

Opium

Den romantiske opiumsmyte hos S. T. Coleridge og Thomas De Quincey

LIS MØLLER

“The milk of Paradise”

Med sit forord af 1816 til “Kubla Khan” har Samuel Taylor Coleridge bidraget væsentligt til det romantiske billede af opiumsrusen som en inspireret tilstand, en frisættelse af et kreativt potentiale fra fjerne egne af sjælen, som det nøgterne jeg er forment adgang til. “Kubla Khan” præsenteres for læserne som “A Vision in a Dream. A Fragment”, og i forordet forklarer Coleridge denne undertitel, idet han gør rede for omstændighederne ved digtets tilblivelse mere end femten år tidligere.¹ I efteråret 1797 (beretter Coleridge) opholdt han sig på en ensomt beliggende gård på grænsen mellem Somerset og Devonshire. Et ildebefindende nødvendiggjorde et smertestillende middel – “two grains of Opium”, hedder det i et tidligere notat² – og under indflydelse heraf faldt han i en dyb søvn, netop som han havde læst denne passage i rejsebeskrivelsen *Purchas’s Pilgrimage*: “In Xanadu did Cublai Can build a stately Palace, encompassing sixteene miles of plaine ground with a wall”. Under søvnen drømte han et digt af anseeligt omfang, “not [...] less than from two to three hundred lines”, som han efterfølgende satte sig for at fastholde på papiret. Desværre blev han afbrudt i sit forehavende af “a person on business from Porlock”, og da han senere genoptog arbejdet, var drømmedigtet forvandlet til en vag erindring. Digtet “Kubla Khan”, som det fremtræder, er altså ifølge Coleridge det, der blev tilbage; en reminiscens, et fragment af en flygtig drøm. Ruinerne af den vision, som opiumsrusen fremkaldte.

I forordet skriver Coleridge beskedent, at han publicerer “Kubla Khan” som en psykologisk kuriositet og ikke gør sig indbildninger om digtets “poetic

merits”. Eftertiden har ikke delt digterens forbehold. “Kubla Khan” regnes for at være et af den engelske romantiks ypperste digte. Med sine frapperende gådefulde billeder og suggererende rytme har det for længst fundet en plads i den litterære kanon. Men skønt vurderingen altså stort set har været enstemmig, har digtet selv givet anledning til megen diskussion. Kan man fæste lid til Coleridges forord? Er “Kubla Khan” et brudstykke, eller udgør det, som de fleste i dag synes at mene, en afrundet helhed? Og hvad betyder digtet egentlig – hvis det da overhovedet har en dybere mening? Betragter man digtet som en (erindret; genskabt) drømmevision, kan man med J. L. Lowes hævde, at “Kubla Khan” åbner et vindue til det skabende arbejde i digterens ubevidste. I sit nu klassiske studie *The Road to Xanadu* (1927) karakteriserer Lowes dette arbejde som en både associativ og syntetiserende proces, der har sammenbragt en lang række billeder og sætningsstumper fra Coleridges omfattende læsning og formet dem til en poetisk helhed.³ Mens Lowes læser “Kubla Khan” i forlængelse af Coleridges egen litteraturteori, først og fremmest den celebrerede distinktion mellem *fancy* og *imagination*⁴, har andre betragtet digtet under en psykoanalytisk vinkel og søgt at dechiffrere digtets billeder som drømmesymboler. Det gælder f.eks. Norman Fruman, der tolker Kubla Khans “pleasure-dome” og “that deep romantic chasm [...] athwart a cedarn cover” som dele af den kvindelige anatomi.⁵ Atter andre har sat spørgsmålstegn ved Coleridges påstand om at have drømt digtet. Det gælder således Elisabeth Schneider, der afviser, at “Kubla Khan” er komponeret under indflydelse af opium, og i øvrigt lægger afstand til de ‘symbolske’ læsninger af digtet.⁶

En vis skepsis med hensyn til forordet er uden tvivl velbegrunder. Alene det faktum, at der fra Coleridges hånd eksisterer to noget forskellige beretninger om digtets tilblivelse, og at denne begivenhed ikke berøres i dagbogsnotaterne fra 1797, må give anledning til tvivl om dets sandfærdighed. Imidlertid er forordet selv så interessant, at man ikke bare kan se bort fra det. Og hvad mere er: Det synes at handle om det samme som selve digtet, nemlig (den poetiske) skabelse. Foruden de to alternativer, som jeg ovenfor har berørt – *enten* at acceptere forordets faktiske sandhed og opfatte det som en nøgle til digtet *eller* at betvivle dets sandhedsværdi og derfor se bort fra det – synes der derfor at være en tredje mulighed: At betragte det, ikke som et påklistret forord, men som en integreret del af det poetiske værk “Kubla Khan”. Det er sådan, jeg i det følgende vil læse det, idet jeg tolker det samlede digt som en skabelsesberetning, der på flere niveauer kredser om opiumsrusens flygtige vision og drømmen om at fastholde drømmen. Set i dette lys udgør “Kubla Khan” et system af kinesiske æsker eller måske snarere et system af koncentriske cirkler⁷ med forordets skabelsesberetning som den yderste cirkel.

Den yderste cirkel handler om digtet, som Coleridge kun ufuldstændigt formåede at fastholde. Forordet henviser således ikke blot til det nærværende digt, men også til det fraværende, drømmedigtet, som det nærværende kun er en skygge af. Det er i kraft af den forestilling om fuldstændighed og fuldkommenhed, som det fraværende digt projicerer, at det nærværende fremstår som et fragment – et fragment, der viser tilbage til digtet, som var, men også indskraver håbet om en fremtidig fuldendelse: “Yet from the still surviving recollections in his mind, the Author has frequently purposed to finish for himself what had been originally, as it were, given to him. [...] but the to-morrow is yet to come.” Her skelnes samtidig mellem to forskellige former for poetisk skabelse. Drømmedigtet blev *givet* til digteren, hedder det; det kommer til ham som en inspiration, utvungent og ubesværet, til forskel fra den anderledes møjsommelige bevidste stræben efter at genskabe det tabte. Under den uvilkårlige og uanstrengte – inspirerede – skabelsesproces er digteren egentlig

blot en passiv tilskuer. Billeder stiger op fra sindets dyb og føjes uden bevidsthedens mellemkomst sammen i poetisk form:

The Author continued for about three hours in a profound sleep, at least of the external senses, during which time he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as *things*, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort.⁸

Når Coleridge understreger, at drømmebillederne stiger frem ‘som ting’, betoner han opiumsdrømmens substantielle karakter. Den konstituerer en surreal virkelighed, der synes lige så (eller mere) håndgribelig end den virkelige. Men umiddelbart herefter antyder han dens flygtige uhåndgribelige natur gennem en ny metafor: Drømmen eller snarere den erindring, som drømmen har efterladt, svarer til “the images on the surface of a stream”, en genspejling på en vandoverflade. Den prosaiske realitets indbrud (manden fra Porlock, der kom i et forretningsanliggende!) splintrer dette spejlbillede. Coleridge citerer her som illustration en strofe fra sit eget digt “The Picture, or, the Lover’s Resolution” (1802). I digtet betragter elskeren den ud-kårne, som hun spejler sig i bækken, og han bryder selv fortryllesen, idet han kaster en sten i vandet:

Then all the charm
Is broken – all that phantom-world so fair
Vanishes, and a thousand circlets spread,
And each mis-shape[s] the other.

Både digteren og elskeren mister visionen, men den sidste er heldigere end den første:

The stream will soon renew its smoothness, soon,
The visions will return! And lo, he stays,
And soon the fragments dim of lovely forms
Come trembling back, unite, and now once more
The pool becomes a mirror.

Det gendannede spejlbillede – fragmenterne, der at-

ter samler sig til et hele – sætter digterens tilsyneladende uigenkaldelige tab i relief. Samtidig udtrykker de citerede linjer digterens inderste ønske: drømmen om engang at genfinde visionen, som forordet ikke ganske vil afskrive, “but the to-morrow is yet to come”.

Selve digtet består af tre strofer, men med et metrisk og tematisk markeret brud mellem anden og tredje strofe, der deler digtet i to afsnit. Det første af disse afsnit er da den næste cirkel i Coleridges system af koncentriske cirkler. Den skildrer en skabelsesakt, der, idet den begynder med *ordet*, fremstår som et ekko af den guddommelige:

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.
(l. 1-5)

Ligesom Gud sagde, “Der skal være en hvælving i vandene”⁹, således befaler Kubla Khan opførelsen af en kuppel, hvis skygge “floated midway on the waves” (l. 32). Men Kublas palads med dets vidtstrakte blomsterduftende haver er et kunstigt paradis. Bygningsværket er et artefakt, der forekommer at trodse naturlovene; “a miracle of rare device” (l. 35), kaldes det. Hele anlægget synes et udtryk for forfinet og højtudviklet skønhedssans, et civilisatorisk mirakel, men konnoterer også en næsten dekadent dyrkelse af nydelsen.

I forordet betoner Coleridge alene den udvendige og tilfældighedsbetonede relation mellem Kubla og opiumsdrømmen. Det faldt sig således, at det smertestillende middel gjorde sin virkning, netop som han havde læst passagen om Kublas palads i *Purchas's Pilgrimage*; drømmen får sit stikord fra bogen. Digtet selv antyder imidlertid en nærmere forbindelse til opiumsrusen. Skønt intet forbinder den historiske Kubla Khan¹⁰ med opium – som først blev bragt til Kina i 1700-tallet og efterfølgende vandt udbredelse – repræsenterer han Orienten og er hermed, i det mindste i Occidentens konstruktion af Orienten, associeret med brugen af opium

som *nydelsesmiddel*. Kubla Khan og hans kunstige paradis kan således betragtes både som en vision *fremkaldt af* opium og – indirekte – som en vision *om* opium, eller måske snarere som en metafor for opiumsrusen og dens visionært skabende kraft. I videre forstand repræsenterer Kublas “pleasure-dome” digtet, det hele, fuldendte digt, ligesom Kubla selv, der skaber ved hjælp af ord, er den inspirerede digters alter ego.

Værkets midterste cirkel handler altså om det digt, som det selv i den yderste cirkel fremstilles som et fragment af. Den midterste cirkel gentager således den yderste, men tilføjer i gentagelsen nye facetter. Kubla Khans kunstige paradis er spændt ud mellem floden Alphs udspring og dens forsvinden i et bundløst dyb. Floden er helt konkret havens mulighedsbetingelse, idet dens vande frugtbar gør jorden. Mens første strofe beretter om Kublas palads og de fem gange fem mil, han lader indhegne af mure og tårne, skildrer den anden den hellige flod: dens udspring, dens fem mil lange slyngede løb og dens styrt ned i dybet. Til sidst i denne strofe vendes blikket atter mod Kublas “pleasure-dome”, der imidlertid ikke beskues direkte, men kun ses som den flygtige skygge, den kaster på vandet. De to billeder, som Coleridge benyttede i prosa-delen – det, at noget ‘stiger op’, og refleksionen på vandoverfladen – går hermed igen i denne strofe, der på sæt og vis modificerer det billede af Kublas “pleasure-dome”, som den første strofe tegner.

Mens den første strofe forbinder Kublas palads med civilisation, harmoni, skønhed og nydelse, antyder den anden strofe, at dette kunstfærdige mirakel er skabt i kraft af floden Alph, der begynder og slutter i dybet, og som konnoterer både drift og død. Rædsel såvel som hellig ærefrygt knytter sig til den “deep romantic chasm”, der er Alphs udspring.

A savage place! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover!
(l. 14-16)

Som en gejser rejser floden sig fra jordens indre:

And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,
As if this earth in fast thick pants were breathing,
A mighty fountain momentarily was forced:
Amid those 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.

(l. 17-24)

Som Alph fødes af kaos, således går den også under

DIONYSOS, vasemaleri.

i tumult: "reached the caverns measureless to man /
And sank in tumult to a lifeless ocean" (l. 27-28).¹¹

Det er nærliggende at forbinde dette underjordiske landskab med de "living catacombs", hvorfra billederne under opiumsrusen stiger op som ting.¹² Mod slutningen af denne del skildres Kubla Khans "pleasure-dome", ikke som en antitese til det før-civilisatoriske kaos, men snarere som de underjordiske urkræfters sublimerede form. Kuplen, selve sindbilledet på det harmonisk formfuldendte, synes således at hvæle sig over afgrunden, som den både skjuler og indskraver: "A sunny pleasure-dome with caves of ice!" (l. 36). Lige så væsentligt er det imidlertid, at skildringen af den hellige flods løb fra af-

grund til afgrund bringer tanken om forgængelighed ind i digtet. Forskydningen af perspektivet fra paladset selv til dets skælvende skygge på flodens bølger antyder, at Kublas "pleasure-dome" er lige så skrøbelig og flygtig som digterens erindring om det fuldendte drømme-digt. Som et varsel om snarlig undergang hører Kubla fra det fjerne "Ancestral voices prophesying war!" (l. 30). Således beskriver denne del egentlig samme bevægelse som den foregående: Forvandlingen af visionen til et erindringsbillede, der ikke lader sig fastholde.

Digtets sidste strofe, værkets inderste cirkel, returnerer egentlig til den yderste, idet Kubla Khan figuren fortrænges som digtets hovedperson og igen erstattes af digteren selv, der her for første gang træder frem i første person ental¹³: "A damsel with a dulcimer / In a vision once I saw" (l. 37-38). Den abessinske (etiopiske) pige med strengeinstrumentet er et nyt – eksotisk – element i digtet, men temaet er det samme, nemlig den flygtige vision og digterens drøm om at genskabe den:

Could I revive within me
Her symphony and song
To such a deep delight 'twould win me,
That with music loud and long,
I would build that dome in air,
That sunny dome! those caves of ice!
And all who heard, should see them there,
(l. 42-48)

Kunne jeg bare genfinde visionen, så ville jeg bygge Kubla Khans kuppel med toner, siger digteren. Med denne henvisning til Kublas "pleasure-dome" ekspliteres værkets metapoetiske karakter, og de tre koncentriske cirkler knyttes sammen til et hele. Modalverberne 'kunne' og 'ville' udtrykker her noget hypotetisk, en fantasi, en (måske) umulig drøm om inspiratorisk kraft, som digteren imidlertid hengiver sig til i digtets sidste linjer:

And all should cry, Beware! Beware!
His flashing eyes, his floating hair!
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes in holy dread,

For he on honey-dew hath fed,
And drunk the milk of Paradise.
(l. 49– 54)

Som i den yderste kreds skildres den inspirerede skabelsesproces som en tilstand, hvor digteren så at sige er et passivt medium for kræfter, der ligger hinsides det nøgterne jugs kontrol. Men det billede, der her tegnes af den inspirerede digter, er voldsommere og mere (ære)frygtindgydende. Med sine lynende øjne og flagrende hår, der antyder en vildskab som den besatte kvindes (“woman wailing for her demon-lover”), inkarnerer han det inspirationens vanvid (*mania*), som Platon har beskrevet i *Faidros* og *Ion*:

Thi alle de store episke digtere digter alle deres skønne værker, ikke af faglig kyndighed, men fordi de er besat af musisk begejstring, og de gode lyrikere på samme måde. Ligesom korybanterne opfører deres danse uden at være sig selv mægtige, således er heller ikke lyrikerne sig selv mægtige, når de digter deres skønne vers, men når de først er kommet ind under harmoniens og rytmens magt, besættes de af begejstringens rus, og ligesom bacchantinderne øser honning og mælk af floderne, når de er besatte, men ikke, når de er sig selv mægtige, således går det også lyrikerne, – hvad de jo selv siger. For digterne hævder jo da overfor os, at det er ved de honningsøde kilder i musernes haver og lunde, de inddrikker de sange, de bringer os, ligesom bierne; de flagrer jo også rundt som bierne. Og de har ret. Thi en digter er netop et sådant let og bevinget og helligt menneske og er ikke i stand til at digte, førend han fyldes af begejstring og bliver ude af sig selv, så al sund fornuft har forladt ham. Thi så længe man har den i sin magt, er intet menneske i stand til at digte og profetere.¹⁴

Coleridges “honey-dew” og “milk” er uden tvivl en direkte reference til *Ion*. Men det er ikke blot de honningsøde kilder i musernes haver, som den inspirerede digter i “Kubla Khan” har drukket af. “The milk of Paradise” er opium, valmuens mælkehvide saft.

“*The unfathomable hell within*”

Det er et biografisk faktum, at Coleridge brugte og misbrugte opium. Imidlertid skal man ikke forestille sig digteren i en lyssky opiumshule, døsende på en divan med opiumspiben ved sin side. Coleridge røg

ikke sin opium; han drak den. Og selv i de dagbogsnotater og breve, hvor han mest åbenhjertigt omtaler sin livslange afhængighed, benægter han på det lidenskabeligste, at han grundlagde sit misbrug i en jagt på nydelser eller stimulanser. Sygdom og stærke smerter førte ham ud i et forbrug, der gradvist gjorde ham til slave: “My sole sensuality was *not* to be in pain.”¹⁵ “Kubla Khan” fortæller en anden historie. Men det skal understreges, at Coleridge bestemt ikke stod alene med sin opfattelse af opium som medicin. I datidens England blev opium brugt som et smertestillende og beroligende middel, ligesom man anvendte den i behandlingen af en lang række sygdomme, fra tyfus og malaria til kræft, kønssygdomme, hysteri og gigt.¹⁶ Laudanum – opium opløst i alkohol – kunne købes fra ethvert apotek og var omtrent lige så udbredt som vore dages smertestillende håndkøbsmedicin. Man skulle mene, at læger må have haft kendskab til stoffets stærkt vanedannende karakter og de stadig større doser, som brugernes tolerance efter længere tids regelmæssig brug nødvendiggjorde – Coleridge startede således med at tælle sin laudanum i dråber, men udmålte den på højden af sit misbrug i pints.¹⁷ Men samtidens videnskabelige litteratur beskriver ifølge Elisabeth Schneider ikke misbrug og afhængighed af opium – i hvert fald ikke blandt vesterlændinge; hos orientalerne, der brugte opium som rusmiddel, var det en anden sag – og ingen af de kilder, Schneider citerer, advarer mod stoffet.¹⁸ Laudanum blev givet til alle, selv til børn. Coleridge fik måske sin første dosis i en alder af otte.¹⁹

Om opium rent faktisk stimulerer den skabende indbildningskraft, skal jeg ikke her tage stilling til. Forestillingen om, at opium fremkalder fantastiske drømme, er imidlertid veletableret hos de romantiske digtere.²⁰ Ikke bare Coleridge kendte “the milk of Paradise”. Både Byron og Shelley drak laudanum (Shelley havde efter sigende de særeste hallucinationer²¹), og det samme gjorde Keats og Novalis. Sidstnævnte priser i sine *Hymnen an die Nacht* “valmuens brune safter”, som han forbinder med natten og søvnen, der bærer “nøglen [...] til de saliges boliger”.²² Den mest åbenhjertige af romantikkens opiumsdrankere er imidlertid Thomas De Quincey, som

funderede sit litterære ry på sine opiumsbeholdninger. *Confessions of an English Opium-Eater* (1821)²³ fortæller om et eskalerende misbrug, der blev grundlagt i forfatterens unge år, mens han studerede i Oxford. *Confessions* er dog ingen almindelig beretning om en stofmisbruger. Opiumsdrømmenes særlige billedarbejder slynger sig som et bånd gennem værket, der er en drømmebog i dobbelt forstand: en bog vævet af fantasier og drømme, der samtidig vil være en teori om drømmen. De Quincey understreger her, at opiumsrusen ikke i sig selv skaber fantasmagorierne; den er blot en katalysator, idet den "greatly increas[es] the activity of the mind" (*Confessions*, 45). Opiumsbeholdningernes egentlige emne er således ikke opiatet, men drømmen og dens potentielle storhed. "The machinery for dreaming planted in the human brain was not planted for nothing", skriver De Quincey i *Suspiria de Profundis* (en selvstændig fortsættelse til *Confessions* publiceret i 1845):

That faculty, in alliance with the mystery of darkness, is the one great tube through which man communicates with the shadowy. And the dreaming organ, in connexion with the heart, the eye, and the ear, compose the magnificent apparatus which forces the infinite into the chambers of a human brain, and throws dark reflections from eternities below all life upon the mirrors of the sleeping mind.

(*Suspiria de Profundis*, 88)

Drømmen er det uendelige reflekteret i den finite bevidstheds spejl; den markerer det sted, hvor bevidstheden er fastgjort til det ukendte. Som hos Novalis går den hemmelighedsfulde vej for De Quincey "nach Innen".²⁴

Kendetegnende for opiumsdrømmen er ifølge De Quincey dens overdådige billedrigdom: "a theatre (...) lighted up within my brain, which presented, nightly spectacles of more than earthly splendour" (*Confessions*, 68). Og som et ekko af Coleridges fantasi om at bygge Kubla Khans "dome in air" fortsætter han: "I beheld such pomp of cities and palaces as was never yet beheld by the waking eye, unless in the clouds" (*Confessions*, 71). Som en *laterna magica* projicerer drømmen sine mangefarvede mønstre og figurer. Modsat Coleridge lægger De Quincey ikke

skjul på, at opium i begyndelsen beredte ham intens nydelse. "The Pleasures of Opium" er således titlen på opiumsbeholdningernes førstedel. Men "The Pleasures of Opium" efterfølges af "The Pains of Opium", der beretter om, hvorledes de overjordiske skønne drømmevisioner brat forvandles til groteske og rædselsvækkende mareridt, som omslutter den vågne bevidsthed og udvisker grænsen mellem drøm og virkelighed.

I seemed every night to descend, not metaphorically, but literally to descend, into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that I could ever re-ascend. Nor did I, by waking, feel that I *had* re-ascended.

(*Confessions*, 68)

Det er disse mareridt og hallucinationer, man først og fremmest forbinder med De Quinceys opiumsbeholdninger. "Kubla Khan" og *Confessions* repræsenterer således komplementære sider af den romantiske opiumsmyte. Mens Coleridge med "Kubla Khan" har indskrevet myten om opiumsrusen som den skabende inspirations rus i litteraturhistorien, så er De Quincey den, der *par excellence* har skildret rusens mørke underside. Visionens korrelat er mareridtet og angsten. De Quincey siger åbent, hvad "Kubla Khan" med sine "caverns measureless to man" og "sunless ocean" blot antyder: At opiumsdrømmens underskønne fantasmagorier har sit udspring i et bundløst dyb, hvor mennesket fortabes. "The milk of Paradise" åbner en indre afgrund, som ingen "sunny dome" i længden kan skjule.

En række figurer, scenerier og scenarier går igen i De Quinceys opiumsmareridt. I begyndelsen, fortæller han, var opiumsdrømmene "chiefly architectural" (*Confessions* 71). Men de smukke paladser forvandler sig til labyrintiske og samtidig uendelige bygningsværker, der sammenlignes med Piranesis surreale fængselsinteriører. Skinnende blanke søer og havoverflader piskes op af voldsomme storme, og grufulde menneskeansigter synes at træde frem af bølgerne. En ung kvindes eller piges død er et andet genkommende drømmescenarie. For øjnene af den drømmende, der ser hjælpeløst til, rives hun bort. Oplevelsen af at være paralyseret eller indespærret

går ligeledes igen, ligesom groteske skabninger og dyreskikkelser befolker De Quinceys mareridt. Navnlig krybdyr hjemsøger opiumsdrømmene, og blandt disse vækker ingen større rædsel end krokodillen, som fylder ham med den dybeste afsky og væmmelse. "I was kissed, with cancerous kisses, by crocodiles; and laid, confounded with all unutterable slimy things, amongst reeds and Nilotic mud" (*Confessions* 74). Et andet genkommende drømmeelement er 'malaysieren' og den fjernøstlige verden, som denne fjendeskikkelse inkarnerer. Navnløs rædsel knytter sig til disse drømme, der fremstår som Coleridges orientalske fantasi vendt på vrangen:

May, 1818. The Malay has been a fearful enemy for months. I have been every night, through his means, transported into Asiatic scenes. [...] Southern Asia, in general, is the seat of awful images and associations. [...] In China, over and above what it has in common with the rest of southern Asia, I am terrified by the modes of life, by the manners, and the barrier of utter abhorrence, and want of sympathy, placed between us by feelings deeper than I can analyze. [...] All this, and much more than I can say or have time to say, the reader must enter into before he can comprehend the unimaginable horror which these dreams of oriental imagery, and mythological tortures, impressed upon me. Under the connecting feeling of tropical heat and vertical sunlights, I brought together all creatures, birds, beasts, reptiles, all trees and plants, usages and appearances, that are found in all tropical regions, and assembled them together in China or Indostan. [...] I ran into pagodas: and was fixed, for centuries, at the summit, or in

secret rooms; I was the idol; I was the priest; I was worshipped; I was sacrificed.

(*Confessions*, 72-74)

I De Quinceys opiumsmareridt konfronteres den drømmende med 'det andet', 'det fremmede'. Men som i Freuds teori om *das Unheimliche*, er det *unheimliche*, det u-hjemlige, i grunden det hjemlige (*heimische*) og kun altfor velkendte, der er blevet gjort fremmed og hemmeligt (*heimlich*) gennem fortrængning.²⁵

Confessions er skrevet næsten hundrede år før Freuds essay om det uhyggelige, og De Quincey råder naturligvis ikke over et psykoanalytisk begreb om fortrængningen og det fortrængte. Imidlertid præsenterer *Confessions* og i endnu højere grad efterfølgeren, *Suspiria de Profundis*, en teori om erindringen²⁶, der på en række punkter foregriber psykoanalysens indsigt. I begge disse værker gør De Quincey rede for den forbløffende virkning, som laudanum hævdes at have på hukommelsen. Hvis man da kan benytte ordet 'hukommelse', for

fortiden huskes egentlig ikke; den bliver snarere nærværende som en hallucination. I begyndelsen er disse hallucinationer udelukkende behagelige. De Quincey beskriver således, hvorledes han plejede at indtage en dosis opium, inden han skulle i operaen. Opiatet og musikken i forening hensatte ham i en drømmende tilstand, hvor han i et forskønnende halvllys så "the whole of my past life", "displayed before me, as in a piece of arras work, [...] not, as if recalled by an act of memory, but as if present and

BACCHUS (ca. 1595-97) malet af Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610).
Olie på lærred, Galleria degli Uffizi, Firenze

incarnated in the music" (*Confessions* 45). På et senere stadium af opiumsmisbruget får dette gensyn med fortiden en mere påtrængende karakter. Under opiumsdrømmen vækkes det tilsyneladende glemte atter til live og stiger frem for bevidstheden:

The minutest incidents of childhood, or forgotten scenes of later years, were often revived: I could not be said to recollect them; for if I had been told of them when waking, I should not have been able to acknowledge them as parts of my past experience. But placed as they were before me, in dreams like intuitions, and clothed in all their evanescent circumstances and accompanying feelings, I *recognized* them instantaneously. (*Confessions*, 68–69)

Det glemte, der genkaldes under opiumsdrømmen, er ikke blot tilsyneladende trivielle hændelser fra fortiden. Drømmene søger tilbage til barndommens og den tidlige ungdoms traumer, der alle synes at konvergere i ét smertepunkt: Barndomserindringen om en højtelsket søsters død og den ubestemmelige skyldfølelse, der knytter sig til dette uoprettelige tab. Rædsel, sorg, angst, smerte, skyld, skam og væmmelse er de følelser, som den drømmende nat efter nat må genopleve. Det er således i høj grad sine egne indre dæmoner, De Quincey møder. Den fremmede er (også) ham selv eller *i* ham selv som et antagonistisk princip, der undergraver alle illusioner om selvets enhed:

The dreamer finds housed within himself – occupying, as it were, some separate chamber in his brain – holding, perhaps, from that station a secret and detestable commerce with his own heart – some horrid alien nature. What if it were his own nature repeated, – still, if the duality were distinctly perceptible, even *that* – even this mere numerical double of his own consciousness – might be a curse too mighty to be sustained. But how, if this alien nature contradicts his own, fights with it, perplexes, and confounds it? How, again, if not one alien nature, but two, but three, but four, but five, are introduced within what once he thought the inviolable sanctuary of himself? (*The English Mail Coach*, 201)

Ikke blot De Quincey har skildret opiumsdrankerens sindsoprivende mareridt. En række af Coleridges se-

nere digte kredser om de følelser, som opiumsbe-kendelserne beskriver: Rædslen, angsten, væmmelsen og angeren. Blandt disse påkalder ét sig imidlertid særlig opmærksomhed. Til allersidst i sit forord til "Kubla Khan" skriver Coleridge: "As a contrast to this vision, I have annexed a fragment of a very different character, describing with equal fidelity the dream of pain and disease". Dette fragment, der altså præsenteres som et modstykke til "Kubla Khan", er digtet "The Pains of Sleep".²⁷ Intet i selve digtet forbinder det med opiumsrusen, men i lyset af Coleridges bemærkning er det vanskeligt ikke at opfatte "Kubla Khan" og "The Pains of Sleep" som komplementære sider af den romantiske opiumsmyte. De to digte synes at forholde sig til hinanden som De Quinceys "Pains of Opium" til hans "Plasures of Opium".

De Quincey fortæller, hvorledes han efter et af sine grufulde mareridt vågnede op "in struggles, and

DEN SYGE BACCHUS (ca. 1593–94) malet af Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573–1610). Olie på lærred, Galleria Borghese, Rom

cried aloud – ‘I will sleep no more!’” (*Confessions* 77). Dette fortvivlede udbrud kunne stå som motto til Coleridges digt. “The Pains of Sleep” er som et skrig om hjælp, en bøn om udfrielse. Digtet beskriver angsten for at sove. Søvn, der engang var en velsignelse, har forvandlet sig til en forbandelse. Mareridt, hvis gru intensiveres nat for nat, hjemsøger den sovende, så han vågner skrigende og badet i tårer. Opvågningen bringer ham dog ingen virkelig befrielse, men kalder i stedet på selvransagelse. For i mareridtet er han ikke blot offeret, der pines, men også bødlen, der piner. Den afsky og rædsel, som fylder ham, gælder de ugerninger, han i drømmene selv begår, og de skamfulde lidenskaber, han udlægger:

A lurid light, a trampling throng,
Sense of intolerable wrong,
And whom I scorned, those only strong!
Thirst of revenge, the powerless will
Still baffled, and yet burning still!
Desire with loathing strangely mixed
On wild or hateful objects fixed.
Fantastic passions! maddening bawl!
And shame and terror over all!
Deeds to be hid which were not hid,
Which all confused I could not know
Whether I suffered, or I did:
For all seemed guilt, remorse or woe,
My own or others still the same
Life-stiffling fear, soul-stiffling shame.
(l. 17-32)

Det selv, som drømmen viser ham, er splittet mellem vellyst og lede. Det begærer, og væmmes samtidig ved sit begær: “To know and loathe, yet wish and do!” (l. 48)

Som De Quinceys opiumsmareridt anfægter drømmen forestillingen om selvets udelelige enhed; “some horrid alien nature” synes at have taget bolig i den drømmendes sind. Den refleksion, som følger efter drømmen, har imidlertid hos Coleridge religiøs og metafysisk snarere end psykologisk karakter. Længselsfuldt ser han tilbage på den tid, hvor han, tillidsfuld som et barn, hengav sig til søvnen i forvisnin-

gen om at være velsignet og omgivet af “Eternal Strength and Wisdom” (l. 13). De pinsler, han nu nat efter nat gennemlever, forekommer ham at være “punishments [...] due / To natures deepliest stained with sin” (l. 43-44). Hvilken ukendt synd har han begået, der retfærdiggør denne grusomme straf? Forgæves ransager han sin sjæl: “But wherefore, wherefore fall on me?” (l. 50). Digtet finder intet svar. Nattens rædsler er dybest set uudgrundelige.

Måske er “Kubla Khan” det svar, “The Pains of Sleep” søger. Den romantiske opiumsmyte er i sin essens en faustisk myte: Opiumsrusen er forbundet med inspiratorisk kraft. Men visionens pris er sjælens fortabelse i “the unfathomable hell within” (“The Pains of Sleep” l. 46).

Noter

1. “Kubla Khan” citeres fra *Selected Poetry and Prose of Coleridge* (ed. Donald A. Stauffer). New York, 1951, 43-45.
2. Det såkaldte Crewe MS. Dateringen er usikker, men notatet er formentlig skrevet før 1816-forordet. Det lyder i sin helhed: “This fragment with a good deal more, not recoverable, composed in a sort of Reverie brought on by two grains of Opium, taken to check a dysentery, at a Farm House between Porlock & Linton, a quarter of a mile from Culbone Church, in the fall of the year, 1797” (citeret efter Elisabeth Schneider, *Coleridge, Opium and Kubla Khan*. Chigago, 1953, 24-25).
3. J. L. Lowes, *The Road to Xanadu*. Boston and New York, 1927. Blandt de kilder, som “Kubla Khan” føres tilbage på, kan – udover *Purchas His Pilgrimage*, som Coleridge selv anfører – nævnes William Bartrams *Travels through North and South Carolina*, James Bruces *Travels to Discover the Sources of the Nile*, Miltons *Paradise Lost* og Virgils *Æneiden*.
4. Mens *fancy* ifølge Coleridges definition i *Biographia Literaria* er “A mode of Memory emancipated from the order of time and space”, er *imagination* den egentligt skabende indbildningskraft, der “dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create”. Det hedder videre, at *imagination* “struggles to idealize and unify” (Citeret fra Coleridge 1951, 263).
5. Norman Fruman, *The Damaged Archangel*. New York, 1971.
6. Schneider 1953.
7. Cirklen og de koncentriske cirkler er genkommende figurer i Coleridges værk og tænkning. Cirkelfiguren har således, som det vil fremgå, en markant plads i “Kubla Khan”. Den går igen i form af ringene i vandet (forordet); kuplen; haven, der er ‘ombæltet’ af mure; og den kreds, der skal slåes om digteren.

8. Et dagbogsfragment fra notesbøgerne (oktober 1803) bidrager yderligere til denne fremstilling af billedernes opstigen under opiumsrusen. "Renew the state of affection or bodily Feeling (...) and instantly the trains of forgotten thoughts rise from their living catacombs," skriver Coleridge og tilføjer: "Opium, probably by its narcotic effect on the whole seminal organization, in a large Dose, or after long use, produces the same effect on the *visual*, & *passive Memory*" (*The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Kathleen Coburn. London, 1957, Vol. I, nr. 1575) Opium stimulerer i eminent grad den visuelle hukommelse og lader det tilsyneladende glemte genopstå.

9. "And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters". *The Holy Bible, King James Version*. Genesis 1:6.

10. Kubla (Kublai) Khan (1214-94) var mongolsk fyrste og sønnesøn af den navnkundige Djengis Khan. Han erobrede Kina, hvor han grundlagde dynastiet Yüan og gjorde Peking til hovedstad. Kubla Khan var dog ikke blot erobrere, men også kendt for sin interesse for kunst og videnskab. Og, ja, han byggede faktisk det palads.

11. I sin interessante læsning af digtet bemærker Søren Schou, at det livløse ocean må være et frossent hav. "Et mirakels anatomi – Coleridges Kubla Khan". *Kultur og Klasse* 59 (1987) 31-44.

12. Se note 8.

13. Med en enkelt undtagelse omtaler Coleridge i forordet sig selv i tredje person, "the Author" og "he".

14. Platon, *Ion* (ovrs. Thure Hastrup). København, 1980, 23-24.

15. *Notebooks*, nr. 2368.

16. Althea Hayter, *Opium and the Romantic Imagination*. London, 1968, 29.

17. Hayter 1968, 196. Da misbruget toppede i 1814, indtog Coleridge ifølge Hayter to pints om dagen, svarende til 20.000 dråber.

18. Schneider 1953, 55f. Som både Schneider og Hayter gør opmærksom på, var brugen af opium som rusmiddel imidlertid uhyre udbredt i det 19. århundredes England, især blandt de fattige i de større industribyer. Laudanum var billigere end gin.

19. Hayter 1968, 191. Det vides med sikkerhed, at Coleridge

i 1790'erne brugte laudanum regelmæssigt og i perioder dagligt. Fra omkring år 1800 var han dybt afhængig, og misbruget kom først delvist under kontrol i 1816, hvor han flyttede ind hos Dr. James Gillman. Coleridge var i Dr. Gillmans varetægt frem til sin død i 1834.

20. Det klassiske studie af de engelske romantiske 'opiumsdigtere' er M. H. Abrams' knap 50 sider lange bog fra 1934 *The Milk of Paradise. The Effect of Opium Visions on the Works of DeQuincey, Crabbe, Francis Thompson, and Coleridge* (New York, 1971). Trods titlen omtaler Abrams kun "Kubla Khan" en passant. Hovedinteressen i forbindelse med Coleridge er at besvare spørgsmålet: "did opium influence the composition of 'The Ancient Mariner'?" (28).

21. Efter sigende så han øjne i Marys brystvorter. Jvnf. Bo Green Jensen, "Mary Shelleys romantiske golem". *Kritik* 83 (1988) 34.

22. "de[n] braunen Saft des Mohns", "den Schlüssel [...] zu dem Wohnungen der Seligen", *Hymnen an die Nacht*, 2. hymne.

23. *Confessions of an English Opium-Eater* samt de to efterfølgere, *Suspiria de Profundis* (1845) og *The English Mail Coach* (1849), citeres fra *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings* (ed. Grevel Lindop). Oxford, 1996.

24. "Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft" (*Blütenstaub*).

25. Sigmund Freud, "Das Unheimliche" (1919). *Studienausgabe* Bd. IV.

26. Se Lis Møller, "Thomas De Quincey's Arabesque Confessions". Arbejdspapirer. Department of Comparative Literature, University of Aarhus 35 (2002).

27. "The Pains of Sleep" er skrevet i 1803, men publiceres første gang sammen med "Kubla Khan" i 1816. Digtet citeres fra Coleridge 1951, 82-83.

Illustration: Rigge Gorm Holten, ©
fra Knud Holten: *Kaspers rejse til De Mærkelige Væsners Land*, 1969