pojmovnih parov v smislu idilično/neidilično. »Eksplicitno ali implicitno, makrostruktura uteleša naslednje antiteze: narava/umetnost, dežela/mesto, pokoj/aktivno življenje, počitek/delo, poletje/zima, sreča/melanholija, energija/apatija, preteklost/sedanost, skupnost/odtujenost« (Metzger, 1986, str. XII).

tavlja tudi potrebo po ločevanju pastorage in idile (to pa razume v najširšem pomenu te besede), sodi model idiličnosti predvsem v čas 18. in 19. stoletja.¹²

»Razlika med idilo in pastorage ne bo nikoli povsem razvidna, če ne bomo sprejeli dejstva, da je pastorage zvrst, idila pa ima drugačno naravo, ki jo bom poskusno imenoval 'model'. Medtem ko pastorage kot zvrst vključuje dela, ki so si podobna na ravni oblike, stila ali celo namena, idilični model ne določa vrste dela niti ni prav pogosto tema dela, temveč ima prej kot to število možnih funkcij v delu; lahko se pojavlja kot osrednji ali posredni motiv v prozi, poeziji, lirskih, epskih, dramskih ali celo teoretičnih delih. Za razliko od pastorage je to model, na kakršnega bomo težko naleteli izven obdobja 18. in 19. stoletja. Pomembno vlogo odigra tako v (neo)klasicizmu kot tudi v romantiki. V prvem brzda

¹² Model idiličnosti, o katerem govori Nemoianu, seveda ni identičen modelu, ki ga predstavlja avtor teh vrstic, zato se tudi teza o časovni umeščenosti modela v 18. in 19. stoletje nekoliko relativizira, res pa je, da je tudi pričujoča raziskava usmerjena prav v to obdobje, zaradi česar vprašanje možnosti obstoja takšnega modela v 20. in 21. stoletju niti ni relevantno. Sicer pa so pristopi različnih avtorjev različni. Tako Metzger, za razliko od Nemoianuja, pastorage ne ločuje od idile, Schiller pa v delu *O naivnem in sentimentalnem pesništvu* idilo postavlja v kontekst sentimentalnega pesništva, ki ga sicer deli na elegično in satirično, elegično pa še nadalje na žalostinke in idile.

ostrino klasicističnega purizma in učinkuje kot odvod za konkretnije izražanje, v drugem pa predstavlja antagonistično silo romantičnemu titanizmu, varno nasprotujoče ozadje romantičnemu pustolovstvu in misticizmu« (Nemoianu, 2004, str. 16).

Ideja, da lahko idiličnost učinkuje kot nekakšno nasprotje romantičnemu titanizmu, pustolovstvu in misticizmu, je zanimiva zlasti v kontekstu vprašanja protivnosti v razmerju med idiličnostjo in sublimnostjo, saj se zdi, da so lastnosti, ki jih Neioanu na tem mestu pripisuje romantiki (titanizem, pustolovstvo, misticizem), nemara še najbližje temu, kar bi bilo možno povezati, ne pa sicer tudi kar povprek enačiti s pojmom sublimnosti. Zanimiv pa je tudi namig, s katerim Schulz v delu *Paradise Preserved* romantično razumevanje raja na zemlji premešča v območje duha in zavesti.

»Romantični pesniki so se razočarano obrnili stran od dvomljivosti raja na Zemlji in nepopolnega človeštva. Raj so ponotranjili in ga iz prostora kot geografske kategorije preobrazili v stanje duha« (Schulz, 1985, str. 5).

S tega romantičnega vidika razumevanja idiličnega rajskega vrta na Zemlji bi bilo mogoče tudi jasneje osvetliti že omenjeni atribut idealizacije v modelu idiličnosti, saj se (že v obdobju romantike) nekako potrjuje teza, da je rajski vrt na Zemlji zgolj ideja, ki se na ravni predmetne stvarnosti nikoli ne realizira. Ne glede na to, ali je od romantike dalje model idiličnosti lahko torej zgolj še stanje duha, bi tako imenovani atribut idealizacije kazalo ohraniti na ravni lastnosti, torej zgolj ene izmed lastnosti modela, nič bolj in nič manj pomembne od drugih že omenjenih lastnosti oz. atributov idiličnega modela. Drugače rečeno, idealizacija je zgolj in nič več kot lastnost modela idiličnosti. Idiličnost je torej nekaj, kar interpretirajoči subjekt idealizira, zato je posledično idealizirana, a to seveda ne pomeni, da je s tem (kot stanje duha) le še produkt te idealizacije – je kvečjemu produkt ideje in se s tem raven njene eksistence umesti v območje duha, ki ga romantika (pa tudi kasnejša obdobja) bodisi enakovredno postavlja ob bok predmetni stvarnosti¹³ ali pa ga celo

¹³ Identifikacija duha in narave kot ene in iste entitete, s čimer je presežen dualizem subjekta in objekta.

razume kot entiteto, ki to in takšno stvarnost ontološko presega. V tem smislu torej ponotranjenost idiličnega raja na Zemlji na raven stanja duha v ničemer ne zmanjšuje njegove »resničnosti« in tudi kot takšna ostaja predmet raziskave na podlagi že omenjenih atributov, ki jih je treba v nadaljevanju obravnavati v kontekstu primerjalne analize idiličnosti in sublimnosti.

Sublimnost

V *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2005) se kot geslo, ki je najbližje izrazu *sublimnost*, pojavlja pridevniška beseda *sublimen*, kar pomeni *vzvišen oz. plemenit*. Torej bi lahko analogno *sublimnost* opredelili kot *vzvišenost oz. plemenitost*. V naravoslovju obstaja izraz *sublimacija*, ki pomeni prehod snovi iz enega v drugo agregatno stanje. Raba tega izraza je znana tudi v humanističnih vedah, konkretno v književnosti pomeni »*spremembo, preusmeritev kakih nagnjenj, teženj na višjo, navadno pozitivnejšo stopnjo*« (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2005), v glagolski obliki *sublimirati* pa izraz pomeni »*spreminjati, preusmerjati kaka nagnjenja, težnje na višjo, navadno pozitivnejšo stopnjo*« (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2005). V angleškem jeziku se uporabljata vsaj dve besedi, ki ustrezata pomenu *sublimnost*, in sicer *sublime* in *sublimity*. Samostalniška raba (*the sublime*) v prvem primeru, ki je lahko rabljen tudi kot pridevnik ali glagol, se v *Velikem angleško-slovenskem slovarju* prevaja kot »*kar je vzvišeno, vzvišenost; (redko) višek, vrhunec*« (Grad, 1989,

str. 1050). Izraz *sublimity* pa se prevaja kot »vzvišenost, plemenitost, dostojanstvenost, imenitnost; višina, najvišja stopnja, izvrstnost; (redko) višek, vrhunec« (Grad, 1989, str. 1050).

Prvi je izraz *sublimno* v razpravi *O sublimnem* (*Peri hýpsous*) uporabil grški filozof, jezikoslovec in retorik, Plotinov učenec, Cassius Longinus v prvem stoletju našega štetja. Bil je eden izmed najboljših učenjakov svojega časa, ki se je izobrazil v tedanji Aleksandriji. Poučeval je v Atenah, kasneje pa se je preselil v Malo Azijo. Njegova razprava *O sublimnem* je posvečena literarni estetiki in kritiki, pisana pa je v pisemski obliki. Za Longinusa je ključen vir sublimnosti v moči oblikovanja velikih konceptov, kar zadeva predvsem slog pisanja, ki naj se dvigne nad povprečje. Sublimnost literarnega izražanja se odraža v velikih mislih, močnih čustvih, pesniških figurah ter v vzvišeni dikciji in sintaksi. Longinus poda tudi primer literarnega dela, ki naj bi bilo sublimno. To je Sappina pesem *Oda ljubosumju*, ki jo poimenuje tudi *Sublimna oda*.

Sublimno v literarnem delu naj bi po Longinusu v bralcu ali poslušalcu vzbujalo občutke ekstatičnosti in osuplosti. Sublimnost je tako proizvod velike duše (megalophrosunēs apēchēma), njen izvor pa se deli na prirojeni in pridobljeni del, pri čemer se prvi manifestira kot težnja k učinkovitim konceptom ter močna, navdušena strast, v drugem pa imamo opravka z retoričnimi sredstvi, izbiro ustrezne leksike in veličastne, vzvišene kompozicije. Sublimnost naj bi bila skupni imenovalec avtorjeve in recipientove zmožnosti prepoznave veličine avtorskega dela, drugače rečeno, nekakšen mehanizem uvida v veličastnost duha, globino ideje in moč besede. Ta prepoznavna naj bi se utemeljevala v veri, da se vsakdo lahko zave obstoja sublimnega in da je težnja k veličastnosti ukoreninjena v človeški naravi. Tako Longinus tudi zatrjuje, da je sublimnost možno odkriti v vsakem literarnem delu. V tem kontekstu navaja dela Homerja, Sapfe, Platona in tudi Biblijo. Sublimno najdeva tudi v biblijskih besedilih. Omenja primerjavo med Homerjem in Apolonijem, pri tem pa Homerja v smislu sublimnosti postavlja nad Apolonija.

Po Longinusu se sublimno ne manifestira zgolj v tem, kar je preprosto lépo, temveč mora to lepoto presegati z osu-
ploštjo (*eksplēxis*), s čudenjem (*to thaumaston*) in celo
strahom (*phobos*). Tako sublimno z veliko prepričljivo-
stjo, ki jo črpa iz moči svojih globin, vzbuja (stra-
ho)spoštovanje in čaščenje. Pri tem pa je treba še enkrat
opozoriti, da torej Longinus obravnava sublimnost predv-
sem kot nekaj veličastnega in vzvišenega, in to zlasti v
kontekstu jezika, retorike in literature.

Proti koncu 17. in v začetku 18. stoletja so angleški
avtorji Anthony Ashley Cooper, John Dennis in Joseph
Addison z izrazom *sublimno* (*the sublime*) opisovali
naravo. Vsi trije so imeli osebne izkušnje s potovanj po
Alpah, katerih lepote so doživljali kot nekaj sublimnega.
Shaftesbury je o svojih vtisih pisal v delu *Moralists*, ki je
izšlo leta 1709. Ob srečanju z »izgubljeno goro« se pri
njem občutki zadovoljstva mešajo z občutki nelagodja,
pri čemer pa mu sublimnost ne predstavlja nečesa, kar bi
bilo v nasprotju z lepoto, temveč gre za stopnjevanje.
Sublimno (kot groza neskončnih prostorskih razsežnosti)
je zanj nekaj višjega in pomembnejšega od lepote. John

Dennis je komentar svojih vtisov, ki ga zaznamuje občutek doživetja nečesa sublimnega, objavil že leta 1693. Lepote narave so zanj veselje za oko in prijetna glasba za uho, a vse to se prepleta z občutji groze in obupa. Joseph Addison pa je svoje doživljanje Alp komentiral v delu *Remarks on Several Parts of Italy etc.* V zvezi s tem govori o prijetni vrsti groze in pri tem v kontekstu lastnega razumevanja sublimnosti izpostavlja tri zadovoljstva, ki jih v stiku z naravo sproži domišljija: veličino, neobičajnost in lepoto. Vse to izvira iz vidne predmetnosti narave in ne iz retorike, iz česar sledi Addisonov sklep, da veličina sublimnosti izhaja iz zunanje narave in je nikakor ni mogoče pripisati literarnemu delu. To je lahko le lepo. Addison je s svojim konceptom sublimnega odločilno vplival na Edmunda Burka, ki je svojo teorijo sublimnega razvil v delu iz leta 1756, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*.

Burke je izoblikoval stališče, da se lepota in sublimnost pravzaprav izključujeta. Tako je med njima protivno, antitetično razmerje, primerljivo z nasprotjem svetlobe in

teme. Atributi sublimnega, ki so v protivnem razmerju z atributi lepote, so po Burku (Burke, 1990) :

veličina (lepi objekti so majhni),

– robatost, hrapavost in celo surovost (lepi objekti so gladki),

– nagnjenost k ravnim linijam in velikopotezno, grandiozno odstopanje od njih (za lepe objekte je značilno komaj vidno izogibanje ravnim linijam),

– tema, mrak, otožnost, potrtoost (lepi objekti niso temačni),

– čvrstost, masivnost (lepi objekti so delikatni, krhki, lahkotni in nežni),

– bolečina (lepi objekti vzbujajo ugodje in užitek, ne bolečine).

Burke torej lepoto (ki je ob temi, ki jo raziskujemo, tudi eden izmed pomembnih atributov idiličnosti) razume kot nasprotje sublimnega. Če bi potemtakem sledili tej tezi, je poleg atributa zaprtosti, končnosti ali omejenosti tudi atribut lepote v nasprotju s sublimnostjo, s čimer bi bili korak bliže uresničitvi predpostavke, da sta idiličnost in sublimnost v protivnem razmerju. Toda vprašanje lepote

kot nasprotja sublimnosti vendarle ostaja odprto, saj bi bilo sublimnost možno interpretirati tudi kot lepoto nekakšne višje stopnje. To lahko zaznamo in občutimo skozi proces soočenja subjekta z entiteto sublimnega, ki v prvi stopnji sproži negativna občutja, kot so grdota,¹⁴ bolečina, strah in groza, v drugi pa ta negativna občutja prestopijo v stanje radosti in zadovoljstva. Toda resnici na ljubo je treba reči, da Burke te radosti in zadovoljstva ne pojmuje kot nečesa lepega. Zanj so to le občutja, ki jih sproža »sublimni objekt«, ta pa naj bi bil v svojem bistvu nasprotje lepote.

Vir, ki sproža občutja sublimnosti, je za Burke lahko tako narava kot tudi umetnost. Narava naj bi učinkovala na nas z razmerji med objekti, s svojim gibanjem in konfi-

¹⁴ »Grdota je nasprotje lepote, ne nujno nasprotje proporcionalnosti in ujemanja. Nekaj grdega je lahko zelo proporcionalno, če vzbuja grozo, je lahko povezano tudi s sublimnostjo, ni pa bistvo sublimnosti« (Burke, 1990). Tipična, klasično pojmovana lastnost lepote, ki se kaže v proporcionalnosti in ujemanju, je lahko tudi lastnost grdote. Po tej logiki je tudi v grdoti nekaj lepega in na podoben način bi lahko tudi v občutkih bolečine, groze in strahu zaznali elemente lepote, s čimer se odpira možnost, da je lahko to, kar Burke opredeljuje kot sublimno, le ena izmed lepoti podrejenih oblik. A to seveda ni teza, ki bi jo zagovarjal Burke.

guracijo, kar vse vpliva na oblikovanje čustvenega odziva, ki ga interpretiramo kot sublimno doživetje. V umetnosti pa Burke loči tri vrste umetniškega ustvarjanja, ki jih je mogoče obravnavati v kontekstu sublimnosti, in sicer slikarstvo, arhitekturo in besedno umetnost. Prvo naj bi učinkovalo na enak način kot narava, a z dodanim užitkom posnemanja. V drugem primeru, torej v arhitekturi, se kaže vpliv v delovanju zakonov narave in razuma, iz česar sledijo pravila sorazmernosti, ki nas navdajajo z občudovanjem ali zavračanjem dela. Skorajda najpomembnejša pa je po mnenju Burka besedna umetnost. Besede so zanj nekaj posebnega, saj na nas vplivajo drugače (in morda celo intenzivneje) kot narava ali slikarstvo ali arhitektura. Kot ugotavlja, poezija ni povsem imitativna umetnost, ne glede na to pa imajo besede, ki jih lahko kombiniramo na različne načine, neko posebno moč vzbujanja čustev in vtisov (močnejših kot pri drugih umetnostih), saj imajo moč, da povedo več kot dejanja.

Burkovo delo predstavlja pomemben mejnik v razvoju pomena pojma sublimnosti. Po eni strani gre pri tem za

povzemanje in sintezo¹⁵ dognanj predhodnikov, ki so se ukvarjali s problematiko sublimnosti,¹⁶ po drugi pa Burke izoblikuje že nek sistematičen, pojmovno urejen pregled, v katerem sublimnost v smislu protivnega razmerja sopostavlja ob lepoto ter s konkretnimi opredelitvami in atributi opiše bistvo enega in drugega, torej sublimnosti in lepote.

Eden izmed pomembnejših avtorjev, ki se je prav tako ukvarjal z vprašanjem sublimnosti in lepote, je gotovo Immanuel Kant. Svoj pogled na omenjeno problematiko je predstavil zlasti v delih *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* iz leta 1764 in *Kritik der Urteilskraft*, delo, ki je izšlo leta 1790 (v slov. prevodu: *Kritika razsodne moči*). V prvem govoru o treh vrstah sublimnega, in sicer o plemenitem, veličastnem in grozljivem, v drugem pa izpostavlja dve obliki sublimnega,

¹⁵ Longinus kot potencialni vir sublimnega izpostavlja zlasti literaturo oz. govor, Ashley-Cooper, Dennis in Addison pa predvsem in zgolj naravo. Burke dopušča oboje. Vir sublimnega je lahko tako književnost (ali druge umetnosti) kot narava.

¹⁶ Tu imamo v mislih zlasti že omenjene avtorje: Longinusa, Ashleyja Cooperja, Dennisa in Addisona. Vsi se nekako strinjajo s tezo, da je sublimno to, kar s svojo veličino, veličastnostjo in vzvišenostjo vzbuja občutke osuplosti in strahospoštovanja.

matematično sublimno in *dinamično sublimno*. Pri tem *matematično sublimno* pojmuje kot absolutno, brezmejno veliko,¹⁷ *dinamično sublimno* pa kot to, kar vzbuja strah.¹⁸ Tudi pri Kantu je sublimno to, kar s svojo čezmerno velikostjo, veličastnostjo in silovitostjo vzbuja grozo in strahospoštovanje. Drugače kot pri Burku je vir takšne sublimnosti lahko predvsem narava in ne umetnost,¹⁹ vendar pa Kant tudi izrecno izpostavlja misel, »da to, kar je zares sublimno, ni vsebovano v nobeni čutni formi, ampak zadeva le ideje uma« (Kant, 1999, str. 85).

¹⁷ »Sublimno imenujemo to, kar je absolutno veliko. Biti velik in biti velikost pa sta dva povsem različna pojma (*magnitudo in quantitas*). Prav tako je, če enostavno (*simpliciter*) rečemo, da je nekaj veliko, to nekaj čisto drugega, kakor če rečemo, da je nekaj absolutno veliko (*absolute non comparative magnum*). V zadnjem primeru gre za nekaj, kar je veliko čez vso primerjavo« (Kant, 1999, str. 88).

¹⁸ »Narava, obravnavana v estetski sodbi kot moč, ki nad nami ne more uveljavljati svoje sile, je *dinamično sublimna*. Če naj naravo presojamo kot dinamično sublimno, jo moramo predstaviti takšno, da zbujata strah (Kant, 1999, str. 100).

¹⁹ »Le to bom rekel, da če naj bo estetska sodba čista (če naj ne bo pomešana s teleološko sodbo kot sodbo uma), če naj je torej uporabljena kot primer, ki v celoti ustreza kritiki estetske razsodne moči, potem sublimnega ne smemo kazati pri proizvodih umetnosti (npr. stavbah, stebrih itn.), kjer človeški smoter določa tako formo kakor velikost, prav tako ne v naravnih stvareh, katerih pojem že vsebuje določen smoter (npr. v živalih, katerih naravno določitev poznamo.) Pač pa ga moramo pokazati v surovi naravi« (Kant, 1999, str. 93).

Ali povedano drugače:

»Iz tega torej izhaja, da sublimnega ne smemo iskati v naravnih stvareh, ampak edino v naših idejah« (Kant, 1999, str. 90).

In še z drugimi besedami:

»Na podlagi tega tudi vidimo, da je treba resnično sublimnost iskati le v čudi tistega, ki sodi, ne v naravnem objektu, na katerega se presojanje, ki je povod za to uglašenost razsojajočega, nanaša« (Kant, 1999, str. 96).

Tako sublimnost kakor tudi lepota sta tako razumljeni kot psihična človeška pojavnost, ki jo sicer sprožajo zunanji dražljaji (torej objekti, ki jim lahko pripisujemo moč vzbujanja takšnih občutij), a ostaja omejena v ustroju subjektive estetske zavesti. Toda Kant sublimnosti in lepote nikakor ne enači. Navkljub subjektivnemu značaju splošne veljavnosti estetske sodbe lepega ali sublimnega, ki temelji na apriorni fantazijski harmoniji med čutnostjo in umom, so razlogi za lepoto v naravi nekje zunaj nas samih, za sublimno pa le v nas in v načinih mišljenja, ki naši predstavi o naravi dajejo značaj sublimnosti. Ali drugače rečeno:

»Torej ne moremo reči za objekt, da je sublimen, pač pa je treba imenovati sublimno uglašenost, ki jo v duhu proizvede neka predstava, s katero se ukvarja reflektirajoča razsodna moč« (Kant, 1999, str. 90)

V skladu s Kantom se ključna razlika med lepim in sublimnim odraža prav v tem, da vsebuje naravna lepota, katere predmet ima formo, smotrnost in je tako sama na sebi predmet ugajanja, predmet narave (predmet brez forme), ki vzbuja sublimnost, pa takšne smotrnosti nima. V tem kontekstu je treba razumeti tudi osredotočenost na surovo, divjo naravo kot edini predmet, ki lahko vzbudi občutek sublimnosti. Pri tem sta ključni ideji neskončnosti in velikosti narave, ob kakršni je vse drugo majhno (matematično sublimno) ter strahu, ki ga ta in takšna narava vzbuja (dinamično sublimno). Ugodje doživetja matematičnega sublimnega se tako kaže kot občutje lastne zmožnosti uma, ki presega zmožnost čutnosti,²⁰ ugod-

²⁰ »Občutje sublimnega v naravi je torej spoštovanje do naše lastne določenosti, ki ga zaradi določene subrepcije (zamenjevanje spoštovanja do objekta s spoštovanjem do ideje človeštva v nas kot subjektih), izkazujemo objektu narave, ki nam tako rekoč nazorno pokaže (anschaulich machen) premoč umne določitve naše spoznavne zmožnosti nad največjo zmožnostjo čutnosti« (Kant, 1999, str. 97).

je doživetja dinamičnega sublimnega pa v zmožnosti premagovanja občutij groze in strahu pred vseмогою narave.²¹ Lahko bi torej rekli, da tudi Kant podobno kot predhodni raziskovalci sublimnega poudarja pomembnost veličine, vzvišenosti in veličastnosti, ki vzbuja občutke osuplosti, groze in strahu, pri čemer se po eni strani osredotoča zgolj na objekte narave in ne umetnosti. Po drugi strani pa, drugače kot empirist Burke, ki kot vir sublimnega dopušča tudi umetnost, to osredotočenost relativizira v smislu izpostavljanja pomena subjekta in njegovega doživljanja sublimnosti kot ugodja zmožnosti nadvlade neugodja, ki ga sproža grozljivost absolutne neskončnosti.

²¹ »Sublimnost ni torej vsebovana v nobeni naravni stvari, ampak le v naši čudi, in sicer v meri, v kateri se zavedamo, da smo močnejši od narave v nas in s tem tudi od narave (kolikor vpliva na nas) zunaj nas. Vse, kar zbudi v nas to občutje, kot, denimo, *moč* narave, ki izziva naše sile, se torej imenuje sublimno (čeprav v prenesenem smislu). Le kolikor predpostavljamo, da je ta ideja v nas, in kolikor smo v odnosu do nje, smo sposobni priti do ideje o sublimnosti tistega bitja, ki ne povzroča v nas globokega spoštovanja zgolj s svojo močjo, ki jo dokazuje v naravi, ampak še bolj z zmožnostjo, ki je v nas, da jo presojava brez strahu in mislimo našo določenost kot bolj sublimno od nje« (Kant, 1999).

Z vprašanjem sublimnosti se v delu *Filozofija umetnosti* (*Philosophie der Kunst*, 1802) ukvarja tudi Schelling, ki v nasprotju s Kantom ugotavlja, da je vir sublimnosti lahko tako umetnost kot narava. Ob primerjavi pomena lepote in sublimnosti v umetniškem delu izpostavi vprašanje razmerja med končnim in neskončnim.²² Schelling sicer sublimnosti in lepote ne ločuje. Nasprotno, ugotavlja, da eno brez drugega ne more obstajati:²³

»Če sublimno ni lepo, potem zaradi istega razloga ne bo sublimno, temveč le velikansko in pustolovsko. Prav tako mora biti absolutna lepota tudi strašna lepota. Ker lepota vedno nujno terja omejitev, lahko tudi sama neomejenost postane forma [...] Manj ko je v neki sliki, ki je lepa, omejevanja, bolj postaja vzvišena, ne da bi hkrati s tem izgubila svojo lepoto« (Schelling, 1989, str. 165).

²² »Prva izmed dveh enotnosti, to je upodabljanje neskončnega v končnem, se v umetniškem delu izraža predvsem kot sublimnost, druga, to je upodabljanje končnega v neskončnem, pa se v umetniškem delu izraža kot lepota« (Schelling, 1989, str. 160).

²³ »Sublimno v svoji absolutnosti zajema lepo, kot tudi lepo v svoji absolutnosti zajema sublimno« (Schelling, 1989, str. 165).

Tudi Schelling podobno kot predhodni raziskovalci sublimnosti ugotavlja, da ima lepo praviloma neko obliko, sublimno pa je brezoblično, in pri tem dodaja, da je absolutna brezobličnost, kjer se neskončno vgrajuje v končno, pravzaprav enaka absolutni obliki. Ta identiteta pa je dosežena v stanju prvobitnega kaosa, ki je brezobličnost v najvišji absolutni obliki in obratno, najvišja absolutna oblika v brezobličnosti.

Sublimnost v naravi se pri Schellingu kaže bodisi kot velikost in neizmernost (npr. gorovja, oceani, vesolje) bodisi kot ogromna moč narave; v obeh primerih pa prvi človeški odziv ne kaže na vtis vzvišenosti, temveč prej ponižnosti in občutka majhnosti ter nepomembnosti. Podobno kot Kant tudi Schelling ugotavlja, da človek grozo in malodušje, ki ga preplavita ob prvem čutnem vtisu »sublimnega objekta«, prevlada z absolutno kontemplacijo in močjo svojih idej, saj je, kot pravi Schelling, »to, kar je relativno veliko izven njega, samo ogledalo, v katerem uzre to, kar je absolutno veliko in neskončno po sebi in za sebe« (Schelling, 1989, str. 161).

Tako subjekt svojo podrejenost ob neizmernosti in grozi, ki ju vzbuja »sublimni objekt«, preseže z močjo lastnega uma, ko relativno veličino pretvori v simbol absolutne veličine, ki šele na ta način postane zares sublimna.

Načeloma velja, da pri vseh obravnavanih avtorjih, ki so se ukvarjali s problematiko sublimnega, ta po logiki stvari sodi v kontekst estetike, vendar pa na primer Schelling sublimnost v umetnosti osvetljuje tudi v luči etičnih razsežnosti. Kot kvaliteto vzvišenosti jo povezuje z motivno-tematskimi vidiki Sofoklejevih tragedij. Govori torej o zvrsti, pri kateri se v skladu z interpretacijo iz Aristotlove *Poetike* ključni element razumevanja smisla in pomena razodene skozi proces etičnega katarzičnega očiščenja.

»To, kar je dejansko tragično in sublimno, prav zato temelji na dveh predpogojih – da oseba z visokimi moralnimi standardi podleže naravnim silam, a jih hkrati s svojim moralnim odnosom tudi premaga. Pomembno je, da junak zmaga le s tem, kar ne more biti naravno dejstvo ali sreča, torej le z moralnim odnosom. Pri

Sofoklu je to nekaj normalnega, saj se ne bo nikdar zgodilo, da bi neka tuja sila (kot je to pogosto pri Evripidu) ponovno ublažila krutost junakove usode. Nepri- merno prizanašanje, kjer se avtor, ki ne more prenesti resnega prizora nujnosti, podreja slabemu okusu, je ne le vredno vsakršnega prezira, ampak obenem tudi ne uspe doseči predvidenega umetniškega vtisa« (Schelling, 1989, str. 164).

Schelling omenjeni etični vidik obravnavane problemati- ke z drugimi besedami predstavi tudi v kontekstu člove- kovega moralnega očiščenja,²⁴ ki se odvije v procesu dramatičnega soočenja z višjimi naravnimi silami ali močjo usode. Ob tem pa doživljanje sublimnosti tudi on

²⁴ »Moralna in intelektualna medlost ter malodušje se odvrčata od teh vélikih prizorov, ki kažejo grozljivo podobo lastne ničvrednosti in prezira do samega sebe. Sublimnost narave kakor tudi sublimnost tragedije in umetnosti nasploh očiščuje dušo s tem, da jo odreši čistega trpljenja. Kot lahko pogumen človek celo v trenutku najhuj- šega trpljenja, ko se zgrnejo nanj sovražne sile narave in usode, prestopi v območje največje osvobojenosti in nadzemskega zado- voljstva, v katerem je premagano vse, tudi najhujše trpljenje, tako lahko ta, ki se sooči z grozljivo naravo in njenimi uničujočimi silami, doživi absolutnost zaznave, podobno soncu, ki se prebija izza neviht- nih oblakov« (Schelling, 1989, str. 161).

vendarle razume predvsem kot estetsko doživljanje,²⁵ saj je navsezadnje tudi razsežnost vzvišenega v starogrški poetiki, na katero se sklicuje, predmet estetskega uvida.

Problem sublimnosti je v svojem delu *Die Welt als Wille und Vorstellung*, iz leta 1818, obravnaval tudi Schopenhauer, ki je sublimnost opredelil po stopnjah. Občutje sublimnega je drugačno od občutja lepega. Pri slednjem se razveselimo nečesa, kar je blago, milo in nenevarno, ko pa gre za sublimnost, smo vedno soočeni z nečim, kar predstavlja določeno stopnjo nevarnosti, na primer z objektom gromozanskih razsežnosti, ki bi potencialno lahko povzročil uničenje opazujočega subjekta. Kot primer lepote tako navaja odsev svetlobe z rože, najšibkejša oblika sublimnega mu je odsev svetlobe s kamnov, ki sicer ne predstavljajo nevarnosti, a so kot takšni brez življenja. Nekoliko višja, manj šibka oblika sublimnega bi bila zanj negibna puščava, kjer življenje opazovalca ne bi bilo mogoče, ker ni osnovnih pogojev za preživetje na

²⁵ »Ne glede na sorodnost z idealističnim in moralnim vidikom ostaja zaznava sublimnega estetska zaznava, če naj enkrat uporabim to besedno zvezo« (Schelling, 1989, str. 161).

daljši rok. Še višjo stopnjo sublimnosti predstavlja turbulentna narava, ki bi potencialno lahko uničila opazovalca, najvišja stopnja sublimnega užitka pa je za Schopenhauerja neskončnost vesolja in trajanja, ob kakršni se opazovalec zave svoje ničnosti in enosti z naravo.

Za razliko od Kanta in drugih mislecev nemške klasične filozofije je Hegel vprašanju sublimnosti posvečal manj pozornosti. Povezoval jo je z umetnostjo orienta. Nedvomno pa je sublimnost eden osrednjih motivno-tematskih in idejnih vidikov evropske romantične literature, ki v historičnem smislu bolj ali manj sovпада z obdobjem nemške klasične filozofije. Tako so se s pojmom in refleksijo sublimnega ukvarjali tudi literati, in to zlasti nemški in angleški romantiki. Pri tem bi veljalo omeniti vsaj Novalisa (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg) in Friedricha Hölderlina, pa tudi Friedricha Schillerja, ki v delu *O naivnem in sentimentalnem pesnjenju* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*) iz leta 1795 naravi in naravnim objektom pripisuje moč vzbujanja sublimnih občutij. Med angleškimi romantičnimi pesniki, ki so se eksplicitno sklicevali na sublim-

nost, je treba izpostaviti zlasti Williama Wordswortha, Samuela Taylorja Coleridgea in Williama Blaka, med Francozi pa ni odveč omeniti Victorja Hugoja, ki je sublimnost razumel kot povezanost lepega in grotesknega, ki je v nasprotju s klasičnim idealom popolnosti.

Wordsworth je bistvo doživljanja sublimnosti, ki ga navdihuje predvsem narava, opredelil kot poskus razuma, da bi dosegel nekaj, čemur se ta sicer lahko približuje, a pravzaprav ostaja izven območja dosegljivosti, saj je ideja sublimnosti dostopna le duhu. Končni cilj tega »duhovnega dojetja« sublimnega pa naj bi bilo razsvetljenje. Coleridge, ki podobno kot Wordsworth sublimnost zaznava zlasti v predmetih narave (kjer se ta razkriva le občasno), izpostavlja zlasti idejo neskončnosti, ki jo predstavljajo motivi brezmejnih puščav, oceanov in neba, William Blake pa v kontekstu sublimnosti poudarja zlasti pomembnost elementa groze.

Kot rečeno, ima sublimnost neko posebno vlogo prav v obdobju romantike, kasneje pa se njen pomen relativizira. Tako je v začetku 20. stoletja nemški filozof Max Desso-

ir sublimno interpretiral kot eno izmed petih estetskih form, h katerim poleg sublimnega sodi še lepo, tragično, grdo in komično. Občutje sublimnega naj bi se izrazilo v situacijah, kjer opazovalca ogroža predmet izjemnih razsežnosti, a se kljub temu počuti varno. Semiotik Thomas Weiskel je Kantov koncept sublimnega postavil v horizont teorije znakov in pri tem »matematično sublimno« označil kot pretirano prisotnost označevalcev, »dinamično sublimno« pa kot pretirano prisotnost označencev. Francoski teoretik postmodernizma in postmoderne, Jean François Lyotard, se je prav tako ukvarjal z vprašanjem sublimnosti, ki naj bi bila indikator aporije človeškega razuma. Po njegovem prepričanju naj bi se v sublimnem kot izrazu skrajnih konceptualnih zmožnosti razkrivala mnogoterost in nestabilnost postmodernega sveta. Drugačen pristop je ubral italijanski filozof Mario Costa, ki je pojem sublimnega povezal s področjem sodobnih tehnologij. V tem smislu si v zgodovini razumevanja pojma sublimnega sledijo naslednje stopnje: sublimno retorike (antika), sublimno narave (18. stoletje), industrijsko-metropolitansko sublimno (moderno obdobje) in še zadnje obdobje, v katerem se sublimno kaže kot tehnološko sub-

limno, pri čemer ima Costa v mislih elektronsko, digitalno tehnologijo zvoka, podob, pisanja in komunikacije.

Z današnje perspektive bi se celo lahko zdelo, da je pojem sublimnega bodisi že docela izgubil svoj prvotni pomen bodisi ga je v resnici možno razumeti na toliko načinov, da je treba ob vsaki rabi pojma dodatno osvetliti njen kontekst, smisel in namen. Tako na primer N. A. Halmi v članku *From Hierarchy to Opposition: Allegory and the Sublime* (Halmi, 1992) ugotavlja, da je pomen sublimnosti ob številnih interpretacijah, ki so se pojavljale v zgodovini njenega preučevanja, vse prej kot jasen:

»Predpostavka o enem samem konceptu sublimnega med poznim sedemnajstim in zgodnjim devetnajstim stoletjem je vprašljiva, saj pregled pisanja na temo estetike v tem obdobju hitro razkrije obstoj številnih različic sublimnosti, praviloma koncipiranih v obliki pojmovnih dvojic kot naravno/retorično, matematično/dinamično, teoretično/praktično, fizično/psihično, pozitivno/negativno. Za bralca dvajsetega stoletja kumulacijski učinek teh distinkcij vodi v pomensko razpršitev: z neskončnim definiranjem pomena sublimnega so teoretiki

estetike uspeli pojmu sublimnega odvzeti vsakršen pomen« (Halmi, 1992, str. 337).

Kljub temu pa v vseh teorijah sublimnega obstaja neka rdeča nit, ki nam omogoča, da sublimno opredelimo kot konkretno estetsko kategorijo s konkretnimi atributi oz. značilnostmi,²⁶ kot so vzvišena lepota, čudenje, groza, bolečina, strah, strahospoštovanje, velikost, veličastnost, silovitost, vzvišenost, čezmernost, skrajnost, osuplost, moč, neskončnost, odprtost, neomejenost, brezobličnost, globina in skrivnost.²⁷ Večina izmed obravnavanih avtor-

²⁶ »Vsem teorijam sublimnega je skupna ideja vzvišenosti in ogromnosti, kar izhaja že iz etimologije samega izraza. Že od Burka naprej pa vse do danes so pri mnogih avtorjih, ki se ukvarjajo s sublimnim, kot bistvo sublimnega v ospredju elementi bolečine, nevarnosti ali groze. Številni izmed njih poudarjajo tudi nasprotje med brezobličnostjo sublimnega in določljivostjo oblike kot lastnostjo lepote. Vsi izmed teh avtorjev izražajo tudi idejo, da z izkušnjo sublimnega subjekt, preden jo lahko zares doživi, občuti nekakšen notranji konflikt in da prav naprezanje po njegovi razrešitvi prinese občutek duhovne vzvišenosti« (J. S. Moore, 1948, str. 42).

²⁷ O globini in skrivnosti sublimnega govori Uršič, ki ob primeru sublimnega v umetnosti (konkretno v Bachovi glasbi) izpostavlja sublimnost, ki ni kantovska: »Zakaj je Bachova glasba sublimna? Zakaj s svojo sublimno lepoto 'dokazuje' Smisel? Najprej je treba reči, da Bachova glasba presega nasprotje med naravo in kulturo, med matematiko in poezijo. Obenem presega tudi nasprotje med lepim in sublimnim: njena sublimnost ni nekje 'onstran' njene lepote, ampak je v njej, v njeni 'globini', skrivnosti. V matematični lepoti, ki

jev dopušča, da je vir sublimnosti lahko predvsem narava ali pa tudi umetnost. Očitno je vsaj od Kanta dalje bolj ali manj jasno, da sublimni niso predmeti kot taki, ampak je pri tem ključno subjektivno doživljanje kot premagovanje neugodja, ki vodi k ugodju. Poseben in morda tudi nekoliko zagoneten pomen ima v kontekstu sublimnega tudi lepota, ki jo po eni strani lahko opredelimo kot lastnost sublimnega, po drugi pa bi bilo lahko tudi sublimno zgolj ena od modalitet lepote kot nečesa, kar je potemta-

zveni iz natančnih razmerij med toni, glasovi in glasbenimi frazami, v tisti 'dobri uglašenosti klavirja', ki zveni v kristalno jasnih, 'geometrijsko popolnih razmerjih' – prav v njej, v tej večni, nikoli popolnoma slišani in vselej znova poslušani harmoniji je tista skrivnostna globina, ki nas spominja na zvezdno nebo in v nas prebujajo žlahtni *pathos*, nostalgijo po 'izgubljenem rajju', ki pa, kot občutimo in *vemo* ob Bachovi glasbi, sploh ni izgubljen, ampak je prav *tu*, vseskozi je tu, v tej očitni in obenem skrivni globini te glasbe, le slišati ga moramo! Ko poslušam, na primer, fugo v es-molu, osmo fugo prve knjige *Dobro uglašenega klavirja*, slišim v njej trepetajočo 'glasbo zvezd'. V njihovem plesu, v glasovih, ki prihajajo nekje od daleč in so obenem tako blizu moji duši, saj se kakor moje misli 'lovijo' v praznini, v teh glasovih ni nič 'veličastnega', mogočnega, strašljivega, nič takšnega, čemur bi se moral prikloniti s strahospoštovanjem in se bati, nasprotno, ti 'zvezdni' glasovi so v svoji subtilni harmoniji nežni, šibki, kakor mladi lističi poganjajo na plan, potem rastejo, se prepletajo ter na koncu svojega kratkega in obenem večnega življenja izzvenijo v tišino. Tu ne gre za kantovsko sublimnost velikosti in moči, temveč za sublimnost bežnega trajanja, ki sega v brezdanjo, skrivnostno globino« (Uršič, 2010, str. 576–577).

kem če ne ravno višji, pa vsaj širši pojem.²⁸ Tako Burke kot Kant sicer pojma lepote in sublimnega ločujeta. Burke to izpeljuje bolj na empirični ravni v smislu razločevanja med konkretnimi lastnostmi lepih in sublimnih predmetov,²⁹ Kant pa z razlikovanjem med lepim in sublimnim meri na razlike med smotrnostjo lepega in nesmotrnostjo sublimnega, omejeno obliko lepega in neomejeno brezobličnostjo sublimnega ter na razlike med zunanjim vidikom doživljanja lepote in notranjim vidikom doživljanja sublimnega.

Večina avtorjev obravnava problematiko sublimnosti v širšem kontekstu estetike in znotraj tega ugotavlja, da je sublimno nekaj več ali nekaj drugačnega od zgolj lepote ter pri tem tudi opozarja na konkretne razlike med enim in drugim. Kljub temu se poraja vtis, da sublimnost ohranja neko razsežnost lepote, ki bi jo bilo možno razumeti

²⁸ Lahko pa bi tudi rekli, da je sublimnost neka dosežena raven lepote, ki lahko vodi tudi k duhovni presežnosti. Ali kot pravi Uršič: »Šele s sublimnostjo se lepota približa duhovni presežnosti vere« (Uršič, 2010, str. 564). Tudi v tem primeru je v pojmovni hierarhiji lepota nekaj višjega od sublimnosti, saj je sublimnost potencialni atribut lepote in ne obratno.

²⁹ Na primer: lepi objekti so majhni, sublimni pa veliki.

tudi kot nekakšno lepoto višje ravni, poimenovati pa kar z besedno zvezo *vzvišena lepota*. V tem smislu in na ta način bi lahko kot prvega izmed atributov sublimnosti izpostavili prav *vzvišeno lepoto*, ki se od klasično pojmovane lepote loči po tem, da ni pogojena z urejenostjo in sorazmernostjo zaprtih form, temveč je razprta v brezkončnost in globino, ob kakršni ta lepota ni niti urejena niti sorazmerna, v skrajnem primeru je celo kaotična.

Izmed vseh naštetih atributov sublimnosti bi na tem mestu veljalo izpostaviti še attribute odprtosti, neomejenosti in neskončnosti, ki bi jih v skladu s tipologijo Friedricha Stricha³⁰ lahko razumeli kot izrazito romantične značilnosti. V nasprotju z njimi pa so elementi dovršenosti, končnosti, zaprtosti in statičnosti nekaj klasičnega, nasprotnega romantiki. Tako se ob tej primerjavi izkaže, da je vsaj na eni izmed obravnavanih ravni sublimnost izrazito romantična. Lastnosti, ki so v nasprotju s temi romantičnimi značilnostmi, pa so v tem primeru tudi v skladu z značilnostmi idiličnosti, ki po tej logiki, vsaj na

³⁰ F. Strich: *Deutsche Klassik und Romantik*, 1922.

tej ravni, sodi bolj kot ne v kontekst klasike, v historičnem smislu pa klasicizma in tudi razsvetljenstva.

Primerjava idiličnosti in sublimnosti

Da bi se izognili preobširnemu hermenevtičnemu okviru primerjalne analize *idiličnosti* in *sublimnosti*, je treba že vnaprej opredeliti cilj obravnave idiličnosti in sublimnosti kot vzpostavitev interpretativnega in metodološkega orodja refleksije motivno-tematskih in idejnih struktur v poeziji angleškega romantičnega pesnika, Samuela Taylorja Coleridgea. V tem smislu se kot vir doživljanja sublimnega ali idiličnega občutja izpostavlja književnost kot literarna umetnost oz. eden izmed modusov in produktov umetniškega izražanja. Narava, ki je nedvomno eden ključnih motivov romantične poezije, tako nastopa le še kot umetniško ali mimetično (seveda tudi poetično)³¹ upodobljena narava, sredstvo te upodobitve pa je

³¹ Gre za vprašanje razmerja med mimetičnim, posnemovalnim in poetičnim, ustvarjalnim principom, ki se prepletata v procesu nastajanja umetniškega dela. *Mimesis* je seveda eden izmed središčnih pojmov že pri Platonu in Aristotelu, pri čemer jo prvi zavrača kot

seveda umetniška beseda z vsemi svojimi estetskimi, etičnimi in spoznavnimi razsežnostmi. Iz tega torej sledi, da bomo idiličnost v odnosu do sublimnosti interpretirali predvsem na tematološki ravni, torej kot motive, teme, simbole in ideje znotraj sveta literature.

Tako se ob vprašanju idiličnosti ali sublimnosti ponovno, a v novi luči izostri problem morebitne protivnosti obeh literarnih tematoloških entitet. Ali gre torej za entiteti, ki se med seboj povsem izključujeta, ali pa so med njima tudi podobnosti, na podlagi katerih bi ju bilo mogoče celo izenačevati. Da bi bil odgovor na to vprašanje kar se da jasen, bi kazalo izpostaviti njune attribute in jih primerjalno ovrednotiti.

nekaj manjvrednega (posnetek posnetkov idej), drugi pa jo, nasprotno, izpostavlja v drugačni luči, kot estetsko *mimesis*, pri kakršni ne gre za mehanično posnemanje. Umetnik je v aktu posnemanja tudi ustvarjal, zato posnetek ni nujno enak predmetu posnemanja, saj je naravnan k prezentaciji splošnega in ne konkretnega. »Zvestoba posnetka je vseskozi v njegovi drugačnosti. Zato nam je tudi mogoče vzpostavljati razliko med posnetkom in posnetim in se definirati kot ustvarjalna 'divinatorična' bitja. Z estetsko *mimesis* človek potemtakem ostaja v totranskem svetu in se ne ozira čezenj. Z ustvarjalnim posnemanjem se izogiba goli reprezentaciji in tako poleg mehanične reprodukcije in abstrakcije ustvari še tretjo možnost, možnost estetske *mimesis*« (Vrečko, 2003, str. 106).

Tabela 1 : primerjava splošnih atributov idiličnosti in sublimnosti

Idiličnost	Sublimnost
<u>zaprto</u>	<u>odprto</u> , čezmernost, skrajnost
<u>omejenost</u>	<u>neomejenost</u> , brezobličnost, velikost
<u>zaključenost, končnost</u>	<u>nezaključenost, neskončnost</u>
lepota	(vzvišena) lepota
idealizacija	veličastnost, silovitost
sreča	globina, čudenje
zadovoljstvo	bolečina, strah,
dobrota	groza
enakost	vzvišenost, strahospoštovanje
svoboda	moč
nedolžnost	skrivnost
mir, počitek	osuplost
podeželje	urbano okolje ³²

³² Razmerje med urbanim in ruralnim okoljem je v kontekstu morebitne idiličnosti ali sublimnosti pravzaprav nekoliko bolj zapleteno, kot se zdi na prvi pogled. Enačaj med idilo in podeželjem je nekakšno obče mesto, iz česar pa seveda ne sledi, da je sublimnost mestnega okolja nekaj samoumevnega. Gotovo bi lahko našli attribute, ki bi kazali na sublimnost (velikost, veličastnost itd.), vendar pa lahko mesto kot naselbina ljudi predstavlja tudi varnost pred grožnjami nepredvidljive narave in je v tem smislu prej idilično kot sublimno. Zlasti z vidika idiličnosti družbe predstavljajo naselbine (tako ruralne kot urbane) nekakšne otoke urejenosti, varnosti in ugodja in so tako lahko razumljene kot zatočišča pred destruktivnimi silami narave. Po drugi strani pa je lahko sama problematičnost delovanja človeške rase ter družbenih in medčloveških razmerij, ki se manifestira kot

Iz gornje tabele so bolj ali manj razvidna razmerja med posameznimi atributi idiličnosti in sublimnosti, pri čemer je očitno, da v primerih *zaprtosti, omejenosti in zaključnosti* kot atributov idiličnosti lahko govorimo o razmerju protivnosti v odnosu do atributov sublimnosti *odprtosti, neomejenosti in neskončnosti*, v ostalih primerih pa gre za drugačna razmerja. Tako bi lahko na primer sublimno *vzvišeno lepoto* razumeli le kot nekakšno višjo stopnjo *lepote*, ki tako ni in ne more biti razumljena kot nekaj nasprotnega pojmu *lepote* kot take. Tudi ob vprašanju *idealizacije, sreče, dobrote in zadovoljstva* težko govorimo o jasnih ali celo sploh kakršnihkoli protivnih razmerjih v odnosu do navedenih atributov sublimnosti. Zlasti je to očitno v primerih atributov *idealizacije* in *veličastnosti* ter »idilične« *sreče*, ki jo »sopostavimo« ob »sublimni« *globino* in *čudenje*. Prav tako bi v pojmovnih dvojicah *enakost/vzvišenost, svoboda/moč, nedolžnost/skrivnost* in *mir/osuplost* težko zaznali izrazito pomensko protivnost, čeprav se tu in tam možnost takšne

destruktivnost do soljudi ali narave, tisti vzvod, ki obrne perspektivo idiličnosti, tako da so edini pravi otoki idiličnosti le še poslednje zaplate neokrnjene narave.

kontrarnosti vsaj nakazuje. Iz vsega tega sledi sklep, da idiličnost in sublimnost na nekaterih ravneh sicer lahko razumemo kot nekaj nasprotnega in morda celo izključujočega, vendar pa v celoti gledano takšne protivnosti vsaj na podlagi vseh obravnavanih atributov ni mogoče potrditi. Torej je možno že vnaprej domnevati, da se bodo elementi sublimnosti in idiličnosti v poeziji Samuela Taylorja Coleridgea lahko tudi medsebojno prepletali in da v pesmi z idiličnim čustvenim nabojem ni nemogoče odkriti tudi povsem sublimnih razsežnosti.

Seveda se ob naštetih atributih upravičeno postavlja vprašanje njihove pomenske jasnosti, saj je že na prvi pogled očitno, da imamo opravka s pojmi različnih semantičnih ravni; tako v nekaterih primerih uporabljeni izrazi kažejo na polje zunanje (ali notranje, psihične) predmetnosti (*končnost, neskončnost, brezobličnost, lepota, podeželje*), v drugih imamo opravka z mentalnimi procesi (*idealizacija*), v tretjih s čustvenimi stanji (*sreča, zadovoljstvo, groza, osuplost, strah*), v četrth pa z idejami in koncepti (*enakost, svoboda, mir, počitek, nedolžnost, globina, skrivnost ali dobrota*).

Kot rečeno, je kot skupni imenovalec vseh teh pojmov treba izpostaviti njihovo literarnost, kar pomeni, da imamo v principu ob vseh obravnavanih atributih idiličnosti in sublimnosti pred očmi dejstvo, da so to pravzaprav literarni motivi, teme, simboli ali ideje, ki so v literarnih delih praviloma izraženi ali izražene na bolj ali manj *expliciten način*.

Literatura

Aristoteles. (1982). *Poetika*. Prevedel, uvod in opombe napisal Kajetan Gantar. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Bruckner, P. (2004). *Nenehna vzhičenost*. Ljubljana: Študentska založba.

Burke, E.(1990). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press.

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

Kant I. (1999). *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC.

Kos, J. (1983). *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

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

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

Moore, J. S. (1948). The sublime, and other Subordinate Esthetic Concepts. *The Journal of Philosophy*, 45(2), 42-47.

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

Platon. (1976). *Država*. Ljubljana: DZS.

Schelling, F. (1989). *Filozofija umetnosti*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Snoj, M. (1997) *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

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)).

Strich, F. (1922). *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*. Munchen: Meyer & Jessen.

Uršič, M. (2010). *Štirje časi. Jesen*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Vrečko, J. (2003). Poezija kot posnemanje. *Časopis za kritično misel*, 7(3), 96-107.