

UNIVERZITET U NOVOM SADU

FILOZOFSKI FAKULTET

MIRKO BOGDANOVIĆ

**UZVIŠENOST IDEJE – KOMPARATIVNA ANALIZA ENGLJSKE
KLASICISTIČKE I ROMANTIČARSKE ODE**

- DOKTORSKA DISERTACIJA –

MENTOR:

prof. dr. Zoran Paunović

Novi Sad, 2014. godine

образец 5а

УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
НАЗИВ ФАКУЛТЕТА _____ FILOZOFSKI FAKULTET -
ANGLISTIKA _____

KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	Doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Mirko Bogdanović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	dr. Zoran Paunović, red. prof
Naslov rada: NR	Uzvišenost ideje – komparativna analiza engleske klasicističke i romantičarske ode
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Srbija
Uže geografsko područje: UGP	Novi Sad
Godina: GO	2014
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Trg Dositeja Obradovića 5, Novi Sad

Fizički opis rada: FO	319 stranica, 2 dijela, 9 poglavlja, 298 referenci
Naučna oblast: NO	Engleska književnost
Naučna disciplina: ND	Poezija klasicizma i romantizma
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	Oda, pojam uzvišenosti, pindarska oda, horacijevska oda, nepravilna oda
UDK	
Čuva se: ČU	
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	
Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	predsednik: član: član:

University of Novi Sad
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	Doctoral thesis
Author: AU	Mirko Bogdanovic
Mentor: MN	Dr. Zoran Paunovic
Title: TI	The Sublimity of an idea – the comparative analysis of the English classicistic and romantic ode
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Serbia
Locality of publication: LP	Novi Sad
Publication year: PY	2014
Publisher: PU	Author reprint
Publication place: PP	Trg Dositeja Obradovića 5, Novi Sad

Physical description: PD	317 pages, 2 parts, 9 chapters, 298 references
Scientific field SF	English literature
Scientific discipline SD	Classicistic and romantic poetry
Subject, Key words SKW	Ode, sublime, Pindaric ode, Horatian ode, irregular ode
UC	
Holding data: HD	
Note: N	
Abstract: AB	
Accepted on Scientific Board on: AS	
Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	president: member: member:

Apstrakt

Oda kao umjetnička forma, lijepo i uzvišeno, razum i mašta, dinamički i matematički uzvišeno, uzvišenost forme i uzvišenost ideje, subjektivizacija uzvišenosti, neki su od ključnih pojmova kojima se bavi ovo istraživanje. Međutim, u širem kontekstu, ono obuhvata i pojmove individualnog i opšteg, vječnog i prolaznog, konačnog i beskonačnog, ljudskog i mitskog, ljudskog i božanskog, čovjeka i prirode. Sva ta pitanja, naime, prožimaju se u uzvišenim okvirima ode, koja je svojim postojanjem obilježavala najsvjetlije tačke pojedinih epoha i upisivala ih u veličanstvenu hroniku ljudske istorije. Ovaj rad predstavlja osvrt na tu zlatnu hroniku u kojoj će, nadamo se, i naša epoha upisati nekoliko stihova.

Ključni pojmovi: oda, Pindarove ode, Horacijeve ode, Kaulijeve ode, uzvišeno, duhovitost, maštovitost, klasicizam, romantizam, uzvišenost forme, matematički uzvišeno, dinamički uzvišeno.

Summary

Ode as an artistic form, beautiful and sublime, reason and imagination, dynamically and mathematically sublime, the sublimity of a form and the sublimity of an idea, subjectivity of the sublime, are some of the key terms of this study. However, in somewhat wider context, it also includes the individual and the universal, eternal and temporal, finite and infinite, human and mythical, human and divine, man and nature. All these questions are intertwined in the sublime frame of an ode, which, by its own existence, has marked the brightest spots of each epoch and written them in the magnificent chronicle of human history. This work represents the retrospect of that golden chronicle in which our own epoch will hopefully write a few lines.

Key terms: ode, greater ode, lesser ode, irregular ode, sublime, wit, imagination, classicism, romanticism, sublimity of form, dynamically sublime, mathematically sublime.

SADRŽAJ

UVOD	9
PRVI DIO	12
ODA KAO UMJETNIČKA FORMA	13
Definicija ode	17
ŽANROVSKA OBILJEŽJA ODE	26
a) Pindarove ode	27
b) Horacijeve ode	40
c) Kaulijeve ode	59
PROBLEM UZVIŠENOG – OD UZVIŠENOSTI FORME	
DO UZVIŠENOSTI IDEJE	78
a) Problem uzvišenog kod Longina	80
b) Uzvišeno i lijepo kod Berka	91
c) Kantov odnos prema uzvišenom	98
KLASICISTIČKA I ROMANTIČARSKA OBILJEŽJA U ODI	107
a) Tumačenje pojma „wit“	111
b) Duhovitost klasicističke ode	126
c) Tumačenje pojma „imagination“	143
d) Maštovitost romantičarske ode	153
DRUGI DIO	166
ODA KAO UZVIŠENOST FORME	169
a) Poup i blagoslov skromnosti	175
b) Parodija forme kod Greja	182
c) Nebeske harmonije Drajudenovih oda	190
d) Pjesnička moć „Barda“	205
MATEMATIČKA UZVIŠENOST RELIGIOZNE ODE	216
a) Kosmički odjeci Miltonove ode	219
b) „Sudnji dan“ Ajzaka Votsa	227
c) Vordsvort i „religija prirode“	234
d) Kolridž i uzvišenost subjekta	249
DINAMIČKA UZVIŠENOST PRIRODE	262
a) Kolins i mitska uzvišenost večeri	270
b) <i>Natura naturans</i> u Šelijevoj „Odi zapadnom vjetru“	279
c) Kits i ljepota istine	293
UZVIŠENOST IDEJE	308
BIBLIOGRAFIJA	317

UVOD

*The Pindaric ode has a history of being a blank
marble upon which each age could leave its
own graffito.* – Mary I. Otes.

Ideja za ovo istraživanje javila se tokom čitanja Kajzerove knjige „Jezičko umetničko delo“¹ u kojoj se na jednom mjestu ističe privlačnost zadatka upoređivanja kompozicije klasicističkih oda sa odama novijeg datuma. I premda je ova uzgredna opaska autora mogla proći i potpuno nezapaženo, ona je dala dovoljno podstreka za nešto ozbiljnije interesovanje za postavljeni zadatak, koji se na kraju uistinu pokazao privlačnim. O njegovoj privlačnosti, za koju se, uostalom, mora priznati da nije opšte priznata, svjedoči i nekolicina zaista značajnih studija koje su mogle biti inspirisane sličnim motivima, a s obzirom na njihovu relativnu malobrojnost osvrnućemo se na one najzapaženije.

Na prvom mjestu bi valjalo istaći kapitalno djelo Gilberta Hajeta „The Classical Tradition“ koje se bavi uticajima klasične književnosti na razvoj modernih žanrova, pa tako i ode, te predstavlja izvrsno polazište u svakom ozbiljnijem proučavanju njenih osobnosti. Na drugom mjestu je izvrsna studija Roberta Šafera „The English Ode to 1660“ kao nesumnjivo najdetaljniji prikaz razvoja žanra do njegove popularizacije koju je izvršio Kauli. Šusterova knjiga „The English ode from Milton to Keats“ izučava narednu fazu tog razvoja, ali, na žalost, ne dostiže onaj stepen kvaliteta koji je postigao Šafer. Slično je i sa knjigom Džona Hit-Stabsa „The Ode“, koja nastoji da obuhvati cjelokupan istorijat ode, ali pruža tek oskudan uvid u neka od njenih suštinskih pitanja. Od novijih studija svakako valja istaći „The Odes of

¹ Vidi, Wolfgang Kajzer, *Jezičko umetničko delo*, SKZ, Beograd, 1973, 198-199.

John Keats“ u kojoj Helen Vendler u potpunosti rasvjetljava gotovo sve bitne aspekte Kitsovih oda, postavljajući ih u kontekst ne samo žanrovskih, nego i biografskih i književno-istorijskih pitanja tog doba. Međutim, ovakva ocjena se ne može primjeniti i na knjigu Pola Fraja „The Poet's Calling in the English Ode“ za koju prije važi onaj Bajronov prigovor upućen Kolridžu po kome bi autor, prije svega, trebao da objasni svoje objašnjenje. Sem pomenutih studija, o odama pojedinih pjesnika (naročito romantičara) napisan je i ogroman broj članaka i eseja koji pružaju dragocjena tumačenja različitih problema, ali nisu u nužnoj vezi sa samim razvojem žanra.

Uzimajući u obzir sve prednosti i nedostatke prethodnih istraživanja, mi smo se stoga odlučili da u fokus našeg interesovanja postavimo ode dvaju književnih razdoblja, koja, po opštoj ocjeni, predstavljaju najznačajniji period u ukupnom razvoju žanra, te da, na osnovu toga, dođemo do njegovih suštinskih karakteristika. Međutim, i pored te usredsređenosti na klasicizam i romantizam, mi smo, u nekim slučajevima, morali i da izađemo van tih okvira, kako bismo obuhvatili određene probleme u njihovom začetku. Tako se pokazalo neophodnim objasniti formalne karakteristike Pindarove, Horacijeve i Kaulijeve ode, ili analizirati Miliona zbog religioznog doprinosa pindarskoj odi, ili pak Marvela zbog njegove virtuoznosti u horacijevskom maniru. No, ti povremeni izleti van utvrđenih granica, svedeni su na najmanju moguću mjeru i u svojoj konačnici, nadamo se, opravdani.

Zbog specifičnosti samog procesa utemeljenja ode u engleskoj poeziji, kao i značajnih razlika između književnih razdoblja, rad je podijeljen u dva dijela. Onaj prvi, teorijski, se tako bavi pitanjima forme, tumačenjem pojma uzvišenosti i osnovnim pojmovima poetike dvaju razdoblja, dok se u drugom dijelu ta teorijska priprema razmatra u praksi, i to na reprezentativnim primjerima pojedinih oda. Ovakvim pristupom smo, zapravo, nastojali postaviti težište na pitanje odnosa ode prema uzvišenom, koji, po našem mišljenju, značajno određuje njene formalne karakteristike. U skladu s tim, ovo je istraživanje dobilo i jedan

daleko širi kontekst u kome se, u svojoj nerazdruživoj povezanosti, prepliću poezija, estetika i gnoseologija. No, sa druge strane, takav je postupak ujedno i onemogućio razmatranje individualnog razvoja pojedinih pjesnika u posmatranom žanru, tako da smo se morali ograničiti tek na ona vrhunska ostvarenja. U tom pogledu ovo istraživanje, u osnovi kombinuje istorijski metod sa analitičkim, u nastojanju da izdvoji ona najznačajnija obilježja ode u dinamici njihovog odnosa prema različitom shvatanju pojma uzvišenosti.

Otuda i sam naslov rada, „Uzvišenost ideje“, koji se u prvi mah može učiniti nejasnim, podrazumijeva neuništivost ideje o uzvišenosti koja je bitno određivala sam postupak pjesničkog stvaranja u datom žanru još od Pindara pa sve do Kitsa. Međutim, na drugoj strani, on isto tako obuhvata i svaku ideju ili zamisao koja je u određenoj epohi smatrana uzvišenom i dostojnom svrstavanja u red onih kolektivnih ili opštih vrijednosti. U tom smislu oda predstavlja žanr koji na najbolji mogući način čuva one najdragocjenije misli i ona najznačajnija postignuća jedne generacije predajući ih u naslijeđe onoj sljedećoj. A na osnovu kojih kriterijuma se određivalo ono što je vrijedno da se putem ode prenese u kolektivno naslijeđe, pokušaćemo objasniti na stranicama koje slijede.

PRVI DIO

ODA KAO UMJETNIČKA FORMA

S obzirom na činjenicu da ovaj rad pod predmetom svog istraživanja nastoji ispitati ode engleskog klasicizma i romantizma, već na samom početku se nameće potreba što preciznijeg određenja i definisanja ode kao književnog žanra uopšte. Prema tome, naše razmatranje, po nekoj logičkoj nužnosti, mora da otpočne pitanjem – šta je oda, i na osnovu čega je moguće njeno razlikovanje u odnosu na druge pjesničke tvorevine? Da li je uopšte moguće utvrditi određene karakteristike koje su svojstvene jedino ovom književnom žanru, a koje bi ujedno mogle poslužiti kao pouzdan kriterijum identifikacije? Imajući u vidu sasvim prirodnu i opravdanu fleksibilnost književnih žanrova mi se nadalje moramo zapitati da li ta potencijalna obilježja imaju konačnu validnost ili vrijede tek za određeni, mada većinski broj primjera? Drugim riječima, da li se unutar tog žanrovskog okvira mogu razlikovati i neke podkategorije?

Prvi korak u nastojanju da se odgovori na ova pitanja predstavlja, u određenu ruku, korak unazad. Naime, ukoliko se problem definisanja ode posmatra sa šireg stanovišta, to jest onog estetičkog i teorijskog, onda postaje jasno da oda u svojoj suštini predstavlja prije svega izvjesnu formu umjetničkog izraza. Ispitivanje neke ode, prema tome, podrazumjeva ispitivanje određene forme kao dovršene i pažljivo promišljene cjeline koja predstavlja utjelovljenje estetskog doživljaja umjetnika. U takvom odnosu stvari, a prema nepisanom pravilu da jedno pitanje porađa mnoštvo drugih, naše se interesovanje za ode, bar na izvjesno vrijeme, mora prebaciti na pitanje forme. Taj korak unazad mogao bi se u prvi mah učiniti suvišnim, naročito ako se ima u vidu sasvim odomaćena i gotovo svakodnevna upotreba termina forme u književnosti, pa i umjetnosti uopšte; međutim, redovna upotreba neke riječi u isto vrijeme čini da se ona počne koristiti bez mnogo obzira prema njenom originalnom i

stvarnom značenju. I kao što nekoliko bezazlenih pahulja snijega oko sebe nakupi cijelu jednu lavinu tako se i oko određenog termina kroz svakodnevnu upotrebu skupi mnoštvo dodatnih značenja koja se onda sruče na glavu bezazlenog čitaoca. Uzimajući dakle u obzir tu potencijalnu opasnost pokušaćemo precizirati pojam forme u onom značenju (ili značenjima) u kome će se on koristiti tokom ovog istraživanja.

O višeznačnosti pojma forme i teškoćama njenog svođenja na jedan opštevažeći pojam svjedoče napori Vladislava Tatarkjeviča koji je iz mnoštva mogućih sadržaja uspio da izvuče pet osnovnih, uz još desetak dodatnih pojmova forme. Neki od tih pojmova, ili bolje rečeno njihovih sadržaja, više i nisu u upotrebi ili su tokom vremena transformisali i modifikovali svoja značenja kako bi izašli u susret potrebama i zahtjevima novih generacija. No, iako je njihova primjena ograničena u današnjem vremenu, oni ipak ostaju vrijedan i nezamjenljiv pojmovni aparat u razmatranju klasičnih djela, kao i u potpunijem razumijevanju savremene terminologije. Posmatranje pojma forme u njegovom razvoju i promjenama koje je pretrpio može na taj način postati korisno sredstvo u razaznavanju osnovnih struja u kojima je tekao i razvoj umjetnosti.

Izvorište tih idejnih strujanja nalazi se dakako u staroj Grčkoj. Posmatrajući umjetničke forme Grci su došli do zaključka da forma prije svega predstavlja određenu cjelinu, te da je za ukupnu ljepotu te cjeline presudan njen odnos prema dijelovima. U nastojanju da se definiše i objasni taj odnos došlo se do termina harmonije i proporcije kojima se propisuje da cjelina ne može biti tek puki zbir dijelova sakupljenih nasumično, već mora počivati na mjeri. Umjetničko djelo će biti lijepo samo ukoliko njegovu formu sačinjava uređen odnos cjeline i dijelova. Uspostavivši takvo pravilo ostalo je samo da se pronađu odgovarajuće mjere i proporcije za pojedine oblike umjetničkog stvaranja. Vrhunac te potrebe za iznalaženjem proporcija dosegnut je tokom epohe klasicizma u kojoj je zahtjev za gotovo

matematičkom tačnošću formi već počeo da guši i potire neprikosnovenost umjetnikove slobode.

Za razliku od ovog, prilično strogog, shvatanja sledeći pojam forme je daleko fleksibilniji, a samim tim i podesniji za primjenu od prethodnog. I u njemu se, doduše, forma posmatra kao cjelina, ali se unutar nje ne traga isključivo za proporcionalnim odnosom dijelova već se u njenoj unutrašnjosti pronalazi ne samo strukturalni nego i idejni sadržaj poznat kao sadržina. Prema ovom shvatanju forma se, dakle, uzima kao ono što se čulima daje neposredno, kao materijalni okvir u kome obitava idejna suština. Dok se prethodno određenje kretalo na relaciji dio-cjelina, težeći ka preciznosti jasno ustanovljenih proporcija za pojedine forme, ovo novo određenje ostavlja prostora interesu za odnos između čulnog i razumskog ili imaginativnog, između objekta i subjekta, ili, ako je u pitanju književnost, između riječi kao audio-vizuelnog reprezentata i značenja kao duhovne kategorije. Na taj način, prelaskom sa prvoga pojma na ovaj drugi vrši se i prelaženje iz sfere realnog u sferu idealnog. Ljubitelja umjetnosti više ne zanima isključivo fizički odnos među dijelovima nego i njihova, da tako kažemo, metafizička veza - asocijativna, antitetička, metaforička itd. Premda je forma u ovakvom odnosu donekle stavljena u drugi plan, kao odraz prema stvarnoj slici, ili kao sijenka prema realnom predmetu, ovo, u suštini, jednostavno određenje je u velikoj mjeri pomoglo očuvanju ovoga pojma i do današnjih dana. Kada bi se tragalo za nekim univerzalnim pojmom forme čini se da bi upravo ovaj pojam zadovoljavao sve potrebne kriterijume, i to vjerovatno u jednakoj mjeri u kojoj zadovoljava i potrebe ovog istraživanja.

Sljedeća dva od ukupno pet osnovnih pojmova forme u Tatarkjevičevoj skali nemaju značaja u ovom razmatranju, budući da se jedan odnosi na slikarstvo, a drugi nalazi širu primjenu u filozofiji. Međutim, onaj završni nudi izuzetno korisnu dopunu pojmu za koji smo se već opredjelili. Naime, postavlja se pitanje da li je broj formi konačan i da li je, kako su to opet nastojali klasicisti, moguće ustanoviti i opisati tačne kanone za svaku postojeću formu?

Važno je naglasiti da i oda spada u jednu od tih ustanovljenih formi u klasicističkoj tradiciji. Ukoliko je tako nešto moguće onda se pred pjesnika, ili bilo kog drugog umjetnika, stavlja zadatak da iz konačnog broja formi odabere onu koja najviše odgovara njegovoj sadržini i da potom, pridržavajući se kanona i proporcija stvori lijepo umjetničko djelo. Očigledno je da se u takvoj situaciji ličnost umjetnika izjednačava sa ličnošću zanatlije koji određeni materijal na osnovu odgovarajućih mjera i odnosa pretvara u željeni predmet. U široj perspektivi i sama umjetnost, u takvim uslovima, postaje umijeće uspješnog opredjeljenja za neku od postojećih formi u kojoj umjetnik treba da pokaže tek vještinu baratanja određenim materijalom. Njegova je originalnost u izvjesnoj mjeri ograničena formom jer mu nije ostavljena mogućnost stvaranja novih formi, naprotiv on može biti originalan tek u granicama već stvorenog, putem izbora do tada neuobičajenih tema ili slika, kako su to recimo činili pjesnici metafizičari.

Za oslobođenje umjetnika iz tog skoro ropskog položaja zaslužan je upravo onaj veliki osloboditelj Kant. Za Kanta forma predstavlja „ulog intelekta u saznavani predmet“.² Drugim riječima, Kant posmatra formu kao „osobinu intelekta koja uzrokuje da intelekt na taj i samo na taj način (ili: u toj formi) može da percipira i shvata data iskustva i da stoga iskustvo po nuždi ima tu i samo tu formu“.³ Preokret koji nastaje u ovom novom određenju podrazumijeva značajno proširenje autonomije umjetnika i izvan granica forme tako da sada njegova ideja traži svoj izraz ne samo unutar već utvrđenih šablona nego i izvan njih, slobodno stvarajući sasvim nove forme. One se, dakle, ne određuju više objektivno već subjektivno, iz intelekta samog umjetnika. Iako Kant ovako shvaćenu formu uzima kao apriornu kategoriju on ipak naglašava njen relativitet. Kao primjeri takvih formi mogu se navesti prostor, vrijeme, uzročnost itd, ali, bez obzira na njihovu prividnu objektivnost, one su ipak nametnute stvarnosti od strane subjekta. Ukoliko bismo na listu papira nacrtali jedan

² Vladislav Tatarkjevič, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 213.

³ Ibid, 230.

okvir i unutar njega ljudsku figuru, a potom zamislili da ona ima sposobnost da percipira stvarnost njena bi stvarnost bila bolno dvodimenzionalna, ne ostavljajući joj mogućnost da izađe iz svog okvira. Njen pretpostavljeni intelekt bi bio ograničen formama dužine i širine, dok bi ostale dimenzije bile izvan dometa njene moći percepcije, ostavljajući je vječno zarobljenom unutar zadanog okvira. Na sličan način i čovjek percipira svoju stvarnost u skladu sa dometima vlastitog intelekta i premda je okvir u kome on obitava nešto širi on nipošto nije prevaziđen. Međutim, Kant ipak ostavlja mogućnost izlaska iz tog zamišljenog okvira bar u pojedinim sferama ljudskog djelovanja. Iako bi se moglo pretpostaviti da apriorne forme koje određuju čovjekovo poimanje stvarnosti postoje i u umjetnosti Kant tvrdi da one nemaju značaja kada je u pitanju ljepota. Ljepota zavisi od uloga genija u saznavani predmet pri čemu nastaju sasvim nove, umjetničke forme. Upravo ovdje Kant prerasta u velikog oslobodioca i upravo tu klasicizam ustupa mjesto romantizmu. Postkantovski umjetnik više nije zanatlija koji se neizostavno mora pokoravati pravilima svoje branše, on postaje genije čija umjetnost piše vlastita pravila. On radi po diktatu vlastitog bića, on ne prihvata pravila koja njegovu ideju određuju spolja, on zapravo prepušta toj ideji da se oblikuje iznutra i da pronađe svoju unutrašnju, ili kako je to govorio Kolridž, „organsku“ formu.

Definicija ode

Ukoliko smo na početku odu odredili kao određenu umjetničku formu, sada postaje jasno da se ta forma ne može posmatrati isključivo statički, kao strogo definisana i utvrđena kategorija, već i dinamički, to jest kao forma koja može da se oblikuje iznutra, u skladu sa potrebama i zahtjevima umjetnika. U tom smislu je veoma teško doći i do neke univerzalne definicije ode. Umjesto toga mi ćemo pokušati da na osnovu nekoliko definicija izvedemo

neke od opštih karakteristika ode koje bi mogle pomoći u njenom prepoznavanju u odnosu na druge pjesničke žanrove.

Definicije ode koje se mogu pronaći u različitim teorijama književnosti, u svom nastojanju da obuhvate i objasne što veći broj pojedinačnih slučajeva, uglavnom boluju od pretjerane uopštenosti ističući one osobenosti koje vrijede ako ne za sve onda za veliku većinu primjera. One se vrlo često zadržavaju na onim površinskim obilježjima stila i tona, a zanemaruju neke od suštinskih elemenata njene forme. Ta konkretnija obilježja se obično navode kao dodatak definiciji, tako da ne postoje kratke i precizne definicije koje bi u nekoliko riječi iskazale njenu suštinu. U takvom maniru oda označava „vrstu lirske poezije, i to, pre svega, svečanu i dostojanstvenu, pohvalnu pesmu, pisanu visokim stilom i posvećenu nekom uzvišenom predmetu“.⁴ Ili „lirsku pesmu u kojoj se iskazuju snažna, uzvišena osjećanja čitavog jednog kolektiva jedne društvene ili nacionalne zajednice, prema nekom opštem idealu kao najuzvišenijem stepenu savršenstva, u prirodi, čovečanstvu, ljudskom društvu uopšte, kao i prema predstavnicima i nosiocima takvih ideala“.⁵ Na osnovu ovih definicija mogu se izvesti dvije karakteristike: prvo da oda pripada rodu lirske poezije i drugo da je ona izraz uzvišenih osjećanja. Međutim, iako je prvo obilježje dovoljno precizno, ovo drugo se ne može uzeti kao isključivo svojstvo ode jer je uzvišenost osjećanja svojstvena gotovo svakom stihovanom izrazu. Ta intenzivnija osjećajnost je karakteristika kojom se poezija uopšte razlikuje od svakodnevne upotrebe jezika. Kako bi se objasnila priroda tih uzvišenih osjećanja uvodi se i uzvišenost predmeta čiji značaj mora biti od opšteg interesa, pri čemu se dovodi u pitanje i ono prvo određenje. Drugim riječima, ostaje nejasno ko određuje značaj pojedinog predmeta, to jest na osnovu čega se on može smatrati uzvišenim? Ukoliko je uzvišenost određena kolektivom, onda bi oda bila bliža epskom, a ne lirskom rodu, a ako je mjera uzvišenosti pjesnik kao pojedinac onda se to obilježje mora uzeti kao sasvim upitno i

⁴ Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986, 501.

⁵ Radmilo Dimitrijević, *Teorija književnosti*, Vuk Karadžić, Beograd, 1965, 19.

relativno. Pindarovo poimanje uzvišenog svakako se razlikovalo od Horacijevog, u jednakoj mjeri u kojoj je to bio slučaj sa Drajdenom u odnosu prema, recimo Kitsu. Prema tome, ukoliko se suština ode nastoji objasniti pojmom „uzvišenosti“ onda je neophodno i preciznije određenje tog pojma (a tim problemom ćemo se baviti nešto kasnije).

S obzirom na nedovoljnu preciznost ovih, nazovimo ih, „školskih“ definicija konkretnija rješenja treba tražiti u onim istraživanjima u kojim se odi prilazi sa većom dubinom i studioznošću. Tako, na primjer, Edmund Gos (Edmund Gosse) nudi sljedeću definiciju: „Pod odom podrazumjevamo ton oduševljenja i zanosa u lirskim stihovima, koji su usmjereni ka jednom utvrđenom cilju, a razvijaju jednu uzvišenu temu“.⁶ Zanimljivo je da se u ovoj definiciji oda ne posmatra kao forma, iako je naglašen njen lirski karakter, već radije kao određeni ton koji može dominirati nekim stihovima. Zabuna nastaje prilikom prevođenja engleske riječi „strain“ koja znači tok, niz, slijed ili napjev, premda niti jedan od ovih ekvivalenata ne pruža zadovoljavajuće rješenje. Izaberemo li bilo koji od mogućih prevoda opet ćemo se naći u situaciji da odu posmatramo kao dio neke lirske pjesme, bez obzir na obim koji ona tu zauzima. U tom smislu ova se definicija može uzeti pridjevski, a ne imenički, budući da ona ne govori o odi već o onome što ima karakter ode, pri čemu se postavlja pitanje kako je moguće pripisati nečemu kvalitet stvari koja prethodno nije određena? Jedino manje-više stabilno određenje, pored oduševljenja i zanosa koji su, kao i u prethodne dvije definicije, sasvim upitni, jeste jedinstvo teme i cilja. Tim jedinstvom se vjerovatno nastoji ukazati na antički karakter ode kao prigodne pjesme koja se pjevala u čast pobjednika na sportskim takmičenjima, međutim iako je taj element dominantan u Pindarovim odama on ne može poslužiti kao pouzdano sredstvo u odama kasnijeg datuma. Nije li jedinstvo cilja i efekta podjednako bitno za odu koliko i za sonet ili bilo koju drugu

⁶ „We take as an ode any strain of enthusiastic and exalted lyrical verse, directed to a fixed purpose, and dealing progressively with one dignified theme“, u: Edmund Gosse, *English odes*, Kegan Paul, London, 1984. (Citati u ovom radu dati su u vlastitiom prevodu, izuzev u slučajevima gdje je to posebno navedeno.)

pjesničku tvorevinu? Nadalje, ono se ne može uzeti čak ni kao bitno obilježje poezije jer u velikoj mjeri utiče i na uspješnost proznih ostvarenja.

Prema tome ni Gosova definicija nije u stanju da ukaže na one karakteristike koje bi odu odvajale od drugih pjesničkih žanrova. Za razliku od Gosa, Vilijam Šarp (William Sharp) nudi mnogo precizniju definiciju: „Moglo bi se tvrditi da se svaka lijepo sročena pjesma, puna uzvišenih razmišljanja, a koja po svojoj prirodi predstavlja obraćanje nekome ili neprekinutu intelektualnu meditaciju o jednoj temi od opšteg značaja, treba svrstavati među ode“.⁷ Šarpova definicija, dakle, određuje odu prije svega kao pjesmu, ne kao ton neke pjesme, koju karakteriše uzvišenost, jedinstvo teme i obraćanje. Važno je primjetiti da se u svim dosadašnjim definicijama uzvišenost uzima kao obilježje ode i da se dovodi u vezu sa nekom temom od opšteg značaja ili interesa. To bi moglo navesti na zaključak da se uzvišenim ne može nazvati ono što je nastalo kao rezultat nekog individualnog vrednovanja, nego ono što se čini vrijednim na osnovu opšteg suda, to jest suda kolektiva. Ukoliko bi, dakle, pjesnik svoju odu posvetio nečemu što je uzvišeno samo po njegovom mišljenju, ali ne i po mišljenju društva, onda njegova pjesma ne bi mogla nositi naziv ode, budući da je izbor teme proizvoljan. Takvo poimanje uzvišenog opet se kosi sa lirskim karakterom ode što zapaža i Robert Šafer (Robert Shafer): „Oda je očigledno lirska vrsta, ali njena tema mora biti od opšteg značaja, tako da, budući da je lirskog karaktera, mi u njoj imamo lični glas pjesnika, ali taj glas govori o nečemu što je iznad čisto ličnog značaja“.⁸ Izbor teme, prema tome, mora prevazilaziti lične interese kako bi prerastao u pojedinačni izraz prema opštem predmetu, a upravo tu se krije pokretačka snaga ove pjesničke vrste. Ovo se može ilustrovati poređenjem sa sonetom, pri čemu bi sonet bio upućen voljenoj osobi kao izraz ličnih čežnji i htijenja, dok

⁷ „It may be suggested that any poem finely wrought, and full of high thinking, which is of the nature of an apostrophe, or of sustained intellectual meditation on a single theme of general purport, should be classed as an ode“, u. William Sharp, *Great Odes – English and American*, Scott, n. d. London, pp. xx-xxi.

⁸ „The ode is clearly lyrical, but its theme must be of general purport; so that as lyric we have in it the personal voice of the poet, but that voice speaking about something of more than merely personal significance“, u: Robert Shafer, *The English Ode to 1660*, Princeton University Press, Princeton, 1918, 2.

bi oda pjevala o ljubavi samoj, kao predmetu opšteg značaja (ali iz perspektive pjesnika kao pojedinca). Taj odnos pojedničanog i opšteg nastaje u pjesnikovim obraćanju svom predmetu, a taj predmet obično nadilazi granice ljudskog, čak i onda kada je upućen nekoj osobi. Pindarove ode slave pobjednike putem poređenja njihovih osobina sa slavnim precima koji vrlo često spadaju u red heroja, polubogova pa i bogova samih, pri čemu se, u skladu sa izraženim agonalinim duhom toga vremena, pobjednik na neki način uzdiže u red besmrtnika. Slično tome, u klasicizmu i romantizmu, ode se upućuju velikanima koji su po nekim svojim osobinama i zaslugama iskoračili van granica prosječnih ljudskih dostignuća. Na drugoj strani, Horacije posvećuje svoje ode životu samom, ili jednom načinu života kao određenoj ideji. Otuda nastaju ode posvećene apstraktnim stvarima, melanholiji, jednostavnosti, muzici, potištenosti, večeri itd, itd. Međutim, u oba slučaja pjesnik se obraća nekome ili nečemu što je iznad njega (ovdje 'uzvišeno' dobija bukvalno značenje), nečemu što pripada nekoj drugoj ravni stvarnosti koja je obično nedokučiva ljudskom umu. Stoga on i ne pokušava da objasni svoj predmet, nego ga uzdiže van ljudskog ukazujući na put ka kome treba stremiti. Po tom odnosu između smrtnog i besmrtnog, ili konačnog i beskonačnog oda se približava molitvi. To je naročito izraženo u momentima kada se pjesnik obraća muzama tražeći snagu koja mu je neophodna da bi se izborio sa kakvim teškim predmetom. Međutim, iako je obraćanje karakteristično i za jednu i za drugu, molitva ne pokušava da premosti jaz između konačnog i beskonačnog na onaj način na koji to čini oda. Molitva, barem u hrišćanstvu, uzima zdravo za gotovo sva ljudska ograničenja moleći se za blagoslov neke više sile. Oda, sa druge strane, ne priznaje takva ograničenja već ukazuje na mogućnost njihovog prevazilaženja. Ona ne posmatra čovjeka kao biće prepušteno milosti viših sila, već kao biće koje je sposobno da se usavršava i da stremi ka nečemu višem i vrijednijem od njega samog.

No, vratimo li se na Šarpovu definiciju postaje jasno da ona i pored značajnih proširenja ne daje dovoljan broj preciznih obilježja. Izrazi poput „uzvišena razmišljanja“ i

„neprekinuta intelektualna meditacija“ više prikrivaju nego otkrivaju stvarnu prirodu ode. Naglašena reflesivnost, uz već pomenutu opštost teme ne ostavljaju prostora emocionalnosti i nesumnjivom lirskom karakteru, a odnos između pojedinačnog i opšteg nije ni dotaknut. Budući da je Šafer ukazao na taj nedostatak pozabavićemo se i njegovom definicijom. „Mi stoga moramo zahtjevati da prava oda bude lirska pjesma, ozbiljna po tonu i dostojanstvena po svojoj strukturi, da bude upućena nekome u formi obraćanja, brza po stilu, da tretira svoj predmet sa 'jezgrovitošću i raznolikošću' i da njeno jedinstvo bude emocionalnog karaktera“.⁹ Prvi dio definicije zapravo nudi sintezu dosadašnjih obilježja, naročito ako se ozbiljnost tona i dostojanstvenost strukture shvate kao zamjena za nedovoljno precizan pojam uzvišenog. U drugom dijelu Šaferova težnja za preciznošću postaje još izraženija, jer njegova definicija obuhvata i neka stilska obilježja koja su usmjerena ka jedinstvu ove pjesničke forme. U prethodnim definicijama bilo je riječi o jedinstvu teme, ali ono predstavlja opšti zahtjev u teoriji književnosti. Međutim, na osnovu Šaferove definicije može se zaključiti da se to jedinstvo, označeno emocionalnim karakterom, ostvaruje putem tretiranja predmeta sa 'jezgrovitošću i raznolikošću'. Naime, oda kao pjesma veće dužine vrlo lako može navesti autora, nedovoljno vičnog njenom maniru, na sasvim proizvoljne digresije i suvišne deskriptivne pasaže koji nemaju čvršće povezanosti sa njenom osnovnom temom. Otuda zahtjev za jezgrovitošću isključuje takve proizvoljnosti, ali sa druge strane ostavlja prostora za raznolikost, to jest za različite asocijacije i varijacije na datu temu među kojima mora postojati emocionalna veza. Postavljajući jedinstvo emocije u prvi plan Šafer uspostavlja čvršći odnos između ode i njene lirske prirode. Naime, ukoliko je oda shvaćena kao lični odnos prema nekom opštem predmetu onda taj odnos ne može biti čisto meditativnog već prije svega emotivnog karaktera. Način mišljenja se u velikoj mjeri formira na osnovu obrazovanja kao i opšte prihvaćenih moralnih normi, ali emocije ostaju obilježje pojedine

⁹ „We must require, then, that a true ode be a lyrical poem, serious in tone and stately in its structure; that it be cast in the form of an address; that it be rapid in style, treating its subject with 'brevity and variety'; and that its unity be emotional in character.“ Ibid, 3.

ličnosti i ne mogu se oblikovati izvana. Stoga se i suština tog ličnog odnosa ne može opisati kao meditacija već senzibilitet.

Čini se da Šaferova definicija konačno razrješava sve prethodne dvosmislenosti i objašnjava stvarnu prirodu ode. No, iako ona u potpunosti zadovoljava potrebe ovog istraživanja, mi se moramo pozabaviti još jednom definicijom koja, doduše, po svom obimu možda i ne zaslužuje taj naziv, ali na vrlo konkretan način opisuje suštinske sile na čijem se sučeljavanju zasniva oda. U svom kapitalnom djelu „Klasična tradicija“ Gilbert Hajet (Gilbert Highet) odu opisuje ovako: „U modernoj književnosti oda je pjesma koja kombinuje ličnu emociju sa dubokim razmišljanjem o predmetu širokog dometa i obuhvatnog javnog interesa. Ona je dovoljno kratka da izrazi jednu emociju u jednom zamahu, a opet dovoljno duga da razvije određeni broj različitih aspekata te emocije. Ona je ili upućena jednoj osobi (ljudskoj ili nadljudskoj) ili je izazvana jednim događajem od naročitog značaja. Njena pokretačka sila je emocija više nego intelekt, ali je emocionalno uzbuđenje razblaženo i njegov izraz utvrđen promišljanjem intelekta. Emocija je u odi uzburkana i održavana od strane jednog ili više plemenitijih i neprolaznih događaja u ljudskom životu, a naročito onim u kojima su prolazne i fizičke činjenice preobražene putem duhovnih i vječnih. Međusobni uticaj emocija i misli koje čine njen materijal ogleda se u kontrolisanoj nepravilnosti njenih stihova“.¹⁰

Ova definicija upravo potvrđuje ono o čemu je maločas bilo riječi, naime da je emocija u većoj mjeri nego intelekt pokretačka snaga ode. Iako u poređenju sa Šaferom Hajetova zapažanja ne predstavljaju značajnije proširenje dosadašnjih zaključaka, ona na vrlo inventivan način, u vidu antiteza, opisuju u suštini veoma složenu strukturu ode. Ukoliko se ta

¹⁰ „In modern literature an ode is a poem combining personal emotion with deep meditation on a subject of wide scope or broad public interest. It is short enough to express one emotion in a single movement, but long enough to develop a number of different aspects of that emotion. It is either addressed to one person (human or superhuman) or evoked by one occasion of particular significance. Its moving force is emotion more than intellect; but the emotional excitement is tempered, and its expression arranged, by intellectual reflection. The emotion of the ode is stirred and sustained by one or more of the nobler and less transient events of human life, particularly those in which temporary and physical facts are transfigured by the spiritual and eternal. The interplay of the emotions and reflections which make its material is reflected in the controlled irregularity of its verse-form“, Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, New York Oxford, 1949, 239.

struktura raščlani na antiteze onda se sasvim jasno zapažaju suprotstavljena strujanja u čijoj se sintezi rađa oda. Ona zapravo nastaje u sudaru emocije i razmišljanja, kratkoće i dužine, prolaznog i vječnog, fizičkog i duhovnog, reda i haosa, ali se taj sudar ne završava opredjeljenjem za jednu od suprotstavljenih strana već stapanjem i međusobnim preobličavanjem jednoga putem drugog. Emocija je razblažena mišljenjem, prolaznom je udahnut ton vječnog, fizičko je produhovljeno, dužina je skraćena jezgrovitosti, a kratkoća proširena raznovrsnošću, nepravilnost je obuzdana kontrolom itd. Međutim, u pozadini svih ovih suprotnosti (doduše, izuzev kratkoće i dužine) počiva odnos između pojedinačnog (emocija, prolazno, fizičko, kaos) i opšteg (mišljenje, vječno, duhovno, red). Kada Pindar pjeva u čast pobjednika, on jedan lični trijumf uzdiže na stepen kolektivnog dovodeći ga u vezu sa velikim pobjedama njegovih predaka dajući na taj način i pobjedniku i njegovoj pobjedi oreol vječnog. On u stvari uspostavlja vezu između fizičkog i duhovnog svijeta, on kao i svi veliki pjesnici oduhovljava stvarnost uočavajući veze i odnose koji su skriveni većini običnih smrtnika.

U tom smislu oda se, u većoj mjeri od bilo kog drugog književnog žanra, može posmatrati kao izraz najvrijednijih i najznačajnijih dometa ljudskog duha, kao svjedočanstvo čovjekove težnje za prevazilaženjem vlastitih granica i kao svetionik prema kome treba upravljati vlastita stremljenja. Ona nije propis niti zakon koji traži slijepo pokoravanje u strahu od nekakve kazne, ona je ideal nastao u dijalektičkom odnosu pojedinačnog i opšteg. Ona se ne prihvata voljom, već srcem jer nastaje iz emocije, a ne iz intelekta. I kada se tvrdi da je emocija njena pokretačka snaga onda treba imati u vidu da ta emocija ne putuje samo iz pjesnika u njegovo djelo, već i iz djela do čitaoca. Ukoliko oda nastaje iz ličnog stava prema nekoj kolektivnoj vrijednosti, onda se ta vrijednost, prelomljena kroz prizmu ličnog, opet vraća kolektivu u stalnom pretapanju jednoga u drugo. I konačno, ako bismo smo se odvažili

na vlastitu definiciju, odu bi u najkraćem obliku mogli označiti kao lirsku pjesmu u kojoj se na uzvišen način stapaju pojedinačno i opšte, lično i kolektivno, konačno i beskonačno.

ŽANROVSKA OBILJEŽJA ODE

Teškoće sa kojima smo se susreli prilikom definisanja ode na dobar način ilustruju i nemogućnost iznalaženja jednog univerzalnog modela za ovaj književni žanr. Za nekoga ko se sa odama susreće po prvi put najveći problem će vjerovatno predstavljati pokušaj da se one sa sigurnošću odvoje od drugih vrsta lirske poezije. Kada govorimo o sonetu, na primjer, onda je njegova dužina od četrnaest stihova sasvim pouzdan kriterijum identifikacije koji vrijedi u svim slučajevima. Međutim, u slučaju ode svako prebrojavanje bilo stihova, bilo strofa, slogova ili akcenata, neće nam biti od velike koristi. Čak će se i tematska obilježja, po kojima je oda pjesma posvećena nekom značajnom događaju ili ličnosti, pokazati nepouzdanim mjerilom čim uporedimo, na primjer, Miltonovu „Odu jutru Hristova rođenja“ (*On the morning of Christ's Nativity*) i, recimo, Kitsovu „Odu slavuju“ (*Ode to a Nightingale*).

U takvim uslovima proučavaoci oda najčešće pribjegavaju jednom od dva načina da se ove teškoće prevaziđu. Jedna od tih mogućnosti podrazumjeva precizno i konkretno definisanje ode u jednoj od njenih razvojnih linija, čime se one ostale automatski stavljaju van okvira proučavanja, a zatim praćenje te razvojne niti u svim njenim vidovima. Ovakav metod je u osnovi regulativan budući da na određeni način propisuje kako bi oda morala izgledati, pri čemu se sve ono što ne zadovoljava ustanovljene principe ne može ni nazvati tim imenom, ali sa druge strane pruža jasniju i iscrpniju sliku o predmetu svog proučavanja. Drugi način prevazilaženja pomenutih teškoća nije usmjeren ka bilo kakvoj regulativi i on proučava odu u svojoj raznolikosti njenih pojava, bez nastojanja da se utvrdi opšti model. Međutim, nedostatak ovog metoda počiva upravo u njegovoj nekritičnosti, jer u okvir takvih proučavanja ulazi sve ono što u svom naslovu nosi naziv ode, bez obzira na formalna ili tematska obilježja koja bi se prethodno morala na neki način utvrditi.

S obzirom na nedostatke koji su prisutni kako kod prvog, tako i kod ovog drugog načina, čini se da zadovoljavajuće rješenje treba tražiti u kombinaciji korisnih elemenata iz oba modela. Ukoliko smo u prethodnom odjeljku došli do jedne opšte definicije ode, koja se više tiče njenih suštinskih i unutrašnjih obilježja, sada je potrebno opisati i one spoljašnje karakteristike. Drugim riječima, ako smo maločas odgovorili na pitanje – šta je oda?, sada je potrebno dati odgovor i na sljedeće pitanje – kako prepoznati odu? Međutim, odgovor na to pitanje ne može biti univerzalan, kako bi to htjele pristalice onog prvog modela, i to upravo zbog činjenice da je, barem kada govorimo o engleskoj književnosti, moguće razlikovati tri podjednako značajne 'škole' koje se tokom njenog razvoja neprestano prepliću. Uzimajući u obzir tu činjenicu neophodno je upoznati se sa svakom od tih tradicija kako bi kasnije bilo moguće prepoznati njihove doprinose prilikom analiza pojedinih pjesama.

a) Pindarove ode

Istorija ode zasigurno predstavlja jedno od vrlo zanimljivih poglavlja u istoriji književnosti, prepuno značajnih imena, manje-više uspjelih imitacija, lažnih tradicija, loših tumačenja koja su vodila do duboko ukorijenjenih zabluda, samopripisanih zasluga, nekoliko veličanstvenih uspjeha i još mnogo toga. Već se na samom početku te čudnovate istorije nailazi na interesantan podatak. Naime, Pindar (522-443 p.n.e.), koji se danas smatra utemeljivačem ode, svoje besmrtne pjesme nikada nije krstio tim imenom, a čak se ni njegov nasljednik Horacije nije koristio današnjim terminom. Po mišljenju većine naučnika termin *oda* se u engleskoj književnosti pojavljuje tek sa Šekspirom, ali i tada u prilično iskrivljenom značenju, budući da Šekspir pod tim pojmom podrazumjeva čisto ljubavnu pjesmu¹¹.

¹¹ „Once more I'll read the ode that I have writ“, *Love's Labour's Lost*, IV, 3, 99, u: *The Complete Works of William Shakespeare*, Hertfordshire, Ware, 1996, p. 228.

Pindar svoje pjesme naziva *epinikijama* (gr. ἐπινίκιον od ἐπι – uz, kod; νίκη - pobjeda) i one predstavljaju pjesme koje su se pjevale u čast pobjednika na sportskim takmičenjima u staroj Grčkoj. Takmičarski duh i nastojanje da se u određenom polju ljudskog djelovanja postigne maksimum bio je značajan činio društvenog života stare Grčke, što je vidljivo još kod Homera. Taj agonalni princip je svakako zaslužan za procvat grčke kulture koja je svojim dostignućima u filozofiji, umjetnosti i nauci udarila temelj ukupnoj civilizaciji na evropskom tlu. Međutim, on je u isto vrijeme bio i sila koja je pod svojim okriljem okupljala sve tokove ljudskih misli i djelovanja. Otuda nije ni čudo što se poezija na tako čudan, i danas gotovo nezamisliv način povezala, sa sportom. Ta povezanost, prisutna već i u samom terminu epinikija, ogleda se i u načinu grupisanja Pindarovih pjesama. Smatra se da je od ukupnog Pindarovog stvaralaštva sačuvana tek jedna njegova četvrtina, a taj sačuvani dio se, izuzev nekoliko fragmenata, sastoji od 45 epinikija grupisanih u četiri ciklusa na osnovu mjesta održavanja takmičenja. U skladu s tim imamo četrnaest olimpijskih, jedanaest nemejskih, dvanaest pitijskih i osam istamskih epinikija.

Sa čisto formalne tačke gledišta Pindarove epinikije su pjesme različite dužine, obično podjeljene u strofe sa metričkom šemom koja često varira iz stiha u stih. Međutim, bez obzira na tu prividnu labavost forme u njima se ipak zapaža određeni red ili 'kontrolisana nepravilnost', kako je oštroumno naziva Gilbert Hajet. U većini primjera Pindarove epinikije se zasnivaju na trijadama koje se sastoje od tri strofe – strofa, antistrofa i epoda, pri čemu broj trijada varira, pa se tako neke epinikije sastoje od samo jedne trijade, kao na primjer Pitijska VII, a ponekad se taj broj penje čak i do trinaest kao u Pitijskoj IV. Moguće je pronaći i primjere u kojima Pindar napušta ovu trijadnu strukturu (Nemejska IV, Nemejska IX i druge), međutim takvi primjeri predstavljaju izuzetke, a ne pravilo. Pravilnost Pindarovih epinikija uočava se i prilikom bližeg ispitivanja odnosa strofa unutar trijade, kao i prilikom međusobnog upoređivanja trijada. Naime, metrička struktura koju pjesnik koristi u strofi,

uvijek se ponavlja i u antistrofi, i to tokom cijele pjesme, ali on ne predstavlja šablon koji strogo definiše i svaku iduću epinikiju. Na taj način antistrofa postaje odraz strofe, njen negativ koji u istom ritmičkom obliku iznova oblikuje sadržinu, u jednom, gotovo hipnotičkom, toku. Ali, budući da to hipnotičko dejstvo vrlo lako može voditi u monotoniju, Pindar sa svakom epodom, dakle sa svakom trećom strofom, narušava tu metričku pravilnost, mijenjajući njen oblik, koji se opet ponavlja u svim epodama date pjesme. Poštujući takvu strukturu Pindar postiže efekat neprestanog smjenjivanja nepravilnosti i reda. Njegov pjesnički izraz time dobija čvrstu i zaokruženu formu, ali je stepen pravilnosti, koji na određeni način definiše tu formu, dovoljno fleksibilan da ne remeti uzlete pjesničke imaginacije.

Taj tanani međuodnos kontrole i poleta može se ilustrovati i primjerom:

ἐλατήρ ὑπέρτατε βροντᾶς ἀκαμαντόποδος

Zeū: τεαὶ γὰρ ὦραι

ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος ἀοιδᾶς ἐλισσόμεναί μ' ἔπεμψαν

ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων.

ξείνων δ' εὖ πρασσόντων ἔσαναν αὐτίκ' ἀγγελίαν

ἵποτι γλυκεῖαν ἔσλοι.

ἀλλ', ὦ Κρόνου παῖ, ὅς Αἴτναν ἔχεις,

ἵπον ἀνεμόεσσαν ἑκατογκεφάλου Τυφῶνος ὀβρίμου,

Οὐλυμπιονίκαν

δέκευ Χαρίτων ἑκατι τόνδε κῶμον,

χρονιώτατον φάος εὐρυσθενέων ἀρετᾶν.

Ψάμιος γὰρ ἴκει

ὀχέων, ὅς, ἐλαία στεφανωθείς Πισάτιδι, κῦδος ὄρσαι

σπεύδει Καμαρίνα. θεὸς εὐφρων

εἴη λοιπαῖς εὐχαῖς: ἐπεὶ νιν αἰνέω μάλα μὲν

τροφαῖς ἐτοιῖμον ἵππων,

χαίροντά τε ξενίαις πανδόκοις

καὶ πρὸς ἀσυχίαν φιλόπολιν καθαρᾶ γνώμα τετραμμένον.

οὐ ψεύδει τέγξω

λόγον: διάπειρά τοι βροτῶν ἔλεγχος:

ἄπερ Κλυμένοιο παῖδα

Λαμνιάδων γυναικῶν

ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας.

χαλκέοισι δ' ἐν ἔντεσι νικῶν δρόμον

ἔειπεν Ὑψιπυλεία μετὰ στέφανον ἰών:

“ οὗτος ἐγὼ ταχυτάτι:

25χειρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.

φύονται δὲ καὶ νέοις ἐν ἀνδράσιν

πολιὰ θὰ μὰ καὶ παρὰ τὸν ἀλικίας εὐοκὸτα χρόνον.”¹²

Međutim, u prevodu se, kako to na žalost uvijek biva, veliki dio te čarolije gubi:

(O vrhovni gospodaru gromova,/koji po nebu lutajući tutnje,/o Zeuse, Hore
tvoje igrajući kolo/uz uzvik mile i zvučne kitare/mene kao svjedoka šalju/najljepših
igara./Srce plemenito od sreće odmah zaigra,/Kad glas o sreći znanca čuje./Ti, Kronov sine,
gospodaru Etne/I one vjetrovite doline,/Gdje procijep strovali diva Tifona,/Deder pjesmu
slave olimpijske mi primi,/Što je radost ljupkih Harita, //

jer ta pjesma vječnim svijetlom obasjava/najizvrsnije vrline./Ta slava sva sjajna sjaje/
sa kola Psaumidovih, /a pobjednik ovjenčan vijencem masline iz Pise/žuri se gradu
Kamarini,/da je slavom svojom prodiči./Sklono mu božanstvo bilo,/Njemu i željama
njegovim drugim./Hvalim ga zato,/Što marljivo konje timari svoje/ i gosta svakoga pogosti
rado,/a miru i sreći grada svoga/ on sklon je dušom i srcem čistim./Stihove svoje lažju kititi
neću,/jer što može smrtniku svakom/ drugo, nego djela slavna,/pružiti potvrdu bolju i veću. //

Ergin, sin Klimenov,/pobjedom svojom rujanje lemnijških žena/ posrami vrlo, kad
trkom/ u oklopu mjedenom pobjedi/ i Hipsipili u susret/ po vijenac hrleći reče:/Tako su brze
mi noge,/A takvi su srce i ruke./Često i mladom junaku/ prije reda i vremena/ posijedi kosa
preko cijelog tjemena! -)¹³

¹² Pindar, Olympian IV,

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0161:book%3DO.:poem%3D4>

¹³ Prevod: Ton Smerdel; Pindar, *Ode i fragmenti*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1952, 58.

Ukoliko je ranije istaknuto da se oda kao forma u onom Kantovskom smislu oblikuje iznutra, to jest organski, onda to zapažanje u ovom primjeru dobija i svoju punu potvrdu. Posmatran iz te perspektive spoljašnji oblik ode zasnovan na odnosu strofe i antistrofe, te njihove svojevrsne sinteze i izmirenosti u epodi, postaje odraz one unutrašnje tenzije između ličnog i kolektivnog, konačnog i beskonačnog, nepravilnosti i reda koji čine pokretačku snagu pjesme, a u čijem jedinstvu počiva njena ljepota. To kretanje omeđeno na jednoj strani božanskim, a na drugoj ljudskim završava se u onom herojskom i mitskom u kome čovjek, simbolizovan pobjednikom ili pjesnikom, na sebe prima božji blagoslov i na taj način prevazilazi vlastite granice. U tom procesu on se oslobađa sopstvene konačnosti i upisuje se u vječnost, a upravo je to krajnji cilj i smisao onog agonalnog principa koji je dominirao grčkom kulturom i civilizacijom.

O svemu tome svjedoči i navedeni primer. Pindar svoju pjesmu započinje obraćanjem Zevsu, kao vrhovnom božanstvu, i njegovim kćerima, Horama, koje sve privode kraju, tražeći od njih nadahnuće za svoje pjevanje. On uz to pominje i Harite, koje se u rimskoj mitologiji nazivaju Gracijama, boginjama ljepote i duhovnog zadovoljstva, u želji da njegova pjesma bude i njima na radost. Za Pindara pjesma ne predstavlja individualnu tvorevinu namjenjenu ličnom zadovoljstvu, ona je kolektivno vlasništvo, ali da bi se ostvarila kao takva potrebno joj je nadahnuće koje dolazi isključivo božjom milošću. Na taj način, božjim posredovanjem, ona pronalazi svoj put do kolektivnog pretvarajući ličnu pobjedu u kolektivni trijumf. Taj momenat primanja božjeg blagoslova opisan je na početku antistrofe u kojoj se pjesnik sa božanskih visova vraća opet ljudima u jednom maestralnom prelazu. On prvo svoju pjesmu naziva 'vječnim svjetlom' koje 'obasjava najizvrsnije vrline', da bi se zatim iz tog bljeska svjetlosti pojavio pobjednik Psamid u sjaju svoje slave i pobjede. Ovaj nevjerovatni i gotovo filmski prelaz ostvaren je u samo par stihova, ali sa takvom snagom i upečatljivošću u kojoj je moguće predstaviti svjetlost koja se od bogova spušta ka pjesniku i njegovoj pjesmi, a odatle

dalje ka pobjedniku. Međutim, pjesma se time ne završava. Do kraja antistrofe Pindar veliča Psaumidove vrline, a zatim u epodi govori o junaku Erginu, sjedokosom neženji koji je na ostrvu Lemnosu, uprkos ruganjima Hipsipile i ostalih žena, pobjedio u trčanju. U toj paraleli sa Erginom, junakom iz prošlosti, i Psaumidova pobjeda, koja je vjerovatno bila jednako neočekivana, uznosi se na stepen kolektivnog, a pobjednik se svrstava u red junaka i heroja.

Ako bismo pokušali da datu pjesmu razložimo na tematske cjeline onda bi se pokazalo da strofom dominira božansko, antistrofom ljudsko, a epodom herojsko. Međutim, Pindar ne povlači oštre granice među tim cjelinama, o čemu svjedoči i ono prenošenje misli iz strofe u antistrofu, već dopušta njihovo preplitanje u kome se na neprimjetan način prelazi iz jedne sfere u drugu. Njegova imaginacija nije obuzdana formom, pri čemu bi završetak formalne jedinice predstavljao i završetak jednog misaonog toka, ali je zato stavljena u službu emocionalnog jedinstva. Davanjem prvenstva emociji u odnosu na misao stiče se, na prvi pogled, utisak da se Pindarove epinikije zasnivaju na prilično slobodnom i gotovo nasumičnom baratanju motivima što je vrlo često imalo za rezultat pogrešne i sasvim nedosljedne pokušaje oživljavanja ode u modernoj književnosti. Međutim, ispod te prividne i reklo bi se gotovo neumjerene slobode počiva unutrašnja zakonitost koja odi daje njenu cjelovitost i njeno jedinstvo. Naime, upravo je to slobodno asociranje motiva pod dejstvom ujedinjujuće emocije zaslužno za ono konačno prevazilaženje granica ljudskog. U sveprisutnoj sprezi realnosti i mita, konačno dobija osobine beskonačnog, smrtno izrasta u vječno, individualno se pridružuje kolektivnom u neprestanom prenošenju osobina iz jedne u drugu sferu i obrnuto.

Ta tematska tročlanost, koja se u datom primjeru zapaža unutar jedne trijade, predstavlja jedno od suštinskih obilježja svih Pindarovih oda, bez obzira na njihovu dužinu. Pjesnik se u prvom dijelu obično obraća nekom od bogova ili Muza sa molbom da nadahnu njegovo pjevanje u slavu pobjednika. Ali već na samom početku pobjednik i njegova pobjeda

se postavljaju u širi kontekst, pa tako pjesnik navodi vrstu takmičenja u kome je pobjeda postignuta, mjesto održavanja takmičenja, mjesto iz koga pobjednik potiče, njegove slavne pretke itd, uspostavljajući na taj način vezu između pojedinca i kolektiva, kako u prostornom tako i u vremenskom pogledu. U drugom dijelu Pindarova imaginacija obično slijedi neku od tih prostorno-vremenskih veza. U skladu s tim pjesnik često govori o slavnim precima pobjednika čiji je on direktni potomak, ili je pak stanovnik mjesta u kome se desio neki važan događaj. U tom glavnom dijelu pjesme on daje vlastiti doživljaj mita koji stoji u asocijativnoj vezi sa pobjednikom ili njegovom pobjedom. Međutim, Pindarov odnos prema mitu se ne zasniva na pukom prepričavanju čuvenih događaja i podviga mitskih junaka, već služi kao svojevrsna paralela u kojoj se ističu zajednički elementi realnog i mitskog, pri čemu legenda postaje stvarnost, a stvarnost se prenosi u legendu. U navedenom primjeru taj se proces, iako smješten u epodu, ostvaruje u paraleli sa Erginom. Neočekivana, ali zaslužena pobjeda kao i potcjenjivanje takmičara zbog neke njegove osobine, bilo pretjerane mladosti ili starosti, predstavljaju nit kojom pjesnik spaja Psaumida sa Erginom i na taj način postiže ono jedinstvo pojedinačnog i kolektivnog. Kolektivne vrijednosti se tada pronalaze u pojedincu, a lični trijumf postignut zahvaljujući tim vrijednostima i osobinama postaje svojina kolektiva. O tom pretapanju pojedinačnog u opšte Pindar izričito govori u antistrofi: „a pobjednik ovjenčan vijencem masline iz Pise/ žuri se gradu Kamarini,/ da je slavom svojom prodiči.“ Prema tome, njegova pobjeda služi na čast ne samo njemu, već i njegovom polis i njegovim precima. No, vratimo li se na onu tematsku tročlanost, potrebno je naglasiti da se, nakon tog centralnog dijela, pjesnik u posljednjoj tematskoj jedinici opet vraća pobjedniku koji je na neki način preobražen pjesmom. On više nije ona ista ličnost sa početka pjesme. Putovanje kroz mit, na koje ga je poveo pjesnik, pretvorilo ga je u junaka čija će se djela zauvijek pamtili i slaviti, „jer što može smrtniku svakom/ drugo, nego djela slavna,/ pružiti potvrdu bolju i veću.“ Ali ta potvrda je mnogo više od afirmacije u manje-više uskom krugu savremenika, ona je potvrda

za vijekove i ulazi u kolektivno pamćenje. Ona je najveća čast i najviši podvig koji ljudska smrtnost može da dostigne. Konačno, ona je i krajnja svrha Pindarovih epinikija kojom one opisuju puni krug i postižu vlastitu zaokruženost i jedinstvo.

Ukoliko je ova tematska i strukturalna tročlanost dokaz unutrašnje zakonitosti na kojoj počiva oda, sada je potrebno pozabaviti se i onim suprotnim principom koji ostavlja prostora pjesničkoj slobodi. Ta se sloboda ogleda prije svega u metričkoj raznolikosti na kojoj su komponovane Pindarove epinikije. U nastojanju da objasni tu raznolikost Gilbert Hajet poredi epinikiju sa sonetom, dajući ovakav šematski prikaz:

----- *a*

----- *b*

----- *a*

----- *b*

----- *c*

----- *d*

----- *c*

----- *d*

----- *e*

----- *f*

----- *g*

----- *e*

-----*f*
-----*g*

Na osnovu ovog prikaza sasvim se jasno uočava metrička pravilnost soneta zasnovana na stihovima od četrnaest slogova ili akcenata, zavisno od sistema versifikacije. Način rimovanja stihova, doduše, ostavlja malo više prostora za improvizaciju, naročito u dvije završne tercine, ali sonetna forma ipak traži veliki stepen podređenosti njenim, prilično strogim zakonitostima. Pindarove epinikije, sa druge strane, pružaju sasvim drugačiju sliku:

-----*a*
-----*a*

----*b*
---*c*
----*b*

-----*d*
-----*d*

-----*e*
-----*f*
-----*e*
-----*f*¹⁴

¹⁴ Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1949, 223.

Za razliku od soneta, ovdje gotovo da nemamo dva uzastopna stiha iste dužine, izuzev prva dva, što ostavlja utisak potpune proizvoljnosti i nereda u kompoziciji pjesme. Ukoliko se tome doda nasumično rimovanje stihova ili potpuno odsustvo rima, te promjenljiva dužina strofa koja varira od pjesme do pjesme, onda nije nikakvo čudo što su mnogi pjesnici podražavali Pindara u jednom sasvim haotičnom maniru. Međutim, ta sloboda i proizvoljnost kao protuteža onom tročlanom redu, vjerovatno je bila uslovljena i činjenicom da su Pindarove epinikije bile izvođene uz muzičku pratnju, kako instrumentalnu, tako i horsku. Premda se o ritmu i melodijama te pratnje može samo nagađati, one su vjerovatno u velikoj mjeri uslovljavale ritam i metriku stihova. Ono u čemu se svi slažu jeste povezanost strofične strukture sa plesom. Naime, pretpostavlja se da je izvođenje strofe bilo praćeno kretnjama hora u jednom pravcu, antistrofe u suprotnom pravcu, dok je tokom izvođenja epode hor vjerovatno mirovao. Prema tome, formalni izgled epinikije bio je uslovljen u većoj mjeri njenom muzičkom pratnjom i scenskom izvedbom, a znatno manje onim čisto književnim zakonitostima. Ona, dakle, nije doživljavana samo verbalno, nego je taj verbalni doživljaj bio praćen i akustičnim i vizuelnim efektima, tako da se tek u tom spoju poezije, muzike i plesa epinikija mogla ostvariti u svom suštinskom jedinstvu. Ta činjenica je svakako predstavljala značajnu teškoću u modernim nastojanjima oživljavanja ovog književnog žanra. Moderna podjela umjetnosti u kojoj je književnost smještena u oblast čisto verbalnog, već je na samom početku isključivala mogućnost tog trodimenzionalnog doživljavanja ode, pri čemu je ona postala svojevrsni književni anahronizam. Drugim riječima, njena tradicionalna obilježja, zasnovana na staroj podjeli umjetnosti, prenesena su u moderno doba u kome je sa novim poimanjem umjetnosti izbrisana njihova izvorna utemeljenost. Na taj način oda je zadržala veliki broj svojih tradicionalnih karakteristika koje u modernoj razgraničenosti muzike, pokreta i riječi ne mogu ostvariti svoj puni smisao.

Još jedna od nepremostivih teškoća u podražavanju pindarskog duha u novom dobu jeste i nemogućnost praćenja Pindarove imaginacije u svim njenim asocijativnim skokovima. S tim u vezi Hajet kaže: „Misli i slike Pindarovih pjesama ne slijede uvijek jedne druge u logičkom nizu. One su odabrane prema njihovoj ljepoti, njihovoj snazi i njihovoj smjelosti. One su često grupisane na osnovu slobodnih asocijacija i jednostavno vezane prema kontrastu, prema pjesnikovoj želji da *ne bude* logičan, već uzvišeno nedosljedan, božanstveno zadivljujuć i podjednako jedinstven kao i taj trijumfalni momenat“.¹⁵ Neke od tih 'slobodnih asocijacija' je moguće zapaziti i u epinikiji koju smo naveli. Sem onog zaista božanstvenog prelaza u kome se u sjaju slave blistaju pobjeda i pjesma, Pindarove asocijacije se slobodno vežu i u strofi. Nakon obraćanja Zeusu i Horama koje završava stihovima „mene kao svjedoka šalju/ najljepših igara“, slijedi „Srce plemenito od sreće odmah zaigra,/ kad glas o sreći znanca čuje“, da bi se zatim misao opet vratila na Zeusa, „Ti, Kronov sine...“ Jedan od tih prelaza je i onaj između antistrofe i epode, u kome se Pindar sa veličanja Psamidovih vrlina odjednom prebacuje na legendu o Erginu stvarajući na taj način onaj upečatljivi završni kontrast između realnog i mitskog. Međutim, uzme li se u obzir činjenica da su realno i mitsko u svijesti starih Grka koegzistirali u savršenom jedinstvu, onda se postavlja pitanje da li je Pindarovim savremenici bilo podjednako teško pratiti iznenadne prelaze njegove imaginacije kao što je to slučaj sa današnjim čitaocima. U svijetu u kome moderne klasifikacije nisu imale značaja, u kome su umjetnosti još uvijek stanovale pod istim krovom, i u kome je agonalni duh pod svojim okriljem okupljao čak i najrazličitije sfere ljudskog djelovanja, Pindarova imaginacija se kretala u sasvim prirodnim i opravdanim tokovima. Ne samo da je poezija uspješno sarađivala sa muzikom i plesom, nego je bila bliska religiji i etici, pa u krajnjoj liniji i onome što danas nazivamo sportom. Te, ponekad i sasvim nevjerovatne

¹⁵ „The thoughts and images of Pindar’s poems do not always succeed each other in logical sequence. They are chosen for their beauty and their intensity and their boldness. They are often grouped by a process like free association, and linked simply by contrast, by the poet’s with *not* to be logical, but to be nobly inconsequent, divinely astonishing, as unique as the triumphal moment“, Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1949, 225.

spojeve, omogućavao je i onaj obredni karakter poezije u kome se ona pojavljuje kao jedinstvo božanskog i ljudskog, i u kome pjesnik postaje posrednik i prorok nadahnut muzama. Međutim, on ne obznanjuje volju bogova, on ne zapisuje vizije nebeskih predjela, već služi kao medij i veza između ta dva svijeta. Da li je poezija bila uzrok te povezanosti, ili je tek predstavljala njen izraz bilo bi pitanje za istoričare, ali u svakom slučaju treba imati u vidu činjenicu da su grčki bogovi i božanstva, naročito kada se radi o mitovima, imali značajnog uticaja na sudbine ljudi. Najbolji primjer te povezanosti su mnogobrojni junaci grčke mitologije koji su rođeni od bogova i ljudi, te otuda imaju osobine i jednih i drugih. Nadalje, granica između božanske i ljudske sfere nije strogo podvučena, pa bogovi silaze sa Olimpa među ljude, ili se pak ljudi, poput Orfeja, usuđuju da kroče u carstva bogova. Ali s prelazom na monoteizam i hrišćanstvo ta veza se gubi, Bog se udaljava iz svijeta i govori jedino kroz proroke, a poezija se u značajnoj mjeri udaljava od religije. Otuda je i sasvim prirodno da današnje vrijeme, sa svim svojim klasifikacijama i strogim podjelama na naučne, filozofske, umjetničke ili bilo koje druge oblasti, ima daleko manje sposobnosti da shvati ili podražava uzlete jedne imaginacije koja je počivala na sasvim drugačijim temeljima.

Taj suštinski raskorak između starog i novog doba imao je za rezultat i sasvim nesretne pokušaje podražavanja duha Pindarovih oda koji su odisali krajnjom nepovezanošću i neskladom, kako misli i slika, tako i hrome i proizvoljne metrike. Tanana ravnoteža između slobode i reda koja, kako smo vidjeli, predstavlja samu srž ode završavala se prevlašću slobode koja je opet vodila do neumjerenosti, naročito do druge polovine XVII vijeka. Sem pomenutog raskoraka u duhu vremena, nemogućnost engleskih pjesnika da uspješno podražavaju Pindara dolazi i od njihove nedovoljne upoznatosti sa njegovim stihovima. Pindarov uticaj na engleskom tlu nije bio neposredan, već je dolazio od italijanskih pjesnika, naročito Ronsara (Ronsard) koji je nažalost i sam bio loš podražavalac. Otuda vjerovatno

potiču i loša, ili čak još gora, podražavanja Pindara u Engleskoj koja su se zasnivala na predrasudi o odi kao o jednom sasvim proizvoljnom i gotovo neuređenom književnom žanru.

No, nakon bližeg pogleda na Pindarove epinikije nameće se sasvim suprotan zaključak. Uprkos prividnoj slobodi one se ipak zasnivaju na određenom stepenu reda koji uključuje prije svega temu od opšteg značaja, strofičnost zasnovanu na trijadama (strofa, antistrofa, epoda) sa prilično strogim odnosom među pojedinim elementima trijade koji se moraju poštovati tokom cijele pjesme, metričku raznovrsnost, koja se ogleda u nejednakoj dužini stihova, i konačno imaginativnu slobodu koja se bazira na jedinstvu emocije. Prema tome, na osnovu ovih obilježja mi ćemo određenu odu nazivati pindarskom.

b) Horacijeve ode

Kada se nakon Pindarovih prijeđe na Horacijeve ode (Kvint Horacije Flak 65-8 p.n.e.), već nakon par pročitanih stihova, uočava se značajna promjena tona koja proističe ne samo iz vremenske distance od skoro pet vijekova, već i iz onih čisto ličnih i karakternih osobnosti koje razdvajaju dva pjesnika. Tih 500 godina koje razdvajaju Pindara i Horacija predstavljaju značajan vremenski jaz naročito ako se uzme u obzir da on obuhvata istorijski i kulturni prelaz sa grčke na rimsku civilizaciju, pri čemu se ne smije zaboraviti činjenica da oba pjesnika predstavljaju tipične predstavnike svoga doba. I premda Horacijeve ode i dalje odišu uzvišenoću i dostojanstvenošću, ta je uzvišenost ipak pomalo razvodnjena. Ona je ista po vrsti, ali drugačijeg stepena. Međutim to spuštanje tona ne treba shvatiti kao vrijednosni sud, budući da je Horacije vrlo često bliži modernom čitaocu nego Pindar, već kao rezultat promjena u samom duhu vremena.

Prelaz sa grčke na rimsku civilizaciju obilježen je u određenom smislu i prelazom sa opšteg na pojedinačno, sa kolektivnog na lično, sa teorije na praksu. Dok je grčka kultura u

velikoj mjeri bila uslovljena filozofijom i religijom, pri čemu je svijet bogova i heroja predstavljao paradigmu moralnih vrlina prema kojima treba težiti, rimska civilizacija, u potrazi za takvim paradigmama, nije morala ići suviše daleko. Etički princip izgradnje vlastite ličnosti na putu ka vrlini, koji je kod Grka bio u osnovi idealistički, zamjenjen je materijalističkim modelom u kome se ličnost izgrađuje putem afirmacije na društvenoj ljestvici koja u srazmjeri sa visinom položaja pruža i viši stepen moći i uticaja. Takav etički princip, koji je kasnije okarakterisan kao *der Wille zur Macht*, uslovljen je imperijalističkom i, u neku ruku megalomanskom, tendencijom ka asimilaciji svijeta u tada poznatim okvirima koja svakako nije mogla poslužiti kao plodno tle za pojavu nečeg originalnog, nego je poslužila kao podloga onom kompilatorskom i revizionističkom obilježju rimske kulture. Njeni materijalistički temelji nisu ostavljali dovoljno prostora zamahu spekulativne moći, koja je kod Grka bila u punom procvatu. „Rimski genije približio je teoriju umetnosti praksi i uglavnom je odvojio od velikih apstraktnih ideja, od Aristotelovog odnosa prema 'verovatnom i nužnom', i Platonovog intuitivnog shvatanja suštine i ljubavi prema božanskom. Novo zanimanje za umetnost bilo je drugačije vrste: čovek je sada nju konfiskovao, skupljao, unajmljivao po jednog roba, ili hiljade robova da je stvaraju; ili je pravio epigrame i kitnjaste govore u njenu pohvalu, i tako isticao sebe pred njom; čovek je klasifikovao, pravio potpodele, analizirao, beležio njenu istoriju, prebrajao njene pojedinosti, pa i sama njena slova i slogove; varirao je njene forme i raščlanjivao njene delove. Ali između Platona i Plotina niko nije ubedljivo izneo problem njene vrednosti prema nekoj vrhovnoj skali merenja, niti zadovoljio onu krajnju radoznalost koja se ne zaustavlja dok ne nađe lepoti stvarno mesto na mapi realnosti, bez obzira na odeljak u koji je smešta logika“.¹⁶ Nedostatak spekulativne moći ili idejnog okvira koji bi umjetnosti pronašao „mesto na mapi realnosti“, u određenoj mjeri joj je oduzeo i nešto od njene suštine, pretvorivši je u uzvišenu dokolicu, kojoj ne manjka ni

¹⁶ K. E. Gilbert i H. Kun, *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004, 75.

vještine ni ljepote ni grandioznosti, ali joj nedostaje one etičke, pa i metafizičke utemeljenosti kojom je bilo prožeto grčko stvaranje.

Upravo stoga se čini da su Horacijeve ode, poslužimo li se muzičkom terminologijom, intonirane za jednu oktavu niže u odnosu na Pindara, premda sastavljene od više-manje istih tonova. Ukoliko se utilitarizam rimskog načina mišljenja uzme kao jedan od faktora koji je uticao na tu nižu intoniranost, sljedeći bitan faktor su zasigurno i karakterne osobnosti mladeg pjesnika. Dominantna crta Horacijevog karaktera, koja se na vrlo jasan način razaznaje i u njegovom stvaralaštvu, jeste skromnost koja proizilazi iz jednog zdravog i trezvenog odnosa prema vlastitom geniju kao i prema vrijednostima njegovih dostignuća. Duh koji je imao snage da odoli iskušenjima vlasti, slave i raskoši Rima, da odbije uticajan položaj zarad života u miru i spokoju svog udaljenog posjeda i da se posveti sebi i svojoj umjetnosti, svakako nije mogao biti žrtva vlastite sujete već čovjek u kome je jedan iskren i jednostavan pogled na svijet stajao na čvrstim temeljima. I premda je po inerciji tadašnjih (a, nažalost i sadašnjih) društvenih normi žudnja za sticanjem stajala visoko na listi ličnih prioriteta Horacijev glas ipak ima snage da se izdigne van te opšte struje pjevajući „kad prožme dušu ta ropskim za stjecajem žudnja/ zar nam ima još nade da stvarati mogu se pjesme,/ vrijedne da spasi ih cedar i kovčeg čempresov čuva?“¹⁷ Opravdanost takvog izbora, ma koliko on izgledao iluzoran u pjesnikovo doba, dokazale su tek buduće generacije brižno čuvajući njegove stihove u kovčezima od čempresovine i cedra. Međutim, opredjelivši se za umjetnost, čini se da u pojedinim trenucima ni sam pjesnik nije bio potpuno siguran u ispravnost svog izbora, bilo iz one već pomenute skromnosti njegovog karaktera ili zbog neke vrste obeshrabrenja koje bi ga moglo obuzeti u poređenju sa drugim pjesnicima. U vezi sa tim, već je čuveno ono Horacijevo poređenje sa Pindarom:

¹⁷ Kvint Horacije Flak, *Epistula 3. Pizonima o pjesništvu*, u: Miroslav Beker, *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979, 69. (prevod: J. Zgorelec)

„Pindar, k'o bujica sa brijega
Što nabujala od kiše svoje obale plavi
Sa ustima neizmjereno dubokim
Pjeni, grmi, sija.“¹⁸

Ta nezaustavljiva bujica svojom snagom obliva i odnosi sve što joj se ispriječi na putu. Nju je nemoguće obuzdati ili pratiti, na šta Horacije upozorava u prethodnoj strofi, upoređujući Pindara sa mitskim letačem Dedalom. Pratiti Pindarov let 'na krilima od voska' značilo bi biti osuđen da svoje ime 'podariš nekom novom moru', to jest da te snađe Ikarova sudbina. Međutim, Horacije svjestan svih opasnosti ne odustaje od 'letenja', već se odlučuje za ona manja i skromnija krila koja se po svojoj prirodi ne mogu vinuti suviše blizu Suncu.

„...Ja, kao pčela
Djelom i likom
Što ubire slasti kroz časove mučne,
Lutam obalama Tibera
I oblikujem slabašnom snagom
Nezgrapnu pjesmu.“¹⁹

I premda su pjesnici vrlo često najbolji tumači vlastitih stihova u ovom slučaju Horacije se pokazuje kao suviše oštar kritičar, budući da se njegove pjesme nipošto ne bi mogle nazvati 'nezgrapnim'. Taj kritički duh vrlo jasno zapaža vrijednost i snagu Pindarovog

¹⁸ 'Pindar, like torrent from the steep/ Which, swollen with rain, its banks o'erflows,/ With mouth unfathomably deep,/ Foams, thunders, glows.' ; Horace, Carmina 4, 2,

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0025:book%3D4:poem%3D2>

¹⁹ '...I, like Matine bee,/ In act and guise,// That culls its sweets through toilsome hours,/ Am roaming Tibur's banks along,/ And fashioning with puny powers/ A laboured song.' ; Horace, Carmina, 4.2, Ibid.

stila, ali očaranost Pindarom svakako zamračuje realan odnos prema vlastitom stvaralaštvu. Na svu sreću Horacijeva očaranost Pindarom ipak nije vodila do potpunog negiranja sopstvenih mogućnosti što ga je moglo spriječiti i u samom pokušaju da se na svojim tananim krilima ipak vine prema nebesima. Iako posvećen nižim sferama Horacijev let, svakako predstavlja značajnu, ali, pokazaće se, i veoma uticajnu zaostavštinu. S obzirom na predmet našeg interesovanja mi se nećemo baviti tom zaostavštinom u njenoj ukupnosti i raznolikosti. To se naročito odnosi na Horacijeve satire koje izlaze iz okvira našeg zanimanja. Umjesto toga mi ćemo se pozabaviti samo odama uz letimičan osvrt na onu čuvenu „Epistulu Pizonima“ koja se smatra izrazom Horacijeve poetike.

Horacijeve ode sačinjavaju imponantnu književnu baštinu sakupljenu u četiri knjige. Prva knjiga sadrži 38, druga 20, treća 30, a četvrta 15 oda. Zanimljivo je opet da i Horacije, kao uostalom i Pindar, još uvijek ne koristi termin oda, već *carmina* što je latinski naziv za pjesmu. Termin oda pojaviće se tek kasnije, sa filozofima rimskog carstva poput Porfiriona iz 3. vijeka nove ere.²⁰ Međutim, uporedimo li Horacijeve ode sa Pindarovim već na prvi pogled ćemo uočiti značajne razlike po pitanju strukture njihovih pjesama.

„Tyrrhena regum progenies, tibi
non ante uerso lene merum caco
cum flore, Maecenas, rosarum et
pressa tuis balanus capillis.

amdudum apud me est: eripe te morae
nec semper udum Tibur et Aefulae

²⁰ Vidi: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, 502.

decliue contempleris aruom et
Telegoni iuga parricidae.

Fastidiosam desere copiam et
molem popinwuam nubibus arduis,
omitte mirari beatae
fumum et opes strepitumque Romae.

Plerumque gratae diuitibus uices
mundaeque pauo sub lare pauperum
cenae sine aulacis et ostro
sollicitam explicuere frontem.

Iam clarus occultum Andromedae pater
ostendit ignem, iam Procyon furit
et stella uesani Leonis
sole dies referente siccos;

iam pastor umbras cum grege languido
riuomque fessus quaerit et horridi
dumeta Siluani caretque
ripa uagis taciturna uentis.

Tu ciuitatem quis deceat status
curas et urbi sollicitus times

quid Seres et regnata Cyro
Bactra parent Tanaisque discors.

Prudens futuri tempris exitum
caliginosa nocte premit deus
ridetque, si mortalis ultra
fas trepidat. Quod adest memento
componere aequus; cetera fluminis
ritu feruntur, nunc medio aequore
cum pace delabentis Etruscum
in mare, nunc lapides adesos

stirpisque raptas et pecus et domos
uolentis una, non sine montium
clamore uicinaeque
cum fera diluuiis quietos

inritat amnis. Ille potens sui
laetusque deget cui licet in diem
dixisse: 'Vixi?': cras uel atra
nube polum Pater occupato

uel sole puro; non tamen inritum,
quodcumque retro est, efficiet neque
diffinget infectumque reddet

quod fugiens semel hora uexit.

Fortuna saeuo laeta negotio et
ludum insolentem ludere perinax
transmutat incertos honores,
nunc mihi, nunc alii benigna.

Laudo manentem; si celeris quatit
pinnas, resigno quae dedit et mae
uirtute me inuoluo probamque
pauperium sine dote quaero.

Non est meum, si mugiat Africis
malus procellis, ad miseras preces
decurrere et uotis pacisci,
ne Cypriae Tyriaeque merces
addant auaro diuitias mari;
tunc me biremis praesidio scaphae
tutum per Aegaeos tumultus
aura feret geminusque Pollux.²¹

(Nasljedniče Tirenskih kraljeva/ Dozrelo vino još nekušano,/Meceno, i ruže
svježe,/I cijedeno ulje da uvojke ti kvasi/ Čekaju na te. Ne docni/ Nit' zagledaj Tibera
nepresušnog/ Nit' padina Esula, nit brda Telegonova/ Što oca svog ubi./Ostavi raskoš

²¹ Q. Horati Flacci, Carminvm Liber Tertivs, XXIX; <http://www.thelatinlibrary.com/horace/carm3.shtml>

obilnošću što smara/ I visoke dveri doma svoga/ I na trenutak zaboravu pusti/ Bogatstvo, dim
i buku Rima!/Promjena godi i raskoši čak:/Večera prosta al' pristojna,/Bez kićenog kreveta da
smjesti se gost./Izgladi čelo nabrano od brige./Sad blista otac Etiopske djeve/ Procion bjesni
sav u vatri./Lav divlja u svojoj srdžbi,/Dok sunce nam vraća sparne dane:/Pastir sa svojim
ovcama tromim/ Potočić traži i drveća zaklon,/Silvanovu jazbinu: Mirna obala spi/
Neuzburkana zalutalim vjetrom./Ti razmišljaš o poslovima carskim/ I brineš o nedaćama
gradskim:/Baktrani i Serijanci snove ti pohode,/I Tanais, uzburkan nutarnjom svađom./Što
vrijeme nosi, to nebo/ S mudrošću krije u najtamnijoj noći/ Uz smijeh kad čovjekov nemir/
Nadilazi granice ljudske kratkovidosti./Obuzdaj sadašnjost; sve pored toga/ Teče k'o rijeka
nošena moru,/ Sad njišuć se na talasima blagim,/ Sad kovitlajuć trupce iščupane,/I stijenje, i
ljetinu i zemlju/ U kaos salivene, dok brijeg i šuma/ Podrhtavaju u potresu jakom/ Kad divlje
kiše uzburkaju do bezumlja/ Pitome struje. Srećan je onaj,/ Ko svake noći kazati može,/Ja
živim svoj život, nosilo jutro/ Tmuran il' sunačani dan:/To Jupitra je volja, al' ono što
bješe,/On neće nit' može, u prah pretvorit',/Nit' poništiti', ko stvar neučinjenu,/Ono što časi
prolazni nose./Sudbina koja voli svoju okrutnu igru,/Uposlena uvijek kakvim bezočnim
hirom/ Milovanja svoja nestalna seli/ Sad mila njemu, sad draga meni./I premda je tu, nek'
krilima mahne/ Poklona njenih odričem se ja./Ogrnite me prostim ogrtačem/ Ja uzimam
siromaštvo čedno, bez miraza./I kada oluje bjesne nad čunom mojim/Ja neću se odat'
molitvama, strašljiv,/Nit' cjenkat se zavjetima/Da robu sa Kipra i Sidona spasem,/Nek' nosi je
sobom struje nezasita./Jer tad' će kroz divlju Egejsku huku/Vjetrovi i ona blizanca dva/ Obali
donijet' moj skromni čun.)²²

²² Prevod sa engleskog – Q. Horatius Flaccus, *Odes*, Book III, poem 29, ed. John Conington,
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.02.0025:book%3D2:poem%3D1>

U pređenju sa Pindarovim odama, kod Horacija se već na prvi pogled, sasvim jasno, zapaža udaljavanje od one tročlanosti koju su kod Grka sačinjavale strofa, antistrofa i epoda, zajedno sa svom složenošću njihovih međusobnih odnosa. Zapravo, Horacijeve ode u potpunosti zapostavljaju taj model i najvećim dijelom su komponovane u strofama od po četiri stiha, premda Horacije ponekad pribjegava i drugačijim formalnim rješenjima, zanemarujući i samu podjelu na strofe. Svjestan nemogućnosti, a u određenoj mjeri i opasnosti koju predstavlja podražavanje Pindarovog stila, što za Horacija, prema onom već pomenutom poređenju, znači pogibeljan let za Ikarom, rimski se pjesnik okreće starijim grčkim uzorima poput Alkeja i Sapfe, preuzimajući od njih kako formalna obilježja tako i mnoge od svojih tema. Na taj način, on uvodi u odu potpuno drugačije i vrlo raznolike teme koje značajno proširuju njene sadržajne okvire, ali u isto vrijeme zahtjevaju i drugačije formalne karakteristike. Otuda vjerovatno potiče i utisak da su Horacijeve ode intonirane u jednom nižem tonalitetu u odnosu na grmljavinu i nezaustavljivu snagu Pindarovih stihova.

To tematsko pomjerenje može se zapaziti i u datom primjeru. Povod Horacijevoj odi nije sportsko takmičenje, niti pojedinačni trijumf koji se pretvara u afirmaciju kolektiva pa i same čovječnosti u odnosu prema mitskom i božanskom. Naprotiv, povod navedenoj odi jeste sasvim običan, ali krajnje topao i iskren poziv prijatelju i dobrotvoru, Meceni, da posjeti pjesnikovo imanje, i da se bar na neko vrijeme udalji od buke Rima i svih obaveza i problema vezanih za njega, ne bi li se uživalo u bezbrižnoj jednostavnosti života na selu. Premda bi se ovakav povod mogao učiniti suviše običnim, pa čak i neprikladnim za jednu odu, u pjesnikovoj obradi on prerasta u sasvim pogodno tlo na kome niču najrazličitiji motivi koji itekako zaslužuju svoje mjesto unutar forme koja je namjenjena isključivo uzvišenom. U svojoj „Poslanici Pizonima“ pjesnik savjetuje:

„Prikladno vašoj snazi izaberite gradivo, pisci,

i dugo razmišljajte što ne mogu podnijet vam voljno,
što li vam mogu ramena. Tko pristalu izabere građu,
neće ponestat mu riječ, ni raspored s punom jasnoćom.²³

U skladu sa tim i Horacije bira građu koja omogućava potpuni zamah njegovoj pjesničkoj snazi i koja u navedenom primjeru dobija jedno od svojih najupečatljivijih ostvarenja. Jednostavnost i skromnost u izboru građe svakako doprinose rječitosti i jasnoći, tako da Horacije vrlo domišljato i gotovo neprimjetno uspjeva da kroz svoju početnu temu protka i mnoge druge sadržaje koji su daleko primjereniji odi, a da pri tome ne naruši njeno jedinstvo i njenu cjelovitost. Njegov skromni poziv tako odjednom prerasta u izraz jednog stava i pogleda na život koji ne zalazi u suvišna moralisanja ili se služi odveć filozofskim jezikom, već ostaje u granicama pjesničkog iznalazeći potpuno jasne i precizne slike u neposrednoj okolini, to jest u prirodi samoj. I dok se Pindar u takvim situacijama većinom okreće mitskom i herojskom, Horacije je okrenut isljučivo prirodi.

Pogledajmo na koji način pjesnik postiže taj tanani prelaz. Nakon onog opšteg poziva u kome se nude darovi poput ruža, vina i ulja, te upozorenja da se posjeta suviše ne odlaže, Horacije sasvim neprimjetno i u nekoj vrsti obrazloženja prelazi na ono opšte - 'promjena godi i raskoši čak/večera prosta al' pristojna/ bez kićenog kreveta da smjesti se gost,/ izgledi čelo nabrano od brige'. Nakon toga, pjevanje seže do kosmičkih visina u kome nebeska sazvježđa najavljuju dolazak ljeta i toplijih dana, a zatim pada do pastoralnog tona sa standardnim dekorom koji obuhvata stada, pastira, potočić, zaklonjen hlad itd. Uvođenjem tih slika pjesnik kao da nastoji dovesti svog prijatelja u neku vrstu iskušenja ne bi li ga potaknuo da se što prije spremi na put. Otuda se kao kontrast idiličnom dekoru postavlja Mecenina zaokupljenost njegovim svakodnevnim brigama i poslovima. Međutim, pjesnik u nastavku nastoji da pokaže

²³ Miroslav Beker, *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979, 62.

uzaludnost te pretjerane zabrinosti, pri čemu njegovo obraćanje Meceni prerasta u obraćanje čovjeku uopšte. U tom momentu Horacijeva pjesma dobija pravi karakter ode, nadilazeći onu početnu temu i prelazeći sve vremenske, ili bilo kakve druge barijere. 'Što vrijeme donosi/ to nebo s mudrošću krije u najtamnijoj noći/ uz smijeh kad čovjekov nemir/ nadilazi granice ljudske kratkovidosti'. Ovakve i slične poruke zasigurno predstavljaju ono najdragocjenije u ukupnom Horacijevom stvaralaštvu, i premda nas ne zapanjuju svojom originalošću, one ipak plijene jednostavnošću svog izraza u kome nema ništa od pretjerane ambicioznosti ili nastojanja da se kaže više od onoga što dozvoljavaju dometi pjesničke snage. U tom smislu, svakako je tačno zapažanje Majkla Granta (Michael Grant) u kome on ovu Horacijevu sposobnost ističe kao fundamentalno obilježje njegovog talenta. „Ono što on (Horacije) govori nije novo, ali je rečeno na daleko uspješniji način od bilo koga prije ili poslije njega.“²⁴ Međutim, i pored nesumnjive ljepote navedenih stihova, pjesnik ih ne ostavlja da se pred zubom vremena brane tek svojoj ljupkošću već nastoji da svoj odnos prema životu, kao izraz pojedinačnog, postavi u širi okvir tražeći potvrdu u samoj prirodi. 'Obuzdaj sadašnjost; sve pored toga/ teče k'o rijeka.' Poređenjem vremena i ljudskog bitisanja u njemu sa rijekom pjesnikov stav izražen u prethodnim stihovima u mnogome širi i obogaćuje svoja značenja. Vrijeme poput rijeke, koja je čas divlja, a čas pitoma; čas povučena u svoje korito, a čas nabujala od kiša i ostataka drveća i stijenja sa vlastitih obala; nosi sa sobom i dobro i zlo, a u tom divljanju elemenata čovjekova briga ne znači mnogo. Umjesto toga Horacije nudi mnogo praktičniji savjet: „Srećan je onaj,/ ko svake noći kazati može,/ ja živim svoj život, nosilo jutro/ tmuran il' sunčani dan:/ to Jupit'ra je volja, al' ono što bješe,/ on neće, nit može, u prah pretvorit',/ nit poništiti' k'o stvar neučinjenu,/ ono što časi prolazni nose'. Ta jednostavna životna poruka, kasnije sažeta u sintagmi *carpe diem*, ostaće jedna od glavnih karakteristika Horacijevog svjetonazora koji će imati značajnog odjeka kako u stvaralaštvu kasnijih pjesnika

²⁴ Michael Grant, *Roman Literature*, Penguin Books, Harmondsworth, England, 1967, p. 197.

tako i u pogledu na život i svijet običnog čovjeka. Ta činjenica svakako ide u prilog besmrtnosti Horacijevih oda u kojima je sa nesumnjivim uspjehom ono pojedinačno transponovano na stepen kolektivnog i vječnog. Jedno, u osnovi lično, iskustvo izraženo u lirskom maniru podignuto je do visine epskog i postalo kolektivno naslijeđe koje je uticalo, i još uvijek utiče, na brojne generacije i nakon pjesnikove smrti. A upravo to svojstvo smo označili kao suštinsko obilježje ode.

Međutim, Horacijeva životna doktrina svakako ne bi imala tolikog uticaja da nije dopunjena primjerima iz čovjekovog neposrednog okruženja. Stoga pjesnik i ovoga puta svoju maksimu dovodi u vezu sa silama koje su izvan ljudskog uticaja. Poređenje životnih uspona i padova sa riječnim tokom sada se prenosi na ravan božanskog uticaja pominjanjem sudbine, Fortune, i njene okrutne i prevrtljive igre sa ljudskim životima. Međutim, taj odnos između čovjeka i sudbine opet nije apstrahovan niti opterećen suvišnom reflektivnošću već je prikazan kao ljubavna veza u kojoj sudbina igra ulogu nestalne i hirovite dragane. U takvoj toplo-hladnoj ljubavnoj avanturi pjesnik se ipak oslanja na vlastitu trezvenost odričući se povremenih slasti, ma kako prijatne one bile, u korist čednosti, pa bila ona i bez miraza. Nakon tih bračnih, ili predbračnih, zavrzlama Horacije gradi i posljednju, danas gotovo standardnu, sliku čovjeka kao čuna prepuštenog na milost i nemilost ćudljivim valovima. I mada bi se takav prelaz mogao učiniti suviše naglim u njemu je ipak očuvana unutrašnja veza koja spaja Fortunine darove i miraz sa robom iz Kipra i Sidona u idućoj slici. U Horacijevoj obradi jednog klasičnog motiva čun prerasta u trgovački brodić koji je u buri stavljen na tešku kušnju – sačuvati robu i rizikovati potonuće, ili se otarasiti suvišnog tereta i sigurno doploviti do luke. U takvoj situaciji pjesnikov izbor je sasvim očekivan i neupitan ('nek nosi je sobom nezasita struja.'), i u skladu sa stavom po kome onaj koji ništa nema, ništa ne može ni da izgubi.

Oportunizam i praktičnost Horacijevih pogleda na svijet i čovjekovog mjesta u njemu, barem kada je u pitanju navedeni primjer, stoji u zanimljivom kontrastu prema Pindarovim, ili uopšte grčkim, shvatanjima. Iako Horacijeva imaginacija slobodno luta po kosmičkim, božanskim i zemaljskim sferama, izražavajući na taj način ljudsku povezanost sa prirodom i silama koje su izvan našeg uticaja, ipak se stiče utisak da Horacije postavlja čovjeka u sasvim jasne i precizno definisane okvire, ne dopuštajući mu prelazak tih unaprijed postavljenih granica. U skladu sa skromnošću svog karaktera i utilitarizmom svojih nazora on u čovjeku naglašava pasivni princip, to jest princip trpljenja u kome zadovoljstvo treba pronalaziti u malim stvarima. Čovjeku nije dano da se šeće nebeskim predjelima, on treba da se pozabavi sadašnjošću i da na što bolji način iskoristi svaki trenutak svog postojanja. Svako stremljenje van utvrđenih okvira donosi nepotrebnu tjeskobu i nezadovoljstvo. Čovjek, prema tome, treba stoički (a to i jeste najuticajnija filozofska škola Horacijevog doba) da podnese sve kušnje i sve blagodati koje mu donosi život. Sa druge strane, kod Pindara postoji čudna isprepletenost božanskog, ljudskog i herojskog u kojoj nema jasno određenih granica. Čovjek je u njegovom poimanju prije svega aktivno biće koje može i treba da prevaziđe vlastita ograničenja. Pindar zagovara neograničenu slobodu i vjeru u nesputanost ljudskih mogućnost u svijetu koji je uzet u svoj širini njegove ukupnosti. Kod njega nema ni prostornih ni vremenskih barijera. Božansko, herojsko i ljudsko, prošlost, sadašnjost i budućnost - sve je to tkivo jednog istog kosmičkog organizma. Međutim, u Horacijevoj kosmologiji prožetoj rimskom strašću za klasifikacijama, čovjek je ograničen na *ovdje* i *sada*, pri čemu svaka težnja ka nečemu van tih kategorija nužno vodi ka nesreći i razočarenju. Ova bitna razlika između dva pjesnika u kojoj se zapravo ogleda i razlika između grčke i rimske civilizacije uopšte, u sebi već nosi klicu i jedne kasnije distinkcije koja će, čak i do dana današnjeg, odvajati principe klasičnog i romantičnog, o čemu će biti riječi u narednim poglavljima.

Valja upozoriti da svrha ovakvih zapažanja ne počiva u iznošenju većih vrijednosti jednoga pjesnika u odnosu na onoga drugog, već u isticanju onih suštinskih karakteristika koje stoje u pozadini njihovog stvaralaštva. One zapravo služe kao dopuna formalnim obilježjima, a vrlo često su čak i pouzdanije sredstvo pri utvrđivanju pindarskih ili horacijevskih elemenata u nekoj odi. Da li u njoj prevladavaju pindarska ili horacijevska obilježja ne može se utvrditi na osnovu čisto formalnih zapažanja naročito zbog toga što mnoge ode slobodno kombinuju i jednu i drugu tradiciju. Na te teškoće, pogotovo kada je u pitanju izdvajanje Horacijevih doprinosa nekoj odi, upozorava i Robert Šafer: „Karakter Horacijevog doprinosa engleskoj poeziji kao da prkosi svakom nastojanju da se iskaže preciznim pojmovima (...) On počiva u tonu, melodiji, atmosferi koji su tipično i nesumnjivo horacijevski, a koji nisu ništa manje realna obilježja ukoliko nastoje da se povuku i sakriju kada se podvrgnu analizi.“²⁵ Međutim, i pored njihovog opiranja i plahovitosti kada je u pitanju svaki pokušaj preciznijeg iskaza, pokušaćemo odrediti neke od karakteristika Horacijeve ode u poređenju sa ranije utvrđenim obilježjima ode uopšte.

Jedan od najznačajnijih Horacijevih doprinosa odi, ne samo engleskoj nego i bilo kojoj drugoj, jesu tematska proširenja. Premda oda, po pindarskom kanonu, zahtjeva temu od opšteg značaja obrađenu u lirskom maniru, Horacije se svjesno oglašuje o to pravilo birajući teme koje na prvi pogled ne stoje u tijesnoj vezi sa interesima kolektiva. Poziv prijatelju u svakom slučaju nije tema koja bi bila usmjerena prema opštem, barem ne u onom smislu u kome je to Pindarovo slavljenje pobjede i pobjednika. Međutim, ukoliko Horacije olako prelezi preko ove karakteristike on je ipak itekako svjestan važnosti međusobnog odnosa pojedinačnog i opšteg u odi. Njegova se oda, prema tome, kreće u obrnutom smjeru, to jest od pojedinačnog ka opštem. Poziv kojim pjesma započinje iskorišten je kao polazna tačka

²⁵ „The character of the Horatian influence on English poetry perhaps defies statement in exact terms (...) It lies in a tone, an air, an atmosphere, which is characteristically and unimpeachably Horatian, and which is not the less real a quality because it tends to retreat and hide itself when subjected to analysis.“ – Robert Shafer, *The English ode to 1660*, Princeton University Press, Princeton, 1918, p. 33.

mnogobrojnim razmišljanjima i slikama koje tu pojedinačnu temu razvijaju do stepena opšteg. Mecenina zabrinutost gradskim problemima postaje na taj način paradigma ljudske zabrinutosti i straha pred onim što nosi budućnost, što pjesniku omogućava da se pozabavi i daleko značajnijom temom kao što je čovjekov odnos prema vlastitom životu i njegovim istinskim vrijednostima koji je, uz to, obojen snažnom vjerom u sudbinu ili božanski uticaj. Prema tome, ono suštinsko prelamanje pojedinačnog i opšteg, prolaznog i vječnog itekako je prisutno u Horacijevoj odi. Ovakve varijacije, svakako, ne treba tumačiti u smislu nedovoljnog poznavanja zakonitosti grčke ode, nego u svijetlu istinske darovitosti koja i smije i umije da tradicionalne modele prilagodi vlastitim ciljevima i potrebama. Poznavanje grčkih uzora za Horacija je predstavljalo uslov uspješnom stvaralaštvu uopšte („Vi uzore grčke/ nemojte puštat iz ruku ni noću kao ni danju!“)²⁶ pa otuda njegovo udaljavanje od ranije tradicije nipošto nije bilo stvar slučaja ili loše upućenosti u pravila jednog književnog žanra. Otuda pjesnik ostaje vjeran onim fundamentalnim obilježjima ode, dok one manje značajne karakteristike slobodno prilagođava vlastitim potrebama.

Na isti način on tretira i strofičnu tročlanost pindarske ode. Iako je strofičnost u velikoj mjeri očuvana vidjeli smo da Horacije napušta složenu uslovljenost strofe, antistrofe i epode u korist jednog daleko slobodnijeg odnosa među strofama. Primarni uzrok takvoj promjeni su svakako i razlike u samoj prirodi grčkog i latinskog jezika. Na jedinstvenost Pindarove metrike ukazivali su mnogi pjesnici i prije i poslije Horacija. Međutim, našavši se pred izborom između forme i sadržaja Horacijeva praktičnost se ipak odlučila da onu prvu žrtvuje onoj drugoj, što se na kraju pokazalo kao mudar izbor. Odlučivši se na takav potez, pjesnička imaginacija dobija mnogo više slobode, izlazeći iz ropske potčinjenosti formi koja bi svojom strogošću mogla da guši njene zamahe. Drugim riječima, shvativši da je Pindarov stil

²⁶ Miroslav Beker, *Povijest književnih teorija*, SNL, Zagreb, 1979, 68.

nemoguće podražavati Horacije odustaje od takve namjere i umjesto toga zadržava samo ona suštinska obilježja žanra koja neće remetiti nesmetan razvoj vlastitih mogućnosti.

Opravdanost i praktičnost takve odluke evidentna je u Horacijevim odama. Njegova imaginacija nije sputana, već se slobodno kreće onim istim prostorima, nebeskim i zemaljskim, po kojima su lutali i njegovi grčki uzori. Čovjek, priroda i bog opet se prelamaju kroz prizmu umjetnikovog genija, iako su sada granice među ovim entitetima nešto jasnije i preciznije. No, ona raznolikost i jezgrovitost u obradi teme, kao važna odlika žanra, itekako je prisutna. Vidjeli smo na koji se način u navedenoj odi smjenjuju pojedinačno i opšte, prolazno i vječno, nikada ne narušavajući tananu ravnotežu koja među njima postoji. Čak štaviše, pjesnik je svjestan te ravnoteže i odlučan u namjeri da je ne naruši ni jednom suvišnom riječju. Ako je Pindarov stil opisan kao nezaustavljiva bujica koja proždire sve što joj se nađe na putu, onda bi se Horacijev manir mogao označiti kao jedan, prije svega, miran tok koji nikada ne izlazi van svog korita nego je u savršenom skladu sa svojom okolinom. Horacije nije isključivo zaokupljen težnjom da nešto kaže i izrazi, nego i načinom na koji će njegovo osjećanje ili misao biti iskazani. Odnos između cjeline i dijelova prvi je savjet u njegovoj *Poslanici Pizonima*. I ma koliko bio važan ukupni utisak koji na čitaoca ostavlja neko djelo, pjesnik je savršeno svjestan i važnosti svakog pojedinog dijela u postizanju određenog efekta, o čemu svjedoče i Horacijeva razmišljanja o samim riječima, kao osnovnim jedinicama verbalnog načina izražavanja.

„Izvrstan bit će baš izraz, duhovitim ako se spojem
znana riječ prometne novom.

Ili,

Kako šuma se lišćem, u jurnjavi godina, mijenja:
pređašnje spušta se k tlu, tako propadnu starije riječi
i tek stvorene cvatu i bujaju poput mladića.²⁷

Ovoj brižljivosti u izboru riječi pridružuje se i Horacijeva spremnost na neprestano dotjerivanje i poliranje vlastitog izraza sve dok on ne dostigne željenu jasnoću i sjaj. On nije pjesnik inspiracije koja podrazumjeva momenat božanskog nadahnuća, na osnovu čega bi se i svaki iskaz nastao u takvom trenutku morao smatrati svetim. On svoju odu ne započinje dozivanjem Muza i Harita, već vjeruje u snagu vlastitog talenta. A, s obzrom na nesavršenost ljudske prirode, slijedi da se i svaka ljudska tvorevina može i treba iznova poboljšavati i usavršavati do zamišljenog stepena ljepote.

„Vi, Pompilijev rod, prekorite takovu pjesmu,
koju ne dotjera sasvim ni vrijeme ni brisanje mnogo,
dok joj potpunu glatkost ne provjeri desetput noktom.“²⁸

Insistiranje na tehničkoj dotjeranosti i krajnja pažljivost u izboru riječi, kao i u njihovim međusobnim odnosima, očuvaće se kroz Horacijevu *Poetiku* tokom cijelog srednjeg vijeka i izvršiti značajan uticaj na stvaraoce iz perioda renesanse, a naročito klasicizma. Međutim, jedan tako dalekosežan uticaj konačno će, dosegnuvši svoj zenit, izazvati reakciju kod stvaralaca iz perioda romantizma čija će naklonost biti usmjerena ka nadahnuću i imaginaciji kao izvorštima umjetničkog stvaranja. Na osnovu toga možemo zapaziti da odnos između Pindara i Horacija opet postaje paradigma nekih fundamentalnih književno-istorijskih pitanja koja od pamtivjeka daju povoda uvijek novim i jednako strastvenim polemikama.

²⁷ Ibid, 64.

²⁸ Ibid, 69.

Horacije i Pindar, u tom smislu, predstavljaju dva dijametralno suprotna stava, ili poslužimo li se drugačijom terminologijom, dva pola koja vrše neprestan uticaj na magnetnu iglu književnih zbivanja. O postojanju te paradigme svjedoči i jedno zapažanje Gilberta Hajeta: „Pindar, odvažni pobjednik koji je pjevao sa onom istom nezaustavljivom energijom koja je obuzimala i njegove heroje, koji je osmislio svoj vlastiti medij, koji je vladao prošlošću i budućnošću kometskom snagom svog trenutka, nije li on 'romantičan'? Horacije, koji je pobjegao od građanskog rata, sin nekadašnjeg roba koji je svojim zalaganjem stigao dotle da postane prijatelj jednog cara, pjesnik koji je svoje spomenike gradio slog po slog kao što pčele grade svoje saće, apostol misli, pažljivosti, samokontrole, nije li on 'klasičan'?“²⁹ Međutim, ma koliko se ovaki obrasci činili korisnim prilikom izdvajanja i prepoznavanja pojedinih književnih tradicija, valja imati na umu da oni ne predstavljaju nepomirljive odrednice koje bi se međusobno isključivale. Pojam 'klasičnog', na šta u daljem tekstu upozorava i Hajet, ne treba shvatati u smislu 'anti-romantičkog', ili u obrnutom slučaju, posmatrati 'romantično' kao 'anti-klasično'. Takva izjednačavanja nužno vode ka šematizmima u kojima se različite pojave posmatraju u crno-bijeloj varijanti. Pindarsku ili Horacijevu tradiciju, umjesto toga, treba shvatiti kao izuzetno uticajna strujanja u književnoj istoriji koja su ostavila traga u mnogim periodima književnog razvoja i prema tome predstavljaju korisno sredstvo u ispitivanju pojedinih razdoblja, čime se ne osporava mogućnost njihovog preplitanja ili kombinovanja u pojedinim djelima, ili pak ukupnim opusima.

O tom slobodnom stapanju jedne, ili više, tradicija i 'individualnog talenta', kako bi to rekao Eliot, svjedoči i Horacijev primjer. Da rezimiramo, u svojoj adaptaciji jednog književnog žanra, to jest jedne tradicije, prilikama i mogućnostima vlastitog vremena i jezika,

²⁹ 'Pindar, the bold victor who sang with the same conquering energy that possessed his own heroes, who made his own medium, who dominated the past and future by the comet-like intensity of his moment, is he not 'romantic'? Horace, the man who ran away in the civil war, the ex-slave's son who worked his way up to become the friend of an emperor, the poet who built his monument syllable by syllable as carefully as bees build their honeycomb, the apostle of thought, care, self-control, is he not 'classical'?; Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1949, p. 227.

Horacije je svakako morao da žrtvuje neka od obilježja pindarske ode u korist nekih novih rješenja. U tim novim prilikama rađa se Horacijeva oda koja pindarske trijade, sa svom složenošću njihovih odnosa, zamjenjuje najčešće strofama od po četiri stiha po uzoru na Alkeja i Sapfu.³⁰ Od drugih spoljašnjih obilježja u njoj je zadržana još samo forma obraćanja (Nasljedniče Tirenских kraljeva... Meceno...). Tematski gledano, Horacijeva oda uvodi mnoge novine. Ona više ne stoji u tijesnoj vezi sa onim agonalnim principom koji je određivao grčki način života, nego se okreće mnogo jednostavnijim povodima, ne polazeći nužno od teme opšteg značaja već se od pojedinačnog uzdiže do opšteg. U vezi sa tim nju karakteriše mnogo blaži izraz, skromnost i jednostavnost, ali i brižljivost u izboru riječi, te tehnička dotjeranost. Raznolikost i jezgrovitost u tretiranju sadržaja i dalje su njena bitna obilježja. Skladnost u odnosu cjeline i dijelova, kao osnovni zahtjev Horacijeve *Poetike*, ostvarena je ne samo pažljivim izborom i rasporedom riječi nego i onom suštinskom ravnotežom između konačnog i beskonačnog u kojoj se neprestano smjenjuju priroda, čovjek i bog. Stoga još jednom valja naglasiti da karakteristike Horacijeve ode nisu toliko evidentne u njenoj spoljašnjosti koja vrlo često može da varira, već prvenstveno u tonu, temi i načinu njene obrade.

c) Kaulijeve ode

Kada govorimo o razvoju ode na engleskom tlu onda je nemoguće ne zadržati se na imenu Abrahama Kaulija (Abraham Cowley 1618-1667), pjesnika kome se pripisuje konačna popularizacija, pa u određenom smilu i standardizacija, ovoga žanra u okvirima engleskog jezika. Kada se kaže 'konačna popularizacija' onda se tim izrazom nastoji naglasiti zamršen i vijugav put (u pojedinim slučajevima i stranputica) kojim je oda iz svoje kolijevke u grčkoj i rimskoj književnosti dospjela na englesko ostrvo. S obzirom na vremensku, ali i geografsku,

³⁰ Alkejska strofa sastoji se od četiri stiha (dva jedanaesterca, deveterca i završnog deseterca). Sapfijaska strofa u kojoj je ispjevana oda koju smo naveli, sastoji se od tri jedanaesterca i završnog adoneja, koga čine jedan daktil i spondej ili trohej (- U U – U).

razdaljinu koja se proteže između Pindara i Horacija na jednoj strani, te Kaulija na drugoj, ukazuje se potreba da se barem u kratkim crtama osvrnemo na razvojnu nit ovoga žanra prije pojave Kaulijevih oda.

Razvojni tok engleske ode, naročito one zasnovane na pindarskoj tradiciji, tekao je veoma sporo u poređenju sa nacionalnim književnostima naroda na kontinentu. Razlog tome prvenstveno valja tražiti u činjenici da se kvalitetan engleski prevod pojedinih Pindarovih oda pojavljuje tek sa Kaulijem, 1656. godine, a obuhvatniji prevod 1749. godine sa Gilbertom Vestom (Gilbert West).³¹ Sa druge strane, prvo izdanje Pindarovih stihova objavljeno je u Veneciji još 1513, a latinski prevod, zajedno sa grčkim izvorom 1560. godine. Slična izdanja smjenjivala su se sve do 1616. godine kada je Erazmus Šmidt (Erasmus Schmidt) u Vitembergu objavio svoje izdanje koje će ostati jedno do najznačajnijih sve do prve polovine devetnaestog vijeka. S obzirom na takvo stanje stvari, engleski pjesnici do Kaulija imaju ili sasvim pogrešne predstave o odi, koje nemaju ničeg zajedničkog sa njenom izvornom tradicijom, ili tek djelimično tačne predstave koje nastaju kao posljedica posrednog dodira sa tom tradicijom i to pretežno preko francuskih pjesnika Plejade, poglavito Ronsara (Ronsard). Na drugoj strani Horacijev uticaj na engleskom tlu bio je mnogo neposredniji, pa se tako njegovi stihovi citiraju već u nekim propovjedima iz dvanaestog vijeka, a o samom pjesniku govori Džon od Salzburijsa (John of Salisbury 1120-1180) u svom djelu „Policraticus“. Prvi prevod jedne Horacijeve ode³² pripisuje se Sariju (Henry Howard, Earl of Surrey 1517-1547), čime su udareni temelji jednoj tradiciji koja će biti itekako aktuelna kako u klasicizmu, tako i u romantizmu, a i kasnije.

Paralelno sa uticajima u prvom redu Horacija, a potom i Pindara, tekao je i razvojni put ode koja je, naročito u svojim začetcima, imala malo zajedničkih crta sa stvarnom prirodom tog žanra. Popularno je mišljenje da termin 'oda' prvi put koristi Šekspir, 1588.

³¹ Primarni izvor u osvrtu na englesku odu do Kaulije jeste: Robert Shafer, *The English Ode to 1660*, Princeton University Press, Princeton, 1918.

³² Radi se o pjesmi „Praise of Mean and Constant Estate“. Uporedi: Horace, *Carmina*, II, 10.

godine, o čemu je bilo riječi i ranije. Međutim, isti se termin pojavljuje i par godina prije (1582) u zbirci pod naslovom „Εκατομπαθία“ ili „Strastveni vijek ljubavi“ (Passionate Century of Love) Tomasa Votsona (Thomas Watson 1555-1592).³³ No, bez obzira kome pripisali tu zaslugu, neosporna je činjenica da oba pjesnika koriste pomenuti termin u smislu koji se znatno razlikuje od današnjeg. Za Šekspira, kao i za mnoge njegove savremenike poput Grina i Barnfilda, oda predstavlja ljubavnu pjesmu, sasvim ličnu po tonu. Votson, sa druge strane, iako koristi formu obraćanja, potpuno zanemaruje ostale karakteristike ode, mada u napomenama svojih pjesama pominje i Horacija i Ronsara. Na sličan se način, doduše ovoga puta vjerovatno omaškom urednika, odama nazivaju i neke Vajatove pjesme (Sir Thomas Wyatt 1503-1542), a među i njima i čuvene „Forget not yet the tried intent“ i „And wilt thou leave me thus“, pri čemu je upravo čuvenost ovih pjesama ujedno i najbolji dokaz protiv opravdanosti takvog žanrovskog određenja. Određeni pomak ka preciznijem shvatanju žanra učinio je Džon Saudern (John Soothern/Southern) u čijoj se zbirci „Pandora“ iz 1584. godine pojavljuje nekoliko oda zasnovanih na pindarskom kanonu. Ta veza sa grčkom tradicijom ogleda se ne samo u pominjanju Pindarovog imena nego i u podjeli na strofe koje nose nazive: strofa, antistrofa i epoda. Ali, nažalost, time se završava i svaka sličnost sa Pindarom. Naime, pomenute ode su uniformno komponovane u stihovima od četiri akcenta čime je narušena metrička raznolikost pindarske ode, a zatim je potpuno izostavljeno i ono podudaranje između strofe i antistrofe, kao i međusobno slaganje epoda. Na osnovu toga nameće se zaključak da su Saudernove ode vjerovatno nastale pod uticajem Ronsara, pa je otuda i veza sa Pindarom tek indirektna, a time i pogrešna.

Sve do prve polovine sedamnaestog vijeka engleski pjesnici, dakle, posmatraju odu kao lirsku pjesmu, uglavnom ljubavne tematike i ličnog tona. Uticaj Horacija pri pisanju takvih pjesama daleko je izraženiji u odnosu na uticaj Pindara, koga Englezi još uvijek

³³ Vidi: Robert Shafer, *The English Ode to 1660*, Princeton University Press, Princeton, 1918, p. 43, i Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1976, p. 237.

poznaju tek indirektno. Međutim, značajan preokret nastaje objavljivanjem Drejtonove zbirke (Michael Drayton 1563-1631) pod naslovom „Lirske pjesme i pastorage“ (*Poems Lyrick and Pastorall*) 1606. godine. Ova zbirka sadržavala je, u svom prvom izdanju, dvanaest oda, a njih deset zajedno sa sedam novih ponovo su objavljene 1619. godine. Drejtonove ode slijede Horacijevu tradiciju, uz određeni uticaj Anakreonta, međutim ono što je daleko značajnije jeste pjesnikovo shvatanje žanra izraženo u napomeni čitaocu (*To the Reader*). Naime, Drejton ispravno zapaža da je termin oda, na određeni način, uzurpiran, a onda nastavlja: „Jer (...) poznato je da je oda zapravo bila pjesma prilagođena drevnoj harfi: niti suviše kratkog daha, da bi se žurila ka završetku, niti sačinjena od suviše dugih stihova nepodesnih za nagle promjene i uzvišene majstorije kojima se nekada u njoj služio Apolon. Ti stihovi su, kako to učeni kažu, raznoliki.“³⁴ Drejton nadalje razlikuje tri vrste oda: Pindarove, koje se odlikuju uzvišenošću koja prevazilazi čak i ep, Anakreontove, koje su nježne i nadahnute ljubavlju, te Horacijeve, koje po njemu predstavljaju mješavinu prethodna dva tipa. Premda bi ovakva podjela u današnje vrijeme bila diskutabilna, naročito kada je u pitanju Anakreont, Drejtonu se mora priznati ne samo izuzetno dobro poznavanje istorije ode nego i njenih suštinskih obilježja, kao što su metrička raznovrsnost i uzvišenost.

Ukoliko je sa Drejtonom engleska oda, barem ona koja izvire sa Horacijevog vrela, postavljena na pravi kolosijek, još uvijek se čekalo na standardizaciju pindarskog kanona. Prvi nagovještaj o postojanju interesa za izvršenje takvog zadatka dao je Milton (John Milton 1608 – 1674) u poznatoj pjesmi „Jutru Hristova rođenja“ (*On the Morning of Christ's Nativity*), koja je započeta na Božić, 1629. godine. Razlog zbog koga se ova pjesma smatra tek nagovještajem pindarske tradicije počiva, prije svega, u tome što se sam autor, pri određenju njene žanrovske pripadnosti ne koristi terminom 'oda'. Naime, veći dio pjesme, što

³⁴ 'For (...) an Ode is known to have been properly a Song moduled to the ancient harp: and neither too short-breathed, as hastening to the end; not composed of longest verses, as unfit for the sudden turns and lofty tricks with which Apollo used to menage it. They are, as the Learned say, divers.' u: Robert Shafer, *The English Ode to 1660*, Princeton University Press, Princeton, 1918, p. 83.

će reći 27 strofa, svrstan je pod naslov himne (*The Hymn*), ali se u posljednjoj od četiri uvodne strofe kaže:

„See how from far upon the eastern road
The star-led wizards haste with odors sweet!
O run, prevent them with thy humble ode,
And lay it lowly at his blessed feet;
And join thy voice unto the angel quire,
From out his secret altar touched with hallowed fire.”³⁵

(Gle kako izdaleka, istočnom stazom/ Zvijezdom vođeni mudraci žure, sa mirisima blagim!/ O kreni, skromnom odom preduhitri ih, / I položi je nisko pred blažene mu stope;/ Nek tvoja je čast Gospoda svoga da pozdraviš prvi,/ I glas svoj udružiš sa anđeoskim horom,/ Sa tajnog oltara sa svetom vatrom.)

Prisustvo pindarskih elemenata u kompoziciji ove pjesme nije, dakle, slučajano. Oni se ogledaju, iznad svega, u izboru teme, zatim u načinu njene obrade; koji se sastoji u opisu povoda pjesme, raznovrsnih digresija koje su ipak povezane po jedinstvu emocije, te konačnog povratka na početnu temu; metričke raznolikosti, obraćanja, i naravno uzvišenog i ozbiljnog tona. Ono što još uvijek nedostaje jeste tročlana kompozicija strofa po principu strofa, antistrofa i epoda. Umjesto toga, Milton koristi strofe od sedam (u četiri uvodne strofe), odnosno osam stihova nejednake dužine sa sistemom rimovanja *ababbcc* (uvodne strofe), i *aabccbdd*. Ova posljednja šema, ali bez završnog distiha, česta je kod Ronsara i Drejtona što svakako svjedoči i o njihovom uticaju u kompoziciji ove pjesme. Međutim, iako

³⁵ Milton, *Poetical Works* (edited by Douglas Bush), Oxford University Press, Oxford, 1966, p. 65.

Miltonovo ostvarenje daleko prevazilazi sve ranije pokušaje ove vrste, ono ipak nije ostavilo nekog dubljeg traga na njegove savremenike. Naprotiv, ono je ostalo zapamćeno kao jedan usamljeni, iako sasvim originalan i svjež, pokušaj koji, uprkos svojoj virtuoznosti, nije uspio da pokrene interes za slična stremljenja, barem u neposrednom okruženju.

Sličnu sudbinu imala su i nastojanja Bena Džonsona (Ben Jonson 1573 – 1637). Iste godine kada Milton započinje svoju himnu „Jutru Hristova rođenja“, Džonson završava „Odu Lucijusu Keriju i H. Morisonu“ (*Ode to Sir Lucius Cary and Sir H. Morison*), koja u sebi objedinjuje sva obilježja pindarske ode. Za razliku od Milтона, koji, kako smo vidjeli, svoju pjesmu ne zasniva na trijadama, Džonsonova oda se sastoji od četiri trijade sa jasno označenim naslovima: „The Turn“, „The Counter-Turn“ i „The Stand“. Da takvi naslovi nisu tek maniristički ukras, kao u ranijim pokušajima Džona Sauderna, svjedoči detaljnije ispitivanje sistema rimovanja među strofama. Naime, strofe i antistrofe ove pjesme rimovane su po sistemu *aabbccdde*, dok se u epodama koristi šema *ababccdeedff*, pri čemu valja zapaziti da su i stihovi u tim formalnim jedinicama nejednake dužine. Kao ilustraciju Džonsonovog postupka navešćemo završnu epodu ove ode:

„And such a force the fair example had
As they that saw
The good and durst not practice it, were glad
That such a law
Was left yet to mankind;
Where they might read and find
Friendship in deed was written, not in words.
And with the heart, not pen,
Of two so early man,

Whose lives her rolls were, and records,
Who, ere the first down bloomed on the chin
Had sow'd these fruits, and got the harvest in.³⁶

(A takvu je snagu imao taj svijetli primjer/ Da oni što vidješe/ Dobro a ne usudiše se činit' ga, bjehu srećni/ Da takav je zakon/ Ostavljen ipak ljudskome rodu;/ Gdje mogao se čitati i naći/ Prijateljstva primjer, zapisan djelom ne riječju./ Srcem, ne perom/ Dvaju tako mladih ljudi,/ Čiji životi bjehu modeli, i svjedočanstva,/ Koji, prije nego što prva zora procvjeta im na bradi,/ Uzbraše plodove te, i pospremiše žetvu.)

Kao odličan poznavalac klasične književnosti, kako grčke tako i rimske, Džonson se u svom pristupu pindarskoj odi ne zaustavlja tek na njenim spoljašnjim karakteristikama. Prijateljstvo i безусловna predanost opštem dobru koje stoji ispred ličnih interesa, te posvećenost djelima, a ne ispraznoj retorici, zasigurno su teme primjerene jednoj odi. Tenzija između pojedinačnog i opšteg predstavlja samu srž i unutrašnju snagu ove pjesme. Odnos između ljudskog i herojskog, ili mitskog takođe je prisutan, doduše u manjoj mjeri nego kod Pindara (aluzija na Plinijevu basnu s početka pjesme, ili poređenje sa Dioskurima u trećoj epodi). Ton je ozbiljan i uzvišen, a njegovo jedinstvo ne narušavaju nagli prelazi između pojedinih motiva. Tako se, na primjer, nakon pomenute aluzije na dijete iz Sagantuma, koje se, vidjevši užas Hanibalove vladavine nad njegovim gradom, vraća u majčinu utrobu, u prvoj epodi vrši prelaz ka univerzalnom ili vanvremenskom pitanjem „For what is life, if measured by the space,/ Not by the act?“ (Jer šta je život, ako prostorom se mjeri,/ A ne djelom?). Pri tome se ne zapaža bilo kakav pad tona, već naprotiv prethodne dvije strofe tek sa tim prelazom zaokružuju svoje značenje i logično se ujedinjuju sa prvim stihovima epode.

³⁶ Ben Jonson, *Ode to Sir Lucius Cary and Sir H. Morison*, u: John-Heath Stubs, *The Ode*, Oxford University Press, London, 1969, p. 29.

Nadalje, pjesnikova misao nije zarobljena formom i ne završava se nužno na kraju svake formalne jedinice. Ona se, kao i kod Pindara, slobodno prenosi iz strofe u strofu, a kao jedan od najuočljivijih primjera jeste prenošenje pjesnikovog prezimena iz antistrofe u epodu treće trijade.

Već i na osnovu ovih letimičnih zapažanja postaje jasno da pindarska oda sa Džonsonom konačno dobija jasno definisane konture. Međutim, ni Džonson, kao uostalom ni Milton prije njega, svojim pokušajima nisu izvršili onakav uticaj na prihvatanje pindarske ode kakav će izvršiti Kauli. Već 1685. godine taj Kaulijev doprinos ističe Džon Drajdren (John Dryden 1631 – 1700): „Svi znaju da je on (pindarski stih) u naš jezik, u ovome vijeku, uveden posredstvom sretnog genija gospodina Kaulija.“³⁷ A tu činjenicu zatim priznaju i mnoga druga istaknuta imena engleskog pjesništva poput Poupa, Adisona, Kolridža i drugih. Međutim, postavlja se pitanje zašto je baš Kauliju pošlo za rukom ono u čemu nisu uspjeli čak ni veći pjesnici prije njega? Iako se u novijim istorijama engleske književnosti njegovo ime pojavljuje u odjeljcima minornih pjesnika, sa veoma šturim i letimičnim osvrtom na njegovu poeziju, Kauli je među svojim savremenicima uživao zavidan ugled. Čovjeku koji je svoju prvu zbirku pjesama, i to veoma zapaženu, objavio sa petnaest godina, koji je izvrsno poznao klasičnu književnost, te započeo pisanje jednog epa zasigurno se nije mogao osporiti talenat. Kada bismo se mogli vratiti u London ranih 1660-ih godina, kako to zamišlja Džon Hit-Stabs (John Heath- Stubbs), i upitati načitana čovjeka ko je vodeći pjesnik Engleske, odgovor bi vjerovatno glasio: Abraham Kauli.³⁸

Imajući, dakle, u vidu takvu reputaciju, ali i odjek koji su njegove ode imale u engleskoj poeziji, nesumnjivo je da je Kauli bio sasvim dorastao pomenutom zadatku. Međutim, čini se da je za tako širok i dalekosežan odjek presudan uticaj izvršio i sam pristup

³⁷ 'Every one knows it [sc. Pindaric verse] was introduc'd into our Language, in this Age, by the happy Genius of Mr. Cowley.' – *The Works of John Dryden*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p 389.

³⁸ John Heath-Stubbs, *The Ode*, Oxford University Press, London, 1969, p. 40.

Pindarovim stihovima. Neuspjeh Kaulijevih prethodnika uzrokovan je ili lošim poznavanjem Pindarovih oda, bilo po njihovim spoljašnjim, bilo po unutrašnjim obilježjima; ili suviše dosljednim imitacijama Pindarovog stila koje nisu pogodovale samoj prirodi engleskog stiha i jezika, te su, samim tim, gušile svaku mogućnost slobodnijeg i značajnijeg stvaranja u zadanoj formi. Imajući u vidu te granične slučajeve, Kauli se opredjeljuje za onaj isti, zaobilazni put za koji se odlučio i Horacije. „Kod Pindara moramo imati u vidu veliku razliku između njegovog i našeg doba, koja mijenja, kao na slikama, u najmanju ruku nijanse poezije, zatim ništa manju razliku između religija i običaja naših zemalja, te hiljadu pojedinosti koje se tiču mjesta, ličnosti i ponašanja koji se pred našim očima tek mutno pomalaju na tako velikoj razdaljini. I konačno, (što je samo po sebi bilo dovoljno mojoj svrsi) moramo uzeti u obzir da su naše uši nenaviknute na muziku njegovog metra, koji ga ponekad (naročito u pjesmama i odama) skoro bez ičega drugog čini izvrsnim pjesnikom; jer iako su se gramatičari i kritičari mučili da njegove stihove svedu na pravilne stope i mjere (kao kod grčkih i latinskih komedija) njihovi su rezultati za naše uši tek nešto bolji od proze.“³⁹ Svjestan tih nepomirljivih i nepremostivih razlika Kauli, poput Horacija, odustaje od pokušaja da suviše dosljedno podražava Pindarov stil. Umjesto toga, on nastoji da Pindara prilagodi vlastitim zamislama. „Ja sam, na osnovu toga, u ove dvije Pindarove ode uzimao, izostavljao i dodavao prema vlastitom nahođenju, pri čemu mi nije bio cilj da čitalac tačno zna šta on govori, već da

³⁹ 'We must consider in *Pindar* the great difference of time betwixt his age and ours, which changes, as in *Pictures*, at least the *Colours of Poetry*, the no less difference betwixt the *Religions* and *Customs* of out Countryes, and a thousand particularities of places, persons, and manners, which do but confusedly appear to our Eyes at so great a distance. And lastly, (which were enough alone for my purpose) we must consider that our Ears are strangers to the Musick of his *Numbers*, which sometimes (especially in *Songs* and *Odes*) almost without anything else, makes an excellent Poet, for though the *Grammarians* and *Criticks* have laboured to reduce his Verses into regular feet and measures (as they have also those of the *Greek* and *Latine Comedies*) yet in effect they are little better than Prose to our Ears.' - Abrahan Cowley, *Poetry and Prose, with Thomas Sprat's Life and Observations by Dryden, Addison, Johnson and others*, Oxford University Press, London, 1949, pp. 73, 74.

se upozna sa načinom i manirom njegovog govora (...) Ovaj ogled predstavlja pokušaj da se vidi kako bi (taj način govora) izgledao u engleskoj obradi.⁴⁰

Kako bi ilustrovali Kaulijev postupak navešćemo njegovu odu „U slavu Pindaru“ (*The Praise of Pindar*), u kojoj su na vrlo zanimljiv način isprepleteni i pindarski i horacijevski elementi. Iako je oda opisana kao imitacija jedne Horacijeve ode (IV, 2, a objavljena među Kaulijevim pindarskim odama), uticaj Horacija se većim dijelom ogleda u preuzimanju teme, dok je formalni okvir uglavnom pindarski.

1.

Pindar is imitable by none;

The *Phoenix Pindar* is vast *Species* alone.

Who e're but *Daedalus* with waxen wings could fly

And neither *sink* too low, now *soar* too high?

What could he who *follow'd* claim,

But of vain *boldness* the unhappy fame,

And by his fall a *Sea* to name?

Pindars unnavigable Song

Like a swoln *Flood* from some steep *Mountain* pour along.

The *Ocean* meets with such a *Voice*

From his enlarged *Mouth*, as drowns the *Oceans* noise.

⁴⁰ 'Upon this ground, I have in these two *Odes* of *Pindar*, taken, left out, and added what I please; nor make it so much my aim to let the Reader know precisely what he spoke, as what was his *way* and *manner* of speaking (...) This *Essay* is but to try how it will look in an *English Habit*.' – Ibid, p. 75.

2.

So *Pindar* does new *Words* and *Figures* roul

Down his impetuous *Dithyrambique Tide*,

Which in no *Channel* deigns t'abide,

Which neither *Banks* nor *Dikes* controul.

Whether th'*Immortal Gods* he sings

In a no less *Immortal strain*,

Or the great *Acts of God-descended Kings*,

Who in his *Numbers* still survive and *Reign*.

Each rich embroidered *Line*,

Which their triumphant *Brows* around,

By his sacred *Hand* is bound,

Does all their *starry Diadems* outshine.

3.

Whether at *Pisa's* race he please

To *carve* in polisht *Verse* the *Conque'rors Images*,

Whether the *Swift*, the *Skilful*, or the *Strong*,

Be crowned in his *Nimble, Artful, Vigorous Song*:

Whether some brave young mans untimely fate

In words worth *Dying for* he celebrate,

Such *mournful*, and such *pleasing* words,

As joy to'his *Mothers* and his *Mistress grief* affords:

He bids him *Live* and *Grow* in fame,
Among the *Stars* he sticks his *Name*:
The *Grave* can but the *Dross* of him devour,
So *small* is *Deaths*, so *great* the *Poets* power.

4.

Lo, how th'obsequious *Wind*, and swelling *Ayr*
The *Theban Swan* does upwards bear
Into the *walks* of *Clouds*, where he does play,
And with extended *Wings* opens his liquid way.

Whilst, alas, my *tim'rous Muse*
Unambitious tracks persues;
Does with weak unballast wings,
About the *mossy Brooks* and *Springs*;
About the *Trees* new-blossom'ed *Heads*,
About the *Gardens* painted *Beds*,
About the *Fields* and flowry *Meads*,
And all *inferiour beauteous things*
Like the laborious *Bee*,
For little drops of *Honey flee*,
And there with *Humble Sweets* contents her *Industrie*.⁴¹

⁴¹ Ibid, pp. 38-39.

(Pindara podražavat ne može niko;/Feniks-Pindar rijetkoga je soja./Ko bi već Dedal na kril'ma voštanim letjeti mog'o/ A da ne potone nisko, ili vine se previsoko?/Čemu da se, onaj ko ga prati, nada/Već hrabrosti puste nesrećnoj slavi/ Il' moru svoje ime da podari padom?/Pindarova pjesma neplovna je/ Što kao bujica silna niz strmi brijeg se sliva./Okean se sreće sa takvim glasom,/Iz usta nabujalih, što njegovu huku nadjačava.//

Tako Pindar figure nove i riječi valja/ Neobuzdanom ditirampskom strujom/ Kojoj nijedan kanal stanom nije/Nit' obala preprekom nit' nasip./Bilo da o besmrtnim bogovima pjeva/ Napjevom besmrtnim jednako/Il' o djelima dičnim kraljeva bogorodnih,/Što u stihovima njegovim još vladaju i žive./Svaki mu redak protkan je bogato/ Što sjajem svojim nadjačava/ Oko pobjedničkih čela zvjezdane dijademe/ Njegovom svetom rukom ovjenčane.//

Bilo da na trci u Pizi htjede/ Stihom dotjeranim urezat pobjednika lik,/Bilo da brzog, vještog il' snažnog/ Ovjenča pjesmom hitrom, umješnom, silnom:/Bilo da ranu sudbu kakvog odvažnog mladića/ Proslavlja riječ'ma za koje vrijedi mrijeti,/ Riječima žalobnim, al' dragim/ Da radost majci, a tugu gospi pruže:/On život mu daje i slavu veću/ Međ' zvijezde ime njegovo meće:/Grob tek prolaznost proždrijeti može/Tako je mala smrt, a tako silna pjesnika moć.//

Gle, kako vjetar pokoran, i vazduh uskovitlan/Labuda sa Tebe u visine nose/ Do staza oblaka, gdje igra se on,/I sa krilima raširenim otvara vedar put./Dok moja, oh, plašljiva Muza/ Skromnim stazama teži;/Na slabim, nesigurnim kril'ma/ Po mahovini potoka i vrela;/Nad glavama novoprocvalog drveća,/Nad lijevama raznobojnih bašta/ Nad poljima i livadama cvijetnim,/I nad stvarima drugim sporedne ljepote/ Poput marljive pčele/ Za par kapljica meda leti,/ I skromnom slašću revnost blaži.)

Ukoliko obratimo pažnju na formalne karakteristike ove ode možemo zapaziti da se ona sastoji od četiri strofe, pri čemu prvu strofu čini jedanaest, drugu i treću po dvanaest, a četvrtu strofu petnaest stihova. Iako se Kauli služi stihovima različite dužine, što je svakako pindarsko obilježje, već na osnovu ovakve strukture i samog broja strofa može se zaključiti da se njegova oda ne zasniva na šemi trijade. Formalna strogost koju zahtjeva ta tročlana struktura, u svakom slučaju, nije odgovarala onakvoj zamisli slobode koju je Kauli želio da postigne. Odbacivši podjelu na trijade, on u isto vrijeme odustaje i od složenog sistema rimovanja, koju bi takva podjela podrazumjevala. Umjesto toga, zapažamo da se stihovi rimuju sasvim slobodno prilagođavajući se jedino diktatu smisla, a ne nekog unaprijed zadanog sistema. Prva strofa je rimovana po šablonu *aabbccdde*, druga *abbacddefe*, treća *aabbccdeeff*, a četvrta *aabbccddeedggg*. Premda je odsustvo neke pravilnije šeme određeno nejednakom dužinom strofa, Kauli izbjegava svako podređivanje formi čak i onda kada se radi o strofama iste dužine, kao što se vidi na osnovu poređenja druge i treće strofe. Tako zamišljena struktura koja zanemaruje svaki oblik regulative, bilo po pitanju dužine stihova, strofa ili sistema rimovanja, predstavljala je sasvim dovoljan i opravdan razlog da se Kaulijeva oda nazove nepravilnom (*irregular ode*).

Međutim, njenu nepravilnost ne treba shvatiti kao negativno određenje, nastalo kao rezultat krive i pogrešne imitacije. Naprotiv, Kauli potpuno svjesno žrtvuje formu sadržaju, stvarajući na taj način jednu novu pjesničku vrstu koja je, premda bazirana na tradiciji, značajno prilagođena potrebama novoga doba. Upravo se tu ogleda inovativnost njegovog postupka, kao i uspjeh njegovih nastojanja ka oživljavanju klasične ode.

Fleksibilnost ovako osmišljene forme ostavlja pjesniku dovoljno prostora za sve one iznenadne prelaze i asocijativne skokove koje veže isključivo jedinstvo emocije. Očaranost

Pindarovim genijem i veličanstvnošću njegovog stila, na taj način, poprma različite nijanse, pri čemu se pjesnik poredi sa feniksom, labudom ili Dedalom, a njegova umjetnost sa neukrotivom bujicom koja svemu što dotakne daje pečat besmrtnosti. Iako se, na prvi pogled, čini da se Kauli i u pogledu sadržaja udaljava od propisanih kanona, prilikom pažljivije analize može se primjetiti da on takve kanone ne odbacuje u potpunosti nego ih postavlja u nešto labavije okvire. Tako se, na primjer, može uočiti da se navedena oda ne zasniva na formi obraćanja. Početak pjesme, u kome pjesnik obično najavljuje svoj predmet u direktnom obraćanju, u ovom je slučaju posvećen nekom trećem licu (ili licima) ili čak samome sebi, a Pindar, kome je oda posvećena, stoji negdje izvan te direktne komunikacije. Otuda, umjesto očekivanog „Pindare, tebe podražavat ne može niko,“ stoji „Pindara podražavat ne može niko.“ Međutim, pomjeranje pjesnikovog „ja“ u odnosu na predmet ni u kom slučaju ne remeti jedinstvo pjesme, niti njenog tona. U njenom težištu i dalje počiva Pindar, ali ne Pindar kao sagovornik, nego Pindar kao umjetnik, zajedno sa njegovom umjetnošću. Takvo objedinjavanja ličnosti i njenog djela omogućava onaj završni kontrast u kome se pjesnik spušta sa nebesa vrhunske umjetnosti ka skromnim dometima vlastitog stvaralaštva. Na tom mjestu, pjesma opisuje svoj puni krug.

Taj krug, kod Pindara, započinje sadašnjošću i ovozemaljskim, da bi se preko božanskog i vječnog, te prošlosti i mitskog ponovo vratio na svoj početak. Međutim, Kaulijeva oda ne prati dosljedno takvu putanju. Izostavivši formu obraćanja pjesnik stoji u mnogo labavijoj vezi prema svom predmetu. Otuda Kaulijeva oda, s obzirom na vremensku određenost, ostaje prilično statična. Sadašnje vrijeme koje dominira prvom strofom (*is, pours, meets, drowns*), ostaje dominantno tokom cijele pjesme. Sporadična pominjanja Dedala, drevnih kraljeva ili junaka iz Pize ipak ne doprinose nekom značajnijem narušavanju te dominacije. Otuda pjesma dobija izrazito meditativni karakter u kome pjesnik, diveći se Pindaru, istovremeno vodi dijalog sa samim sobom. Početni stih pjesme, na taj način, dobija

snagu jedne, gotovo naučno utemeljene činjenice, koja se nakon iznošenja neoborivih dokaza, završava ličnim porazom. I dok je za Grke pobjeda na sportskim takmičenjima predstavljala putokaz i svjedočanstvo o dometima ljudskih postignuća, Pindarova genijalnost po Kauliju seže do takvih vrhunaca koje ljudska priroda ne može pratiti. Veličina grčkog pjesnika u Kaulijevoj pohvali ruši sve granice da bi konačno dostigla kulminaciju u stihovima „So small is Deaths, so great the Poets power“. Nakon toga, pred pjesnikom se otvaraju nebesa i on na svojim krilima napušta zemaljske sfere - a pratiti takav let svakako je nemoguće.

Međutim, kada govorimo o zemaljskim i nebeskim sferama valja istaći da Kaulijeva oda, uprkos njenoj vremenskoj statičnosti, u prostornom pogledu ima daleko više dinamike. Ona je u doslovnom smislu uzvišena. Njeni uzleti su nagovješteni već u početnim stihovima prve strofe, aluzijom na Dedala. Zatim se, nakon poređenja sa bujicom, uspinjemo bliže bogovima i besmrtnosti, „bogorodnim kraljevima“ i „zvjezdanim dijademama“. U trećoj strofi Pindar svojim stihovima uzdiže ljude do zvijezda, a njegova moć nadilazi i samu smrt, prelazeći granice konačnog. I konačno, na početku posljednje strofe, „labud iz Tebe“ polijeće put nebesa, dok pjesnik na krilima pčele svoje napore zadovoljava „skromnim slastima“. Prema tome, struktura pjesme bi se mogla opisati uzlaznom putanjom, koja doseže do skoro neslućenih visina, da bi se zatim strmoglavo srušila među potoke, drveće, bašte itd. No, i taj pad je nagovješten na početku pjesme stihovima: „What could he who follow'd claim,/ But of vain boldness the unhappy fame,/ And by his fall a Sea to name?“. Pohvala Pindaru koja seže do jednog paroksizma može se, u određenom smislu, tumačiti i kao opravdanje za skromnost vlastitih pjesničkih dostignuća. Pjesnik je već na samom početku svjestan svoje nemoći u podražavanju Pindara. Međutim, on kao da želi pred samim čitaocem dočarati veličinu jednog i nemoć drugog stvaraoca. Tek kada čitalac postane svjestan nedodirljivosti Pindarovog genija on će biti u stanju da prihvati i one, daleko slabije, mogućnosti pjesnika-pčele.

Iako izabrana oda na vrlo dobar način ilustruje spoj pindarskih i horacijevskih elemenata u Kaulijevoj interpretaciji tradicionalnog žanra, ona nam, sa druge strane, daje prilično oskudan uvid u moguća tematska proširenja, bilo po pitanju izbora građe ili po pitanju njene drugačije obrade. Budući da Kauli već u samom naslovu ističe da njegova pjesma predstavlja imitaciju jedne Horacijeve ode postavlja se pitanje koliki je stvarni Kaulijev doprinos, odnosno koji je udio preuzetih i već razrađenih motiva? Prilikom poređenja dvaju oda odmah se zapaža razlika u pogledu forme. Naime, Horacijeva oda je komponovana u sapfijskoj strofi od četiri stiha, koja je u Kaulijevoj obradi prerasla u pindarske stihove nejednake dužine, ali bez podjele na trijade. No, uprkos značajnim izmjenama u formi, sadržaj pjesme ostaje dosljedan originalnoj strukturi, pa tako Kauli preuzima već pomenute motive Dedalovog leta, bujice, motiv pčele i labuda i mnoge druge. Međutim, iako je raspored motiva skoro dosljedno preuzet od Horacija, način njihove obrade je u značajnoj mjeri modernizovan. U skladu sa već citiranim zapažanjem o bitnoj razlici između dvaju epoha (grčke i engleske, a samim tim i rimske) u pogledu religija, običaja, ljudi, mjesta itd, Kauli izostavlja one dijelove pjesme u kojima se pominju ličnosti, narodi, zemlje ili bilo kakva druga obilježja tipična za Horacijevu epohu. Na taj način on se oslobađa svih onih suvišnih elemenata koji nemaju značajnije funkcije u jednom novom pristupu već postojećem žanru. Izostavivši, da tako kažemo, sav suvišni teret prošlosti on zapravo vrši reviziju datog žanra kako bi ga doveo u sklad sa zahtjevima novoga doba.

Neosporna je činjenica da je Kauli u potpunosti uspio da odama udahne novi život, međutim vrhunska ostvarenja u ovome žanru neće izaći iz njegovog pera. Otuda se može reći da Kauli ne pruža neka značajnija proširenja tematskih okvira ode, već naprosto kombinuje tradicionalne elemente dajući im specifičnu nijansu svog vremena. Iako niko ne osporava

uspjeh sa kojim je „dubokoga Pindara prilagodio vlastitoj liri“⁴², kako to kaže Adison, njegovi stihovi ipak ostavljaju utisak pretjerane refleksivnosti i viška duha (*wit*) u kome nema one tanane ravnoteže između emocije i misli. O tome govori i Drajuden u već citiranom tekstu: „On je zaista doveo [odu] tako blizu savršenstvu koliko je to bilo moguće u tako kratkom vremenu. Međutim, ako smijem da izrazim svoje skromno mišljenje, bez uvrede njegovom svetom pepelu, nešto od čistote engleskog jezika, nešto od one ravnoteže misli, nešto od slasti stihova, jednom riječju, nešto od istančanijeg dara i naglašenije lirske prirode stihova još uvijek nedostaje.“⁴³ O tom nedostatku ravnoteže između emocije i misli govoriće nešto kasnije i Kolridž ističući da su pjesnici starije generacije, od Dona do Kaulija, „žrtvovali strast i strastveni tok poezije profinjenostima intelekta i uzletima duha“⁴⁴, pa će otuda, u čuvenom poređenju između Milтона i Kaulija, prvome podariti „visoko imaginativan“ (*highly imaginative*), a drugome „maštovit“ (*fanciful*) duh. No, bez obzira na očigledne nedostatke Kaulije poezije koji se, kako vidimo, mogu tumačiti i kao nedostaci jedne epohe, njegova revitalizacija ode, koja konačno postaje žanr u kome je moguće stvarati sa priličnom dozom slobode, ostaje trajna zasluga u razvoju modernog engleskog pjesništva.

Nakon ovog letimičnog putovanja kroz istoriju ode postaje sasvim jasno zašto je njenu prirodu gotovo nemoguće svesti u okvire neke koliko-toliko precizne definicije. Miješanje različitih kultura, jezika i civilizacija ostavilo je neizbrisivi trag na njenoj strukturi. Zbog toga je teško govoriti o bilo kakvom univerzalnom modelu ode, već jedino o dominantnim elementima u njenoj kompoziciji – pindarskim, horacijevskim ili mješovitim (Kaulijevim).

⁴² Joseph Addison, *An Account of the Greatest English Poets*, u: Abraham Cowley, *Poetry and Prose, with Thomas Sprat's Life and Observations by Dryden, Addison, Johnson and others*, Oxford University Press, London, 1949, p. xli.

⁴³ 'He, indeed, has brought it as near Perfection as was possible in so short a time. But if I may be allowed to speak my Mind modestly, and without Injury to his sacred Ashes, somewhat of the Purity of *English*, somewhat of more equal Thoughts, somewhat of sweetness in the Numbers, in one Word, somewhat of a finer turn and more Lyrical Verse is yet wanting.' – *The Works of John Dryden*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p 389.

⁴⁴ 'Our faulty elder poets sacrificed the passion and passionate flow of poetry, to the subtleties of intellect, and to the starts of wit', Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 1985, p. 168.

No bez obzira na dominaciju pojedinih elemenata odu možemo prepoznati na osnovu ozbiljnosti tona, na osnovu slobodnih prelaza iz konačnog u beskonačno, na osnovu čudesnih spojeva božanskog, ljudskog i mitskog, na osnovu odnosa između ličnog i kolektivnog, i konačno, na osnovu onog, za sada tek nejasno naznačenog pojma uzvišenog. Rasvjetljavanje tog pojma biće zadatak narednog poglavlja.

PROBLEM UZVIŠENOG – OD UZVIŠENOSTI FORME DO UZVIŠENOSTI IDEJE

Svako nastojanje da se rasvijetli sama suština ode u opštem smislu tijesno je povezano sa pojmom uzvišenog kao jednim od ključnih elemenata njene prirode. Otuda se oda, gotovo redovno, dovodi u vezu sa uzvišenošću osjećanja, uzvišenošću predmeta ili uzvišenošću stila i načina obrade određene teme. Međutim, skoro je nemoguće ukazati na primjere u kojima je sadržaj toga pojma precizno i jasno određen. Naime, preuzimanjem već postojećih definicija ode, te njihovim dopunjavanjem i proširivanjem, većina autora, priznajući mu doduše značaj, zadržava pojam uzvišenog kao svojevrstni inventar ode, ne osjećajući pri tome potrebu njegovog rasvjetljavanja. Na taj način, uzvišeno postaje jedan od standardnih pojmova u svakom razmatranju ode, ali istovremeno i jedan od teorijskih alata koji je, usljed stalne upotrebe, već odavno izgubio svoju prvobitnu oštrinu. U takvim uslovima sasvim je opravdano zapitati se šta je uopšte uzvišeno, na čemu ono počiva, kakve su njegove osobine, kako se postiže uzvišenost itd?

Jedan od razloga zbog kojih se pojam uzvišenog tako često uzima, ili preuzima, u sasvim nepreciznim i nedorečenim značenjima, počiva možda i u činjenici što problematika uzvišenog daleko više zalazi u polje estetike, kao filozofske discipline, a ne teorije književnosti ili poetike. Ispitivanje lijepog, kao osnovni zadatak estetike, u različitim pokušajima da razjasni svoj predmet, izjednačavalo je u pojedinim slučajevima lijepo sa prikladnošću, sa ukrasom, privlačnošću i ljupkošću, te konačno i samom uzvišenošću. Međutim, čak i nakon razdvajanja tih dvaju pojmova, uzvišeno je i dalje ostalo u oblasti estetike, odakle je tek povremeno preuzimano u svrhe književno-teorijskih razmatranja. Stoga bi se moglo reći da je teorija književnosti koristila pojam uzvišenog uvijek u onom značenju i obimu koji je u to vrijeme propisivala ili sugerisala aktuelna estetika. Imajući nadalje u vidu

neodoljivu sklonost filozofa da svoju estetiku grade na prethodno razrađenim metafizičkim sistemima, logično je očekivati da se i pojam uzvišenog mijenjao u skladu sa izmjenama pojedinih filozofskih orijentacija. Takve promjene nesumnjivo su ostavile traga i u samoj književnosti, pa i u komponovanju oda koje su zbog svoje bliske veze sa uzvišenošću i kolektivnim vrijednostima morale ići u korak sa novim zahtjevima. Ukoliko se prizna postojanje veze između metafizike, estetike i književnosti onda se čini sasvim opravdanim, pa i poželjnim, tražiti rješenje pojedinih književnih problema u oblasti filozofije. Drugim riječima, ukoliko želimo odgovoriti na pitanje o čemu pjevaju ode, te zbog čega se njihova tematika mijenjala tokom vremena, onda je nužno da rješenje tog problema tražimo u oblasti estetike. S obzirom na cilj ovog istraživanja, kao i na ograničenost prostora kojim raspoložemo, naše zanimanje za estetiku zadržaće se samo na onim momentima njenog razvoja koji su blisko povezani sa problemom uzvišenog te njegovim odnosom prema pojmu lijepog.

Taj odnos, kako je to maločas nagovješteno, kretao se između dva pola, to jest dva suprotna gledišta. Na jednoj strani lijepo se pokušavalo objasniti putem uzvišenog, pri čemu su se dva pojma skoro izjednačavala, dok su se, na drugoj strani, ljepota i uzvišenost nastojali razdvojiti kao posebni kvaliteti. Uzvišeno, zapravo, ulazi na velika vrata u oblast estetičkih razmataranja upravo zahvaljujući tom odnosu prema lijepom. „Jer, premda ima uzvišenih umjetničkih djela i premda ljepotu i uzvišenost običavaju suprotstavljati, ipak nema prave, objektivne opreke između ljepote i uzvišenosti: ono istinski i apsolutno lijepo uvijek je i uzvišeno, ono uzvišeno, ako je istinito, jest i lijepo.“⁴⁵ Ovako piše Šeling u svom „Sistemu transcendentalnog idealizma“ zastupajući nesumnjivo onaj prvi stav. Zaista, čak i laički posmatrano, teško bi bilo nečemo što je lijepo osporiti uzvišenost, ili obratno. No, prihvatimo li ovakvo gledište, onda se svakako valja zapitati da li se ljepota nekog predmeta, ličnosti ili

⁴⁵ Danko Grlić, *Estetika 1 – Povijest filozofskih problema*, Naprijed, Zagreb, 1983, 105.

pojave može u potpunosti objasniti pojmom uzvišenog, to jest da li uzvišeno ispunjava ukupni sadržaj pojma lijepog? Kolikogod se Šelingovo stanovište činilo istinitim mora se priznati da određeni dio lijepog ipak ostaje izvan dometa uzvišenog, i obrnuto. Stoga bi bilo pravilnije tvrditi da ljepota, između ostalog, uključuje i uzvišnost, odnosno da uzvišnost, između ostalog, obuhvata i ljepotu, pri čemu ono 'ostalo' uvijek ostaje nerasvijetljeno. Onaj drugi od pomenutih stavova rađa se upravo iz potrebe da se obuhvati i taj ostatak. Tako, na primjer, škotski filozof i estetičar lord Kejms (Henry Home, lord Kames 1696-1782) nastoji da razdvoji uzvišeno od lijepog. „Duševno kretanje koje nazivamo uzvišenim razlikuje se time kvalitativno od osjećaja lijepog što posjeduje ozbiljniji karakter i što plijeni cjelokupnu ljudsku pažnju, dok je osjećaj ljepote veseo i obuhvaća samo jedan dio naše svijesti.“⁴⁶ Na taj način, lord Kejms uzvišeno određuje ozbiljnošću i obuhvatnošću uticaja na svijest, a lijepo parcijalnošću uticaja i veselošću. No, bez obzira na ispravnost ovakvih određenja (čime ćemo se baviti kasnije), valja istaći da je diferencijacija ovih pojmova preduslov svakom ozbiljnijem nastojanju njihovog određenja. Tek odvajanjem od pojma lijepog uzvišeno zauzima značajnije mjesto u teoriji umjetnosti. Međutim, važno je naglasiti i to da ovo odvajanje ne podrazumijeva i odnos međusobne isključivosti u kome bi, na primjer, uzvišeno negiralo ljepotu, već nastojanje da se odredi tačan obim i udio jednog u drugome. Prema tome već se i na osnovu ovih uvodnih napomena može zapaziti povezanost, ali i sva složenost, odnosa ljepote i uzvišenosti.

a) Problem uzvišenog kod Longina

Prvi značajniji pokušaj ispitivanja te složenosti potiče još iz I vijeka nove ere, a pripisuje se Longinu, ili Pseudo-Longinu, budući da su kasnija istraživanja dovela u pitanje

⁴⁶ Danko Grlić, *Estetika 2 – Epoha estetike*, Naprijed. Zagreb, 1983, 46.

njegovo autorstvo.⁴⁷ No iako je Longin zaslužan za uvođenje pojma uzvišenog u estetiku, valja napomenuti da se taj pojam prvobitno koristio u antičkim retorikama gdje je označavao jedan od triju stilova govorništa. Za antičke retoričare taj treći stil predstavljao je ujedno i veliki stil koga su krasili ozbiljnost i veličina, a nešto od tog antičkog shvatanja uzvišenosti ostaće sačuvano i u kasnijim pristupima ovome pojmu. Longinov „Esej o uzvišenom“ (*Peri hypsous*) napisan je, zapravo, kao odgovor na istoimenu, ali na žalost izgubljeni, traktat rimskog retoričara Cecilija, koji je bio posvećen upravo tom velikom stilu. Međutim i Longinov traktat, iako sačuvan, izvršio je svoj značajni uticaj tek mnogo vijekova nakon što je ugledao svjetlost dana. Sve do druge polovine XVII vijeka taj spis je ležao gotovo zaboravljen, a onda je, 1672. godine, slavni Nikola Boalo (Nicolas Boileau) objavio njegov prevod na moderni jezik čime mu je udahnuo novi život i obezbjedio mu značajno mjesto u istoriji estetike. Da je riječ o zaista snažnom i širokom uticaju svjedoči i činjenica da je Longinov spis ostavio vidljivog traga ne samo na umjetnike iz perioda klasicizma i prosvjećenosti, i to poglavito preko Boaloe i njegove poetike, već i na romantičare koji su dodatno proširili neke Longinove teze.

Razlog za tako širok odjek Longinovog razmišljanja o uzvišenom valja tražiti upravo u onim momentima u kojima se on udaljava, ili bolje rečeno u kojima proširuje, dotadašnja shvatanja umjetnosti. Dok su njegovi prethodnici, Platon i Aristotel, bili zaokupljeni umjetničkim djelom, njegovim odnosom prema stvarnosti, te njegovim značajem za društvo ili državu, Longin se, ne zanemarujući ove probleme, okreće stvaraocu pa i samoj publici, zatvarajući time onaj krug pitanja koja uključuju stvarnost, stvaraoca, djelo i publiku. Uvođenjem tih dvaju novih elemenata u žižu interesovanja teorije umjetnosti Longin postavlja i neka potpuno nova, ali do danas nerazriješena pitanja poput uticaja urođenih i stečenih

⁴⁷ Vidi: Miroslav Beker, *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*, SNL, Zagreb, 1979, 102-103.

sposobnosti u umjetnikovom stvaralaštvu ili pitanja o ljepoti cjeline prema ljepoti pojedinih dijelova umjetničkog ostvarenja.

No, krenimo redom. Osvrćući se na Cecilijevu raspravu Longin zamjera svom prethodniku na tome što on „pokušava pokazati što je to uzvišeno bezbrojem definicija i primjera, kao da ne bismo to znali,“ ali, u isto vrijeme, zaboravlja, ili smatra nepotrebnim, „pokazati nam na koji bismo način smogli snage da uzdignemo naše duše na neku višu razinu uzvišenosti stila.“⁴⁸ Na osnovu ove zamjerke postaje jasno da se Longin odlučuje za daleko praktičniji pristup datom predmetu, smatrajući suvišnim svako dalje nastojanje definisanja uzvišenog, budući da je njegova priroda već svima poznata. Otuda njegov spis, zaista, i ne nudi neku značajniju i konzistentniju definiciju uzvišenosti. Međutim, navedeni odlomak pokazuje i to da se uzvišeno za Longina krije u samom stilu, što svakako vuče korijene iz onog retoričkog određenja. U skladu s tim, osjećajući čak neugodnost što se zadržava na nečemu što je već dobro poznato, Longin na samom početku svog spisa definiše uzvišeno kao „neki vrhunac ili izvrsnost izričaja.“⁴⁹ Iznoseći takvu definiciju on uzvišenom daje objektivni kvalitet, što će reći da polazi od uzvišenosti forme. Naime, ukoliko uzvišenost počiva u stilu i izrazu onda bi se mogli iznaći primjeri uzvišenosti u djelima velikih umjetnika koji bi zatim mogli poslužiti kao model za postizanje uzvišenosti stila. Drugim riječima, ukoliko govorimo o uzvišenosti stila onda možemo govoriti i o sredstvima i postupcima koji će voditi do te uzvišenosti.

Ako se ova linija rezonovanja isprati do samog kraja, onda postaje jasno da objektivnost Longinovog pristupa počiva na uvjerenju da se uzvišenost može uvježbati, da se može raščlaniti na sastavne dijelove čije će poštivanje uvijek voditi željenom rezultatu. Da je zaista tako svjedoči i dalji tok Longinovog spisa u kome on navodi „pet izvora iz kojih

⁴⁸ Ibid, 81 (prevod:T. Smerdel).

⁴⁹ Ibid, 81.

uglavnom proistječe uzvišenost stila,⁵⁰ a oni su: sposobnost za velike zamisli, duboko i nadahnuto osjećanje, posebna obrada figura, plemenitost izraza koja se ogleda u izboru riječi i dotjeranom izražavanju, te konačno kompozicija i poredak riječi. Premda do ovog momenta Longinova koncepcija uzvišenog u potpunosti odgovara praksi klasicističkih teoretičara umjetnosti ona se, sa ovom istom podjelom, i značajno udaljava od čisto normativnih principa. Zapitaćemo se kako? Iako je Longinov pristup u osnovi racionalistički, čini se da je autor „Eseja o uzvišenom“ morao biti svjestan činjenice da se uzvišenost ne može svesti na isključivo zanatske sposobnosti umjetnika. Naime, svako nastojanje da se umjetnost svede na određeni sistem pravila ili bilo kakav oblik regulative koji dolazi van umjetnosti same, nužno će se završiti u prezasićenosti publike jednim prilično bezličnim i monotonim ređanjem skoro identičnih umjetničkih ostvarenja. Imajući u vidu takvu opasnost Longin u navedenu podjelu unosi i dodatno razgraničenje koje se zasniva na sposobnostima umjetnika, pa tako prva dva izvora uzvišenosti postavlja u red urođenih sposobnosti, dok za one preostale tvrdi da se mogu steći, to jest usvojiti, putem vježbe ili poštivanja određenih pravila. Na taj način on veoma mudro izbjegava pomenutu zamku pokušavajući da pronade određenu ravnotežu između onoga što će kasnije prerasti u problem odnosa genijalnosti i talenta u umjetničkom stvaralaštvu. On kritički uzima one stavove po kojima su isključivo urođene sposobnosti zaslužne za uspjeh neke umjetničke kreacije uviđajući, i to s pravom, da takva shvaćanja istovremeno negiraju i svaki pokušaj racionalizacije procesa stvaranja prepuštajući ga volji i hirovima genija. „Govori se da su uzvišena osjećanja prirodna, pa da se zbog toga ne mogu podučavanjem prenijeti na drugoga, te da je jedina moguća vještina da ih postignemo izraziti, ako nas je takvim darom obdarila sama priroda.“⁵¹ Međutim, ukoliko je priroda izvor uzvišenih osjećanja, ona je za Longina istovremeno i argument u prilog suprotnom gledištu. „Bilo bi dovoljno da se uoči kako priroda (...) ipak ne voli da se prepusti hirovitosti, a ni da se

⁵⁰ Ibid, 85.

⁵¹ Ibid, 82.

očituje u potpunosti bez neke metode. Zatim, ako je ta ista priroda početak i temelj cjelokupnog našeg stvaralaštva, onda s druge strane, ako se obazremo na određenu mjeru i prikladnost svakog pojedinog slučaja, pa na vježbe i sigurnije upotrebe, onda je jedino metoda kadra to predodrediti i definirati. Sposobni su stvaraoci izloženi vrlo velikoj pogibelji ako se prepuste u stvaranju nekom neredu.⁵² Priroda, dakle, nije autoritet koji potvrđuje samovolju genija dajući mu, pri tome, neograničenu moć, ona je zapravo model harmonije i reda na koji bi se genij morao ugledati u svom stvaralaštvu. Ona je autoritet koji nameće osjećaj mjere, a ne neumjerenosti, ona propagira metodu umjesto haosa. Ta 'metodizirana priroda' (Nature methodised), kako će je kasnije nazvati Poup, istovremeno je i izvor uzvišenih osjećanja, ali i okvir koji svojom vlastitom zakonitošću nameće pravila koja će voditi uzvišenosti svakog drugog oblika stvaranja. Ona sa punom darežljivošću obasipa umjetnika svojim darovima ali mu, takođe, nameće i obavezu da poštuje njene zakone.

Međutim, Longinovo ukazivanje na pravila i na metode ne podrazumjeva jednostranost i strogost u smislu onih radikalnih klasicista koji su zakonitosti umjetničkog stvaranja pretvarali u dogme, već protutežu jednako radikalnim veličanjima urođenih sposobnosti umjetnika koja su umjetnost izjednačavala sa nadahnutim trabunjanjem kakvog pijanca. Ono na šta Longin pokušava da skrene pažnju nisu isključivo pravila nego ravnoteža između reda i haosa, između neobuzdane umjetničke inspiracije i vještine koja se pokorava određenim normama. I premda je uzvišenost, po Longinu, vrhunac ili izvrsnost izraza, njeno porijeklo nije u formi već u duhu umjetnika. Ona, zapravo, počiva u sposobnosti za velike zamisli, u ideji i nadahnutoj osjećajnosti koje se zatim vještom i pravilnom obradom verbalnog materijala pretaču u određenu formu. Od vještine umjetnika, od njegovog poznavanja jezičkih figura, izbora i redosljeda riječi zavisiće uspješnost njegove tvorevine, to jest uzvišenost njegovog ostvarenja. Samo će njegovo umjeće omogućiti da uzvišenost rođena

⁵² Ibid, 82.

u njegovom duhu počne isijavati iz njegovog djela. Otuda je sledeća definicija uzvišenog, koju nam Longin nudi, daleko bliža romantičarskom temperamentu: „Uzvišeno je odjek velikog duha.“⁵³ U tom zaokretu ka romantizmu Longin, polazeći od uzvišenosti forme dolazi do uzvišenosti ideje, do uzvišenosti zamisli, do neke vrste senzibiliteta koji zapaža uzvišeno. No, ma kako da je značajan taj prelaz, čini se da stari retoričar nije bio u potpunosti svjestan njegove važnosti. Naime, ukoliko uzvišeno počiva u duhu umjetnika, onda bi se valjalo zapitati šta je to što podstiče njegovo rađanje? Postoje li u samoj prirodi pojave koje su po svojoj suštini uzvišene, ili je umjetnik taj koji indiferentnoj i statičnoj prirodi poklanja taj kvalitet? Ukoliko je priroda u nekim svojim manifestacijama uzvišena onda bi bilo poželjno ukazati na takve primjere. Sa druge strane, ukoliko se uzvišenost rađa u čovjeku, valjalo bi rasvijetliti prilike u kojima dolazi do tih iskrenja uzvišenosti. Međutim, Longin se ne bavi niti jednim od ovih pitanja. Umjesto toga on zapaža da je „nemoguće da bi ljudi koji su cijelog života zabavljeni sitnim mislima i ropskim brigama mogli stvoriti nešto divno i dostojno besmrtnosti.“⁵⁴ Da bi se rodila uzvišenost potreban je veliki duh, a da bi duh postigao veličinu, on mora da bude u dodiru sa veličanstvenošću. Drugim riječima, Longin nam upućuje onaj dobro poznati zahtjev za izučavanjem i neprestanim ugledanjem na uzore antike u kojima je ideal uzvišenosti postignut u najvećoj mogućoj mjeri, čime se ponovo vraćamo uzvišenosti forme.

Priznajući, dakle, da uzvišeno izvire iz duha samog umjetnika Longin ipak nastoji da objasni njegove realne manifestacije ukazujući na primjere onih književnih ostvarenja u kojima je ono na uspješan način preneseno iz sfere duha u sferu jedne zaokružene i dovršene forme. Na taj način on izbjegava, ili pak smatra nepotrebnim, svako zalaženje u oblast metafizičkih ili gnoseoloških razmatranja, ostajući pri tome vjeran praktičnosti svoga pristupa koja je najavljena već na početku njegovog spisa. Slijedimo li tu Longinovu praktičnost,

⁵³ Ibid, 86.

⁵⁴ Ibid, 86.

ostavljajući za sada po strani konzekvence ove nove definicije uzvišenog, pred nama će se ukazati još jedno pitanje. Naime, ukoliko umjetnik nastoji da uzvišenost svoje zamisli i svojih osjećanja pretoči u djelo, onda se postavlja pitanje u kojoj je mjeri uopšte moguće takvo prenošenje? Da li se taj umjetnikov impuls može u potpunosti odraziti u njegovom djelu ili je sveden tek na povremena provejavanja uzvišenog? Konačno, da li je umjetničko djelo uzvišeno u svojoj cjelini, ili tek u nekim od svojih dijelova?

Odgovor na ovo pitanje nagovješten je već u onoj početnoj definiciji po kojoj se uzvišeno, ponovimo to još jednom, karakteriše kao neki vrhunac ili izvrsnost izraza. Ono što je u ovom trenutku važno zapaziti u ovoj prilično šturoj definiciji jeste riječ 'vrhunac'. Upotrebom ove riječi Longin izgleda želi naglasiti određeni momenat kretanja, i to kretanja prema gore, pri čemu uzvišeno predstavlja njegov kraj, ali ujedno i njegovu svrhu. Uspon na neki planinski vrh ne završava se u njegovom podnožju, već podrazumijeva postepeno kretanje ka gore koje će na kraju biti nagrađeno veličanstvenim pogledom. Po ovoj analogiji uzvišeno bi se moglo tumačiti i u doslovnom smislu kao uzdizanje ili 'uzvisivanje' duha, ili pak stila, do određenog vrhunca izražajnosti ili emocija. Međutim, ako se uzvišenost shvati kao neki vrhunac onda takva koncepcija podrazumijeva da se njegova manifestacija u nekom umjetničkom djelu može ostvariti tek povremeno, u određenim momentima, dok je sav onaj ostatak usmjeren ka postizanju tog efekta. Ili, u konkretnom slučaju, ako je jedna oda izraz uzvišenih osjećanja bilo individualnih, bilo kolektivnih, ona može izraziti takva osjećanja samo u nekim od svojih stihova, ali nikako u svojoj ukupnosti. Ona niti počinje niti završava uzvišenošću, već služi kao svojevrsni okvir u kome se, u pojedinim trenucima, postižu takva osjećanja. Njena putanja, ukoliko bismo je predstavili grafički, nije pravolinijska, pri čemu bi pretpostavljeni vrhunac bio postignut na samom početku, a zatim održavan do kraja. Naprotiv, njeno kretanje je valovito i sastoji se od neprestanih uspona i padova, s tim da se onoj silaznoj putanji ne bi smjelo dopustiti da padne ispod određenog nivoa neke srednje vrijednosti. No,

ako oda neprestano oscilira između uzvišenosti i neke prosječne visine to bi onda svakako narušavalo njenu cjelovitost, naglašavajući samo pojedine dijelove njene strukture. Čitalac bi tada manje pažnje posvećivao onim slabijim dijelovima, a divio bi se tek pojedinim pasażima koje bi mogao smatrati veličanstvenim. U krajnjoj liniji ovakav koncept bi vodio do zaključka da je nemoguće govoriti o veličanstvenim pjesmama, već samo o veličanstvenim i uzvišenim stihovima.

No, iako se čini da Longinova definicija dovodi u pitanje cjelovitost umjetničkog djela, on je ipak svjestan važnosti ukupnog efekta. Longin, doduše, priznaje da je moguće ostvariti uzvišeno i u jednoj jedinoj misli, ali ta parcijalnost nije konačna svrha nekog umjetničkog ostvarenja. Ona jednako doprinosi cjelini. „Međutim, opažamo da ne djeluju odjednom ni sposobnosti invencije a ni raspored i razrada gradiva od jednog ili dva pasusa, nego cijeli smisao i sadržaj djela. Naprotiv, ono uzvišeno, uz uvjet da probije u pravo vrijeme i na zgodnom mjestu, potrese sve poput groma i otkrije govornikovu snagu.“⁵⁵ Momenti u kojima se ostvaruje onaj vrhunac izražajnosti, prema tome, svojom snagom i efektivnošću uzdižu i one dijelove pjesme koji su na nešto nižem nivou uzvišenosti. Uzvišeno, kako to veli Longin, 'probija' tek u pojedinim, pažljivo odabranim trenucima, ali takva pražnjenja potresaju cijelu pjesmu, pri čemu se njihov odjek širi i na one niže predjele. Zbog toga je važno da oni dijelovi pjesme koji se nalaze između tih vrhunaca, po svojoj izražajnosti, ne budu ispod određene razine uzvišenog, jer bi u suprotnom cjelovitost utiska bila narušena, a ono 'uzdizanje ostatka' onemogućeno.

Ako bismo ton neke pjesme podijelili na četiri nivoa izražajnosti, pri čemu bi razlikovali niski, srednji, visoki i vrhunski stepen, onda bi oda, u idealnom slučaju, morala da se kreće u ravni visoke izražajnosti sa povremenim uspinjanjima do samih vrhunaca uzvišenog, jer bi jedino na taj način bio ostvaren odnos između cjeline i dijelova. Kretanje u

⁵⁵ Ibid, 81.

nižoj ravni izražajnosti onemogućilo bi svako 'probijanje' uzvišenosti, jer bi recimo skokovi od srednjeg na vrhunski nivo izraza bili suviše nagli te bi onemogućili uzdizanje ukupnog tona pjesme. Pjesma koja bi se kretala u sva četiri od navedena nivoa, dakle od nižeg do vrhunskog, bila bi neujednačena po tonu, a uzvišenost koja bi se u njoj javljala ne bi mogla uzdići preostale dijelove, već samo one koji se nalaze na visokom nivou izražajnosti. Snaga ukupnog utiska ne proističe, dakle, samo iz onih vrhunskih momenata, već zavisi i od nivoa izražajnosti ostatka. Prema tome, iako uzvišeno posmatra kao vrhunac izražajnosti, Longin time ne naglašava parcijalnost umjetničkog djela, već naprotiv, želi da ukaže na važnost međusobnog odnosa cjeline i dijelova, pri čemu su oba momenta podjednako važna za ostvarenje ukupnog efekta.

Na osnovu dosadašnjih zapažanja može se zaključiti da se Longinovo tretiranje fenomena uzvišenog kreće u oblastima umjetničkog djela i umjetnika samog, to jest njegovog duha. Iako je akcenat postavljen na razmatranje uzvišenosti forme, Longin ipak priznaje da ta uzvišenost potiče iz duha umjetnika, ne upuštajući se, doduše, u dublju problematiku takve tvrdnje. Međutim, u posljednjoj definiciji uzvišenog koju ćemo pomenuti, on uključuje i treći faktor važan za ovo razmatranje, a to je faktor publike. Naime, baveći se pitanjem recepcije uzvišenog Longin zapisuje: „(...) ti možeš cijeniti da su lijepe i istinite uzvišenosti one što se uvijek i neprestano svima sviđaju. Kad se ljudi različitih zvanja, životnih navika, uvjerenja, starosti i jezika zajednički slažu u istoj stvari i imaju isto mišljenje, onda taj jednodušni sud sudaca koji su nezavisni jedan od drugoga pruža onome čemu se divimo nepokolebljivo i nepobitno pouzdanje.”⁵⁶ Izgleda da se, sa ovim zapažanjem, objektivnost uzvišenog dodatno naglašava, poprimajući ne samo objektivni nego i univerzalni karakter. Ako sud većine daje konačnu ocjenu o uzvišenosti nekog umjetničkog djela, a porijeklo uzvišenog počiva u duhu umjetnika, onda bi taj umjetnički duh morao biti u skladu sa duhom kolektiva. Drugim

⁵⁶ Ibid, 85.

riječima, umjetnik bi morao da nađe zajednički jezik sa duhom svoga vremena, sa njegovim konvencijama, manirima, sa opšteprihvaćenim životnim nazorima itd. Njegovo bi stvaralaštvo moralo da bude, u određenoj mjeri, determinisano duhom određenog razdoblja i njegovog ukusa. No, nije li taj determinizam, u isto vrijeme, i poguban za svaki oblik vjere u umjetničku slobodu i nije li time uzvišenost, u određenom smislu, poistovjećena sa nekom vrstom društvene cenzure. Ako bi se prihvatilo ovakvo tumačenje onda bi i mnogi veliki umjetnici izgubili pravo na uzvišenost, poput recimo, Blejka, Vitmena ili Van Goga. No, iako se ovakvo tumačenje suviše približava izjednačavanju uzvišenosti sa prikladnošću, valja istaći da se pri pomnijem razmišljanju Longinov stav ipak otkriva u sasvim drugačijem svijetlu.

Premda u citiranom odlamku dimenzija vremena nije dovoljno jasno precizirana, pa se čini da Longin ima u vidu ljude određenog vremenskog razdoblja, njegovo je poimanje vremena u datom slučaju daleko šire i obuhvatnije. Značaj kolektivnog duha i njegovog suda o nekom umjetničkom djelu ne počiva u okvirima nekog jasno definisanog razdoblja, nego u okvirima vremena i čovječanstva uopšte. Uzvišenim se stoga može nazvati ono što je pod izazovima i smjenama mnogih generacija odoljelo zubu vremena i time dokazalo svoju veličanstvenost. Ono je time prevazišlo vrijeme i prešlo u oblast vječnosti, što je dakako dovoljan dokaz njegove uzvišenosti. Prema tome, taj kolektivni osjećaj za uzvišeno nije vremenski određen, njega ne propisuje sud jedne generacije i njenog ukusa, nego sud čovječanstva. Umjetnik, stoga, ne treba da se dodvorava svome dobu i svojoj publici, nego da stvara za ljude i za vječnost.

Kao dokaz ovakvog tumačenja uzvišenog, kao jedne univerzalne kategorije, može poslužiti i još jedan odlomak: „Djelovanjem istinite uzvišenosti naša se duša na neki način prirodno uzdiže obuhvaćena nekim plemenitim zanosom i radošću kao da je ona sama stvorila ono što je čula.“⁵⁷ Upravo tu počiva veza između ličnog i kolektivnog kao jedna od suštinskih

⁵⁷ Ibid, 85.

osobina ode. Upravo taj univerzalni karakter uzvišenog omogućava, sa jedne strane umjetniku da stvara veličanstvena djela, a sa druge strane čitaocu da osjeti i da proživi tu veličanstvenost u vlastitom duhu. Jer ona počiva u svakom čovjeku, samo što je kod umjetnika osvještana i sposobna da nađe svoj izraz, te da njime probudi ista osjećanja i kod drugih. Ta univerzalna uzvišenost je preduslov svakog drugog pojedinačnog osjećanja te vrste. No, ona ipak ne stanuje jedino u umjetnosti niti u umjetnicima nego je umjetnošću podcrtana i naglašena. Ona u duši svakog čovjeka počiva u latentnom stanju, a budi se i razvija zahvaljujući umjetnosti i njenom oplemenjujućem dejstvu. U kojoj će mjeri čitalac moći da doživi takva osjećanja zavisi isključivo od istančanosti njegovog vlastitog senzibiliteta, od budnosti njegovog duha i nivoa njegove osviještenosti. Recepcija uzvišenog, prema tome, zahtjeva jednu istančanu sposobnost zapažanja koja je uspjela da se izdigne iznad, po Longinovim riječima, 'sitnih misli i ropskih briga'. Ona, prije svega, mora biti probuđena i doživljena, a zatim njegovana i podsticana. Valja dodati i to da Longin, dajući publici konačan sud po pitanju uzvišenosti nekog umjetničkog ostvarenja, ne potencira vulgarizovanje uzvišenog, pa u krajnjoj liniji i umjetnosti, već naprotiv izražava svoje duboko uvjerenje u mogućnost i ostvarivost tog oplemenjujućeg dejstva umjetnosti. Objektivitet uzvišenog postaje, na taj način, pretpostavka umjetnosti i njene svrhe. U tom objektivnom pristupu uzvišeno predstavlja nit što se proteže od čovjeka do čovjeka, od jedne do druge epohe, od konačnosti do u beskonačno. Otuda i svaki subjektivni osjećaj uzvišenosti mora da pogodi tu zajedničku nit ukoliko želi da bude obdaren tim laskavim epitetom.

Međutim, ukoliko je osjećaj za uzvišeno prisutan u svakom čovjeku, sa višim ili nižim intenzitetom, znači li to onda da postoje određene pojave, situacije ili okolnosti koje će neizostavno u svakom čovjeku, ili bar kod većine njih, probuditi uzvišena osjećanja? Da li uzvišenost, u svom čistom obliku, postoji izvan čovjeka, to jest u prirodi, ili je čovjek taj koji amorfnoj prirodi pridodaje uzvišenost? Longin nam, kako smo vidjeli, na ova pitanja ne daje

odgovora, budući da se njegova potraga za uzvišenim ograničava na oblast književnosti. No, iako njegova zapažanja ostavljaju za sobom mnoge nedoumice, njegov se značaj sastoji u tome što su takva pitanja uopšte postavljena i što je nastojanje da se rasvijetle neki estetički problemi, nakon Platona i Aristotela, opet dobilo neki novi, obećavajući smijer. I premda je donekle tačan sud Gilbert-Kunove „Istorije estetike“ „da je njegova rasprava plod entuzijazma, jer njene ideje ne sačinjavaju logičan sistem“⁵⁸, nju ipak treba posmatrati kao jedan pionirski poduhvat koji je ipak postavio značajne temelje budućim istraživanjima.

b) Uzvišeno i lijepo kod Berka

Zaputimo li se tim novim pravcem, na koji nam je Longin ukazao, svakako ćemo se morati zadržati na još jednom značajnom spisu, doduše mnogo kasnijeg datuma, koji se bavi istom problematikom, ali se logično nadovezuje na one probleme koji su prethodno ostali neriješeni. Riječ je o djelu Edmunda Berka (Edmund Burke 1729-1797) pod naslovom „O uzvišenom i lijepom“ (*On the Sublime and Beautiful*), iz 1757. godine. Prema, reklo bi se, opšte prihvaćenom stavu Berkova filozofija se, u najkraćim crtama, karakteriše kao „svođenje cjelokupnog estetskog procesa na strast.“⁵⁹ Međutim, izvan te prilično šture i pojednostavljene ocjene Berkovo djelo sadrži mnoga zapažanja koja su vrlo značajna za problem kojim se trenutno bavimo. Njegova nastojanja, kako to sugeriše i sam naslov, usmjerena su ka preciznijem razgraničenju izvorno veoma blisko shvaćenih pojmova. Uzvišeno i lijepo su, po Berku, dva različita osjećanja, kako po njihovom izvoru tako i po njihovom dejstvu, a zahvaljujući takvom polazištu njegovo je razmatranje pomenutih pojmova daleko konkretnije i mnogo bogatije primjerima koji nisu isključivo književni nego u velikoj mjeri zalaze u oblast današnje psihologije. I premda taj psihologizam, pa u krajnjoj mjeri i empirizam,

⁵⁸ K. E. Gilber i H. Kun, *Istorija estetike*, Dereta, Beograd, 2004, 87.

⁵⁹ Gotovo identična formulacija se može naći i u drugom tomu Grlićeve „Estetike“ (str. 38) i u Gilbert-Kunovoj „Istoriji estetike“ (str. 190).

njegovog pristupa u pojedinim trenucima čak i smeta, on je ipak za sobom ostavio nekoliko trajnih plodova.

Berkova distinkcija se zasniva na antagonizmu između pozitivnog i negativnog (van bilo kakvih moralnih konotacija), između zadovoljstva i bola, što na kraju rezultira u razlici između lijepog i uzvišenog. U prvom dijelu svoje rasprave on definiše uzvišeno, to jest njegov izvor, na sljedeći način: „Štagod je sklono da na bilo koji način pobudi ideje bola i opasnosti, to jest štagod je po bilo čemu strašno ili je u vezi sa strašnim objektima, ili funkcionira na način analogan strahu, je izvor *uzvišenog*, što će reći da ono proizvodi najjaču emociju koju um može da osjeti.“⁶⁰ Zanimljivo je zapaziti da se Berkov odnos prema uzvišenom kreće oko pojmova kao što su emocija, ideja i um (mind). Bol, opasnost i strah, kao njegova izvorišta, zasigurno predstavljaju negativne kvalitete, ali njihov uticaj nije stvaran niti konkretan nego je riječ tek o idejama, a ne o potpuno doživljenim manifestacijama. Ono što pobuđuje ideju straha, što nagovještava, ali ne uliva strah, bol ili opasnost, jeste izvor uzvišenog. Otuda se ono i naziva „najjačom emocijom uma“, a ne najjačim osjetom tijela, pa se stoga i ne može neposredno doživjeti čulima, već se jedino može predstaviti umom. Prema tome, izvor uzvišenog, po Berku, nije pretrpljeni bol ili strah, već ideja o tim emocijama, njihov nagovještaj ili mogućnost njihovog doživljavanja.

U prilog ovakvom tumačenju govori i naknadno određenje uzvišenog u ovom istom djelu: „Uzvišeno je jedna ideja koja pripada nagonu za samoočuvanjem; ono je, stoga, jedan od najuticajnijih nagona, njegova najsnažnija emocija je osjećaj opasnosti pa zato njemu ne pripada nikakvo zadovoljstvo koje potiče od pozitivnog uzroka.“⁶¹ Upravo nagon za samoočuvanjem omogućava rađanje ideje straha ili bilo kog doživljaja koji ima negativan

⁶⁰ 'Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*, that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.' Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1812, p. 58. (e-book)

⁶¹ 'The sublime is an idea belonging to self-preservation; that it is therefore one of the most affecting we have; that its strongest emotion is an emotion distress, and that no pleasure from a positive cause belongs to it.' Ibid, p. 159.

kvalitet. Sa druge strane, mogućnost nekog negativnog doživljaja pokreće taj nagon čak i prije nego što se pomenuti doživljaj ostvari. Na tome se zasniva ideja uzvišenog. Sama mogućnost doživljaja bola, straha i opasnosti, kao negativnih kategorija, posredstvom nagona za samoočuvanjem, podstiče ideju uzvišenosti. Posmatramo li, na primjer, neku oluju i nevrijeme koje bjesni sa neke sigurne udaljenosti, kao što je recimo sigurnost našeg doma, takav će prizor u nama nesumnjivo probuditi ideju uzvišenosti. Prirodne sile, koje u svojim nastupima znaju biti itekako smrtonosne za čovjeka, potaknuće u nama nagon za samoočuvanjem pred mogućnošću jedne opasnosti koja može da utiče na naš život. Međutim, ideja uzvišenosti javiće se zato što se takav prizor posmatra sa sigurne distance, pa se otuda strah i bol pojavljuju tek kao ideje, a ne kao realiteti. Kada bi nas kakvo nevrijeme zateklo na otvorenom i bez skloništa, tada bi opasnost i strah za nas bili itekako stvarni, prerastajući od ideje u doživljaj, koji nipošto ne bi mogao da u nama pobudi uzvišenost. Kada se, dakle, mogućnost straha ili bola pretvori u sam bol doživljen u potpunosti, tada nestaje i svake ideje o uzvišenom.

Polazeći od pretpostavke da je uzvišeno ideja koja pripada nagonu za samoočuvanjem, Berk se okreće pojmu lijepog pripisujući mu, u skladu sa onim početnim antagonizmom, pozitivne uzroke. Međutim, toj suprotnosti između pozitivnog i negativnog sada se pridružuje i razlika između ličnog i kolektivnog. Naime, nagon za samoočuvanjem predstavlja urođenu težnju za očuvanjem vlastite egzistencije, što je dakako individualni kvalitet koji ne stoji u direktnoj vezi sa pojmom lijepog. Doživljaj lijepog nastaje iz pozitivnih uzroka koji podrazumijevaju daleko širi kontekst, koji iz individualnog prerasta u društveno svojstvo. „Ja ljepotu nazivam društvenim kvalitetom; jer kad nam ljudi i žene koje posmatramo – i ne samo oni nego i druga živa bića - daju osjećaj radosti i zadovoljstva dok ih posmatramo (...) oni u nama nadahnjuju osjećanja nježnosti i ljubavi prema njihovim ličnostima; mi volimo da oni

budu uz nas i svjesno ulazimo u jednu vrstu odnosa sa njima.“⁶² Ovaj širi, društveni kontekst neophodan je, kako vidimo, zbog toga što lijepo podrazumijeva posmatrača i posmatrano, izvor ljepote i onoga koji tu ljepotu zapaža, osjećajući zadovoljstvo i radost. Međutim, ne upućuje li to onda na zaključak da ljepota počiva u objektima, pri čemu je posmatrač tek pasivni primalac njihovog odsjaja? Imajući u vidu snažan uticaj Loka u to vrijeme, ne čudi činjenica što Berk, nešto kasnije, potvrđuje ovakav zaključak pišući: „Pod ljepotom smatram ono svojstvo ili ona svojstva u tijelima putem kojih ona uzrokuju ljubav ili neku sličnu strast.“⁶³ (Valja istaći da Berk ovdje podvlači razliku između strasti i želje ili požude.) Za razliku od uzvišenog koje nastaje kao ideja u duhu, ljepota se pojavljuje kao sasvim objektivno svojstvo prisutno u tijelima. Uzvišeno, kao ideja, podrazumijeva aktivan odnos posmatrača prema objektu u kome se zapaža latentna bol ili opasnost, dok je odnos prema lijepom u osnovi pasivan, jer posmatrač trpi njegov uticaj čak i protiv svoje volje. Ukoliko su bol i opasnost zaista doživljeni čulima onda ne može biti riječi o ideji uzvišenog. Međutim, kada se govori o lijepom, onda upravo taj čulni doživljaj omogućava njegovo dejstvo na ljudski duh. „Ljepota je neko svojstvo u tijelima koje djeluje mehanički na ljudski duh, intervencijom čula.“⁶⁴ To mehaničko dejstvo nastalo posredstvom čula samo potvrđuje pasivnost recepcije te vrste. Mi ćemo priznati da je neka osoba lijepa, naravno u fizičkom smislu, čak i onda kada su njene moralne i duhovne vrline sasvim upitne. Književnost nam daje najbolje primjere koji idu u prilog ovoj tvrdnji. Dovoljno je sjetiti se likova fatalnih ljepotica ili ljepotana, poput Kleopatre, Dalile, Doriane Greje i drugih, čiji su postupci predmet opšte osude, ali je njihova ljepota stvar opšteg priznanja. Ljepota njihovog tijela ne može se dovesti u pitanje, ali je zato ljepota njihovog karaktera itekako diskutabilana. Ako i

⁶² 'I call beauty a social quality; for where women and men, and not only they, but when other animals give us sense of joy and pleasure in beholding them (...) they inspire us with sentiments of tenderness and affection towards their persons; we like to have them near us, and we enter willingly into a kind of relation with them.' Ibid, pp. 66-67

⁶³ 'By beauty I mean that quality or those qualities in bodies by which they cause love or some passion similar to it.' Ibid, p. 162.

⁶⁴ 'Beauty is (...) some quality in bodies acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses.' Ibid, p. 210.

priznamo da fizička ljepota počiva u tijelima, onda moramo biti svjesni činjenice da je to samo jedna vrsta ljepote, jedan od njenih modusa, ali nikako ljepota u nekom opštem smislu.

Ostavimo li, za sad, po strani kritiku Berkovih shvaćanja, mi se moramo zapitati kako se njegova koncepcija lijepog uklapa u oblast umjetnosti? Kada su u pitanju slikarstvo, vajarstvo ili arhitektura, koncept ljepote koja počiva u objektu još uvijek može da se, do neke mjere, i održi. Međutim, ako se okrenemo književnosti, onda se tako shvaćena ljepota dodatno problematizuje. Bilo bi gotovo suludo tvrditi da ljepota neke pjesme počiva u njenoj grafičkoj reprezentaciji, u audio-vizuelnim efektima riječi, u isključivo spoljašnjoj kompoziciji itd. Premda i ovi momenti doprinose njenoj ljepoti, ona se ipak ne završava na toj spoljašnjosti već se zasniva, kako to tvrdi i Longin, na jedinstvu forme i sadržaja. Ljepota riječi se ne može zaustaviti na njihovoj zvučnosti, niti se one mogu posmatrati tek kao kombinacije glasova ili slova. Tim fizičkim kvalitetima se mora pridružiti i idejni sadržaj, to jest njihov smisao i značenje, kao i odnos među pojedinim značenjima kako bi pjesma ostvarila svoju punu ljepotu. Ako ljepota neke pjesme donekle i počiva na njenoj spoljašnjosti ona time nije iscrpljena niti doživljena u potpunosti. Za taj potpuni doživljaj potrebno je zaviriti i u njenu unutrašnjost, u one dublje slojeve koji se otkrivaju tek ispitivanjem njenog značenja.

No, bez obzira na ograničenost primjene ovakvog koncepta ljepote na književnost, Berk ide dalje ispitujući ona svojstva u tijelima koja doprinose njihovoj ljepoti. Tako on ističe da su lijepi predmeti maleni, da ljepota počiva u nježnosti (*delicacy*) i ljupkosti, u pojedinim bojama, u glatkoći površine, u postepenim prelazima itd. Međutim, značajno je što na samom početku nabiranja ovih svojstava Berk osporava važnost prikladnosti i proporcionalnosti u doživljavanju lijepog, kao dvaju nezaobilaznih svojstava klasičnog poimanja ljepote. On tvrdi da proporcije ne određuju ljepotu ni kod biljaka, ni kod životinja, ni kod ljudi. Budući da proporcionalnost predstavlja uređeni odnos među dijelovima, ona ne može biti uzrok ljepote, jer ljepota ne uključuje aktivnost razuma, već djeluje preko čula i imaginacije, na isti način na

koji vatra ili led proizvode ideje toplote ili hladnoće. Ljepota i proporcionalnost, prema tome, nisu identični pojmovi, niti pripadaju istim oblastima ljudskih sposobnosti. Ljepota nema ništa zajedničko sa razumom. Da bi dokazao ovu tezu Berk ukazuje na suštinski relativizam proporcija. Nemoguće je ustanoviti neku opštu formulu proporcionalnosti koja bi bila uslov ljepote i koja bi se mogla izraziti bilo matematički, bilo geometrijski. Ta opšta formula ne postoji u prirodi, koja se u svojoj raznolikosti ne ugleda na neki opšti model, ali ipak stvara lijepe objekte. Koje su proporcije lijepog cvijeta, lijepe ptice, lijepe žene? Ako se proporcija jedne ruže uzme kao model ljepote cvijeća uopšte, znači li to onda da narcis ili orhideja nisu lijepi? Da li se proporcije labuda uzimaju u obzir kada sudimo o ljepoti pauna? Da li je ljepota žene primjenljiva na ljepotu muškarca? Odgovor na sva ova pitanja bi bio odričan. Međutim, ta univerzalna formula ne postoji ni unutar pojedinih biljnih ili životinjskih vrsta. Zapitajmo se da li je ruža lijepa u punom cvatu, ili neposredno prije otvaranja cvijeta? Koja bi bila idealna visina ljudskog tijela, i da li je sve van tog pretpostavljenog ideala ružno? Sve to navodi na zaključak da proporcije nemaju konstantnu vrijednost, niti se mogu pronaći u prirodi. One su, kako tvrdi Berk, rezultat ljudske intervencije, ljudskog razuma koji nastoji da vanjski svijet prilagodi kategorijama vlastitog mišljenja. One se, doduše, mogu propisati, ali nikada ne mogu imati univerzalni niti vječni značaj.

Na sličan se način ni prikladnost ne može poistovijetiti sa ljepotom. Ukoliko prikladnost podrazumijeva prilagođenost nekog dijela određenoj svrsi, onda bi se svinjska njuška, slonova surla i žirafin vrat, na primjer, morali uzeti kao ideali ljepote. U tom smislu bi, kaže Berk, i muškarci morali biti ljepši od žena jer su snagom svojih mišića bolje prilagođeni manuelnim vještinama i preživljavanju. Poznavanje svrhe nekog objekta, ili njegovih dijelova, ne utiče na estetski doživljaj, jer se on javlja prije razuma. Naše uživanje u ljepoti zalaska sunca ne sastoji se u našem poznavanju kretanja nebeskih tijela, niti vrste i

sastava oblaka, ili pak prelamanja svjetlosti. Ono je sasvim nezavisno od našeg znanja astronomije ili fizike.

Međutim, iako prikladnost i proporcije nisu neposredni uzroci ljepote nekog objekta, Berk ipak ne želi da otpiše njihovo učešće u lijepom, naročito kada je u pitanju umjetnost. On, zapravo, želi da ukaže na opasnosti poistovjećivanja ljepote sa ovim pojmovima, ili slijepe vjere u njihov univerzalni značaj i nepogrešivost. I premda smo se možda suviše udaljili od pojma uzvišenog, osvrt na Berkov odnos prema lijepom pokazao nam je, na najbolji mogući način, njegov iskorak izvan čisto racionalističkog tumačenja umjetnosti. Oslobođanjem od tog racionalističko stiska, on nas iz klasicizma vodi ka romantizmu, od intelekta ka imaginaciji ili od razuma ka osjećajnosti, kako bi to rekla Džejn Ostin. Rušenjem slijepe vjere u proporcije i neprikosnovenost formi, on daje prostora novim oblicima izraza, koji će polagati jednako pravo na ljepotu. Iako se to oslobađanje od racionalizma ne može posmatrati kao isključivo Berkova zasluga, ono je barem pokazatelj tendencije toga vremena da se strogost razuma zamjeni, ili barem razblaži, toplotom emocionalizma.

Iz današnje perspektive taj se emocionalizam obično posmatra kao suviše radikaln. U Grlićevoj „Estetici“ on se naziva čak i komičnim, pri čemu se ima u vidu Berkovo nabranje prirodnih osobina lijepih objekata.⁶⁵ Međutim, iako se Berkov pristup pojmu lijepog danas mora uzeti sa priličnom rezervom, njegovo je tumačenje uzvišenog ipak predstavljalo jedan značajan korak naprijed u odnosu na Longina. Povezujući uzvišenost sa negativnim uzrocima Berk je uspješno odvaja od ljepote ističući strah, opasnost i bol kao njena izvorišta, a to je odvajanje bilo preduslov svakog ozbiljnijeg bavljenja ovim pojmom. Polazeći od takvih pretpostavki Berk se, kao i u slučaju lijepog, upušta u ispitivanje svojstava koja su neophodna da bi se nešto moglo nazvati uzvišenim. Uzvišeno, na taj način, podrazumijeva dozu straha, nejasnosti, moći i snage, naizmjernosti i beskonačnosti, veličanstvenosti i tame.

⁶⁵ Danko Grlić, *Estetika 2 - epoha estetike*, Naprijed, Zagreb, 1983, 39.

Već i na osnovu ovog letimičnog nabiranja može se primjetiti da se ova svojstva, za razliku od osobina lijepog, ipak ne bi mogla tako lako osporiti, niti nazvati komičnim, ako ni zbog čega drugog onda zbog činjenice što se ona, u gotovo neizmjenjenom obliku, mogu ponovo naći i kod Kanta. Iz tog razloga mi ćemo se baviti razmatranjem tih svojstava iz perspektive Kantove filozofije u kojoj ona nesumnjivo dobijaju potpuniju razradu.

c) Kantov odnos prema uzvišenom

Kantovo razmišljanje o uzvišenom u velikoj se mjeri zasniva na Berkovim polazištima, naročito kada je riječ o pozitivnim i negativnim uzrocima na osnovu kojih je uzvišeno, na uspješan način, odvojeno od lijepog. Taj uticaj je itekako prisutan u Kantovoj ranoj fazi, koja je prethodila pisanju njegovih čuvenih „Kritika“. Međutim, on ipak neće odigrati presudnu ulogu u Kantovoj estetici jer će u kasnijoj razradi biti u mnogome transformisan i prilagođen zahtjevima jednog obuhvatnijeg filozofskog sistema. U tom novom i prerađenom obliku uzvišeno, a naročito lijepo, će dobiti mnogo drugačiji karakter koji će se, od izvorno objektivnih određenja kod Longina i Berka, završiti u Kantovom subjektivnom idealizmu.

Prvi plod njegovih razmišljanja na ovu temu predstavlja omanje djelo pod naslovom „Razmatranja o osećanju lepog i uzvišenog“ koje je objavljeno 1764. godine. Po riječima samog autora ovo djelo je pisano više iz perspektive posmatrača nego filozofa pa se otuda može smatrati kao skup zapažanja na određenu temu, a ne kao neki dovršen i do kraja promišljen filozofski sistem. Ta zapažanja su podijeljena u četiri poglavlja u kojima se Kant bavi predmetima osjećanja uzvišenog i lijepog, zatim ispitivanjem tih osjećanja kod čovjeka uopšte, a potom kod muškog i ženskog pola, da bi se na kraju zaustavio na ispitivanju pomenutih osjećanja kod pojedinih nacija. U fokus našeg razmatranja biće postavljeno tek

ovo početno poglavlje, budući da preostala poglavlja izlaze van okvira našeg trenutnog interesovanja.

Upravo je u tom prvom poglavlju uticaj Berka možda i najizraženiji. Naime, baveći se predmetima koji uzrokuju osjećanja uzvišenog i lijepog, Kant, kao uostalom i Berk, navodi veliki broj primjera u kojima se data osjećanja najčešće javljaju, pri čemu se karakteristike navedenih predmeta izražavaju antitetički. U tom smislu Kantova zapažanja imaju donekle i aforistički karakter. Navedimo neke od tih 'aforizama': „Noć je uzvišena, dan je lep“; „Uzvišeno dira čoveka, lepo očarava“; „Uzvišeno mora biti veliko, a lepo može biti i malo“; „Uzvišeno mora biti jednostavno, lepo može biti ukrašeno i nakićeno“; „Um je uzvišen, dovtljivost je lepa“; „Uzvišene osobine izazivaju poštovanje, a lepe izazivaju ljubav“; „Tragedija je uzvišena, komedija lepa“⁶⁶ Ukoliko iz ovih 'aforizama' izdvojimo osobine uzvišenog pokazaće se da one značajnije ne odstupaju od gore navedenih Berkovih određenja. Uzvišeno je veliko, jednostavno, tamno, ono dira čovjeka i izaziva poštovanje. Na drugome mjestu Kant ovim osobinama pridružuje i stravičnost, plemenitost i veličanstvenost. Uzvišen je „pogled na brda čiji snežni vrhovi nadvisuju oblake, opis oluje koja besni, ili slika pakla koju daje Milton,“ a lijep je „pogled na cvetne livade, doline sa vijugavim potocima po kojima pasu stada, opis Elizijuma ili Homerova slika Venerinog struka.“⁶⁷

Pomalo iznenađuje činjenica što Kant, za koga se kaže da nije ispoljavao neki značajniji interes za književnost, pominje Miltonove opise kao uzvišene. Iako se ti opisi doslovno ne navode kod Kanta, oni se vrlo često susreću kod Berka. Kako bismo ilustrovali način na koji se uzvišeno, shvaćeno iz perspektive negativnih uzroka, javlja u književnosti poslužićemo se jednim od Berkovih primjera. On navodi stihove iz drugog pjevanja „Izgubljenog raja“ u kojima se opisuje smrt:

⁶⁶ Imanuel Kant, *O lepom i uzvišenom*, Bonart, Nova Pazova, 2002, 15-20.

⁶⁷ Ibid, 16.

„ - The other shape,
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable in member, joint, or limb,
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either – black it stood at Night,
Fierce as ten Furies, terrible as Hell,
And shook a dreadful dart; what seemed his head
The likeness of a kingly crown had on.“⁶⁸

(Drugi stvor,/Ako s' može stvorom zvati što oblik nema/ Što bi s' razabr'o telom, udom
il' zglobom,/ Il' ako se tvarju zvat' može što je ko sen,/ Jer sliči oboma; stajaše crno ko noć/
Grozno ko deset Furija, zlo ko Pak'o sam, / Mašuć' kopljem smrtonosnim; gdje bje lik glave/
Nešto j' slično kruni kraljevskoj nosio.)⁶⁹

U ovom opisu, po Berkovim riječima, „sve je tamno, neodređeno, konfuzno, strašno, i uzvišeno do krajnje mjere.“⁷⁰ Zaista, naša imaginacija treba da predstavi nešto što nema ljudskog obličja, ali ipak jeste neki 'stvor', nešto što je između materijalnog oblika i sijenke. Toj bezobličnosti i neodređenosti pridružuje se i tama koja dodatno naglašava osjećaj nejasnosti i zbunjenosti. Tu je zatim i moralna kategorija krajnjeg zla koja se iskazuje slikom Furija i Pakla, te opasnost i strah koje uliva slika koplja. Na kraju, prizor krune pobuđuje i posljednju karakteristiku uzvišenosti, a to je osjećaj poštovanja. Nije li onda tačna Kantova ocjena da uzvišeno dira, dok lijepo očarava. Mi nismo očarani ovim prizorom, već potreseni nečim što gotovo prevazilazi granice našeg poimanja. Mi smo uzdrmani stravičnošću ovog

⁶⁸ John Milton, *Paradise Lost*, Penguin Books, London, 1996, p. 49.

⁶⁹ (Prevod: Dušan Kosanović i Darko Bolfan), Džon Milton, *Izgubljeni raj*, Filip Višnjić, Beograd, 1989, 158.

⁷⁰ 'In this description all is dark, uncertain, confused, terrible, and sublime to the last degree.' Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1812, p. 101.

prizora koji u nama pobuđuje određenu mjeru strahopoštovanja. No ovdje nije riječ o grozi ili odvratnosti koji izazivaju prezir, već o strahu i opasnosti pred smrću koja se nikako ne može potcijeniti niti prezreti.

U ovom kratkom odlomku sadržane su gotovo sve od navednih osobina uzvišenog. Međutim, postavlja se pitanje na koji način se podvlači granica između prezira i poštovanja, to jest na koji način ovakvi predmeti ili prizori podstiču u nama upravo osjećanje uzvišenosti? Kantov odgovor na ovo pitanje nalazi se u njegovoj „Kritici moći suđenja“. U prethodnom djelu njegova se razmišljanja zaustavljaju na pomenutim antitezama, bez zalaženja u dublje uzroke na osnovu kojih neki predmet možemo nazvati uzvišenim. Međutim, značaj njegove „Kritike“ počiva upravo u ispravljanju tog nedostatka, pri čemu se uzvišeno posmatra u jednom, daleko širem, kontekstu. Taj kontekst podrazumijeva, u prvom redu, povezivanje osjećanja uzvišenog i lijepog sa duhovnim moćima čovjeka, a zatim i prebacivanje težišta iz sfere objekta u sferu subjekta. Kant se ne može pomiriti sa tvrdnjom da uzvišeno i lijepo počivaju u predmetima, to jest u objektu, pa stoga te predmete posmatra tek kao uzroke specifičnih i međusobno sasvim različitih osjećanja. Tu se on udaljava, prije svega, od Berkovog tumačenja lijepog, budući da odnos prema uzvišenom, u suštini, ostaje nepromijenjen. Podsjetimo se, za Berka uzvišeno predstavlja ideju u duhu koja se povezuje sa imaginacijom, a ne sa razumom. Ono je na sličan način određeno i kod Kanta. „Dakle, kao što u prosuđivanju lepoga estetska moć suđenja dovodi uobrazilju u njenoj slobodnoj igri u vezu sa *razumom* da bi se uskladila sa njegovim pojmovima uopšte (bez njihove odredbe), tako ona u prosuđivanju neke stvari kao uzvišene dovodi *tu istu moć* u vezu sa *umom* da bi se sa njegovim idejama (neodređeno sa kojim) subjektivno saglasila, to jest da bi proizvela jedno duševno raspoloženje koje odgovara onom raspoloženju, i sa njim je saglasno, koje bi izazvao uticaj određenih ideja (praktičkih) na osećanje.“⁷¹

⁷¹ Imanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd, 1975, 143.

Moć imaginacije je, kako vidimo, presudna kako za osjećanje uzvišenog tako i za osjećanje lijepog, s tim da se u prvom slučaju ona dovodi u vezu sa umom, a u drugom sa razumom. No ovdje valja istaći da povezanost osjećanja lijepog sa razumom ne uključuje razum kao moć saznanja, već kao moć razlikovanja zadovoljstva od nezadovoljstva, što je po Kantovom ubjedenju čisto subjektivna kategorija. Prema tome, u ranije pomenutom primjeru zalaska sunca, razum ne rasčlanjuje taj prizor u smislu njegovih fizičkih ili kosmičkih svojstava, već u pogledu dopadanja ili nedopadanja, zadovoljstva ili nezadovoljstva. Drugim riječima sud ukusa nije saznajni, niti logički, već estetski sud, ali budući da jeste neki sud onda on pripada moći razuma. U svjetlu Kantovog agnosticizma, po kome razum ne može da sazna stvar po sebi, on isto tako ne može ni da sudi o nekoj objektivnoj ljepoti predmeta, čak i kada bi ona počivala u samom predmetu. Otuda slijedi da estetski sudovi moraju biti subjektivni, to jest da ljepota nekog predmeta ne može počivati u tijelima, kao objektima, već jedino u subjektu koji ih posmatra. U tom smislu Kant čini veliki zaokret u odnosu prema Berku, ali i čitavoj dotadašnjoj estetici.

Nadovezujući se na gore citirani odlomak, Kant dodaje: „Iz ovoga se vidi da se prava uzvišenost mora tražiti samo u duševnosti onoga ko sudi, a ne u objektu prirode, čije prosuđivanje daje povod za to njegovo raspoloženje.“⁷² Prebacivanje akcenta sa objekta na subjekt značilo je i sasvim drugačiju percepciju uzvišenog. Odjek tog značajnog preokreta može se osjetiti u književnosti, pa i u konkretnom slučaju stvaranja oda. Naime, dok se ranija tradicija ode kretala oko značajnih događaja i ličnosti, koje su predstavljale otjelovljenja kolektivnih ideala i jednog objektivnog poimanja uzvišenosti, romantičarska oda polazi od subjekta koji uzvišeno zapaža i u ponekad sasvim trivijalnim pojavama poput vjetra, ptice, vaze itd. I dok je klasicistički pjesnik tražio uzvišenost van sebe, romantičarski pjesnici su je pronalazili u vlastitom duhu. Oni prvi su uzvišenost opažali, a ovi potonji su je stvarali.

⁷² Ibid, 143.

No, vratimo se još malo Kantu. Odredivši uzvišenost kao subjektivnu kategoriju, koja počiva u 'duševnosti onoga koji sudi', on pravi razliku između matematičke i dinamičke uzvišenosti. Ta razlika zapravo omogućava da se objasne uzroci zbog kojih se javlja osjećanje uzvišenosti, to jest da se naglasi važnost mašte u donošenju estetskih sudova. Kada smo pokušavali da dođemo do jedne opšte definicije ode mi smo je odredili kao lirsku pjesmu u kojoj se na uzvišen način stapaju pojedinačno i opšte, lično i kolektivno, konačno i beskonačno. Taj unutrašnji dualizam ode u ovom trenutku dobija svoju punu potvrdu i vrijednost. Naime, osjećanje uzvišenosti zaista nastaje u sudaru konačnog sa beskonačnim, a takvo osjećanje Kant naziva matematički uzvišenim. Ono, zapravo, stoji u bliskoj vezi sa veličinom. Već ranije je zapaženo da uzvišeno mora biti veliko, a da lijepo može biti i malo. Ono što je uzvišeno svojom veličinom nadilazi moć naših čula, pa u krajnjoj mjeri i moć razuma, te mi stoga moramo izaći van granica naše konačnosti da bi se, posredstvom imaginacije, obratili samom umu. Na taj način posmatrani objekt nadilazi svoju objektivnost, te se stoga može pojmiti samo kroz prizmu subjekta koji ga, na sebi svojstven način, predstavlja u vlastitom duhu. U gore navedenom Miltonovom odlomku personifikacija smrti nadilazi moć našeg razuma i naših čula. Njeno obličje se ne može identifikovati sa bilo čim što je blisko našem iskustvu, njena groza i zlo prevazilaze naše osjećanje moralnosti. Stoga se Miltonov prizor i ne može predstaviti razumom, već jedino umom. I kada Berk tvrdi da je strah ono što podstiče ideju uzvišenosti, onda je jasno da se ovdje radi o strahu pred nepoznatim, pred nečim što se nalazi van granica naših moći poimanja. To Miltonovo 'obličje' se ne može svesti na bilo kakve geometrijske oblike čije bi odnose i razmjere naš razum mogao iskazati brojevima. Ono je iznad bilo kakvih odnosa prisutnih u fizičkom svijetu, pa se otuda može posmatrati tek metafizički.

Možda je najbolji primjer te matematičke uzvišenosti, a njime se uostalom služi i Kant, pokušaj da se predstavi veličina svemira. „Jedno drvo koje cenimo prema visini čoveka

predstavlja svakako jedno merilo za neki breg; kada bi visina toga brega iznosila jednu milju, on bi mogao da posluži kao jedinica za onaj broj u kojem se izražava zemljin prečnik, da bi se zemljin prečnik učinio očiglednim, a ovaj bi mogao da posluži kao jedinica za nama poznati planetarni sistem, a planetarni sistem za sistem naše galaksije; ali neizmerno mnoštvo takvih galaksija pod imenom maglina, koje među sobom verovatno opet sačinjavaju neki takav sistem, ne dopušta nam da ovde očekujemo ikakve granice. Dakle, pri estetskom prosuđivanju jedne tako neizmerne celine uzvišenost se ne nalazi u veličini broja, već u tome što mi u napredovanju stalno dospevamo do sve većih jedinica.⁷³ Drugim riječima, matematički uzvišeno nastaje onda kada se veličina nekog, uslovno rečeno, predmeta ne može svesti na bilo kakve brojčane odnose poznate razumu, ili na bilo kakve oblike dostupne našem iskustvu, pa se onda takvi predmeti mogu predstaviti tek posredstvom imaginacije koja se obraća umu.

Ukoliko je matematički uzvišeno zasnovano na pojmu veličine, dinamički uzvišeno se može objasniti putem pojma sile. Ovaj prvi vid uzvišenosti javlja se u prirodi u onim slučajevima kada je za njeno opažanje neophodna ideja beskonačnosti. Sa druge strane, dinamički uzvišeno podrazumijeva one manifestacije u kojima se zapaža njena latentna moć, to jest njena sila. „Priroda, posmatrana u estetskom sudu kao sila koja nema nikakve vlasti nad nama, jeste *dinamički uzvišena*.“⁷⁴ No, njena uzvišenost, kako smo to naglasili još kod Berka, je moguća samo ukoliko smo izvan njene vlasti. Kao i u slučaju matematički uzvišenog i ovdje presudnu ulogu igra strah, ali ne doživljeni ili pretrpljeni strah, nego samo mogućnost njegovog doživljavanja. Premda se kod Berka taj strah povezuje sa nagonom za samoočuvanjem, Kant ne pominje takvu povezanost već u osnovi ove vrste uzvišenosti vidi potencijalnu moć prirode. Kao jedan od primjera dinamički uzvišenog on navodi ideju Boga, kao i naš odnos prema toj ideji: „Moguće je da se neki predmet posmatra kao *strašan*, a da se

⁷³ Ibid, 143, 144.

⁷⁴ Ibid, 147.

od njega ne strahuje, naime kada ga prosuđujemo tako što *zamišljamo* samo slučaj u kojem bismo eventualno zaželeli da mu se odupremo, ali da bi tada svaki otpor bio savršeno uzaludan. Tako se čovek koji je pun vrlina boji Boga, a da od njega ne strahuje, jer on ne zamišlja slučaj koji bi ga zabrinjavao, naime da bi zaželeo da se odupre Bogu i božjim zapovestima. Ali u svakom takvom slučaju, koji ne zamišlja kao po sebi moguć, on priznaje da je Bog strašan.⁷⁵ Ideja božje svemoći je sama po sebi uzvišena jer ljudska konačnost ne može zamisliti sve njene atribute. I ma koliko nam naša religiozna uvjerenja govore o božjoj milostivosti, mi smo ipak svjesni i njene druge strane koja raspolaze neograničenom moći. Bog jeste onaj koji prašta, koji voli i koji stvara, ali je u isto vrijeme i onaj koji ruši i svojom zapovješću briše cijele narode sa pozornice istorijskih zbivanja. Mi se, na isti način, možemo diviti i veličanstvenosti prirode, ali smo u isti mah svjesni i njene neukrotive sile koja, u svojoj mahnitosti, briše sve pred sobom. I priroda i Bog su, prema tome, i matematički i dinamički uzvišeni. Kada pokušamo predstaviti njihovu formu, to jest božje obličje ili svemir u njegovoj ukupnosti, naš razum se sudara sa idejom beskonačnosti; sa druge strane, ako imamo u vidu njihovo djelovanje, tada se taj isti razum sudara sa idejom jedne nezamislive sile. Upravo zato imaginacija, a ne razum igra presudnu ulogu u doživljavanju uzvišenosti.

Otuda je sasvim razumljivo što klasična estetika i teorija umjetnosti zasnivaju svoje stavove na razumu, tražeći u samom objektu one kvalitete koji doprinose njegovoj ljepoti, bez obzira na to da li je ta ljepota poistovjećena sa uzvišenošću ili ne. Na taj način, umjetnost se podvrgava logici razuma, strogoj proporcionalnosti formi i slijepoj vjeri u neprikosnovenost umjetničkih kanona. Na opasnost takvog pristupa upozorava još i Longin, iako se njegova analiza uzvišenog još uvijek zasniva na uzvišenosti forme. Odvajanjem uzvišenog od lijepog, te njegovim određenjem kao ideje u duhu koja nastaje djelovanjem negativnih uzroka, Berk predstavlja značajan prelaz od uzvišenosti forme ka uzvišenosti ideje, odnosno od razuma ka

⁷⁵ Ibid, 147.

imaginaciji. Međutim, njegovo tumačenje ljepote kao osjećanja koje nastaje pod mehaničkim uticajem određenih kvaliteta tijela kao objekta još uvijek je bilo pod snažnim uticajem klasičnih koncepcija. Taj istorijski, pa gotovo i civilizacijski, prelaz sa objekta na subjekt izvršio je tek Kant. Onog trenutka kada su ljepota i uzvišenost postale subjektivne kategorije potpuno odijeljene od razuma i zamišljene kao ideje koje nastaju u duhu onoga koji posmatra, teorija umjetnosti je mogla da izađe iz svog viševijekovnog ropstva. A time je i onaj put od uzvišenosti forme do uzvišenosti ideje bio konačno dovršen.

KLASICISTIČKA I ROMANTIČARSKA OBILJEŽJA U ODI

Zaokret od uzvišenosti forme ka uzvišenosti ideje nije predstavljao neki neočekivani i nagli raskid sa tradicijom, niti nekakav srećni splet okolnosti koji bi pjesnika naveo da uzvikne ono revolucionarno - eureka! Naprotiv, drugačiji pristup pjesničkoj praksi, o kome je ovdje riječ, mogao bi se posmatrati i kao rezultat izmjenjenog odnosa prema hijerarhiji duhovnih sposobnosti čovjeka, pri čemu je novi odnos prema uzvišenosti i pjesništvu bio samo jedan u nizu koncentričnih krugova koji su uzburkali površinu tadašnjih zbivanja. Kamen, koji je svojim potapanjem, izazvao tu lančanu reakciju zvao se razum.

Naime, savršena građevina racionalističke filozofije, koja se, na čelu sa Dekartom, uzdizala nad epohom klasicizma, konačno počinje da se njiše pod udarima Kantovog idealizma. Još od one čuvene Bekonove izreke – 'znanje je moć' – razum, koji svoje puno ostvarenje dobija u filozofiji, suvereno vlada nad svim ostalim duhovnim sposobnostima čovjeka. Čula, koja se nalaze na dnu te ljestvice, naprosto primaju utiske iz spoljašnjeg svijeta i pohranjuju ih u pamćenju, dok imaginacija barata tim materijalom kombinujući ga u veće cjeline kojima se zatim služi razum. Gledano u široj perspektivi, imaginacija, čiji najpotpuniji izraz nalazimo u umjetnosti, mora da se potčini pravilima što ih propisuje razum, pa je, prema tome, i sama umjetnost postavljena ispod filozofije. Ukoliko je razum sposobnost koja vlada nad duhovnim moćima čovjeka onda je razumljivo i da se umjetničko stvaranje mora pridržavati određene logike, koja propisuje poštivanje harmonije i reda, proporcija, te u krajnjoj liniji ljepote shvaćene na objektivan način. Međutim, onog trenutka kada se, zahvaljujući Kantu, pokaže da čovjekov razum ne može saznati stvar po sebi, to jest da je naše saznanje samo jedna od mogućih verzija slike svijeta, koja važi samo unutar nama poznatih kategorija, tada postaje jasno da se teško može govoriti o bilo kakvom objektivizmu u njegovom punom značenju. Naša ograničenost kategorijama prostora, vremena, uzroka,

posljedice i tako dalje, nužno nas vodi ka percepciji stvarnosti koja je uvijek subjektivna, tako da stvari koje opažamo za nas postoje samo u onom obliku u kome ih predstavljaju naša čula, dok njihova objektivna svojstva ostaju nedostupna našoj moći zapažanja. Mi, otuda, ne možemo znati kako svijet izgleda, *mimo* nas, već samo kakav je on *za* nas.

Zahvaljujući ovakvim promjenama na području duha oda kao izraz onih najviših i najvrijednijih osobina u čovjeku, ali i izvan njega, postaje daleko slobodnija ne samo po pitanju tematike već i po pitanju samog pristupa njenom stvaranju. Uzvišena osjećanja što ih ona izražava ne ulaze više u njenu strukturu prvenstveno putem razuma, već posredstvom imaginacije kao duhovne moći kojom se stvara poezija, a koja je sada dobila mnogo više prostora za svoje djelovanje. Način da se ta osjećanja ožive i dočaraju u jednoj odi ne zavisi više od isključivo tehničkih detalja ili stilskih efekata, već prije svega od sposobnosti njihovog poimanja, a tek onda od načina da se ona izraze. Ukoliko je oda shvaćena kao susret konačnog sa beskonačnim, a na tom susretu se zasniva i uzvišenost, onda postaje jasno da se takvo iskustvo ne može racionalizovati ili svesti na kategorije razuma, ono se može shvatiti samo intuitivnim putem, ili posredstvom imaginacije.

Izraz te nanovo probuđene imaginacije lako je zapaziti u ukupnom stvaralaštvu epohe romantizma. Prvi značajan korak u tom pravcu bila je izmjenjena koncepcija pojma lijepog, koje se više ne uzima u svom krajnje objektivističkom tumačenju, već postaje stvar subjektivnog odnosa umjetnika prema njegovom predmetu. Nadalje, javlja se značajan interes za ona rubna područja ljudskog iskustva, za misticizam, fantastiku, gotiku, legende i folklor, neistražene i daleke predjele, istoriju itd. Drugačiji odnos prema svijetu i drugačiji pogled na granice ljudskih mogućnosti mogu se osjetiti i na području morala gdje se, kao u slučajevima Bajrona, Šelija, pa donekle i Kolridža, pomjeraju ili bar dovode u pitanje dotadašnje norme ponašanja. Čak se i cjelokupna hijerarhija društva ljulja pod udarima francuske revolucije, američkog rata za nezavisnost, ali i novih otkrića na području tehnike, te

nagle industrijalizacije sa svim promjenama koje ona nosi sa sobom. Najkraće rečeno, ljudske mogućnosti, koje su u prethodnom periodu bile u određenom smislu uspavane i sputane jednom opšte prihvaćenom hijerarhijom, najednom postaju oslobođene svih spona i barijera i sada, kao u nekom uspavanom vulkanu, eruptiraju sa svom silinom svojih potencijala.

U svom čuvenom eseju „Romantizam i klasicizam“ T. E. Hulme (Hulme) je tu iznenađujuću snagu oslobođenih mogućnosti romantizma uporedio sa izvorom iz koga voda nesmetano teče, za razliku od klasicizma u kome ona naprosto počiva u kanti, pri čemu je njena latentna snaga i svježina oivičena rubovima posude. Sa gotovo istim ciljem M. H. Abrams se koristi analogijom između ogledala, koje predstavlja klasični princip 'mimizisa', i lampe, koja označava naklonost romantizma prema ekspresionističkom principu stvaranja. Dok ogledalo naprosto nudi vjernu kopiju stvarnosti, lampa osvjetljava stvarnost iz određene perspektive, pri čemu su pojedini predmeti jasno osvijetljeni, a drugi ostavljeni u sjeni. Klasični umjetnik, prema tome, nastoji da, poput ogledala, ostvari ili reflektuje što vjerniju sliku stvarnosti, dok romantičar svojim duhom i svojom imaginacijom pokušava da osvjetli stvarnost iz vlastite perspektive. I premda je, naročito kod Hjuma, poređenje klasicizma sa običnom kantom više-manje ustajale vode možda i pretjerano trivijalizovano, ipak se ne može osporiti njegova sklonost ka redu, konačnosti, pravilnosti i mjeri u čijoj pozadini, dakako, stoji gotovo slijepa odanost razumu. Međutim, tek kada se od te konačnosti ljudskog bića zaputimo ka beskonačnom nastaje romantizam. Za Hjuma korijen romantizma počiva upravo u toj beskonačnosti gdje je „čovjek, pojedinac, beskonačni rezervoar mogućnosti, tako da, ukoliko možete preurediti društvo uništenjem tiranskog reda, tada će ove mogućnosti dobiti priliku i imaćete progres.“⁷⁶ Da li je taj „tiranski red“ utjelovljen u liku kralja, ili vladajuće društvene klase, ili u jednoj ideji koja više nije u skladu sa izmjenjenim pogledima na svijet,

⁷⁶ 'Here is the root of all romanticism: that man, the individual, is an infinite reservoir of possibilities, and if you can so rearrange society by the destruction of oppressive order then these possibilities will have a chance and you will get Progress.' – T. E. Hulme, *Romanticism and Classicism*, <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/238694>

postaje sasvim nebitno, budući da se epoha o kojoj je riječ borila, gotovo istovremeno, na svakom od ovih frontova. Ono što jeste bitno je ideja progressa kao i prepoznavanje onoga što stoji na putu tom progressu. Ukoliko se klasicizam shvati kao jedna od prepreka koje stoje na putu progressu, barem kada je o umjetnosti riječ, onda je romantizam taj koji ruši njegov regresivni uticaj, te se na taj način on može odrediti i kao suprotnost klasicizmu. A upravo na taj način ga određuje i Hjum: „Čovjek može definisati klasično, sasvim jasno, kao potpunu suprotnost ovome. Čovjek je neobično određena i ograničena životinja čija je priroda apsolutno konstantna. Samo se tradicijom i organizacijom iz njega može izvući bilo šta pristojno.“⁷⁷ Dakle, na jednoj strani imamo čovjeka shvaćenog kao konačno biće, sa tačno utvrđenim granicama njegovih postignuća, a na drugoj „beskonačni rezervoar mogućnosti“ u kome se njegova priroda posmatra daleko od bilo kakvih konstantnih vrijednosti.

Iako smo već ranije govorili o mogućim ograničenjima ovakvih crno-bijelih shvatanja romantičnih i klasičnih obilježja, kao i o opasnosti da se romantično posmatra samo kao anti-klasično, nije na odmet još jednom ukazati na činjenicu da su ovakva poređenja obično rezultat književne retrospekcije i da su kao takva korisna samo u svrhu analize. Kritički aparat i terminologija nužna za karakterizaciju jednog književnog perioda obično nastaju kasnije i na neki se način kristalizuju iz velikog mnoštva književnih djela. Poetika nekog razdoblja vrlo rijetko prethodi njegovoj poeziji, jer pjesnici najprije pišu pjesme, a tek na osnovu njih izražavaju svoje stavove prema poeziji. Možda su jedini izuzetak u tom pogledu književni pokreti sa početka dvadesetog vijeka poput nadrealizma, imažizma, dadaizma itd, koji su nastajali objavljivanjem vlastitih manifesta. Poupovo bavljenje poezijom nije započelo njegovom odlukom da se priključi taboru klasicista, niti je Vordsvort taj koji je, nezadovoljan pjesničkom praksom svog doba, odlučio da osnuje neku vrstu opozicione partije koja bi nosila naziv romantičara. Sve kategorizacije i podjele ove vrste proizvod su kasnijeg datuma, pa

⁷⁷ Ibid.

otuda ne treba da čudi ako neki pjesnik, pretežno romantičarske orijentacije, u svojoj poeziji ispoljava i neke klasične elemente ili obrnuto. Prema tome, granica koja dijeli klasicizam od romantizma nije tako oštro povučena da bismo mogli isključiti svaku mogućnost preplitanja uticaja.

Uzimajući, dakle, u obzir taj relativni karakter suprotnosti između romantičnog i klasičnog, u čijoj je pozadini smješten dualitet imaginacije i razuma, odnosno čovjeka shvaćenog u njegovom konačnom ili beskonačnom potencijalu, ostaje da se vidi kakav su odjek ovakve promjene proizvele na području pjesništva, to jest u užem smislu, na razvoj ode. Ukoliko nastojimo odrediti razlike, ili pak sličnosti, između klasicističke i romantičarske ode onda pomenuti dualitet nesumnjivo počiva u samom jezgru te problematike. Jedno od presudnih pitanja u ispitivanju tog uticaja jeste ono koje nastoji da odredi duhovnu sposobnost odgovornu za stvaranje poezije. Koji to dio, ili dijelovi, ljudskog duha učestvuju u stvaranju jedne pjesme, i na koji način se određeno iskustvo pretvara u umjetnički izraz? Odgovor na ovo pitanje mijenjao se u skladu sa aktuelnom hijerarhijom duhovnih moći čovjeka i vladajućim filozofskim sistemima, pa se tako, među pjesnicima i teoretičarima naklonjenim racionalističkoj filozofskoj orijentaciji, ta sposobnost određivala pojmom „wit“, te je ušla u široku upotrebu sa Donom i 'metafizičkim' pjesnicima. Međutim, na drugoj strani, pod uticajem Kantovog agnosticizma i idealizma, ovaj termin biva zamijenjen pojmom „imagination“, na čijoj je afirmaciji značajnu ulogu odigrao Kolridž, ali i drugi romantičarski pjesnici.

a) Tumačenje pojma „wit“

Uprkos širokoj i rasprostranjenoj upotrebi među engleskim pjesnicima i kritičarima, pojam 'wit', čak i danas, predstavlja svojevrsnu zagonetku čija višeznačnost vrlo često umije

da zavede čitaoca. Neke od poteškoća koje prate ovaj pojam mogu se naslutiti već i u samom pokušaju njegovog prevođenja na naš jezik. U našoj literaturi on se najčešće prevodi kao 'duh' ili 'duhovitost', kako to, na primjer, čini Marta Frajnd u eseju „Metafizičari i kavaljeri“⁷⁸, ili Dušan Puvačić u eseju „Pesme i soneti Johna Donne“⁷⁹. Rudolf Filipović nudi i druge mogućnosti poput 'pamet', 'razum', 'razbor', 'dosjetljivost', 'dosjetka', 'duhovitost', dok se u „Rječniku književnih termina“ ovaj pojam pominje tek uzgred, u vezi sa metafizičkim pjesnicima, gdje je preveden opet kao 'duhovitost'. Otuda ćemo se i mi odlučiti za ovo posljednje i, kako se čini, najprihvatljivije rješenje.

Međutim, pojam 'duhovitost', u našem jeziku, ne može jednom riječju obuhvatiti sva značenja svog engleskog ekvivalenta, na šta, uostalom, naši autori obično upozoravaju. Dušan Puvačić, stoga, dodaje: „Taj izraz (wit), koji se katkad, primjenjen i na 'metafizičare', prevodi na naš jezik u svom današnjem značenju kao 'duh' ili 'duhovitost', u 'metafizičkoj' pesmi je mnogo više od toga – sposobnost visprenog, domišljatog, intelektualno pronicljivog, katkad eruditskog, katkad bizarnog, katkad ciničnog nalaženja sličnosti među nesličnim stvarima.“⁸⁰ No, i ovakve dopune se čine nedovoljnim u poređenju sa engleskim definicijama u kojima se 'wit' označava kao 'talenat ili sposobnost korišćenja neočekivanih asocijacija između kontrastnih ili nesuglasnih riječi ili ideja kako bi se napravio domišljat humoristički efekat', ili kao 'sposobnost zapažanja i izražavanja na domišljato humorističan način veze između naizgled nepodudarnih ili nesuglasnih stvari'.⁸¹ Dodatne teškoće predstavlja i činjenica da se ovim pojmom, izuzev efekta ili sposobnosti, označava i način izražavanja u kome je takav efekat prisutan, ali i osoba ili lice koje u velikoj mjeri posjeduje pomenutu sposobnost. Nadalje, u svom glagolskom i donekle arhaičkom značenju, izraz 'wit' znači 'biti ili postati svjestan nečega, saznati', te vuče korijen od staroengleskog 'witan', koje je u njemačkom

⁷⁸ *Engleska književnost 1*, Svjetlost, Sarajevo, 1991, 275-276.

⁷⁹ Džon Don, *Predavanje o senci*, Glas, Banja Luka, 1990, 11. (prevod i predgovor: Dušan Puvačić)

⁸⁰ *Ibid*, 11.

⁸¹ The Free Dictionary, <http://www.thefreedictionary.com/wit>

jeziku, uz neznatne izmjene, sačuvalo svoj korijen u glagolu 'wissen' – znati.⁸² Možda upravo u ovoj etimologiji počiva veza između pojma 'wit' i razuma, kao i njegovog značaja za englesku poeziju do romantizma.

Ukoliko nastojimo da iz mnoštva mogućih značenja ovoga pojma dođemo do neke jasnije slike o njegovom pravom značaju, onda je najbolji način da mu, na samom početku, pristupimo iz perspektive pjesnika. Jedan od najboljih primjera koji ilustruje važnost *wit*-a za engleske pjesnike pomenutog razdoblja, jeste primjer Abrahama Kaulija koji ovome pojmu posvećuje jednu od svojih oda. Kada je riječ o Kauliju onda takav poriv i nije toliko neočekivan, naročito ako se sjetimo onog Adisonovog zapažanja po kome je jedini Kaulijev nedostatak 'duhovitost u njenoj krajnosti', mada, dodaje Adison, 'duh poput tvoga u svakom obliku prija'.⁸³ Međutim, čak se i takav pjesnik, kome očigledno nije nedostajalo duha, našao pred teškim zadatkom pri pokušaju da objasni duhovitost.

„A thousand different shapes it bears,

Comely in thousand shapes appears.

Yonder we saw it plain; and here 'tis now,

Like Spirits in a Place, we know not How.“⁸⁴

(Hiljadu raznih oblika nosi./ U hiljadu se oblika ljupkom čini./ Tamo je vidimo jasno,
a već sad je tu./ K'o duh se ukazuje, a ne znamo kako.)

Već se u ovim stihovima naslućuju neke od teškoća da se duhovitost obuhvati nekom preciznijom definicijom. Njena priroda je promjenjiva i uzima različite oblike, ali uvijek godi.

⁸² Ibid.

⁸³ 'Thy fault is only wit in its excess,/ But wit like thine in any shape will please' – Joseph Addison, *An Account of the Greatest English Poets*, u: Abraham Cowley, *Poetry and Prose*, Oxford, 1949, p. xli.

⁸⁴ Abraham Cowley, *Poetry and Prose*, Oxford, 1949, p. 11.

Ona je, nadalje nestalna i neuhvatljiva, hitra i neopipljiva poput duha. Njeno prisustvo se osjeća, ali se ne da objasniti. Mi znamo da je tu, ali ne možemo reći odakle je došla niti kako se pojavila. Kako onda, uopšte, govoriti o nečemu što posjeduje ovakve osobine? Kauli, u ovakvoj situaciji, pribjegava sasvim jednostavnom rješenju. Naime, ukoliko je nemoguće reći šta je duhovitost, onda je vjerovatno lakše objasniti šta ona nije.

„'Tis not a Tale, 'tis not a Jest

Admir'd with Laughter at a feast,

Nor florid Talk which can that Title gain;

The Proofs of Wit for ever must remain.

'Tis not to force some lifeless Verses meet

With their five gowty feet.

All ev'ry where, like Mans, must be the Soul,

And Reason the Inferior Powers controul.“⁸⁵

(Nije ona priča, nije šala/ Da joj se uz smijeh divi na gozbi/ Nit' kićen se govor može njome zvati;/ Znamenja duha moraju zauvijek ostati'./ Ne da se stihovi bez snage stišću/ Sa svojih pet kićenih stopa./ K'o duša ljudska ona mora biti sve u svemu/ Pod vlašću razuma da su niže moći.)

Duhovitost, dakle, nadilazi ono značenje koje joj se obično pripisuje u svakodnevnom govoru. Ona je mnogo više od šaljive dosjetke koja se javlja u dokonom ćaskanju, naprotiv, Kauli u njoj vidi nešto što uveliko nadilazi svakodnevicu i polaže pravo na vječnost. Otuda

⁸⁵ Ibid, p. 12.

je ona, vjerovatno, i sasvim podesna tema za jednu odu. Nadalje, duhovitost ne počiva u formi, niti u vještom sastavljanju mlakih i beživotnih stihova, nego se čini da upravo duh unosi živost u datu formu, i to otprilike na onaj način na koji duša oživljava tijelo. Iako nevidljiva ona je prisutna u tijelu, te kontroliše i upravlja njegovim pokretima, slično razumu koji je zadužen za koordinaciju nižih duhovnih sposobnosti.

U sličnom maniru, sve do osme, od ukupno devet strofa svoje ode, Kauli i dalje pokušava da duhovitost objasni onim što ona nije, zadržavajući se uglavnom na stilskim osobenostima, te pokušavajući da pokaže kako je ona mnogo više od virtuoznog baratjanja jezičkim figurama. Duhovitost se, kako ističe Kauli, ne sastoji u pozlaćivanju svakog dijela, što više pokazuje rasipnost nego umijeće (*Yet 'tis not to adorn, and gild each part;/ That shows more Cost, than Art.*⁸⁶). Sa njom valja biti štedljiv, te je bolje da je i nema, nego da je ima svuda (*Rather then all things Wit, let none be there*⁸⁷). Ona se ne iscrpljuje ni u duhovitim sklopovima riječi, kao što su kalamburi, anagrami i slično (*'Tis not when two words make up one noise*⁸⁸). Njen efekat je usko povezan sa osjećajem mjere, te kao što nije preporučljivo pretjerati u količini duhovitosti, tako je jednako pogubno pretjerati i u njenom kvalitetu (*'Tis not such Lines as almost crack the Stage*⁸⁹). Taj osjećaj za mjeru i gotovo savršenu ravnotežu među dijelovima nekog umjetničkog ostvarenja u mnogome podsjeća na ravnotežu koja je prisutna u univerzumu i održavana po volji božjoj. Otuda Kauli zapaža da istinska priroda duhovitosti ima mnogo sličnosti sa božanskom prirodom.

„What is it then, which like the Power Divine

We only can by Negatives define?“⁹⁰

⁸⁶ Ibid, p. 12.

⁸⁷ Ibid, p. 12.

⁸⁸ Ibid, p. 12.

⁸⁹ Ibid, p. 13.

⁹⁰ Ibid, p. 12.

(Šta je onda to, što se k'o božja moć/ Jedino negacijama objasniti može?)

Tek nakon ovoga pitanja, pjesnik se konačno usuđuje da o duhovitosti govori afirmativno.

„In a true piece of Wit all things must be,
Yet all things there agree.
As in the Ark, joyn'd without force or strife,
All Creatures dwelt; all Creatures that had Life.
Or as the Primitive Forms of all
(If we compare great things with small)
Which without Discord or Confusion lie,
In that strange Mirror of the Deitie.”⁹¹

(U djelu duhovitosti prave sve mora biti,/ I sve slagati se./ Kao u Arci, okupljenoj bez borbe ili sile,/ Gdje sva stvorenja bijehu, u kojima ima života./ Il' k'o što niža bića sva/ (Ako već poredimo veliko sa malim)/ Počivaju bez nesklada il' zbrke./ U tom čudnom odrazu božanskog)

Na osnovu ovih stihova može se zaključiti da duhovitost počiva u skladu raznolikih, ponekad i sasvim suprotnih, stvari ili kvaliteta, a to se zapažanje, uostalom, održalo i u savremenim definicijama. Međutim, analogija između duha koji oživljava neko umjetničko ostvarenje i božanskog duha koji je prisutan u svemu stvorenom nije slučajna. Ona zapravo ukazuje na božansku prirodu umjetničkog stvaranja, koja je itekako isticana kod Grka,

⁹¹ Ibid, p. 13.

naročito Platona, i koja će opet biti aktuelna kod romantičara. Najvećim dijelom svoje ode Kauli upravo nastoji da naglasi taj nematerijalni i neuhvatljivi karakter duhovitosti, jer ona se ne sastoji od čisto tehničkih elemenata stiha ili semantičkih ukrštanja pojedinih riječi. Ona je, zapravo, u pozadini tih efekata, tako da stilska dotjeranost nije uzrok već posljedica duhovitosti. Ona, dakle, počiva na ideji, na drugačijem, to jest pjesničkom, pogledu na svijet u kome umjetnik zapaža mnogo više od onoga što može zapaziti oko prosječnog čovjeka. Tek kada je takav način posmatranja stvarnosti prisutan onda valja pronaći najbolji mogući izraz za ono što je opaženo. Duhovitost bez izraza ostaje nijema, nedovršena i individualna, ali i sam taj izraz bez ideje predstavlja tek besmisleno i beživotno poigravanje riječima koje se, po diktatu njihovih zvučnih efekata, slažu u stihove. Kauli je, naravno, svjestan ove povezanosti, zbog čega u nekoliko navrata ističe potrebu za jedinstvom cjeline i njenih dijelova, za ravnotežom između sadržajnih i formalnih elemenata umjetničkog djela, pri čemu će višak bilo jednog, bilo drugog elementa, nužno voditi ka neskladu i disproporciji konačnog ostvarenja. I premda ovo zapažanje ne predstavlja neku naročitu novinu iz perspektive poetike, ono je ipak značajan dokaz protiv ukorijenjene predrasude o čisto baroknim ambicijama umjetnika sklonih klasičnoj tradiciji. Ako se klasicizam i odlikuje sklonošću ka tehničkom perfekcionizmu i redu koji je ustanovljen određenim pravilima, to ipak ne znači da klasicistička umjetnost narušava onu tananu ravnotežu presudnu za ljepotu jednog djela, već samo da je ta ravnoteža shvaćena na nešto drugačiji način u odnosu na njeno kasnije, ili čak moderno, poimanje. Ili, vratimo li se na ono Hjumovo ili Abramsovo poređenje, možemo reći da i kanta i izvor sadrže vodu u određenom stanju, to jest da i ogledalo i lampa ipak daju neku sliku stvarnosti, bez obzira na njihove različite perspektive.

Ovaj zahtjev za jedinstvom i ravnotežom između cjeline i dijelova, koji u Kaulijevom određenju duhovitosti zauzima centralno mjesto, ostaje aktuelan i kod kasnijih generacija

engleskih pjesnika. Tako na primjer Poup u svom „Eseju o kritici“ duhovitost opisuje sljedećim stihovima:

„In wit, as Nature, what affects our hearts
Is not th' exactness of peculiar parts;
'Tis not a lip, or eye, we beauty call,
But the joint force and full result of all.“⁹²

(U duhovitosti, kao u prirodi, ono što dira nam srca/ Nije tačnost pojedinih dijelova;/
Nije usna, niti oko, ono što ljepotom zovemo,/ Već združena moć i ukupni rezultat svega.)

Ovo Poupovo zapažanje u osnovi se podudara sa Kaulijevim poimanjem duhovitosti. Naime, i Poup, kao i njegov prethodnik, upotrebljava negacije kako bi objasnio dati pojam, te još jednom ističe upozorenje da duhovitost ne počiva u dijelovima, ma kolika bila njihova preciznost ili ljepota. On, kao i Kauli, koristi poređenje sa ustrojstvom univerzuma, to jest prirode, u kojoj pojedinačna ljepota dobija svoj puni značaj tek u ukupnosti svega stvorenog, dakle, u jednom združenom dejstvu pojedinačnog i opšteg. Međutim, zanimljivo je primjetiti da Poup donekle poistovjećuje, ili bar dovodi u vezu, duhovitost sa ljepotom, vjerovatno imajući u vidu upravo taj ukupni efekat koji je presudan i za jedno i za drugo. Kao što se ljepota neke osobe na primjer ne sastoji u izuzetnim kvalitetima pojedinih dijelova tijela, već u ukupnom sadejstvu ne samo tjelesnih nego i duhovnih osobina, tako i duhovitost zavisi od ravnoteže pojedinih riječi ili stihova sa cjelokupnim efektom pjesme. Ona se, zapravo, zasniva na jedinstvu onoga što se kazuje sa načinom na koji je iskazano.

⁹² Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, u: *The Works of Alexander Pope*, Wordsworth Poetry Library, Hertfordshire, 1995, pp. 73.

„True wit is Nature to advantage dress'd;
What oft was thought, but ne'er so well express'd;
Something, whose truth convinced at sight we find
That gives us back the image of our mind.“⁹³

(Prava je duhovitost priroda unaprijeđena čak;/ Ono o čemu često se misli, al' nikada nije tako dobro rečeno;/ Nešto, u čiju istinu vjerujemo na prvi pogled/ Nešto što nam vraća prizore iz našeg duha.)

Iskaz koji pjesnika potiče na pisanje, to jest ideja koja čeka na svoju umjetničku materijalizaciju, ima opšti karakter i univerzalno značenje. Ona, kako to nagovještava Poup, postoji u duhu svakog čovjeka, ali je jedino pjesnik u stanju da joj da neki opipljiviji izraz, odnosno, da je, na neki način, vrati kao dovršenu sliku drugim ljudima. On, u određenom smislu, racionalizuje tu ideju pomažući joj da se rodi u njenom verbalnom ruhu i da svojom istinom utiče na čitaoca. Takav uticaj je moguć zahvaljujući onom univerzalnom značenju te ideje koja povezuje ne samo pjesnika i čitaoca kao ljudska bića, nego i jednog i drugog sa prirodom, ili univerzumom. Ta ideja se iz svoje opštosti pretače u pojedinačni izraz, u onu sliku čija se istinitost zapaža na prvi pogled, a zatim se odatle, racionalizovana i shvaćena u potpunijem obimu, opet vraća opštosti.

Duhovitost, prema tome, podrazumjeva upravo sposobnost tog pretapanja, te shvaćana na ovakav način predstavlja fundamentalni elemenat pjesničkog stvaranja. Zahtjev za ravnotežom između cjeline i dijelova koji će, ukoliko je ostvaren, podariti ljepotu umjetničkom djelu, proizilazi iz sposobnosti, kao prvo, zapažanja onih bitnih i univerzalnih kvaliteta stvarnosti, a zatim, kao drugo, umjeća da se ono što je zapaženo izrazi na

⁹³ Ibid, p. 74.

najpotpuniji mogući način. Nije li onda duhovitost, zapravo, ono što pjesnika i čini pjesnikom, to jest izraz pjesničkog genija koji njegovim tvorevinama s pravom pripisuje karakter poezije? Nije li ona tek drugo ime za ono što su Grci nazivali nadahnućem i personifikovali muzama, a romantičari nazivali imaginacijom?

Jedan od dokaza koji, čini se, potkrepljuju ovakvo tumačenje može se pronaći kod Drajdena. Naime, u predgovoru svojoj pjesmi „Annus Mirabilis“ on piše: „Kompozicija svih pjesama jeste ili bi valjalo da se sastoji od duhovitosti; a duhovitost nekog pjesnika, ili duhovito pisanje (ukoliko mi dopustite ovu školsku distinkciju), nije ništa drugo do sposobnost mašte kod jednog pisca, koja (...) ispituje pamćenje u potrazi za onim primjerima ili idejama koje nastoji da prikaže.“⁹⁴ Zanimljivo je da jedan ovakav iskaz potiče iz pera najistaknutijeg klasicističkog pjesnika. Naime, ovo poistovjećivanje duhovitosti sa maštom na prvi pogled se kosi sa ranije istaknutom odanošću klasicista razumu. Međutim, iako se dopušta da je mašta ona duhovna moć odgovorna za umjetničko stvaranje, ona je i dalje pod kontrolom razuma, kako to, uostalom, Drajden i ističe u nastavku citiranog teksta. Nadalje, ona se sastoji iz nekoliko potkategorija koje tek u svom zajedničkom djelovanju doprinose duhovitosti nekog pjesničkog sastava. „To (duhovitost) je neki živ i prikladan opis, zaodjenut takvim nijansama govora da pred našim očima predstavlja odsutni predmet sa jednakom savrшеноšću i skladnije nego priroda. Prema tome, prva blagodat pjesničke mašte je odgovarajuća invencija, ili pronalaženje date misli; druga je uobrazilja ili mijenjanje, izvođenje ili oblikovanje te misli u skladu sa predmetom, a kako to propisuje razbor; treća je rječitost ili vještina zaodjevanja i ukrašavanja tako pronađene i oblikovane misli prikladnim,

⁹⁴ 'The Composition of all Poems is or ought to be of wit; and wit in the Poet, or wit writing (if you will give me leave to use a School distinction), is no other than the faculty of imagination in the Writer; which (...) searches over all the Memory for the Species or Ideas of those things which it designs to represent.' – *The Works of John Dryden*, Wordsworth Poetry Library, Hertfordshire, 1995, pp. 20-21.

karakterističnim i zvučnim riječima. Hitrost mašte ogleda se u invenciji, plodnost u uobrazilji, a tačnost u izrazu.⁹⁵

Ukoliko smo na početku bili skloni zaključku da su duhovitost i mašta tek dva imena za isti kvalitet, sada se čini da je ipak riječ o dva različita iako blisko povezana pojma. Duhovitost je, sudeći po ovom odlomku, neki kvalitet u samom djelu čija se vrijednost sastoji u jasnoj predstavi, ili kako to kaže Poup, u unapređenju prirode. Sa druge strane, mašta je duhovna moć koja omogućava takve predstave tako da one nastaju njenim posredstvom. Otuda Draiden u rečenici koja prethodi citiranom odlomku duhovitost označava kao 'proizvod mašte'. Prema tome, mašta i duhovitost stoje u odnosu jednog potencijala i njegovog potpunog ostvarenja, to jest u onom istom odnosu u kome svjetlost stoji prema Suncu ili, da upotrijebimo opštiji primjer, neki materijal prema bilo kom predmetu napravljenom od tog materijala, to jest u odnosu *nomina* (imena) prema *res* (stvari). Duhovitost je, dakle, ostvarena mašta, a za njeno ostvarenje potrebno je jedinstvo invencije, uobrazilje i rječitosti.

Jedinstvo ovih, takoreći, potkategorija mašte, u gotovo neizmjenjenom obliku, nalazimo i kod Kaulija, u početnoj strofi njegove ode „Muži“.

„Go, the rich Chariot instantly prepare;
The Queen, my Muse, will take the air;
Unruly Phansie with strong Judgment trace,
Put in nimble-footed Wit,
Smooth-pac'ed Eloquence joyn with it,
Sound Memory with young Invention place,

⁹⁵ '...it is some lively and apt description, dressed in such colours of speech, that it sets before your eyes the absent object, as perfectly and more delightfully than nature. So then, the first happiness of the Poet's Imagination is properly Invention, or finding of the thought; the second is Fancy, or the variation, deriving or moulding of that thought as the Judgment represents it proper to the subject; the third is Elocution, or the Art of clothing and adorning that thought so found and varied, in apt, significant and sounding words: The quickness of the Imagination is seen in the Invention, the fertility in the Fancy, and the accuracy in the Expression.' – Ibid, p. 21.

Harness all the winged race.⁹⁶

(Idi, raskošne kočije smjesta pripremi;/ Kraljica, moja Muza kreće na put;/ Neukrotivu uobrazilju sa čvrstim sudom slijedi;/ Dodaj i hitru duhovitost;/ Rječitost, koraka laka združi s tim;/ Pouzdano pamćenje sa mladom invencijom smjesti;/ I zauzdaj krilati put.)

U raskošnoj opremi krilatih kočija Muze nalaze se, kako vidimo, svi neophodni 'predmeti' – uobrazilja, razum ili sud, duhovitost, rječitost, pamćenje i invencija. Taj isti inventar pojmova koristi i Drajden, tek sa neznatno izmjenjenim pridjevskim određenjima. Hitrost koju je on pripisao mašti, kod Kaulija je dodijeljena duhovitosti. Plodnost uobrazilje zamjenjena je njenom neukrotivošću i buntovnom karakteru njene prirode koja je združena sa čvrstinom rasuđivanja. Tačnost u izrazu ili rječitosti ustupa mjesto dotjeranosti i glatkom nizanju riječi. Pamćenju je dodijeljena pouzdanost, invenciji mladost i svježina. Međutim, svi ovi pojmovi, bez obzira na to koji su od njihovih kvaliteta naglašeni, i dalje sačinjavaju standardnu pratnju kraljice-Muze ili, drugim riječima, poezije.

Ukoliko pažljivije razmotrimo odnos između ovako personifikovanih pojmova važno je zapaziti dvije bitne činjenice. Kao prvo, a to je naročito prisutno kod Drajdena, valja primijetiti razliku između pojmova mašta (imagination) i uobrazilja (fancy), koja će biti u žiži interesovanja romantičara, naročito Kolridža. Ova razlika je u ranijim epohama najčešće zanemarivana, pa su se oba pojma koristila naizmjenično i tretirala kao sinonimi, a tek su sa Hobsom njihova značenja počela da se diferenciraju. Otuda kod Drajdena uobrazilja predstavlja sposobnost 'variranja, izvođenja ili oblikovanja date misli u skladu sa predmetom' i u njegovoj podjeli predstavlja dio mašte, kao duhovne moći višeg reda. Međutim, druga bitna činjenica, koja je prisutna i kod Drajdena i kod Kaulija, sastoji se u tome da je to

⁹⁶ Abraham Cowley, *Poetry and Prose*, Oxford, 1949, p. 40.

usklađivanje sa predmetom još uvijek pod kontrolom razuma (judgment), koji ne dopušta uobrazilji da izabranu misao oblikuje na bilo kakav nerazuman ili nekontrolisan način. Upravo zato Kauli neukrotivnost mašte sputava snagom razuma. Prema tome, moć prosuđivanja, kao dio razuma, mora uspostaviti granice kreativnoj moći da bi umjetničko djelo polagalo pravo na ljepotu. Kod Kolridža, o čemu će više riječi biti kasnije, uobrazilja predstavlja pasivnu moć koja doduše oblikuje utiske, ali ne može da stvara, dok je mašta zamišljena kao aktivna moć na kojoj počiva kreativnost. Ali, aktivnost mašte nipošto nije sputana ili kontrolisana razumom.

Odavde se na najbolji način vidi kako ona hijerarhija duhovnih moći čovjeka, koju smo pominjali na početku ovog poglavlja, utiče na formiranje jedne poetike. Iako se i klasicistička i romantičarska poetika zasnivaju na shvatanju da mašta predstavlja duhovnu moć odgovornu za umjetničko stvaranje odnos prema mašti diktira odnos prema stvaralaštvu. U klasicističkoj poetici djelovanje mašte još uvijek je potčinjeno vlašću razuma, pa se otuda i sam pojam ljepote može izraziti racionalistički, to jest ljepota se može postići poštivanjem određenih zakonitosti. Romatičari, sa druge strane, mašti ne nameću racionalističke okvire, već dopuštaju da se umjetničko djelo formira samo na osnovu vlastitih ili 'organskih' zakonitosti, a tek će poštivanjem tog principa neko djelo moći da se nazove lijepim. Moglo bi se reći da je romantičarski odnos prema mašti, na neki način, prožet većim stepenom povjerenja kao i spremnošću da se stvaralac prepusti njenim uzletima bez bojazni da će takvo prepuštanje narušiti ljepotu njegove kreacije. Na drugoj strani, klasicistički odnos kao da odiše određenom dozom straha pred njenom neobuzdanom moći koja bi u svom rušilačkom naletu mogla da razbije zamišljenu harmoniju umjetničkog djela pa je otuda nužno da se njena sila na određeni način kanališe uticajem razuma.

Takvom zahtjevu priklanja se i Džozef Adison u svom tretiranju problema duhovitosti. Pozivajući se na francuskog kritičara iz osamnaestog vijeka Dominika Buhorsa (Dominique

Bouhours), pa i na samog Boaloe (Boileau), Adison upozorava da je „osnova duhovitosti istina“, a „zdrav razum njen temelj“. Međutim, i pored djelimičnog slaganja sa gore navedenim stavovima, Adison odbacuje Drajdеноvo određenje duhovitosti smatrajući ga radije definicijom dobrog pisanja uopšte. Prilagođavanje riječi i misli predmetu na šta se svodi Drajdеноva definicija, govori samo to da je Euklid najveći duh koji se ikad latio pera, te da je Drajden veći pjesnik i veći duh od Kaulija. Otuda se, tvrdi Adison, najbolja definicija duhovitosti može pronaći kod Loka: „I otuda, možda, potiču razlozi za ono uobičajeno zapažanje po kome ljudi koji imaju dosta duhovitosti i hitro pamćenje ipak nemaju uvijek najjasniju razboritost ili najdublji razum. Budući da se duhovitost zasniva najvećim dijelom na sakupljanju ideja i njihovom brzom i raznolikom kombinovanju, u kome se može pronaći neka sličnost ili podudaranje, kako bi se time proizvele ugodne slike ili skladne vizije u uobrazilji; razboritost se, naprotiv, zasniva na sasvim suprotnom, na pažljivom razdvajanju ideja jednih od drugih, na osnovu i najmanje razlike, kako bi se izbjegla svaka zabluda zasnovana na sličnosti i sklonosti da se jedna stvar zamjeni drugom.“⁹⁷

Adison naime nudi daleko praktičniji pristup problemu duhovitosti u kome se ona tretira više kao pjesnička figura, a ne kao duhovna moć koja stoji u tijesnoj vezi sa samim stvaranjem. Prihvativši Lokovo određenje po kome se duhovitost sastoji u pronalaženju neke sličnosti ili podudaranja ideja, Adison dodaje da ta sličnost, u umjetničkoj obradi, ne smije biti očigledna već mora izazvati iznenađenje i pružiti zadovoljstvo čitaocu. Kada pjesnik bjelinu njedara svoje dragane uporedi sa bjelinom snijega onda u toj sličnosti, tvrdi Adison, nema ni traga duhovitosti, ali kada se toj bjelini, uz uzdah, doda i hladnoća tada se postiže onaj efekat iznenađenja neophodan za duhovitost.

⁹⁷ 'And hence, perhaps, may be given some Reason of that common Observation, that Men who have a great deal of Wit and prompt Mermories, have not always the clearest Judgment, or deepest Reason. For Wit lying most in the Assemblage of Ideas, and putting those together with Quickness and Variety, wherein can be found any Resemblance or Congruity, thereby to make up pleasant Pictures and agreeable Visions in the Fancy; Judgment, on the contrary, lies quite on the other Side. In separating carefully one from another, Ideas wherein can be found the least Difference, thereby to avoid being misled by Similitude, and by Affinity to take one thing for another.' – citirano prema: Addison, *Spectator* No. 62, <http://www.gutenberg.org/files/12030/12030-h/SV1/Spectator1.html>

Zavisno od toga na čemu se zasniva uočena sličnost ili podudaranje može se govoriti o različitim vrstama duhovitosti. Adison razlikuje tri njene vrste. Naime, kada se pomenuta sličnost zasniva na podudaranju ideja onda je riječ o pravoj duhovitosti (true Wit). Ukoliko se ona sastoji u nekom podudaranju riječi, bilo cijelih riječi ili samo nekih njihovih dijelova poput slova ili slogova, tada govorimo o lažnoj duhovitosti (false Wit). U ovu kategoriju Adison svrstava hronograme, akrostih, različita ponavljanja, kalambure, dosjetke itd. Na kraju, treća vrsta duhovitosti zasniva se na sličnosti i ideja i riječi te se naziva mješovitom duhovitošću (mixt Wit).

Premda se u sva tri slučaja radi o sličnosti, bilo ideja, riječi, ili i jednog i drugog, Adison ističe i još jedan, zasebni vid duhovitosti koji bi se opet mogao dijeliti na slične podvrste. Naime, ne samo sličnosti nego i razlike među idejama mogu, vrlo često, da proizvedu duhovite efekte. Međutim, zadatak bližeg rasvjetljavanja duhovitosti ove vrste Adison ostavlja za neku drugu priliku. To svakako ne znači da je razlika među idejama, kao izvor duhovitosti, tek izuzetak od utvrđenog pravila, već naprotiv, ona igra veoma značajnu ulogu u njenom ukupnom razvoju. Prateći tu razvojnu nit Džordž Vilijamson zaključuje: „Protivriječnost je u centru pjesničke duhovitosti u XVII vijeku. U svom čistom obliku ona postaje paradoks u prvoj polovini tog vijeka, a antiteza u drugoj; to jest, suprotnosti se izmiruju u jednoj, a suprostavljaju u drugoj polovini.“⁹⁸ No, bilo da se radi o sličnosti ili razlici među idejama one se ipak dovode u vezu sa ciljem postizanja efekta iznenađenja i pružanja zadovoljstva čitaocu, kako to ispravno zapaža Adison.

Sem ove razlike, koja se tiče samog postupka u postizanju pomenutih efekata, možemo zaključiti da postoji dualitet i u samom tumačenju pojma duhovitosti. On, na jednoj strani, predstavlja fundamentalni princip pjesničkog stvaranja na kome se zasnivaju pravila dobrog pisanja, a na drugoj tehničko sredstvo, prisutno u većoj ili manjoj mjeri u jednom

⁹⁸ George Williamson, *The Proper Wit of Poetry*, The University of Chicago Press, 1961, p. 95.

pjesničkom periodu, pri čemu se njegovo značenje skoro poistovjećuje sa končetom (conceit) kao stilskom figurom koja se sastoji u pronalaženju sličnosti između pojava koje su naizgled potpuno različite (a kao različiti vidovi končeta često se smatraju paradoks i antiteza). Ovom prvom tumačenju skloni su Draiden i Poup, a ovom drugom Adison. Možda je upravo rasprostranjenost i široka upotreba ove stilske figure uticala na formiranje i onog šireg značenja. No, bilo kako bilo, duhovitost u tom opštem značenju ipak ostaje nezaobilazna karakteristika engleske poezije od metafizičara do romantizma. Težnja da se čitalac iznenadi, ponekad i sasvim bizarnim poređenjima, svakako predstavlja značajan elemenat klasicističke estetike. Takva su se poređenja, kao dokaz učenosti, na samom početku tražila u sasvim neočekivanim i do tada nepoetičnim oblastima poput metafizike, matematike, astronomije, politike, vojne doktrine itd. da bi se postepeno vraćala prirodi i duhu prosječno obrazovanog čitaoca sa njegovim poznavanjem grčke, rimske i hrišćanske mitologije.

b) Duhovitost klasicističke ode

Postavlja se pitanje u kojoj su mjeri ovakve tendencije u pjesničkom stvaranju odgovarale, ili čak imale uticaj na razvoj ode? Nije li poriv za isticanjem vlastite učenosti bio u suprotnosti sa uzvišenim karakterom ode, kao i sa njenim uporištem u opštim i kolektivnim osjećanjima? Nije li duhovitost u njenom humorističkom aspektu daleko primjerenija satiričnim žanrovima, nego uzvišenosti? Mada ovakva pitanja zaista imaju određenu težinu i utemeljenost, duhovitost je ipak pronašla svoje mjesto u odi, doduše, najvećim dijelom u onom proširenom i opštem značenju. Ona se prvenstveno ogleda u načinu posmatranja stvarnosti, u specifičnom postupku povezivanja različitih iskustava koji je, rekli bismo, izrazito racionalistički obojen. Svijest o jedinstvu invencije, uobrazilje i rječitosti, koje

predstavlja njen izvor, u odi se zapaža kao težnja za izmirenjem tradicionalne forme, sa svim njenim kanonima, i jednog novog pjesničkog okruženja, kako u geografskom tako i u širem društvenom smislu. To je naročito prisutno u pindarskoj odi koja u to doba tek pušta korijenje na engleskom tlu. Težnja da se u jednoj potpuno drugačijoj epohi, koliko-toliko, očuva pravilnost njene forme, tematska cjelovitost i uzvišeni karakter predstavlja itekako privlačan izazov za klasicistički duh i njegovu duhovitost, zasnovanu na izmirenju naizgled nepomirljivih stvari. I premda je Kaulijev pokušaj takvog izmirenja zasigurno odigrao značajnu ulogu u konačnoj afirmaciji ovog žanra, česti su primjeri u kojima slične adaptacije ipak nisu postigle odgovarajući stepen ravnoteže između tradicije i savremenosti, i u kojima je rječitost nadvladala invenciju. Čak i u onim slučajevima kada je ta tanana ravnoteža postignuta ipak ostaje utisak neke, gotovo hladne, proračunatosti, intelektualne nadmenosti i rezervisanosti, te retoričke bravuroznosti. Jedan od razloga za takav utisak zasigurno počiva i u onom zahtjevu da se uobrazilja zauzda razumom, što svakako onemogućava uzlet iskrene pjesničke imaginacije. S tim u vezi Hjum piše: „Ono što smatram klasičnim u stihu je, otuda, sljedeće – da čak i u najmaštovitijim uzletima uvijek postoji uzdržanost, rezerva. Klasični pjesnik nikada ne zaboravlja svoju konačnost, tu granicu čovjeka. On uvijek ima na umu da je pomješan sa zemljom. On može skočiti, ali se uvijek vraća, on nikada ne polijeće u atmosferu.“⁹⁹ Uvjerjenje u racionalnu zasnovanost univerzuma, u matematički precizne granice čovjeka i prirode, i u isto tako racionalizovanu umjetnost svakako ne dopušta klasicističkom pjesniku da se vine u vazduh. Međutim, ta ista uvjerenja su gotovo nespojiva sa grčkom kosmogonijom u kojoj je linija koja razdvaja božansko, ljudsko i mitsko tako tanka

⁹⁹ 'What I mean by classical in verse, then, is this – that even in the most imaginative flights there is always a holding back, a reservation. The classical poet never forgets this finiteness, this limit of man. He remembers always that he is mixed up with earth. He may jump, but he always returns back, he never flies away into the circumambient gas.' – T. E. Hulme, *Classicism and Romanticism*, <http://www.poetryfoundation.org/learning/essay/238694>

da se gotovo i ne primjećuje. A upravo tu, u toj nespojivosti i tom paradoksu, nastaje duhovitost klasicističke ode.

Navedimo uzgred nekoliko primjera. Kao dobra ilustracija ovog paradoksa može poslužiti Poupova oda napisana povodom dana Svete Cecilije (*Ode on St Cecilia's Day*), zaštitnice muzike. Ova oda je pisana po uzoru na pindarsku tradiciju o čemu svjedoče njena strukturalna obilježja. Sastoji se od sedam strofa nejednake dužine, pri čemu je trijadna forma očigledno zanemarena, ili bar nije ispoštovana do kraja. Metrička raznovrsnost, to jest nejednaka dužina stihova, kao i prilično slobodan sistem rimovanja, u kome Poup naravno napušta svoj čuveni herojski distih, takođe ukazuju na pindarski manir. U tematskom pogledu i nizanju motiva taj manir je još očigledniji. Nakon klasičnog početka u kome pjesnik doziva muze kako bi nadahnule muziku i oživjele instrumente, on slavi njenu moć koja smiruje duh ili ga pak, zavisno od prilike, potiče na aktivnost. To je centralna tema pjesme koja po načinu obrade mnogo toga duguje Drajdеноvom modelu u čuvenoj „Aleksandrovoj gozbi“ (*Alexander's feast*), a taj uzor dostiže svoj vrhunac u završnim stihovima:

„His numbers raised a shade from hell,

Hers lift the soul to heaven.“¹⁰⁰

(Njegovi su stihovi uzdigli sjenu iz pakla,/ Njeni uzdižu dušu ka nebu.)

U tehničkom smislu, prema tome, pjesma se nalazi pod dvostrukim uticajem, tradicionalnim, koji potiče od Pindara, i savremenim, koji dolazi od Drajdена. Međutim, stiče se utisak da ovi uticaji više ograničavaju i sputavaju pjesnikov glas nego što mu pomažu da dođe do svog autentičnog izraza. Naime, Poup je itekako svjestan Pindarovog postupka u odi

¹⁰⁰ *The Works of Alexander Pope*, Wordsworth Poetry Library, Hertfordshire, 1995, p. 57.

u kome se nakon zazivanja muza, te navođenja imena i porijekla pobjednika kao predmeta njegove pjesme, ta pobjeda dovodi u vezu sa nekim mitom koji joj daje kolektivni značaj. Imajući u vidu ovakav model Poup koristi priču o mitskom pjevaču Orfeju kako bi svojoj temi dao univerzalno značenje. Taj mit, sa druge strane, treba da posluži i kao paralela između Orfeja i Svete Cecilije u kojoj se ističe uzdizanje duše iz nižih ka višim sferama pod dejstvom muzike. U prvom slučaju radi se o uzdizanju duše iz carstva mrtvih, a u drugom je riječ o njenom uzletu od ovozemaljskog ka nebeskom carstvu. Nit koja spaja dva pjevača, jednog iz paganske, a drugog iz hrišćanske mitologije, sastoji se upravo u njihovoj moći da, uz pomoć muzike, ostvare ovakve uzlete. Ali u tom spoju paganske i hrišćanske tradicije ogleda se i moć Poupove duhovitosti koja ujedinjuje naizgled nepomirljive suprotnosti. No, iako su suprotnosti u određenoj mjeri izmirene njihova je povezanost više tematska nego suštinska. Naime, pjesnikova sadašnjost, koja se kod Pindara po pravilu okreće mitu kao izrazu grčke religioznosti, u Poupovom slučaju kao da zanemaruje svoju izvornu utemeljenost. Sveta Cecilija kao mučenica katoličke crkve ne dovodi se u vezu sa hrišćanskom tradicijom, nego upravo sa onom paganskom tako da mit o Orfeju za Poupove savremenike ne može imati isti značaj koji je imao za grčku publiku. Otuda Poup u težnji da ostane vjeran formi postaje dvostruko udaljen od svoje sadašnjosti, što ostavlja utisak izvještačenosti. Njegova upotreba mita, naravno, zadovoljava formalne okvire pindarske ode, ali, u isto vrijeme, i žrtvuje pjesničku invenciju. Uzvišenost pojedinca ili pak uzvišenost neke ideje koja se kao kolektivna vrijednost u grčko-rimskoj tradiciji uzdiže do božanskih sfera u Poupovom slučaju kao da ne nalazi svoj autentični kontekst. Stoga se čini da uzvišenost pjesnikove ideje ne može pronaći mjesto u njegovoj sadašnjosti pa se, upravo zato, oslanja na formalne karakteristike žanra, okrećući se tradiciji koja joj je u osnovi strana. Da li je takav postupak rezultat težnje za podražavanjem ili pak stvarne nemogućnosti da se jedna tema dovede u vezu sa kolektivnim vrijednostima vlastitog vremena ne može se utvrditi sa sigurnošću. Međutim, ona u svakom

slučaju pruža dobar primjer klasicističke duhovitosti uhvaćene u koštac sa sopstvenim paradoksom.

U pokušaju da izmiri tradicionalnu formu sa više-manje aktuelnom temom Poupova duhovitost očito gubi ravnotežu u korist onog prvog, te se, u skladu s tim, prije pretvara u jedan pjesnički eksperiment, a ne u originalni izraz u klasičnom ruhu. Međutim, ovaj neuspjeh ne znači da je klasicistička duhovitost uopšte nemoćna da postigne zamišljeno jedinstvo. Našavši se pred istim zadatkom, doduše nešto prije Poupa, Drajden na virtuozan način ostvaruje upravo ono u čemu njegov nasljednik nije uspio.

„Aleksandrova gozba“ je oda pisana za istu priliku koja se takođe sastoji od sedam strofa u pretežno pindarskom maniru. Međutim, taj formalni okvir ne ograničava, ni u tehničkom, niti u tematskom smislu, zamah Drajdenove invencije. I dok se Poup očigledno muči da izmiri formu i sadržinu, pri čemu vlastitu sadašnjost dovodi u kontekst sa vremenom koje mu nije blisko ni na istorijskoj, ni na duhovnoj skali, Drajden na sasvim uspješan način ugrađuje svoju pojedinačnost u ravan opšteg. Moć muzike i pohvala njenoj zaštitnici, Svetoj Ceciliji, kao centralna tema pjesme u ovom slučaju se uvodi iz perspektive pojedinačnosti, ali ne vlastite, već pojedinačnosti trećeg lica.

Kontekst u kome Drajden obrađuje svoju temu nije, kao kod Poupa, smješten u davnine paganskog mita, mada nije ni izrazito hrišćanski. Naime, pjesnik kao pozadinu svoje teme bira momenat Aleksandrovog trijumfa nad Perzijancima u kome on, na gozbi nakon bitke, sluša svog pjevača Timoteja. Njegova pjesma mijenja raspoloženje publike, od zanosa i neobuzdane sreće koji vode do pijane razuzdanosti, preko žalosti i suza u čast palih drugova, do bijesa i težnje da se neprijatelj u potpunosti uništi. U toj Timotejevoj moći da, pjesmom i muzikom, utiče na svoje slušaoce i na njihova raspoloženja ogleda se zapravo ona moć koju Drajden želi da opjeva, tako da se ovaj istorijski kontekst u posljednjoj strofi sasvim zgodno uklapa u pjesnikovu sadašnjost i završava se čuvenim stihovima:

„He rais'd a Mortal to the Skies;
She drew an Angel down.“¹⁰¹

(On podiže smrtnika na nebo;/ Ona spusti anđela dole.)

Ovi stihovi, iako ostavljeni za sam kraj pjesme, označavaju onu temeljnu suprotnost iz koje ona zapravo i nastaje, a koju pjesnikova duhovitost nastoji da izmiri. Veza između Aleksandra Makedonskog i jedne katoličke svetice teško bi se mogla uočiti u nekom historijskom kontekstu. Na prvi pogled ne postoji ništa, ili bar malo toga, što povezuje čuvenog osvajača sa skromnom mučenicom. Međutim, u Drajdеноvoj obradi, to jest pod uticajem njegove duhovitosti, ta veza se, ma kako labavom se mogla činiti, ipak uspostavlja, posredstvom treće ličnosti, pjevača Timoteja. Prema tome, ono što spaja naizgled nepovezane ličnosti, jeste upravo moć muzike i moć pjesme koju personifikuje Timotej, a koja i jeste ono što ova oda ističe kao uzvišeno i kolektivno. Ta moć je otuda kvalitet koji spaja prošlo sa sadašnjim vremenom, te pojedinačno sa opštim, stvarajući jednu univerzalnu vrijednost.

U nastojanju da ostvari tu univerzalnost Drajden polazi od pojedinačnosti Timotejeve situacije, koja uzgred rečeno u mnogome podsjeća na situaciju samog Pindara iz koje je i nastala oda kao žanr, da bi je zatim, prateći tok njegovog pjevanja, doveo u vezu sa opštim i uklopio u svoju sadašnjost. Na taj način se jednom, na prvi pogled nasumično odabranom, historijskom momentu daje daleko šire i univerzalnije značenje. Uostalom, isti postupak leži i u osnovi Pindarovih oda u kojima se, kako smo vidjeli, lični trijumf razvija do stepena kolektivnog dostignuća.

¹⁰¹ *The Works of John Dryden*, Wordsworth Poetry Library, Hertfordshire, 1995, p. 200.

To, svakako, pokazuje da je Draiden mnogo dublje i obuhvatnije shvatio suštinu ode od Poup. Njegovo se shvatanje ne završava na formalnim karakteristikama žanra koje bi podrazumjevale određenu tematsku ograničenost već seže mnogo dublje zahvatajući i samu funkciju ode koja je za Grke predstavljala mnogo više od dokonog pjevanja. Nedostatak tog elementa je vjerovatno i razlog za neuspjeh Poupovog pokušaja. Dok Draiden svoju ideju razvija postepeno, idući od prošlosti ka sadašnjosti, Poup gotovo na samom početku, u drugoj strofi, veliča moć muzike, a zatim se, gotovo nepotrebno, ili iz poriva da zadovolji formu, okreće mitu o Orfeju. Njegovo veličanje muzike je pri tome, rekli bismo, suviše doslovno i suviše konkretno. Kod Draidena se taj efekat rađa posredstvom pjesničkih slika tako da sam čitalac stvara predstavu o njenoj moći, a ne prima je bilo kakvim retoričkim sredstvima. Otuda se čini da Poupova rječitost i ovoga puta odnosi pobjedu nad invencijom. Čak štaviše, i njegova duhovitost, stoga, djeluje prilično blijedo u poređenju sa Draidenovom. Uzme li se u obzir onaj Adisonov kriterijum po kome duhovitost mora sadržavati i faktor iznenađenja, može se zaključiti da Poupovo korišćenje mita o Orfeju djeluje sasvim očigledno, pa čak i predvidljivo. Iako veza između Orfeja i Svete Cecilije u mitološkoj ravni i nije tako bliska, ona je ipak savim logična ukoliko se kao njihovo zajedničko svojstvo uzme muzika. Čak se i ona paralela u završnim stihovima čini sasvim banalnom kada joj se oduzme faktor iznenađenja. Ona kod Draidena dobija značenje povezanosti između nebeskog i zemaljskog carstva, u kome se, kao i kod Pindara, smrtnik uzdiže ka beskonačnom, a besmrtnik, na neki način, osmišljava konačnost, dok kod Poupua nema te razmjene, a otuda ni čvršćeg jedinstva. U njegovom slučaju taj odnos je pravolinijski i teče samo u jednom smijeru, od carstva mrtvih do carstva smrtnih, te odatle ka besmrtnosti, pri čemu besmrtnost ostaje, na neki način, nezainteresovana za ovozemaljsko. U odsustvu tog jedinstva završni stihovi Poupove ode djeluju više kao pokušaj podražavanja njegovog prethodnika, a ne kao prirodan završetak jednog povezanog i dobro osmišljenog toka.

Iz ovih primjera možemo jasno zapaziti na koji način klasicistička duhovitost nastoji da pomiri antagonizme između tradicionalne forme i savremenih zahtjeva pjesničke prakse. Međutim, ta se duhovitost ne ogleda samo na tom opštem planu, u kome se sudaraju različite mitologije, kao i različiti pogledi na svijet. Ona je, u gotovo svim svojim oblicima, prisutna i u daleko užoj ravni, u samo nekoliko stihova, ili u nekoliko pjesničkih slika. U takvim slučajevima nailazimo na duhovitost u onom užem smislu koji podrazumjeva stilsko sredstvo, a ne ukupnu duhovnu moć odgovornu za pjesničko stvaranje. No i pored njihovog manjeg obima oni takođe pokazuju duhovitost klasicističkog načina stvaranja.

Ovakvi primjeri vrlo se često susreću u Kaulijevim stihovima, a budući da je tako njihovu ilustraciju ne moramo ni tražiti suviše daleko, to jest možemo se poslužiti već citiranim odlomcima, koje smo ranije koristili za druge svrhe. Tako, na primjer, u odi posvećenoj Pindaru, Kaulijeva duhovitost uspostavlja vezu između mita o Dedalu i stila grčkog pjesnika ističući uzvišenost kao njihovu zajedničku osobinu. Pindar se otuda, u svojim pjesmama, poput mitskog letača uzdiže u visine, ali u svom letu on niti pada suviše nisko, niti doseže do opasnih visina. Međutim, značenje koje mit unosi u ovu pjesničku sliku nadilazi prostu analogiju između dvojice letača. Pogubnost Dedalovog leta koja se zlokobno smiješila kako iz morskih dubina, tako i iz visina sunčeve vreline, prenosi se i na pjesnički let koji se lako pretvara u sunovrat ukoliko se zanemari vještina balansiranja između dvaju krajnosti. Otuda se i Pindarovo umijeće uzdiže do nivoa mitskih kvaliteta u kojima pjesnik prevazilazi svoju konačnost. Njegov let, na taj način, dobija osobine herojskog trijumfa u kome čovjek nadilazi granice vlastitog bića i svojim umijećem prevazilazi samoga sebe.

Na početku druge strofe Pindarov se stil poredi sa nezaustavljivom bujicom koju Kauli naziva „ditirampskom strujom“. Njena neukrotivost je naglašena zapažanjem da ona ne prebiva ni u jednom koritu, niti je ograničavaju obale ili brane. Ona teče sasvim slobodno poštujući jedino vlastita nahođenja i ne dopuštajući bilo čemu da bude prepreka njenoj snazi.

Na taj način se snaga Pindarovih riječi i njegovih figura intenzivira do krajnjih granica ostvarujući utisak uzvišenosti, i to one o kojoj piše Kant, u kojoj čovjek osjeća ljepotu, ali i strah pred neukrotivim silama prirode. To je, dakle, snaga koja zavređuje poštovanje, ali i strahopoštovanje, lijepa i opasna u isti mah.

Ovakva ukrštanja značenja u kojima se pjesništvo u prvom slučaju povezuje sa mitom, a u drugom sa prirodnim silama, značajno obogaćuju izražajnost pjesničkog jezika dajući nekom predmetu one osobine koje se obično ne dovede u vezu sa njim. Ta se povezanost ostvaruje putem nekog kvaliteta koji uistinu počiva u osnovi datih predmeta, ali se najčešće previđa ili zanemaruje. Zadatak pjesničke duhovitosti, ili pak mašte, sastoji se upravo u tome da otkrije takve veze i da ih podari svijetu. Međutim, u potrazi za tim skrivenim vezama klasicistički pjesnici nerijetko upadaju u zamke nastojeći ponekad da gotovo na silu združe predmete koji se tvrdoglavo opiru takvim pokušajima. U tom slučaju pjesnik obično zapada u suvišnu retoriku i izvještačenost izraza, a njegove slike ostavljaju utisak pretjerane dekorativnosti i one barokne iskićenosti.

Takav utisak ostavljaju početni stihovi Kaulijeve ode muzi, koje smo citirali ranije. Pretjeranost dekora u njima je naglašena upotrebom apstraktnih imenica poput „uobrazilja“, „razbor“, „duh“ i tako dalje, koje nisu personifikovane već su, u izvjesnoj mjeri, opredmećene i zamišljene kao ukras jedne raskošno opremljene kočije. Na taj način, njihovo značenje nije obogaćeno nego je pretjerano konkretizovano, da ne kažemo i banalizovano, jednom pogrešno zamišljenom slikom. Otuda se ne može govoriti ni o uspješnom prenošenju osobina između pojava koje se nastoje dovesti u vezu, jer se u spoju između neukrotive uobrazilje i konja, na primjer, njeno značenje ne obogaćuje nego se u toj pretjeranoj konkretizaciji čak dodatno sužava.

Pored ovakvih sužavanja značenja, nailazimo i na primjere u kojima pjesnik, da se poslužimo Kaulijevom slikom, zalazi u vrtoglave visine koje otapaju njegova krhka, voštana krila. Kao ilustraciju tog pogibeljnog uzleta navešćemo Džonsonove stihove.

„To separate these twi-
Lights, the Dioscuri
And keep the One half from his Hary
But fate doth so alternate the design
Whilst that in Heaven, this light on
Earth must shine.“¹⁰²

(Da razdvoji ta srodna/ Svijetla, Dioskure/ I zadrži jednog od njegovog Harija/ Al' promjeni sudba svoj naum tako/ Dok jedna na nebu, druga svjetlost/ Na zemlji mora s'jati.)

Prijateljstvo između gospode Lucijusa Kerija i Harija Morisona o kome govori ova oda, ovdje je opet hiperbolizovano putem poređenja sa mitskim blizancima Kastorom i Poluksom. Uspostavljanjem te veze pjesnik, prije svega, bliskost jednog prijateljskog odnosa naglašava do stepena u kome on prerasta u bratsku povezanost kakva se sreće kod blizanaca, a zatim tu povezanost uzdiže do mitskih, pa čak i kosmičkih razmjera. Prema mitskom vjerovanju Kastor i Poluks su bili blizanci, sinovi Zeusa i Lede, koji su učestvovali u pohodu Argonauta, a nakon smrti bogovi su ih uznijeli na nebo i pretvorili u zvijezde. Otuda se u Džonsonovoj slici taj mitsko-kosmički efekat ističe u onom, gotovo bizarnom, cijepanju riječi 'twilights' između dva stiha, pri čemu se svakodnevnom značenju ove riječi daje potpuno drugačiji smisao koji nagovještava stapanje između 'twin' i 'ligths'. U tom duhovitom sklopu,

¹⁰² Ben Jonson, *Ode to Sir Lucius Cary and Sir H. Morison*, u: John Heath-Stubbs, *The Ode*, Oxford University Press, London, 1969, p. 26.

koji bi Adison nazvao lažnom duhovitošću budući da se radi o srodnosti među riječima, sumrak ili suton prerasta u svijetlost dvaju zvijezda blizankinja. Ta svijetlost zatim postaje centralni element ove pjesničke slike. Međutim, kako se ona dalje razvija, čini se da je uspostavljena bliskost ostvarena upravo sa ciljem da bude pokidana, pri čemu je raskid utoliko bolniji ukoliko je i povezanost čvršća. Čvrstina te povezanosti naglašena je i u trećem stihu citiranog odlomka u kome se Lucijus i Hari posmatraju kao dvije polovine jedne iste cjeline, koja se potom hirovitošću sudbine cijepa, tako da jedna zvijezda sija na nebu, a druga na zemlji.

Mora se priznati da ovakva prelamanja realnosti i mita uzdignuta do kosmičkih razmjera u potpunosti zadovoljavaju grčke, odnosno klasične standarde pjesničkog izraza. Uostalom, Džonsonovo poznavanje klasične književnosti u njegovo je doba bilo nadaleko čuveno i cijenjeno. Međutim, čini se da ti klasični uticaji opet sputavaju zamah pjesničke imaginacije koja gradi onakve pjesničke slike kakve bi stvarali klasični pjesnici, a ne usuđuje se ukazati povjerenje vlastitoj inventivnosti. Otuda se i citirani odlomak, bez obzira na nekoliko duhovitih obrta, ipak čini pomalo nategnutim u svom nastojanju da obuhvati širinu beskrajnog kosmosa. Ukoliko smo kod Kaulija imali primjer duhovitosti koja u svojim vezama odabrani predmet pretjerano konkretizuje sužavajući njegovo značenje, onda se s pravom može reći da Džonsonov duh svom predmetu daje suviše široko značenje koje uveliko prevazilazi njegove okvire.

Mada se klasicistička duhovitost, kao u Džonsonovom slučaju, vrlo rado okreće grčkoj mitologiji kako bi uzvišenosti svoje teme podarila neophodni kolektivitet, ona se ponekad umije poslužiti i onim daleko bližim, pa donekle i prizemnijim analogijama. U takvim primjerima uzvišenost predmeta se obično stapa sa kakvom slikom koja pripada svakodnevnom iskustvu, tako da duhoviti efekti nastaju upravo u toj blagoj disharmoniji različitih tonova. Te kontrastne veze, stoga, na vrlo zanimljiv način naglašavaju uzvišenost

datog predmeta u odnosu prema ravni svakodnevnog, ali u isto vrijeme i konkretizuju njegovo značenje. Ovakav postupak, iskorišćen u svom krajnjem maksimumu, susrećemo u Grejovoj odi „Oda smrti omiljene mačke“ (*Ode on the death of a favourite cat*) u kojoj se duhovitost postupka ogleda u kontrastu između uzvišenog karaktera žanra i jezika te krajnje trivijalnosti izabranog predmeta. Bizarnost te smrti, koja nastaje usljed davljenja u posudi sa zlatnim ribicama, obrađena je u visokom stilu što dodatno pojačava ironični efekat pjesme, ali se trivijalnosti motiva, na kraju, ipak daje univerzalnije značenje. No, detaljniju analizu ove pjesme ostavićemo za kasnije.

Sličan postupak, doduše u mnogo užem obimu, susrećemo već kod Marvela u njegovoj „Horacijevskoj odi povodom Kromvelovog povratka iz Irske“ (*An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland*). Riječ je o stihovima koji opisuju pogubljenje kralja Čarlsa I:

„He nothing common did or mean
Upon that memorable scene,
But with his keener eye
The axe's edge did try;
Nor called the gods, with vulgar spite,
To vindicate his helpless right;
But bow'd his comely head
Down, as upon the bed.“¹⁰³

¹⁰³ Andrew Marvell, *An Horatian Ode upon Cromwell's Return from Ireland*, u: *The Metaphysical Poets*, Penguin Books, Harmondsworth, 1957, p. 260.

(Ništa neobično nije uradio ni pomislio/ Na toj sceni za pamćenje,/ Samo je oštrim pogledom/ Oprobao oštricu sjekire; // Niti je bogove dozivao uz grubu pakost/ Da opravdaju njegovo bespomoćno pravo/ Samo je svoju ljupku glavu/ Položio dole kao na krevet.)

Dostojanstvenost i ozbiljnost situacije kao i visina tona u ovom odlomku su više nego očigledni. Prizor svrgnutog i osuđenog kralja koji se pojavljuje na gubilištu pred očima dojučerašnjih podanika, sada žednih krvi, svakako predstavlja scenu za pamćenje. Ali, već se i upotrebom riječi 'scena' uspješno nagovještava kontrast između tragične situacije kralja i ravnodušnosti rulje željne zabave. Međutim, tragedija oslikanog prizora, i pored uzvišenosti stila, se dovodi u vezu sa sasvim običnim i svakodnevnim slikama. Taj kontrast možemo zapaziti već u prva dva stiha u kojima se sudaraju riječi 'common' i 'memorable' čime se nagovještava odnos između običnog i izvanrednog, na kome se zapravo i zasniva postupak građenja ukupnog prizora. Linija koja razdvaja te kvalitete sasvim se lako uočava i povučena je u duhu klasične discipline, tako da prva dva stiha svake od citiranih strofa teže ka uzvišenosti koja se u naredna dva stiha strmoglavljuje ka banalnom. U prvoj se strofi, otuda, značaj kraljevih dijela i misli svodi na običan pogled koji svojom oštrinom ispituje oštricu sjekire, dok se u drugoj strofi mogućnost božanskog uticaja završava u bespomoćnom predavanju sudbini ostvarenom u slici polaganja glave na krevet i prepuštanja snu. Zahvaljujući ovim neobičnim kontrastima pjesnik uspješno naglašava svu brutalnost oslikane scene koja se neprestano kreće od uzvišenog prema svakodnevnom. Pri tome se ostvaruju i sasvim uspješne i interesantne razmjene značenja, čak i jedne jedine riječi, u različitim tonovima. Tako se oštrina kraljevog pogleda, koja nagovještava izvjesnu dozu straha, čudno prelama sa oštrinom sječiva, koje je sasvim ravnodušno prema svojoj žrtvi. Na sličan način i pridjev 'helpless' svojim različitim nagovještajima nijansira tonove druge strofe. Od bespomoćnosti čovjekovog položaja prema bogu, preko bespomoćnosti žrtve u odnosu prema

krvožednoj gomili, do konačnog prepuštanja smrti simbolizovanom u blagom saginjanu glave.

Uzme li se u obzir činjenica da je ova oda posvećena Kromvelu i napisana u vrijeme njegove vladavine, onda ovi zanimljivi spojevi dostojanstvenog i banalnog poprimaju i jednu političku notu. Oslikati smrt pogubljenog kralja u uzvišenom tonu svakako ne bi bilo poželjno u vrijeme političkih previranja Kromvelove vladavine, pa je otuda sasvim prirodno što pjesnik u svojoj kompoziciji vrlo vješto kombinuje visoke i niske tonove, ne zauzimajući pri tome čvrstu poziciju ni na jednom ni na drugom polu političkog kompasa. Stoga je i sasvim razumljivo što se brutalnost prikazanog događaja ne dovodi ni u kakvu vezu sa mitskom prošlošću jer bi se na taj način smrt jednog monarha uzdigla do herojskih razmjera. Uostalom takav postupak ne bi odgovarao ni horacijevskim karakteristikama odabrane forme u kojoj je veza sa mitom manje izražena. Umjesto toga herojski potencijal odabranog prizora biva oslikan sasvim običnim zapažanjima, koja zapravo naglašavaju svu besmislenost jednog sramnog čina u kome se ni žrtva, a ni egzekutori ne mogu uzdići do stepena uzvišenog.

Iako ovakvo kombinovanje visokih i niskih tonova u Marvelovom slučaju ima snažnu političku opravdanost, ali i zanimljiv duhoviti efekat, slične kombinacije u nekim drugim primjerima više narušavaju jedinstvo tona, nego što doprinose opštem efektu pjesme. Takav primjer opet susrećemo kod Poupa u „Odi na dan Svete Cecilije“:

„Thus song could prevail

O'er death, and o'er hell,

A conquest how hard and how glorious:

Though fate had fast bound her

With Styx nine times round her,

Yet music and love were victorious.“

(Tako je pjesma nadvladala/ Smrt i pakao./ O kako teška i veličanstvena pobjeda:/ Iako je sudba čvrsto stegla/ Sa devet pojasa Stiksa/ Ipak su muzika i ljubav odnijele pobjedu.)

Ovi stihovi se odnose na mit o Orfeju, to jest na trenutak izbavljenja Euridike iz Carstva mrtvih. To je veličanstveni trijumf muzike i ljubavi nad smrću, bez obzira na njegovu kratkotrajnost i konačni krah. Međutim, veličanstvenost te pobjede opjevane u prva tri stiha najednom se narušava slikom koja svojim duhovitim efektom značajno smanjuje visinu postignutog tona. Kao i u onom ranijem primjeru kod Kaulija i ovdje se jedna apstraktna imenica, „fate“, opredmećuje analogijom sa pojasom ili konopcem, ili bilo kojim drugim predmetom koji sputava nečije kretanje. A onda se na osnovu kvaliteta tog predmeta on povezuje sa rijekom Stiks koja devetostruko obmotava mitsku junakinju. U ovakvoj vezi nijedan od njenih članova ne obogaćuje svoje značenje, niti ga pak prenosi na nešto drugo. U odnosu sudbine i konopca samo se naglašava značenje sputanosti, kao i nemogućnost da se činom voljem oslobodi stega, dok se u asocijaciji na Stiks ističe samo kružni tok te rijeke, koja se poput zmije (iako se ona ne pominje) uvija oko svoje žrtve, u devetostrukom stisku. Duhovito povezivanje sudbine koja veže Euridiku konopcima od Stiksa u devet paklenih obruča kao da svojim nategnutim vezama narušava trijumfalni ton prethodnih stihova. Takvom utisku svakako doprinosi i sasvim neobično rimovanje riječi 'her' u dva uzastopna stiha, koji i u akustičkom smislu naglašavaju izvještačenost ove slike. Međutim, ovakva promjena tona nema svoju opravdanost u ukupnom kontekstu pjesme, pa se otuda može zaključiti da ona predstavlja izraz duhovitosti koja je samoj sebi svrha, ili je pak dokaz pjesnikove nemogućnosti da se odupre porivu stvaranja duhovitog efekta čak i u onim uslovima kada je takav efekat potpuno neprikladan.

U Drajdеноvoj obradi iste teme sklonost ka duhovitim efektima se u pojedinim momentima spušta čak i do nivoa lažne duhovitosti u kojoj se pronalaze srodni kvaliteti među samim riječima, akustički ili bilo koji drugi. Međutim, takve varijacije tonaliteta u Drajdеноvom slučaju imaju punu opravdanost zahvaljujući prije svega muzičkoj pratnji njegove ode, ali i odabranom motivu koji prikazuje svu neobuzdanost jedne ratničke gozbe.

„Bacchus Blessings are a Treasure

Drinking is the soldier's Pleasure

Rich the Treasure

Sweet the Pleasure

Sweet is Pleasure after pain.“

(Blagoslov je Bakhov blago/ Piće je vojniku drago/ Raskošno blago/ Slašću drago/
Draga je slast nakon bola.)

Kao i kod onog Poupovog rimovanja riječi 'her', i ovdje odmah zapažamo ponavljanje rime „treasure-pleasure“ u uzastopnim stihovima. Ali, dok kod Poupua takav postupak djeluje pomalo nesmotreno i izvještačeno, on je kod Drajdena upotrijebljen u potpuno drugačije svrhe. Pjesnik, naime, poput kakvog čarobnjaka, preobražava jedne riječi u druge kako bi na kraju ostvario kontrast između slasti zadovoljstva i težine bola. Blagodat Bakhovog blagoslova na početku strofe stoji u logičnoj vezi sa zadovoljstvom opijanja pod okriljem boga vina. Tu još uvijek nema kontrasta, ali se blagoslov pretvara u blago, a opijanje u zadovoljstvo. Nakon te imeničke zamjene naglašavaju se pridjevske osobine pa tako blago postaje bogato, a zadovoljstvo slatko, da bi se, konačno, ponavljanjem prethodnog stiha, to zadovoljstvo dovelo u kontrast sa bolom. Pjesnik, na taj način, od raskalašne atmosfere

divljeg opijanja duhovitim poigravanjem riječima dolazi do sumornog osjećanja bola. Međutim, taj fantastični prelaz nastaje sasvim neprimjetno, u jednom gotovo magičnom prelamanju značenja koja se odjednom završavaju iznenađujućim efektom. Od blagoslova kao blaga i bogatstva, te opijanja kao zadovoljstva i slasti, ta se slast odjednom pretvara u bol, koja i samim svojim pominjanjem djeluje otrežnjavajuće, nagovještavajući svu težinu okončane bitke i sjećanje na poginule drugove koje slijedi u daljem toku pjesme. Time se, zapravo, podvlači onaj čarobni uticaj poezije, ili pak same riječi, koja svojom snagom može da potakne čovjeka na divlje uzbuđenje, ali ga isto tako, već u sljedećem trenutku, može spustiti od njegovog zanosa do krajnje tjeskobe. A upravo taj potencijal muzike i pjesništva Drajdén nastoji da opjeva i uzdigne do stepena opšte i vječne vrijednosti.

Na osnovu datih primjera možemo zaključiti da se duhovitost klasicističke ode uglavnom zasniva na analogijama između savremenog i mitskog koje nastaju kao posljedica uglednija na klasične modele. Međutim, taj mitski elemenat, u slučaju pogrešnog odabira, vrlo lako može da odvede u krajnju izvještačenost izraza i puko kopiranje grčkih uzora. U onim pažljivijim izborima, takve paralele, sa druge strane, ostvaruju mnogo zanimljivije efekte u kojima ponekad pronalazimo i sasvim originalna stapanja značenja. Originalnost slične vrste se takođe postiže i u onim slučajevima u kojima duhovitost uspostavlja vezu između uzvišenog i svakodnevnog, pri čemu varijacije različitih tonova značajno doprinose suštinskoj dinamici ode. Izuzev duhovitog stapanja misli i ideja nerijetko susrećemo i onu nižu vrstu duhovitosti (lažnu ili mješovitu) koja uspostavlja neobične odnose među riječima, ili dijelovima riječi. Kako je osjećaj za mjeru podjednako važan za duhovitost bilo koje vrste, tako neumjerena upotreba ovog stilskog sredstva opterećuje pjesnički izraz suvišnom retorikom, ističući vještinu ispred invencije. Međutim, u onim, da tako kažemo, blažim dozama takva stapanja mogu ostvariti vrlo zanimljive efekte. Prema tome, bilo da se radi o

duhovitosti više ili niže vrste, odnosno o duhovitosti u njenom užem ili širem tumačenju, ona u svakom slučaju ostavlja vidne tragove u kompoziciji klasicističkih oda. Premda su ti tragovi mnogo značajniji i zastupljeniji u drugim žanrovima, naročito satiri ili drami, oni ipak pokazuju jedan od načina prevazilaženja one suštinske razlike između tradicije i savremenosti, to jest između tradicionalnih formi i sasvim novih i drugačijih sadržaja.

c) Tumačenje pojma „imagination“

U procesu formiranja novih pogleda na poeziju i umjetnost uopšte, koji će tek naknadno biti ujedinjeni pod terminom 'romantizam', klasicistički principi pjesničkog stvaranja prirodno nailaze na oštre kritike koje završavaju ili u potpunom odbacivanju, ili u značajnom modifikovanju klasicističkih pojmova. Otuda i duhovitost, kao jedan od temeljnih principa stare poetike, biva podvrgnuta strogoj analizi u kojoj se, zavisno od temperamenta kritičara, njen značaj negira, ili se pak iznova vrednuje u skladu sa izmjenjenim zahtjevima pjesničke prakse. U prvom slučaju ona se tretira kao puko poigravanje riječima koje, osim verbalne pedanterije, nema nekog većeg značaja za dublja značenja pjesme, dok se u drugom slučaju njena sposobnost izmirenja suprotnosti donekle održava, ali pod drugim imenom, u Kolridžovom pojmu primarne mašte. Određeni vid srodnosti između mašte i duhovitosti mogao se naslutiti još kod Drajdena, za koga se, ponovimo to još jednom, istinska poezija sastoji od duhovitosti, a duhovitost nije ništa drugo do sposobnost mašte koja traga za idejama u pamćenju. Međutim, polazeći od te srodnosti pjesnici nove generacije nastoje otići korak dalje, to jest ispitati upravo sposobnost mašte kako bi je što tačnije razlikovali od pojma duhovitosti.

Upravo u tom pravcu se kreću interesovanja Viljema Hezlit (Willam Hazlitt). U svojim „Predavanjima o engleskim komičnim piscima“ (*Lectures on the English Comic Writers*) Hezlit nastoji da, prije svega, odredi razliku između humora i duhovitosti, pri čemu ovo prvo određuje kao opis smiješnoga po sebi, a ovo drugo kao njegovo razotkrivanje putem poređenja sa nečim drugim. Humor je, po njegovom shvatanju, stvar prirode i slučaja, a duhovitost proizvod umjetnosti i uobrazilje. U svom najprostijem obliku duhovitost se „sastoji u iznalaženju nekog slučajnog i djelimičnog podudaranja koje nema ničeg zajedničkog, ili barem ne podrazumjeva neophodnu vezu, sa prirodom stvari, koje su prisiljene na prividnu analogiju putem poigravanja riječima, ili putem neke nebitne dosjetke, kao u kalamburima, zagonetkama, aliteracijama itd.“¹⁰⁴ Valja zapaziti da se u ovakvom određenju duhovitosti jasno daju naslutiti i neke negativne karakteristike koje nisu bile prisutne u klasicističkom odnosu prema ovom pojmu. Naime, Hezlit zapravo ističe da se duhovitost, u svojoj želji da pronade čudne podudarnosti, u suštini udaljava od same prirode stvari, stvarajući vještačke analogije koje nemaju nekog većeg značaja za ukupni efekat. To prisilno stvaranje podudarnosti koje ne postoje u prirodi, nužno vodi izvještačenosti, koja se, umjesto da objasni i približi svoj predmet, udaljava od njega; umjesto da ga približi iskustvu, ona ga zapravo prenosi u oblast manje poznatog. Jednom riječju, takva podudaranja ne doprinose objašnjavanju nekog predmeta, već naprotiv dodatno zamračuju njegovu pravu prirodu. Otuda je sasvim razumljivo što Hezlit, pišući o Kauliju i Batleru, poeziju cijelog tog perioda naziva „poezijom ne ideja, nego definicija.“¹⁰⁵

U vremenu koje je u tolikoj mjeri bilo prožeto racionalističkom filozofijom sklonost ka definicijama, čak i u tako nepreciznoj i hirovitoj oblasti kakva je poezija, nipošto ne treba da čudi. No, uporedo sa postepenim slabljenjem racionalističke pozicije i sama duhovitost,

¹⁰⁴ 'Mere wit (...) consists in striking out some casual and partial coincidence which has nothing to do, or at least implies no necessary connection with the nature of the things, which are forced into a seeming analogy by a play upon words, or some irrelevant conceit, as in puns, riddles, alliteration etc.' ; William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers*, Oxford University Press, London, 1907, pp. 20-21.

¹⁰⁵ 'In short the poetry of this period was strictly the poetry not of ideas, but of definitions' ; Ibid, 63.

kao jedno od sredstava za pronalaženje neobičnih definicija, gubi svoju opravdanost pred sve jačim naletima subjektivizma koji u prvi plan ističe stvaralačku maštu. Takvo pomjeranje težišta od duhovitosti prema mašti Hezlit opravdava sljedećim riječima: „Za maštu bi se moglo reći da predstavlja pronalaženje sličnosti u stvarima koje su uglavnom srodne, ili se odlikuju srodnim osjećanjima, dok duhovitost pretežno teži za pronalaženjem nečega što se čini jednakim, ili ostvaruje trenutni privid tamo gdje ga najmanje očekujete, to jest u stvarima koje su potpuno suprotne. Razlog zbog koga neznatne i djelimične, ili pak slučajne i nominalne sličnosti zadovoljavaju svrhu duhovitosti, i uistinu karakterišu njenu suštinu kao zasebne operacije i sposobnosti duha, počiva u tome što je cilj šaljive poezije da, po prirodi, unizi i umanji; a lakše je uniziti nego uzdići, oslabiti nego ojačati (...) Nezainteresovanost i skeptičnost ne iziskuju trud, entuzijazam i iskrenost zahtjevaju snažan impuls i kolektivnu moć.“¹⁰⁶ Srodnost duhovitosti i mašte, prema tome, počiva u pronalaženju sličnosti, ali je način zapažanja tih sličnosti, u osnovi, potpuno različit. U prvom slučaju one se zapravo i ne pronalaze u prirodi stvari, nego se stvaraju vještačkim putem na osnovu neke nominalne ili tek prividne podudarnosti. Kod mašte, sa druge strane, podudarnosti ne nastaju bilo kakvim retoričkim ili logičkim obrtima, nego se zasnivaju na prirodnoj vezi između datih predmeta koja ni u kom slučaju nije banalna, nego je samo zanemarena ili zaboravljena pod debelim naslagama svakodnevnih utisaka. Drugim riječima, duhovitost stvara sličnosti tamo gdje one ne postoje, dok mašta, na određeni način, oživljava ono što je zaboravljeno. Mašta nanovo osmišljava ono što je pod uticajem svakodnevnog obesmišljeno, dok duhovitost, svojim bizarnim poređenjima, dovodi gotovo do besmisla ono što bi valjalo oživjeti. Otuda Hezlit, sa punim pravom, upućuje prijekor duhovitosti zbog njenog unižavanja i umanjivanja vrijednosti

¹⁰⁶ 'Imagination may be said to be the finding out something similar in things generally alike, or with like feeling attached to them, while wit principally aims at finding out something that seems the same, or amounts to a momentary deception where you least expected it, viz. in things totally opposite. The reason why more slight and partial, or merely accidental and nominal resemblances, serve the purposes of wit, and indeed characterize its essence as a distinct operation and faculty of the mind is, that the object of ludicrous poetry is naturally to let down and lessen; and it is easier to let down than to raise up; to weaken than to strengthen (...) To be indifferent or sceptical requires no effort; to be enthusiastic and in earnest, requires a strong impulse, and collective power.' – Ibid, 25.

vlastitog predmeta, što se na kraju završava primjedbom o indiferentnosti i skeptičnosti starijih pjesnika, nasuprot iskrenosti i entuzijazmu mlađe generacije. Sjetimo li se samo onog odlomka iz Marvelove ode u kome se na čudan način miješaju uzvišeno i banalno, pa u krajnjoj liniji i tragično i komično, onda to umanjivanje vrijednosti dobija punu potvrdu.

Indiferentnost takvog postupka kod Kolridža je označen pojmom *fanciful*, što bi se u nedostatku boljeg izraza moglo prevesti čak i kao 'uobraženost'. Međutim, iako se ovakav prevod, čak i u svom svakodnevnom značenju, može primjeniti na neke klasicističke pjesnike, on ipak nedovoljno naglašava zasnovanost jednog načina stvaranja na uobrazilji (*fancy*). Nasuprot ovome pojmu Kolridž koristi izraz *imaginative*, to jest 'maštovit' ili zasnovan na mašti, a zatim Kauliju dodjeljuje prvi, a Miltonu ovaj drugi pridjev. No, razlika koja se tim putem nastoji označiti sastoji se u sljedećem zapažanju: „Naši lošiji, stari pjesnici žrtvovali su strast i strastveni tok poezije profinjenosti intelekta i hirovima duhovitosti; moderni blještavilu i svjetlucanju beskonačne, a ipak iskidane i heterogene slikovitosti ili čak nečemu mješovitom stvorenom dijelom od slike, a dijelom od apstraktnog značenja. Jedni su žrtvovali srce glavi, a drugi i srce i glavu poenti i ukrasu“¹⁰⁷ Zahvaljujući tom žrtvovanju srca stiže se utisak hladnoće, izvještačenosti pa čak i uobraženosti klasicističkog postupka koji se, prema Kolridžovom uvjerenju, temelji na uobrazilji. Stoga on insistira na razlici između pojmova uobrazilje i mašte, kako bi što tačnije odredio dva različita pristupa pjesničkom stvaranju. Međutim, prije nego što se pozabavimo tom razlikom potrebno je da rasvijetlimo sam pojam mašte.

Rijetki su primjeri u kojima je jedan pjesnik sa tolikom studioznošću i samosviješću istraživao fenomen pjesništva, kao što je to činio Kolridž, ali je, u isto vrijeme, visoka i cijena kojom je plaćeno to jedinstveno nastojanje. Moglo bi se, naime, reći da se malopredašnja

¹⁰⁷ 'Our faulty elder poets sacrificed the passion, and passionate flow of poetry to the subtleties of intellect, and to the starts of wit; the moderns to the glare and glitter of a perpetual, yet broken and heterogeneous imagery, or rather to an amphibious something, made up, half of image, and half of abstract meaning. The one sacrificed the heart to the head; the other both heart and head to point and drappery.' – Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 2000. p. 168.

opaska o žrtvovanju srca glavi, u izvjesnoj mjeri, odnosi i na njenog autora. Njegovo neumorno nastojanje da poeziji pronade filozofsku utemeljenost i da joj vrati njeno zasluženno mjesto na skali ljudskih vrijednosti, završilo je u bolnom gubitku inspiracije koja je jednostavno nestala u lavirintima filozofskih učenja. Stoga je gotovo nemoguće govoriti o Kolridžovom poimanju mašte bez te filozofske utemeljenosti.

Naime, pojam mašte, koji stoji u samom centru Kolridžovog sistema, nastaje na relaciji subjekt-objekt. Pod kategorijom subjekta, u toj relaciji, podrazumjeva se sve ono što posjeduje svijest, to jest ono što bi se filozofskom terminologijom moglo svesti pod pojam „jastva“ (*self*). Nasuprot tome, stoji pojam objekta koji obuhvata sve ono što je izvan subjekta, dakle materijalni svijet ili prirodu, i što, kao takvo, može postati predmetom subjektovog promišljanja. No, iako ova razlika uspješno razdvaja univerzum na svijet objekata i svijet subjekata, valja imati u vidu da ona u užem obimu postoji i unutar samo jednog entiteta. Naime, subjekt, i pored toga što posjeduje svijest, a otuda i sposobnost saznanja (*knowing*), ipak pripada prirodi, pa je otuda u isto vrijeme i objekt, to jest ono što nazivamo bićem (*being*). U zavisnosti od toga da li se u subjektu potencira njegova saznajna moć ili pak njegovo postojanje, govorimo o materijalističkoj ili idealističkoj filozofskoj poziciji. Sa materijalističke tačke gledišta subjekt predstavlja još jedan od prirodnih fenomena koji se, prema tome, može objasniti mehaničkim zakonima protežnosti i kretanja, kao kod Hartlija, dok se sa suprotnog stanovišta u subjektu potencira svijest koja ga izdvaja iz sfere pukih objekata pridajući mu aktivnu, a ne kao maločas, pasivnu ulogu. Mogućnost prevazilaženja sfere objekata svojstvena je samo subjektu. Jedno drvo, ili kamen, ili cvijet, budući da ne posjeduju sposobnost saznanja, niti svijest, ostaju vječno zarobljeni u ruhu objekata u kome pasivno trpe tuđe promišljanje.

Međutim, ta dvostruka priroda subjekta omogućava još jednu relaciju putem koje se on izdvaja iz prirode i približava Bogu. Njegova svijest, u svom slobodnom lutanju sferom

objekata, se, prije ili kasnije, mora zaustaviti i na vlastitom biću pri čemu saznavni subjekt postaje objektom vlastitog promišljanja. U tom trenutku se rađa samosvijest, kao saznanje vlastitog postojanja koje Dekart u svom sistemu smatra temeljnom i nepobitnom činjenicom ljudskog razuma. Kod Kolridža se taj trenutak označava onim POSTOJIM (*I am*), koje predstavlja prvi stvaralački akt mašte. Rađanjem samosvijesti subjekt zapravo afirmiše samoga sebe i time se odvaja iz sfere objekata. Međutim, afirmišući vlastito postojanje on se nužno mora zapitati i o uzroku tog postojanja, odakle izvire pojam Boga koji nadilazi granice ljudske spoznaje. Otuda se subjekt odjednom nalazi u centru odnosa između objekta i Apsoluta. Njegovo POSTOJIM, prema tome, afirmiše ne samo vlastito postojanje, nego i postojanje Apsoluta, ali i postojanje objekata, doduše ne u njihovoj apriornoj formi, nego u onom obliku u kojem ih on predstavlja svojom moći poimanja. Na isti način na koji Apsolut stvara objektivni svijet u nama nepojmljivom obliku, subjekt svojom maštom ponavlja taj kreativni čin iznova stvarajući svijet za sebe. Otuda mašta dobija gotovo božanske vrijednosti, a poezija i pjesnik kao njen stvaralac dotiču granice beskonačnog i vječnog.

Stoga je nužno upravo iz ove perspektive tumačiti Kolridžov odnos prema mašti. No, valja upozoriti da se, u skladu sa njegovom opštom podjelom ljudskih sposobnosti na aktivne, pasivne i spontane, ranije pomenuta razlika između uobrazilje i mašte sada dodatno cijepa na primarnu i sekundarnu maštu. „Maštu, dakle, razmatram ili kao primarnu ili kao sekundarnu. Držim da je primarna mašta živa snaga i glavni uzrok ukupnog ljudskog opažanja, kao ponavljanje u konačnom duhu vječnog čina stvaranja u onom beskonačnom POSTOJIM. Sekundarnu smatram odjekom ove prve koja koegzistira sa svjesnom voljom, a ipak je identična sa primarnom po vrsti dok se razlikuje jedino u stepenu i načinu djelovanja. Ona rastače, širi, rasipa kako bi nanovo stvarala, ili, kada je ovaj proces onemogućen, ipak se, u svakom slučaju, bori da idealizuje i da ujedini. Ona je u suštini životvorna uprkos tome što su

svi objekti (kao objekti) u osnovi nepromjenljivi i mrtvi.¹⁰⁸ Primarna mašta je spontani vid ljudske sposobnosti koja se sastoji u opažanju. Međutim, to opažanje nije puko registrovanje kvaliteta u spoljašnjem svijetu, već ponovljeno stvaranje objekata u samosvjesnom duhu. To je stvaranje vlastitog svijeta koje se u svojoj suštini ne razlikuje od onog stvaralačkog čina Apsoluta. Ono zapravo predstavlja jedan isti stvaralački čin u užim razmjerama, to jest ponavljanje beskonačnog u konačnom duhu. Stvaranje, recimo, jednog kamena ili stijene od strane Apsoluta jeste preduslov našeg opažanja tog objekta. Ali naša svijest nije sposobna da pojmi kvalitete kamena u objektivnom smislu. Otuda ga ona nanovo stvara, ne u njegovom beskonačnom, već u konačnom obliku koji postoji samo za nas.

Sa druge strane, sekundarna mašta kao aktivni modus ljudskog djelovanja predstavlja izvorište umjetnosti. Ona, kao i primarna mašta, stvara subjektivni svijet koji ovoga puta nastaje putem rastapanja već stvorenih predstava te njihovog ponovnog kombinovanja u sasvim nove, umjetničke forme. Način na koji ona funkcioniše Kolridž objašnjava nešto kasnije ističući opet njenu aktivnu prirodu, ali i njenu blagu podređenost razumu: „Ta moć (mašta), koju na djelatnost pokreću volja i razum i zadržavaju je pod svojim postojanim mada nenametljivim i neprimjetnim nadzorom (...), ispoljava se u uravnotežavanju ili pomirenju suprotnih ili neskladnih osobina: istoga s različitim; opštega s posebnim; ideje sa slikom; pojedinačnog s tipičnim; utiska novine i svježine sa starim i poznatim predmetima; izuzetnu osjećajnost s izuzetnom smirenošću; uvijek budno rasuđivanje i postojanu pribranost s oduševljenjem i dubokim ili žestokim čuvstvima; i dok spaja i usaglašava prirodno i

¹⁰⁸ „The imagination then I consider either as primary, or secondary. The primary imagination I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, differing only in degree, and in the mode of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially vital, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.” – Ibid, 313.

vještačko, ona neprekidno podređuje umjetnost prirodi; oblik sadržini; a naše divljenje prema pjesniku našem uživanju u poeziji.¹⁰⁹

Izmirenje suprotnosti koje je predstavljalo suštinsku karakteristiku duhovitosti pronalazimo sada i kao bitnu osobinu sekundarne mašte, odgovorne za umjetničko stvaranje. Međutim, to izmirenje, kako upozorava Hezlit, ne smije biti vještačko kao ranije, nego se mora zasnivati na prirodi stvari. Otuda i Kolridž ističe ono podređivanje umjetnosti prirodi, te oblika sadržini svodeći uticaj razuma, ne osporavajući mu pri tome važnost, na neprimjetni i nenametljivi nadzor.

Ta izvještačenost kojom duhovitost ponekad izmiruje suprotnosti može se tumačiti i uticajem uobrazilje kao stvaralačke sposobnosti nižeg reda. Naime, po Kolridžovom shvatanju uobrazilja spada u red pasivnih ljudskih sposobnosti i kao takva predstavlja dio pamćenja. Ona barata onim nepromjenljivim i utvrđenim te sav svoj materijal prima kao već gotov i oformljen po zakonu asocijacija. Ona, za razliku od mašte, nije u stanju da taj materijal rastače, modifikuje i nanovo spaja, nego ga, u skladu sa svojom pasivnom ulogom, dovodi u različite veze ne mijenjajući pri tome njegov utvrđeni oblik. Da bismo pojasnili ovaj proces, ili bolje rečeno, ovu razliku između uobrazilje i mašte, poslužit ćemo se Kolridžovim „Predavanjima o Šekspiru“, koja pružaju mnogo jasniju sliku o ovom problemu od „Književne biografije“. Tu se uobrazilja definiše kao „sposobnost dovođenja u vezu uglavnom različitih slika putem neke sličnosti; jedne ili više njih.“¹¹⁰ Kao ilustraciju takvog načina stvaranja Kolridž navodi stihove iz „Venere i Adona“:

¹⁰⁹ 'This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, control (...), reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image, the individual, with the representative, the sense of novelty and freshness, with the old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement ever awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blend and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.' – Ibid, 319.

¹¹⁰ 'faculty of bringing together images dissimilar in the main by some one point or more of likeness' – S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, J. M. Dent and Sons, London, 1951, p. 39.

„Full gently now she takes him by the hand,

A lily prisoned in a jail of snow,

Or ivory in an alabaster band:

So white a friend ingirts so white a foe!“¹¹¹

(Nježno mu uze ruku u ručicu,/ Bjelokost zavi ubijela bjelina, /Zatvori ljiljan u snježnu tamnicu,/ Prijatelj bijeli bijela dušmanina.)¹¹²

Sličnost putem koje se dovode u vezu različite slike u ovom primjeru zasniva se na bjelini, na početku ruke, a zatim cvijeta, snijega i slonovače. Stisak ruku se na taj način predstavlja putem slike cvijeta okovanog snijegom, ili slonovače u alabasterskoj narukvici. Međutim, u ovakvim prelamanjima različitih slika pjesnikova uobrazilja se zadržava na objektivnim kvalitetima datih predstava. Ona, doduše, kombinuje te predstave na neočekivan način, ali ne rastače njihovu suštinu. I snijeg, i bjelokost, i boja kože zadržavaju svoja objektivna svojstva i dovode se u neočekivane odnose tek putem zakona asocijacije. Otuda nijedna od pomenutih predstava ne proširuje svoja svojstva izvan istaknute bjeline, već ostaje strogo ograničena svojom objektivnom nepromjenljivošću.

Za razliku od uobrazilje mašta predstavlja „moć putem koje jedna slika ili osjećanje preoblikuju mnoga druga, i nekom vrstom stapanja nagoni mnoštvo u jedinstvo.“¹¹³ Ona, prema tome, ne barata onim nepromjenljivim već naprotiv, jednim osjećanjem ili slikom mijenja osobine drugih predstava. Ona rastače svoj materijal da bi ga iznova stvorila prema diktatu dominantne emocije. Takav postupak Kolridž pronalazi u „Kralju Liru“ u kome svijest glavnog junaka uzdrmana osjećanjem nezahvalnosti svojih kćeri projektuje to osjećanje na

¹¹¹ Ibid, p. 39.

¹¹² Prevod: Danko Angelinović, *Celokupna dela Viljema Šekspira*, knjiga 10, Kultura, Beograd, 1966, 25)

¹¹³ 'The power by which one image or feeling is made to modify many others, and by a sort of fusion to force many into one' - S. T. Coleridge, *Lectures on Shakespeare*, J. M. Dent and Sons, London, 1951, p. 39.

prirodne sile koje su prema njemu podjednako nezahvalne i grube. Njegova mašta, dakle, ujedinjuje cjelokupno mnoštvo prirodnih pojava u jednu snažnu emociju, personifikujući je tako u lik njegovih kćeri. Ona, na taj način, razbija objektivna svojstva stvarnosti i, pod uticajem snažnog emocionalnog naboja, stvara jedan krajnje subjektivizirani svijet koji polaže jednako pravo na postojanje kao i bilo koji drugi.

Sposobnost mašte, prije svega one sekundarne, da svojim djelovanjem preoblikuje stvarnost u jedan krajnje subjektivan odnos prema svijetu postaje, dakle, suštinska karakteristika romantičarske poezije. Za razliku od uobrazilje, koja je u značajnoj mjeri obilježila razvoj klasicističkog pjesništva i koja je u svom djelovanju iznalazila sličnosti među suštinski nepromjenljivim predstavama, mašta u potpunoj slobodi stvaralačkog zamaha kombinuje vječno sa prolaznim, pojedinačno sa opštim i konačno sa beskonačnim, stvarajući takvo jedinstvo koje sa punim pravom nosi uzvišeno ime poezije. Otuda je i sasvim razumljivo što romantičarske definicije poezije nužno uključuju i pojam mašte, vrlo često izjednačavajući jedno i drugo. Tako je za Hezlitu poezija „jezik mašte, a mašta je sposobnost predstavljanja predmeta ne onakvih kakvi su oni po sebi, već kakvima ih prave druge misli i osećanja,¹¹⁴ što zapravo predstavlja gotovo doslovno ponavljanje Kolridžove definicije. Slično je i kod Šelija koji maštu zamišlja kao „um koji deluje na misli na taj način što ih bojadiše svojom svetlošću i što od njih, kao od elemenata, obrazuje druge misli od kojih svaka sadrži princip svoje potpunosti.“¹¹⁵ Mašta je kod Šelija suprotstavljena razumu koji „ocenjuje razlike, a mašta sličnosti između stvari. Razum je prema mašti kao oruđe prema radniku, kao telo prema duhu, kao senka prema stvari. Pjesništvo u opštem smislu, mogli bismo da odredimo kao 'izraz stvaralačke mašte': i pjesništvo se rodilo u isto vreme kad i čovek.“¹¹⁶

Prema tome, razmatrati romantičarsku poeziju bez razumijevanja pojma mašte značilo bi govoriti o jednom predmetu bez poznavanja njegove suštine. Međutim, ukazavši na značaj

¹¹⁴ Zoran Gluščević, *Romantizam*, Obod, Cetinje, 1967, 148. (prevod: Duašan Puhalo)

¹¹⁵ Ibid, 153. (prevod: Ranka Kujić)

¹¹⁶ Ibid, 154. (prevod: Ranka Kujić)

tog pojma mi se sada moramo vratiti na pitanje njegovog uticaja na poeziju, to jest na odu, u praktičnom smislu.

d) Maštovitost romantičarske ode

Na koji se način učenje o mašti odnosi prema principima umjetničkog stvaranja na zgodan način ilustruje jedna Bajronova ispovijest. „Kad veliki umetnik slika predeo, on vam ne daje njegovu doslovnu kopiju, već on otkriva i komponuje predeo. Priroda, u svome prirodnom izgledu, ne daje mu gotove onakve slike kakve on želi. Čak i onda kad vam daje sliku nekog slavnog grada ili nekog čuvenog planinskog predela ili sliku predela uopšte, on je mora dati sa izvesne određene tačke gledanja, i sa onim osvetljenjem, i senčenjem, i udaljenošću, koji ne samo povećavaju njegovu lepotu, već senče njegove nedostatke. Poezija same prirode, tačno onakva kakva se ispoljava, nije dovoljna za njegovu svrhu. Samo nebo njegove slike nije portret neba prirode; to je kompozicija različitih nebesa, uočenih u raznim prilikama, a ne u celini preslikana jednog određenog dana. A zašto? Zato što priroda nije rasipna u svojim lepotama, one su široko razbacane, i povremeno se ispoljavaju, pa ih zato valja pažljivo odabirati, i sa trudom sakupljati.“¹¹⁷

Komponovanje nekog predjela iz određene tačke gledišta nije ništa drugo do preobražavanje određenog predmeta pod dejstvom pjesnikove mašte, to jest kombinovanje nečega što je u osnovi mrtvo i okamenjeno sa životvornim duhom onoga POSTOJIM u jednu estetsku formu. Pasivnost objektivnog svijeta u svojim realnim manifestacijama ne zadovoljava pjesnikovu svrhu već zahtjeva aktivno angažovanje njegovog duha koji udiše život materiji. Taj preobražavajući duh mašte stoji nasuprot beživotnom kopiranju kojim se bavi uobrazilja. Kopiranje nekog predjela znači tek prenošenje njegovih osobina u njihovoj

¹¹⁷ Ibid, 162.

određenosti iz sfere realnog u sferu fikcije, pri čemu se njihova funkcija iscrpljuje u pukom dekoru i ukrasu, bez bilo kakvog dubljeg značenja. Kopirani predio u tom slučaju vrši ulogu mjesta radnje, a ne aktivnog učesnika u dešavanju. Materija se ne dovodi u vezu sa duhom, konačno je jasno razdvojeno od beskonačnog, a prolazno od neprolaznog.

Te precizno određene granice predstavljaju jednu od značajnih osobina klasicističke poezije u kojoj se Aristotelov „mimesis“ obično tumači kao kopiranje. Međutim, u romantičarskom načinu razmišljanja ovaj antički princip se posmatra kao imitacija koja otvara mogućnost slobodnog kombinovanja materijala, te njegovog preobražavanja u skladu sa određenom idejom. Kopiranje se na taj način pretvara u stvaranje, to jest u podražavanje božanskog kreativnog čina. Otuda i predio u romantičarskoj poeziji, pa i sama priroda u cjelini, ne predstavlja samo sliku prikazanu sa fotografskom tačnošću, već silu koja se otkriva u do tada neslućenim manifestacijama. Tako, na primjer, u Wordsworthovoj „Proljećnoj odi“ (*Vernal Ode*) pronalazimo ove stihove:

„Wherever strikes the sun's glad ray;
Where'er the subtle waters stray;
Wherever sportive breezes bend
Their course, or genial showers descend!
Mortals, rejoice! the very Angels quit
Their mansions unsusceptible of change,
Amid your pleasant bowers to sit,
And through your sweet vicissitudes to range.“¹¹⁸

¹¹⁸ *The Collected Poems of William Wordsworth*, Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1994, p.227.

(Gdje god se prostiru razdragane zrake sunca/ Gdje god da skrivena voda teče/ Gdje god da razigrani povjetarac s'vija/ Svoj put, il' blagi pljusak lije!/ Raduj se, smrtniče! To anđeli napuštaju/ Svoje odaje nepokorne mjeni/ Da u tvom ugodnom hladu sjede/ I da se u tvojoj slatkoj prolaznosti kreću.)

Priroda koja se u ovom odlomku manifestuje sunčevim zrakama, rijekama, vjetrovima i kišom uveliko nadilazi funkciju obične slike koja bi svojom ljepotom pobudila određeno osjećanje. Ona ne predstavlja preslikani objekat posmatranja u njegovom beživotnom stanju. Ona se ne iscrpljuje činjenicom da sunce sija, rijeka teče, vjetar duva ili kiša pada. Naprotiv, ta svakodnevna zapažanja predstavljena su ovdje u jednoj sasvim neuobičajenoj perspektivi, u kojoj se njihovoj beživotnosti pridružuje anđeoski duh. Otuda sunčev sjaj ili kiša postaju simboli nebeskog uticaja na ovozemaljsko, znamenja nevidljivih niti koje spajaju smrtnike sa besmrtnicima. Ona, zapravo, postaje tačka stapanja prolaznog i vječnog. U njenom odumiranju i ponovnom rađanju pjesnik vidi djelovanje vjernih sila koje ne mogu nestati sa zimom, već samo prijeći u stanju usnulosti da bi se na proljeće probudile u veličanstvenoj raskoši. Stoga pjesnik uzvikuje: „Raduj se, smrtniče!“, jer ta neuništivost prirode predstavlja paradigmu božanske iskre u samom čovjeku i njegove vjere u novi život nakon smrti. Ukoliko se, dakle, priroda budi iz svoje usnulosti zahvaljujući duhu koji u njoj počiva, neće li onda taj duh što se 'u slatkoj prolaznosti kreće' i nama podariti proljeće?

Iz ovog primjera možemo zapaziti na koji način pjesnikova mašta preobražava i prilagođava stvarnost jednoj ideji, ili određenoj perspektivi. Jedinstvo prirode, čovjeka i Boga u Vordsvortovoj, pa i u romantičarskoj poeziji u cjelini, igra značajnu ulogu. Taj panteizam koji polazi od ideje da je u svemu stvorenom sačuvan trag božanskog stvaranja, svakako ne može prihvatiti uvjerenje o beživotnoj prirodi materije. Univerzum, kao božanska kreacija, nikako ne može predstavljati zbir pojedinačnih objekata čiji se smisao iscrpljuje u njima

samima. Naprotiv, romantičarska mašta u toj, naizgled, pasivnoj materiji otkriva djeliće božanskog duha koji univerzumu daju smisao, ma koliko taj krajnji smisao bio nedostupan našoj moći poimanja. Ona produhovljava i osmišljava materiju dajući, kako to objašnjava Kolridž, „svakodnevnim stvarima čar novine“.¹¹⁹ Romantičarski pjesnik je, otuda, uvijek svjestan te veze koja spaja čovjeka sa prirodom i sa Bogom. On se, čak štaviše, nalazi u samom čvorištu tih niti, otkrivajući i drugim ljudima tu istinu koja je zaboravljena pod bremenom svakodnevnih obaveza, ili, kako je to lijepo rekao Šeli, on svojom poezijom „spašava od propadanja ono božansko u čovjeku“.¹²⁰

Vjera u tu božansku iskru koja prožima univerzum predstavlja ono najuzvišenije i najvrednije u čovjeku, ono vječno, ali i kolektivno naslijeđe koje seže do samog djetinjstva svijeta i ljudske rase. Otuda ta vjera, kao i svaki nagovještaj njenog postojanja, svoj najpotpuniji izraz ostvaruje u odi koja predstavlja svojevrsnu riznicu najdragocjenijih osjećanja i misli čovječanstva. Tu vjerovatno valja tražiti i jedan od razloga naglog interesa romantičara za ovaj pjesnički žanr. Dok se klasicistička oda razvijala kroz podražavanje klasičnih uzora, prvenstveno Horacija, a zatim i Pindara, pri čemu su takva podražavnja predstavljala oglede pjesničke snage u susretu sa relativno novom formom, romantičarska oda se javlja kao prirodan i organski izraz jednog, sasvim originalnog i univerzalnog, pogleda na svijet. Ona je, u tom smislu, čak predodređena romantičarskom načinu mišljenja.

Zahvaljujući onoj Kantovoj revoluciji na polju gnoseologije, takav pogled na svijet i tako zamišljena misija pjesnika zaslužuju puno pravo da zauzmu ravnopravno mjesto, pa čak i da na određeni način podrivaju, racionalističku poziciju koja je do tada suvereno vladala ljudskim mišljenjem. Poezija, shvaćena na ovakav način, ne samo da ponovo zauzima istaknuto mjesto među umjetnostima (nakon vladavine drame), već se u svom zamahu

¹¹⁹ 'to give the charm of novelty to things of every day' – Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 314.

¹²⁰ 'Poetry redeems from decay the visitations of the divinity in man' – Percy Bysshe Shelley, *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, vol I, London, 1931, p.50.

suprostavlja i samoj nauci, ističući intuitivno znanje nasuprot hladnoj logici analitičke spoznaje. Ukoliko je analitički metod prethodne epohe nastojao da uspostavi jasne i precizne granice među pojavama i da organizuje svijet u skladu sa zakonima svoje ograničene logike, novi način mišljenja ide u suprotnom pravcu, to jest okreće se ka sintezi tih pojava koje, usprkos svojoj raznolikosti, mogu koegzistirati u višem obliku jedinstva. Kod Kolridža je, recimo, ta sintetička moć uzdignuta do temeljnog principa estetike. Za njega ljepota predstavlja „jedinstvo mnoštva, podudaranje raznolikosti“ ili, u konkretnom slučaju „jedinstvo formalnog sa vitalnim.“¹²¹ Forma, prema tome, nije beživotni kalup jedne ideje, niti je svijet razložen na mnoštvo individualnih pojava koje međusobno nemaju nikakve povezanosti. Naprotiv, sva ta raznolikost mnoštva se umjetnošću svodi na univerzalno jedinstvo koje pojedinačnost pretvara u opštost, a prolaznost u vječnost. Međutim, to izmirenje suprotnosti nije usmjereno ka razmetanju učenošću jednog autora, ili ka postizanju komičnih efekata kao kod duhovitosti, već ono nastoji da ukaže na onu zaboravljenu nit, to jest na ono zajedničko porijeklo svega stvorenog.

Polazeći od tog sveopšteg jedinstva romantičarski pjesnik ne posmatra svijet kao objekt koji je jasno odijeljen od njegove subjektivnosti. On, zapravo, slobodno prelazi tu racionalističku granicu i na taj način subjektivizuje objekat, to jest produhovljava materiju. U krajnjoj liniji, on ne posmatra nego postaje objektom svog opažanja. U jednom pismu Kolridž objašnjava „svaka Stvar ima svoj vlastiti život, i svi smo mi jedan Život. Pjesnikovo Srce i Razum treba da budu povezani, blisko povezani i ujedinjeni sa veličanstvenim pojavama u prirodi.“¹²² Priroda se, dakle, ne sastoji od beživotnih komadića stvarnosti nego od mnoštva pojedinačnih egzistencija koje učestvuju u jednom sveopštem življenju. Otuda i pjesnik mora

¹²¹ 'What is beauty? It is, in the abstract, the unity of the manifold, the coalescence of the diverse; in the concrete, it is the union of the shapely (*formosum*) with the vital.' – S. T. Coleridge, *Essays, Lectures on Shakespeare, etc*, J- M- Dent and sons ltd, London, 1951, p. 314.

¹²² '... every Thing has a life of its own, & we are all *one Life*. A Poet's *Heart and Intellect* should be *combined, intimately combined & and unified*, with the great appearances in Nature' – Letter to William Sotheby, u: Samuel Taylor Coleridge, *Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 513.

da podesi instrument vlastite imaginacije prema opštoj harmoniji univerzuma. On ne može da pjeva o rijeci, vjetru ili kamenu, a da u isto vrijeme ne postane i kamen i vjetar i rijeka.

Primjeri te imaginativne identifikacije pjesnika sa vlastitim predmetom vrlo su česti u romantičarskim odama i predstavljaju vrhunac romantičarskog senzibiliteta usmjerenog ka postizanju univerzalnog jedinstva. Nerijetko je i cjelokupna oda usmjerena ili posvećena veličanju trenutka stapanja pjesnikovog bića sa bićem prirode, kao u Šelijovoj „Odi zapadnom vjetru“:

„If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power, and share

The impulse of thy strength, only less free
Than thou, O uncontrollable! if even
I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over heaven,¹²³

(Da sam sveli list kog nositi možeš;/ Da sam hitri oblak da uz tebe letim;/ Talas što dahće pod tvojom snagom, da dijelim/ Zamah tvoje moći, al' s manje slobode/ Nego ti, o nepotčinjeni! il' čak/ Da, kao u dječastvu, mogu biti/ Saputnik u tvojim lutanjima nebom,)

Ili u Kitsovoj „Odi slavuju“:

¹²³ John Keats and Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, John Lane the Bodley Head Ltd, London, p. 616.

„That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim:

Fade far away, dissolve, and quite forget
What thou among the leaves hast never known,
The weariness, the fever, and the fret
Here, where men sit and hear each other groan;“¹²⁴

(Da mogu piti, i nezapažen ostavit' svijet./ I sa tobom nestat' u šumi tamnoj:// Nestati daleko, istopiti se i zaboraviti/ Ono što ti međ' lišćem nikad nisi znao,/ Bijedu grozničavu i zamor/ Ovdje gdje ljudi sjede jadajuć' se uz uzdahe bolne;)

Pjesnikovo „ja“, u navedenim odlomcima, ne stoji izvan svog predmeta, ono ne posmatra pojave o kojima pjeva sa neke distance u kojoj su biće i predmet smješteni u zasebne oblasti. Naprotiv, Šelijeve težnja da se identifikuje sa vjetrom ili Kitsova želja da postane slavuj omogućavaju pjesnikovom „ja“ da o svome predmetu govori iz prvog lica i da slika svijet iz perspektive onoga o čemu pjeva. Na taj način, dolazi do čudesne razmjene u kojoj pjesnik magičnim dejstvom vlastite mašte dospijeva sa onu stranu ogledala odakle se napuštena stvarnost otkriva u svim svojim nedostacima. U tom fotografskom negativu, na mnogo intenzivniji način se ukazuje kontrast između one „tamne šume“ i „grozničave bijede i zamora“ onoga „ovdje“ koga Kits želi da napusti. Kod Šelija se taj kontrast može naslutiti u onom uzviku „O, uncontrollable!“ koji uveliko nadilazi pjesnikovo „less free“. Međutim, u oba slučaja, moć prirode, simbolizovana vjetrom ili pticom, predstavlja onaj istinski momenat čovjekove suštine koji treba da ga otrgne od lagodne utrnulosti njegovog bića uljuljkanog u

¹²⁴ Ibid, p. 183.

lažne blagodeti materijalnih dobara. Važno je zapaziti i to da se trijumf prirode nad prolaznim zadovoljstvima materijalnog ne proslavlja bilo kakvim retoričkim sredstvima. Pjesnik, u tom pogledu, nije propovjednik koji istinitost svoje vjere obrazlaže u logičkim tezama, pažljivo birajući primjere koji potkrepljuju njegove zaključke. On nam ne nudi već razrađeni i dobro promišljeni materijal koji treba da prihvatimo razumom, a onda i srcem. Njegova je vjera, ako se može tako nazvati, nenametljiva i kreće se u suprotnom smjeru, to jest od srca. Ona nastoji da što življe dočara emociju, da oslika trenutak, da oživi miris i ukus, da probudi dodire iz kojih će se, kao u Džojsovoj epifaniji, otkriti istina, jer ta istina i ne može biti kazana, već samo doživljena. „Poezija“, piše Kits u jednom pismu, „treba da bude veličanstvena i nenametljiva, stvar koja ulazi u nečiju dušu i koja ne zaprepažuje ili zapanjuje samom sobom već svojim predmetom.“¹²⁵

Romantičarski način saznanja se, otuda, ne zasniva na razumu nego na intuiciji, koja se po svojoj definiciji karakteriše kao neposredan uvid u stvari. Stoga je mašta kao moć uživljavanja u predmet s ciljem njegovog saznavanja jedino oruđe pjesnika u njegovoj težnji ka neposrednom uvidu u suštinu. Pjesnik, dakle, ne pokušava da raščlani pojavno i da ga prilagodi kategorijama vlastitog mišljenja. On se zadovoljava tihim posmatranjem svijeta u svoj raznolikosti njegovih pojava koje će tek u jednom trenutku empatije otkriti svoju suštinu njegovom srcu. Tu analitičku indiferentnost Kits naziva „polovičnim znanjem“ (*half knowledge*) i povezuje je sa svojim principom „negativne sposobnosti“ (*negative capability*) kao sposobnosti da se „ostane u neizvjesnosti, misteriji, sumnji bez bilo kakvog iritantnog traganja za činjenicama i razlozima.“¹²⁶ Pjesnika, dakle, ne zanima ono 'zašto' njegovog predmeta, on ne traga nužno za uzrocima ili elementima onoga što opaža. Njegova je pozicija, umjesto toga, više pasivna nego aktivna, jer on ne objašnjava nego se divi ljepoti božanskog

¹²⁵ 'Poetry should be great and unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle or amaze with itself but with its subject.' – Walter Jackson Bate, *Negative Capability, The Intuitive Approach in Keats*, Harvard University Press, Cambridge 1939, p. 27.

¹²⁶ Ibid, p. 8.

stvaranja koja se posmatraču ne otkriva voljnim činom, već prema diktatu božanske milosti. A upravo to pasivno divljenje ljepoti omogućava rađanje intuitivne spoznaje. U tom smislu Kits dolazi do onog čuvenog izjednačavanja istine i ljepote, ovjekovječenom u njegovoj „Odi grčkoj urni.“

Očaranost nekim predmetom ili pojavom nagoni, dakle, pjesnikovu maštu na aktivnost, pri čemu se njegovo biće, posredstvom imaginativne identifikacije, stapa sa vlastitim predmetom, koji se tek tada otkriva u svojoj punoj suštini, vodeći pjesnika od ljepote ka istini. Međutim, taj put se zatim prelazi i u suprotnom smijeru, jer tako shvaćene istine obrazuju jedinstvo jednog pogleda na svijet i istančavaju pjesnikovu osjećajnost, te on, uz mnogo manji napor, zapaža ljepotu koja je skrivena neizvježbanom oku običnih ljudi. No, ma kako istančan bio pjesnikov senzibilitet, to otkrivanje istine u ljepoti, i obrnuto, se ne može potaknuti djelovanjem volje. U tome se romantičarski pjesnici razlikuju od pjesnika prethodne epohe koji su gotovo zanatski pristupali pisanju poezije, a takav se pristup ponekad može naslutiti i na osnovu izvještačenosti njihovih stihova. Naime, romantičarski pristup je mnogo bliži grčkom, to jest Platonovom, poimanju pjesničkog stvaranja u kome se ističe nadahnuće kao svojevrsna veza između pjesnika i bogova. Ono je kod Grka shvaćeno kao nebeska milost koja dolazi od Muza i koja obuzima pjesnika darujući mu veličanstvene vizije i gotovo proročki dar. I premda je zazivanje Muza, itekeko prisutno u klasicističkim odama ono ne predstavlja izraz istinske vjere u njihovu moć, već prije dosljednost klasičnom uzoru koji se nastoji što tačnije podražavati. Sa druge strane, romantičari, ukoliko i ne vjeruju u Muze, ipak sa potpunim uvjerenjem prihvataju koncept nadahnuća. Šeli, u svojoj „Odbrani poezije“ piše: „Poezija nije kao umovanje, moć koja se napreže prema odluci volje. Čovjek ne može da kaže: 'Hoću da pišem pesme'. To ne može da kaže ni najveći pesnik, jer duh, kad stvara, liči na ugljevlje koje se gasi a koje neki nevidljivi uticaj, kao nestalan vetar, raspiruje do prolaznog sjaja; ta moć se rađa u nama, kao boja cveta koja bleđi i menja se s razvojem

njegovim, i svesni delovi naše prirode ne mogu da predkažu ni njezin dolazak ni njen odlazak. Kad bi taj uticaj bio trajan u svojoj prvobitnoj čistoti i snazi, bilo bi nemoguće predskazati veličinu takvih posledica; ali čim stvaranje počne, nadahnuće je već u opadanju, i najveličanstvenija poezija koja je ikada saopštena svetu možda je samo nejakna senka pesnikovih prvobitnih zamisli.¹²⁷

Momenti nadahnuća, prema tome, ne mogu se prizvati niti predskazati, jer se oni javljaju nezavisno od pjesnikovog uticaja. Njihov izvor počiva negdje izvan pjesnika i nije u njegovoj vlasti. Međutim, upravo se u tome i sastoji dragocjenost takvih trenutaka, a ljepota i značaj poezije počivaju na što življem i bogatijem dočaravanju tih izliva božanske milosti. Ukoliko bi pjesnik mogao da se svjesno prenese u stanje apsolutnog nadahnuća njegova bi poezija prestala biti poezijom, jer bi njen smisao izašao van okvira njenih mogućnosti. Ona bi se tada, vjerovatno, pretvorila u nepovezano buncanje na nekom sasvim nerazumljivom jeziku, ili bi se, poput svemira, sabila u jednu jedinu riječ. U svako slučaju, njene bi posljedice bile nesagledive, ali i zastrašujuće. Otuda pjesnik mora da se zadovolji tek djelićima i mrvicama tog nemjerljivog bogatstva, tako da u njegovoj poeziji trenuci nadahnuća mogu tek povremeno da zablistaju, poput zvijezda na tamnoj pozadini neba.

Iz ovog koncepta nadahnuća u velikoj mjeri potiče i ona opšta ocjena o razlivenosti romantičarskog stila nasuprot tehničkoj dotjeranosti klasicističkih pjesnika. Međutim, ta razlivenost je posljedica traganja za trenucima nadahnuća koji se mogu javiti bilo kad i na bilo kom mjestu. Otuda za romantičarskog pjesnika gubitak imaginativne snage kao i neposrednog uvida u stvari predstavlja stanje krajnje obamrlosti njegovih čula, koje se shvata gotovo tragično. No, ta stanja, da tako kažemo, nulte inventivnosti vrlo su česta, a sudeći po primjerima Vordsvorta i Kolridža, ona su daleko češća u zrelijim godina, nego u mladosti. Njihov značaj ogleda se i u činjenici da su i ona opjevana u odama, kao svojevrzni dijalozi sa

¹²⁷ Zoran Gluščević, *Romantizam Obod*, Cetinje, 1967, 157-158 (prevod: Ranka Kujić)

vlastitim bićem u kojima aktivno „ja“ pokušava da vrati u život i da, na neki način, probudi svoju pasivnu polovinu.

„ There was a time when, though my path was rough,
This joy within me dallied with distress,
And all misfortunes were but as the stuff
Whence Fancy made me dream of happiness:
For hope grew round me, like the twining vine,
And fruits, and foliage, not my own, seemed mine.
But now afflictions bow me down to earth:
Not care I that they rob me of my mirth;
But oh! each visitation
Suspends what nature gave me at my birth,
My shapping spirit of Imagination.“¹²⁸

(Bilo je doba kad, premda mi staza bješe gruba,/ Ta radost vrijeme je gubila u bijedi/
A sve moje nevolje bijehu tek ko trice/ Jer uobražavao sam da sanjam o sreći:/ Jer nada je
rasla oko mene, kao loza prepletana,/ I plodovi, i lišće, iako tuđe, činilo se mojim./ Al' sada
me tuga savija ka zemlji:/ Nit' marim što ukraše moje veselje;/ Al' avaj! Dolazak svaki/ Od
mene goni ono što priroda dade mi rođenjem,/ Moj preobražavajući duh Mašte.)

Ovako o tom gubitku pjeva Kolridž u svojoj „Odi potištenosti“ (*Dejection, An Ode*), suprostavljajući svakodnevne „trice“ radostima intuitivne spoznaje i jednog univerzalnog pogleda na svijet u kome se čak i ono tuđe prisvaja vlastitom biću. Međutim, nevolje i bijeda

¹²⁸ Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p.116.

svakodnevnice na kraju ipak odnose pobjedu nad onim neuporedivo važnijim darom koji smo svojim rođenjem dobili od prirode. Težina trivijalnih obaveza svojim bremenom ipak savija pjesnikova leđa ka zemlji, sputavajući njegov pogled koji je bio uperen ka nebu. To ropsko klanjanje predstavlja onaj krajnji poraz u kome je dar prirode, sputavan vremenom, konačno protraćen u svom potencijalu i nepovratno ugušen. Ukoliko je on, na početku, i mogao da nadvlada sve prepreke na životnom putu, njegova se snaga vremenom iscrpila i poklekla pred bijedom.

Pa iako Kolridžova oda, za razliku od klasičnog uzora, ne slavi pobjedu nego govori o jednom porazu koji je mnogo značajniji od poraza u sportskom takmičenju, čini se da njegova pjesma u širem kontekstu pokušava da taj poraz pretvori u pobjedu. „The shapping spirit of imagination“ već svojim tonom uveliko nadjačava susjedne stihove, i kao da ima svoj odjek u budućnosti. Ono zvuči kao upozorenje, kao ideal koji se ne smije uzeti zdravo za gotovo i koji nije upućen samo pjesnikovom biću već je usmjeren ka budućim pokoljenjima. Dar imaginacije tako predstavlja samu suštinu čovjeka, njegovu vezu sa svijetom i sa samim sobom, ali i sa drugim ljudima. On, kao takav, počiva i u samom središtu poezije koja nastoji da ga oslobodi od onog bremena trivijalnosti vraćajući ga, barem na trenutak, pod okrilje njegove izvorne moći. Ima li onda većeg gubitka od onog koji potire i gasi plamen što ga je sama priroda rasplamsala našim rođenjem?

Na osnovu ovih opštih zapažanja o prirodi i karakteru klasicističkog i romantičarskog shvatanja poezije, kao i tretiranja ode koje odatle proističe, možemo zaključiti da poezija u periodu romantizma zauzima mnogo značajnije mjesto na skali ljudskih djelatnosti u odnosu na prethodnu epohu. Ona značajno prevazilazi funkciju pukog oblikovanja verbalnog materijala sa ciljem ostvarivanja nekog opšteg i objektivnog ideala ljepote. Ona, zapravo, prelazi granice umjetnosti zasnovane na strogim estetičkim principima i postaje određeni vid

spoznaje koji svoj korijen ima u filozofskim pa i religioznim koncepcijama. Duhovitost se, iako zasnovana na mašti, zaustavljala na neobičnim vezama među pojavama koje nisu imale nekog šireg značaja niti dublje utemeljenosti u jednom sveobuhvatnom pogledu na svijet. Međutim, onog trenutka kada su mašta i intuicija uzdignute do instrumenata spoznaje i sama poezija je dobila vrijednost jedne gotovo metafizičke kategorije. Ona, na taj način, prerasta zanesena sanjarenja i postaje sredstvo neposrednog uvida u samu suštinu čovjeka i svijeta. Otuda je razmatranje pojma mašte u romantičarskim odama (ali i duhovitosti u klasicističkim) krajnje kompleksan zadatak koji značajno prelazi granice ovih uvodnih napomena i zaslužuje potpuniju razradu u narednim poglavljima.

DRUGI DIO

* * *

Ukoliko smo u prvom dijelu ovoga rada našu temu smjestili u odgovarajući teorijski kontekst, sada se ukazuje potreba za primjenom ili valorizacijom izvednih zaključaka u praksi. Stoga neće biti suvišno ako na ovom mjestu ukratko rezimiramo dosadašnje rezultate. Naime, polazeći od zadatka iznalaženja odgovarajuće definicije ode kao književnog žanra naše je istraživanje moralo obuhvatiti ne samo njenu opštu definiciju nego i one, daleko šire, književno-istorijske karakteritike same forme, koje se počevši od Pindara i Horacija sintetički slivaju u Kaulijev pjesnički eksperiment. Pored tih formalnih obilježja zapaženo je da tematski okviri ode stoje u tijesnoj vezi sa pojmom uzvišenog pa je otuda bilo neophodno pozabaviti se njegovim različitim tumačenjima kao i njegovim odnosom prema pojmu lijepog u istoriji estetike. I konačno, u pokušaju da se odrede bitne razlike između klasicističke i romantičarske ode, valjalo je naznačiti barem one opšte pojmove na kojima se zasnivala poetika dvaju razdoblja.

Na osnovu dosadašnjih rezultata dolazimo do zapažanja da pojam uzvišenosti, koji zauzima centralno mjesto u definiciji ode, ujedno predstavlja i ključnu tačku u razdvajanju bitnih obilježja klasičnog i romantičarskog pristupa ovome žanru. U tom smislu istorija ode se može posmatrati kao postepeno udaljavanje od uzvišenosti forme kao sve liberalnijem odnosu, koji će se na kraju pretvoriti u uzvišenost ideje. To je put koji vodi od uzvišenosti kao objektivne kategorije koja se traži u stilu ili predmetu, do uzvišenosti koja se rađa u subjektu koji svojom unutrašnjom svjetlošću obasjava dati predmet. Ovaj zaokret uslovljen je, kako

smo vidjeli, prije svega gnoseološkim teorijama koje su imale značajnog odjeka u estetici, a zatim, u užem smislu, i u samoj poetici, odnosno shvatanju književnih žanrova. Zahvaljujući takvim međudejstvima recepcija ili projekcija uzvišenog bitno utiče na prihvatanje ili odbacivanje pojmova kao što su 'duhovitost' i 'mašta', a otuda se odražava i na postupke u stvaranju oda. Prema tome, ukoliko smo označili glavne smijernice razvoja ode, kao i faktore koji su uticali na taj razvoj, okrenimo se sada onim dubljim i konkretnijim posljedicama koje su izazvali ti faktori.

ODA KAO UZVIŠENOST FORME

Klasicistička se oda nesumnjivo zasniva na uzvišenosti forme, što je i sasvim prirodno uzmu li se obzir njeni korijeni, kao i prilično dugotrajan period njene afirmacije na engleskom govornom području. Naime, njene žanrovske karakteristike određene su u grčkoj književnosti, a zatim su u izvjesnoj mjeri modifikovane rimskim manirom, čime je ovaj žanr dobio sasvim jasno definisane konture. Međutim, padom Rima i slomom zapadno-evropske kulture pod najezdom varvarskih plemena, uticaj grčko-rimskih vrijednosti i dostignuća najednom biva potisnut, pa i zaboravljen, u viševjekovnoj tami srednjeg vijeka. Tek se sa pojavom humanizma i renesanse javlja novi interes za klasične vrijednosti, koji će u periodu klasicizma doživjeti svoj puni procvat. Međutim, taj povratak na stari kolosijek pratiće mnoge teškoće i mnoge zablude, uzrokovane dugotrajnim lutanjem u kome su mnogi dragocjeni dokumentni nepovratno izgubljeni, a oni sačuvani su, zbog sporog širenja pisane riječi pa i same pismenosti, dugo čekali da im se posveti pažnja koju s pravom zaslužuju. Otuda je i zanimanje za odu kao i pokušaj njenog rehabilitovanja u novom dobu bio praćen istim teškoćama.

Uzmu li se, dakle, u obzir ove okolnosti onda je sasvim prirodno što su klasicistički pjesnici prvenstveno bili zaokupljeni njenom formom. Prvu prepreku njihovim nastojanjima predstavljao je nedostatak dobrog prevoda Pindarovih stihova, kao i činjenica da je pindarski uticaj na engleske pjesnike bio posredan, došavši preko Ronsara koji je i sam bio tek površni poznavalac suštine ovoga žanra. Otuda je oda, kako smo vidjeli, u prvi mah bila pjesma ljubavne tematike, da bi se postepeno, kroz Miltonove i Džonsonove oglede, približila svojim izvornim karakteristikama. No, iako je vjerodostojnost tih ostvarenja sasvim neupitna, ona ipak nisu imala nekog šireg odjeka u pjesničkoj praksi toga doba, nego su ostala više-manje usamljeni, mada sasvim uspješni, pokušaji prilagođavanja grčkog modela zahtjevima

modernog engleskog duha i jezika. Jedan od razloga izostanka tog šireg odjeka zasigurno počiva i u činjenici što i Miltonov i Džonsonov primjer predstavljaju virtuozna ostvarenja čije bi podražavanje bilo nemoguće, ne samo velikom broju pjesnika skromnije pjesničke snage, nego i samim njihovim autorima, koji zbog očiglednih teškoća, nisu za sobom ostavili bogatiju zaostavštinu u ovom žanru. Za njegovu širu prihvaćenost bio je potreban veći stepen slobode koja je u velikoj mjeri bila ograničena podudaranjem strofa i antistrofa sa jedne, te epoda sa druge strane. Otuda su Horacijevi katreni, kao i mnogo šira tematika njegovih oda, bili daleko zahvalniji i lakši materijal za podražavanje, koji sa Drajtonom i Marvelom dosežu svoju punu zrelost.

No, bilo da se radi o podražavanju grčkog ili rimskog izvora, podražavalac je morao da se opredijeli ili za podražavanje tehničkih i stilskih elemenata izvora ili pak za podražavanje duha određenog pjesnika. Tako na primjer Drajden, govoreći o vlastitim, ali i tuđim prevodima rimskih pjesnika u svom „Predgovoru Silvi“ (*Preface to Sylvae*)¹²⁹, uočava da su mnogi engleski pjesnici u „nastojanju da prenesu slast i harmoniju metra“ u Vergilijevim i Ovidijevim stihovima, učinili da ova dva pjesnika toliko liče jedan na drugoga da ih je, ukoliko ne poznajete original, nemoguće razlikovati na osnovu prevoda. Nasuprot tome on ističe važnost uzimanja u obzir „genija i specifičnog karaktera“ određenog pisca, a ne tek pukog prenošenja smisla u iskićenim stihovima. Međutim, iako je u Horacijevom slučaju dobar podražavalac mogao, u značajnoj mjeri, dočarati ne samo karakter autora nego i specifičnosti njegovog stila, takvi bi se kompromisi kod Pindara pokazali nemogućim, i to upravo zbog strogog formalnog okvira koji je zahtijevao gotovo nedostižnu ekonomičnost izraza. Usljed ovih teškoća problem forme, koja se tako tvrdoglavo opirala duhu engleskog jezika, morao je biti prevaziđen iznalaženjem drugačijih rješenja koja bi donekle bila bliska duhu izvornika, ali bi ostavljala više prostora invenciji.

¹²⁹ Vidi: *The Works of John Dryden*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 384.

Procvat pindarske ode u engleskom pjesništvu stoga započinje upravo sa pjesnikom koji je imao dovoljno smjelosti, ali i vještine, da pronađe englesku verziju te forme. U svojim prevodima dvaju Pindarovih oda, Kauli to objašnjava riječima: „Ja sam (...) uzimao, izbacivao i dodavao po vlastitom nahođenju, nemajući za cilj da čitaocu prenesem tačno šta je on (Pindar) govorio, nego da dočaram način i manir njegovog govora.“¹³⁰ Svjestan, dakle, činjenice da kopija nikada nije bolja od originala Kauli se, kao i Horacije, opredjeljuje za imitaciju, a ne za puko kopiranje. To se, naravno, odmah i zapaža prilikom upoređivanja broja strofa u izvoru i prevodu. „Druga Olimpijska“ oda sastoji se od pet trijada, to jest petnaest strofa koje su u Kaulijevom prevodu svedene na jedanaest, dok je „Prva Nemejska“ sa četiri trijade skraćena na devet strofa. Dužine strofa takođe variraju i nisu međusobno uslovljene metričkim podudaranjem. Njihove granice su određene smislom i predstavljaju zaokružene tematske jedinice, pri čemu se misao ne prenosi iz strofe u strofu što je karakteristično za Pindara. Jasnoća i preciznost izraza ogledaju se u dominaciji distiha unutar strofa, dok je dužina stihova raznolika. Tako je, na primjer, prva strofa Olimpijske ode rimovana po modelu *aabbccddefffeegghh*, druga *aabcbbbeffgghhiij* i tako dalje, na osnovu čega se zapaža sklonost ka rimovanju uzastopnih stihova. Međutim, i pored tematske zaokruženosti i jasnoće koju pruža distih, Kaulijev postupak ipak razbija granice forme ukidanjem međusobne uslovljenosti strofa dok, sa druge strane, čuva strofičnu kompoziciju, ritmičku raznolikost kao i tematski inventar žanra. U kojoj mjeri taj novi pristup proširuje dotadašnju skučenost ode može se zapaziti i prilikom poređenja sa Džonsonovom „Keri-Morison odom“ koja je zasnovana na strofama od deset i epodama od dvanaest stihova sa strogim sistemom rimovanja – *aabbccdde*, za strofe, te *ababccdeedff*, za epode. Stoga je sasvim razumljivo što se oda, kao funkcionalan pjesnički žanr, u engleskoj poeziji javlja tek sa Kaulijem.

¹³⁰ 'I have in these two *Odes* of *Pindar*, taken, left out, and added what I please; nor make it so much my aim to let the Reader know precisely what he spoke, as what was his *way* and *manner* of speaking', Abraham Cowley, *Poetry and Prose*, Oxford at the Clarendon Press, 1949, p. 75.

Opšta prihvaćenost i popularnost koja će uslijediti gotovo odmah po objavljivanju Kaulijevih oda počiva upravo u mogućnostima koje one otvaraju kako za raznovrsne efekte u versifikaciji tako i za gotovo neograničen zamah pjesničkih misli i slika. S tim u vezi, Džordž Šuster¹³¹, u nastojanju da rezimira Kaulijev doprinos pindarskoj tradiciji, ističe tri ključna faktora koja, na neki način, osiguravaju dugovječnost engleske ode. Kao prvo, njena strofična kompozicija u dovoljnoj mjeri obuzdava uzlet pjesničke duhovitosti, ostavljajući joj priličan stepen slobode. Kao drugo, sistem rimovanja pruža mogućnosti za mnogobrojne prozodijske eksperimente i, kao treće, uprkos nepravilnosti forme Kaulijeva oda ipak postiže odgovarajući stepen jedinstva. Zahvaljujući tim osobinama Kaulijev model postaje itekako pogodan okvir za metafizičke meditacije, vrlo popularne u to doba, za raznovrsne digresije i slobodne varijacije određene teme te za gotovo proizvoljno komponovanje stihova u strofe čiji obim nije unaprijed određen pravilima date forme. Nakon dominacije kraljevske rime (*rhyme-royal*) i soneta kao krajnje strogih pjesničkih formi nije nikakvo čudo što je ovaj novi model prihvaćen sa takvim žarom i oduševljenjem. Međutim, očigledna lakoća stvaranja u tako labavim okvirima dovela je do toga da druga polovina sedamnaestog i veliki dio osamnaestog vijeka obiluju nekim od najgorih stihova engleskog pjesništva. O toj iznenadnoj poplavi loših stihova možda najbolje svjedoči zapažanje Viliijama Kongriva u njegovoj „Raspravi o pindarskoj odi“ (*A Discourse on the Pindarique Ode*): „Karakter ovih skorašnjih pindarskih oda predstavlja gomilu nesuvislih, nepovezanih misli izraženih u jednakoj gomili nepravilnih strofa koje se takođe sastoje od još jedne zamršenosti neproporcionalnih, nesigurnih i zapletenih stihova i rima.“¹³² Kongriv, zapravo, nastoji da ukaže na suštinsku pravilnost pindarske ode koja je u ovoj novoj obradi pretvorena u krajnju nesuvislost misli optočenih

¹³¹ Vidi: George N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*, Columbia University Press, New York, 1940, pp 111-113.

¹³² 'The Character of these late Pindariques, is a Bundle of rambling incoherent Thoughts, express'd in a like parcel of irregular Stanza's, which also consist of such another Complication of disproportion'd, uncertain, and perplex'd Verses and Rhimes.' – William Congreve, *A Discourse on the Pindarique Ode*, <http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=33763>

labavom kompozicijom koja ne zaslužuje da nosi pridjev „pindarska.“ No, bez obzira na to očito udaljavanje od izvornog modela, mora se priznati da je ono bilo neophodno za razvoj pa i za samo očuvanje te tradicije. Jaz koji je razdvajao nepravilnu odu od njenog grčkog izvora svakako je morao biti bolan za pjesnike koji su bili odani klasičnim postulatima umjetnosti. On, dakako, ostaje mučan podsjetnik onoga što je Kauli morao da žrtvuje i što je u suštini ostalo neodovršeno. Stoga će kasniji razvoj ode, polazeći upravo od te nepravilnosti, biti obilježen naporima usmjerenim u suprotnom pravcu, to jest, ka sve većoj uređenosti koja će preko Greja doseći svoj zenit u Kitsovima odama.

Ukoliko je, dakle, sa Kaulijem pindarska oda konačno pustila korijenje u novom podneblju i najzad postigla zadovoljavajući okvir koji je omogućavao nesmetano stvaranje, sada valja vidjeti na koji su se način razvijala ona tematska i sadržajna obilježja forme. Naime, u nastojanju da što vjernije prenesu i očuvaju karakter svojih modela klasicistički pjesnici su preuzimajući formu istovremeno preuzimali i sadržinu. Na taj način se sačuvala i veza između ode i uzvišenog, kao njene suštinske kategorije, s tim da je intenzitet uzvišenog bio drugačije vrste u rimskom u odnosu na grčki model. O toj razlici svjedoči i generalna podjela ode na „manju“ (*lesser ode*), to jest onu Horacijevu, i „veću“ (*greater ode*), pindarsku odu. U ovom prvom slučaju karakter uzvišenog je bio skromniji i kretao se uglavnom u granicama realnih ljudskih postignuća, što je dakako proisticalo iz one očaravajuće jednostavnosti Horacijevog duha, za koga Dryden kaže da obiluje „žustrinom, živahnošću i vedrim rasplonjenjem.“¹³³ Međutim, u drugom slučaju uzvišenost je bila od one vrste u kojoj se ljudsko dovede u vezu sa mitskim, pa i božanskim, prelazeći na taj način ne samo prostorne nego i vremenske barijere. To je ona vrsta uzvišenosti koja polaže pravo na vječnost i univerzalnost. Ali, budući da se Pindarova oda zasnivala na agonalnom principu u kome se veličao pobjednik na sportskim takmičenjima, taj antički princip se nije mogao u cjelosti

¹³³ 'But the most distinguishing part of all his Character seems to me to be his Briskness, his Jollity, and his good Humour' - *The Works of John Dryden*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 389.

očuvati u kasnijim vremenima. Otuda je zadržan motiv ličnog trijumfa i individualnih kvaliteta koji svojom snagom prerastaju u kolektivne i vanvremenske tekovine, a takvi su se izuzetni pojedinci mogli pronaći ili u ličnostima iz hrišćanske mitologije, ili u monarsima i članovima njihovih porodica, ili pak u liku kakve izuzetno učene i nadarene osobe uglavnom plemenita roda. Tako se, pod uticajem Milтона i „metafizičara“, javlja religiozna oda čiji uticaj seže sve do Blejkove i Vordsvortove poezije. Pomenimo uzgred da se u njenom razvoju osjećaju elementi ne samo pindarske tradicije, nego i one biblijske, koji u prvom redu potiču iz Davidovih psalmi. Na drugoj strani javlja se prigodna oda posvećena dvorskim dešavanjima, od krunisanja, preko rođendana i godišnjica, pa sve do, danas pomalo i bizarnih, povoda poput recimo ode Kristofer Pita (Christopher Pitt) posvećene skorom porođaju Njenog Kraljevskog Veličanstva (*Ode on the Approaching Delivery of Her Rojal Highness*). Od druge polovine XVII do polovine XVIII vijeka najznačajnije ode ove vrste pišu se povodom dana Svete Cecilije, obično uz muzičku pratnju (*cantata ode*), a počev od 1689. godine Tomas Šadvel (Thomas Shadwell), tadašnji pjesnik laureat, započinje tradiciju rođendanskih oda. Međutim, ovakve će ode vrlo brzo postati predmetom oštre satire pod čijim će uticajem i izgubiti na svom značaju. Već 1729. godine Džonatan Svift piše „Uputstva za rođendansku pjesmu“ koja počinju stihovima:

„To form a just and finish'd piece,
Take twenty gods of Rome or Greece,
Whose godships are in chief request,
And fit your present subject best;“¹³⁴

¹³⁴ Jonathan Swift, *Directions for a Birthday Song*, <http://www.online-literature.com/swift/3519/>

(Zaokružen i valjan tekst da složiš,/ Dvadeset bogova uzmi iz Rima il' Grčke,/ Za čijim je božanstvima velika potražnja,/ A predmetu tvom pristaju najbolje.)

Britkost Swiftove satire usmjerena je upravo ka izvještačenosti pjesničkog postupka u pisanju ovakvih oda, koje se opasno približavaju gotovo zanatskoj proizvodnji. I zaista, bilo da pjesnik teži uzvišenosti manjeg ili većeg stepena, ona u ovom periodu ipak ostaje uslovljena formom. Izbor odgovarajuće forme određivao je u velikoj mjeri ne samo karakter uzvišenog nego i odgovarajuće motive, a u nekim slučajevima čak i redosljed tih motiva. To ropstvo utvrđenim zakonitostima određenog žanra može se primjetiti ne samo kod manjih nego i kod velikih pjesnika, kako smo to uočili kod Poupa u njegovoj „Odi na dan Svete Cecilije.“ Pjesnikova podređenost normi i gotovo standardnim motivima koje je ustanovio Dražden u značajnoj su mjeri ograničili svaki slobodniji uzlet mašte i invencije. Međutim, u slučajevima kada je uticaj norme nešto blaži i umjereniji, tada je i konačni rezultat daleko skladniji i iskreniji. Tako se, uprkos očiglednom neuspjehu u pindarskom maniru, Poupov mladalački ogled u horacijevskoj odi može okarakterisati kao jedno od najljepših ostvarenja u tom žanru uopšte.

a) Poup i blagoslov skromnosti

Riječ je, naravno, o „Odi samoći“ koju je pjesnik napisao još kao jedanaestogodišnjak. Ovaj reprezentativan primjer poslužiće nam ujedno i kao dobar pokazatelj klasicističkog doprinosa „manjoj odi“, ali i samog odnosa prema formi i uzvišenosti koju ona zahtjeva. Iz tog razloga, i zbog njene kratkoće, pjesmu navodimo u cjelosti:

„Happy the man, whose wish and care

A few paternal acres bound,

Content to breathe his native air

In his own ground.

Whose herds with milk, whose fields with bread,

Whose flocks supply him with attire,

Whose trees in summer yield him shade,

In winter fire.

Blest, who can unconcern'dly find

Hours, days, and years slide soft away,

In health of body, peace of mind,

Quiet by day.

Sound sleep by night; study and ease,

Together mixt; sweet recreation:

And innocence, which most does please

With meditation.

Thus let me live, unseen, unknown,

Thus unlamented let me die,

Steal from the world, and not a stone

Tell where I lie.¹³⁵

¹³⁵ *The Works of Alexander Pope*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 1.

(Srećan je čovjek čija se briga i žudnja/ Na par očinskih jutara širi/ On zadovoljno vazduh otadžbine diše/ Na zemlji svojoj.// Grla ga njegova mlijekom, polja ga hljebom/ Stada ga odjećom darivaju,/ Ljeti mu drveće hladovinu pruža,/ A zimi vatru.// Blažen je onaj kome bez briga/ Časovi, dani i godine protiču meko,/ U zdravlju tijela, miru duha,/ Tišini dana.// Taj noću brižno spava; Nauk i lakoća,/ Pomiješani; slasna razonoda:/ I prostodušnost, što najviše godi/ Razmišljanjima.// Daj tako da živim, neopažen, neznan,/ Neožaljen daj mi da umrem,/ Da se iz svijeta iskradem, pa da ni kamen/ Ne kaže gdje počinam.)

U metričkom pogledu ova oda se zasniva na sapfijskoj strofi od četiri stiha sa rimom *abab*, koja je dosljedno provedena u cijeloj pjesmi. Taj formalni okvir preuzet je, naravno, od Horacija, ali je zajedno sa njim preuzeta i sama tema koju Poup razvija u svojim pet strofa. Naime, početna strofa njegove pjesme u stvari predstavlja svojevrsnu parafrazu Horacijeve „Druge epode“ posvećene lihvaru Alfiju. U modernom engleskom prevodu ti stihovi izgledaju ovako:

„Happy the man, in busy schemes unskilled,
Who, living simply, like our sires of old,
Tills the few acres, which his father tilled,
Vexed by no thoughts of usury or gold:“¹³⁶

(Srećan je čovjek, poslovnim šemama nevičan,/ Koji, živeći prosto, k'o naši preci iz davnina,/ obrađuje par jutara očinske zemlje,/ Neizmučen mislima o lihvarstvu il'zlatu:)

¹³⁶ Theodore Martin, *Horace*, J. B. Lippincott & co, Philadelphia, 1871, p. 20.

Ta početna tema, koja je kod Horacija razrađena u petnaest stihova¹³⁷, u Poupovoj je obradi značajno sužena, a da pri tome nije izgubila na svojoj snazi. Zapravo, mladi pjesnik na prilično malo prostora uspijeva dočarati svu jednostavnost i lakoću, ali i onu dubinu, iskrenost i univerzalnost Horacijevе poruke i njegovog stila. U tom pogledu on dokazuje istinitost onih Draždenovih upozorenja o kojima smo govorili na početku ovog poglavlja. Međutim, za razliku od njegovog postupka u pindarskoj odi, on se ovoga puta ne drži svog modela suviše striktno, već sasvim slobodno unosi i neke lične elemente koji itekako doprinose svježini. Taj lični doprinos može se vrlo lako zapaziti u četvrtoj strofi koja odiše onim racionalističkim duhom njegovog vremena posvećenog učenosti i razmišljanju. Ali, taj subjektivni pristup prisutan je u cijeloj pjesmi i to kao pokazatelj da mladalački žar u svojoj nesputanosti i slobodi može da se nosi, a ponekad i da prevaziđe opreznost, odmjerенost i bezličnost zreloga doba. Da bi dočarao sreću i blagostanje jednostavnog života na selu kao i svu uzvišenost skromnosti, pjesnik se ne služi gotovim motivima preuzetim iz njegovog modela, već nastoji da izabranu temu prikaže u svjetlu vlastitog iskustva. On, dakako, preuzima uzvišenost zajedno sa formom, ali se ta uzvišenost nanovo rađa u njegovoj obradi. Iluzorna vrijednost sticanja, društvene reputacije i slave, žudnje za sve većom i većom moći iščezava pred istinskom povezanošću čovjeka sa njegovom tradicijom i sa njegovim okruženjem. Kada se ukloni taj veo grčevite potrebe za onim što je suvišno ukazuje se sva veličina i neprikosnovenost elementarnog, poput udisanja i samog vazduha svojih predaka, poput savršenog jedinstva čovjeka i prirode koja izdašno nagrađuje skromne svojim darovima, ili poput laganog proticanja vremena u kome je svaki trenutak ispunjen smislom. U takvom načinu života, konačno, i sama smrt ne predstavlja kajanje za onim propuštenim, već miran i tih završetak jednog puta provedenog u harmoniji sa vlastitim bićem. Ona postaje neprimjetan odlazak i tiho iskradanje iz svijeta bez ikakvog suvišnog traga.

¹³⁷ Ovu epodu preveo je Nikols Šop, Vidi: Kvint Horacije Flak, *Pesme*, NNK, Beograd, 2009, 65-68.

Zaista, stepen uzvišenosti do koga su skromnost i jednostavnost razvijene u ovoj pjesmi doseže svoj logičan i zaokružen vrhunac u nezaboravnoj posljednjoj strofi. To, međutim, nije uzvišenost koja proističe iz straha pred nečim nepoznatim ili nepojmljivim. Jednostavan život opisan u ovoj pjesmi itakako je poznat, prisutan i živ, ali u isto vrijeme i obezvrijeđen, prezren i zanemaren. Stoga se i uzvišenost koja je u njemu skrivena rađa više kao opomena i upozorenje, gotovo kao vapaj koji nastoji da skrene pažnju na ono što leži zaboravljeno pod naslagama užurbane svakodnevnice. Ta mahnjuta potraga za srećom i blagostanjem samo je žudnja za onim što je već tu, ali nikada nije prepoznato i nikada nije shvaćeno. Stoga ona i ne treba da se traži, već samo da se shvati i uživa. Otuda se i uzvišenost ove ode velikim dijelom sastoji u intuitivnom shvatanju te jednostavne poruke. Intuitivnom zbog toga što se ona ne prenosi retoričkim sredstvima, koja će biti daleko izražajnije kod zrelog Poupca, već više zvuči kao blagoslov i pohvala jednog načina života (*happy the man, blest*). U tom smislu je zanimljivo primjetiti da su prve četiri strofe napisane u formi obraćanja nekom zamišljenom auditorijumu u kojima se blagosilja jedna idealizovana, ili pak generalizovana ličnost, da bi se u posljednjoj strofi pojavio i sam narator sa svojom molbom (*thus let me live*). No, postavimo li pitanje kome je upućena ta molba onda naš odgovor mora zaći u božanske sfere, jer ukoliko se pjesnik i dalje obraća istom auditorijumu onda sledeća molba problematizuje takvo tumačenje (*thus let me die*). Tada se moramo zapitati ko ima vlast nad životom i smrću? Premda odgovor na ovo pitanje zavisi od naših religioznih stavova, ipak se nameće barem mogućnost pjesnikovog obraćanja Bogu. U tom pogledu ova oda poprima i značajnu religioznu notu koja se slaže sa već pomenutim karakterom blagoslova. Ona, na taj način, uspostavlja još čvršće jedinstvo čovjeka, prirode i Boga, koje predstavlja suštinsku vrijednost ne samo jedne ode, nego i velikog dijela poezije. Zbog tog iznenadnog pomjeranja iz jedne niže ka višoj sferi ta posljednja strofa dobija na svojoj snazi. Ona je zapravo ključni elemenat u ostvarenju jedinstva cijele pjesme. Naime, prethodne strofe se logično slivaju i

vode ka njoj, a ona, sa druge strane, svemu onome što joj prethodi daje jedan novi i još bogatiji smisao. U tom vraćanju na početak pjesma ostvaruje svoju zaokruženost i cjelovitost.

Međutim, pored nesumnjive ljepote i značaje završne strofe, ne treba zanemariti i neke upečatljive efekte u drugim strofama. Prije svega valja reći da sapfijski model sa kratkoćom svog završnog stiha ostvaruje, ne samo naglašenost i melodički akcenat tih završetaka, nego i preciznost izraza u kojoj su misli i slike jasno raspoređene i ograničene katrenima. Ali ta klasicistička sklonost ka redu nipošto ne vodi monotoniji ili izvještačenosti. Naprotiv, retorički efekti, koji se obično završavaju u pretjeranoj kićenosti, u ovom slučaju doprinose svježini i raznolikosti. Jezik nije opterećen učenošću i ukoliko se izuzme rima „recreation-meditation“ u četvrtoj strofi, uglavnom je zasnovan na jednosložnim i dvosložnim rimama. No ta jednostavnost je nadomještena ritmičkim efektima koji se zasnivaju na ponavljanjima i na redu riječi. U tom pogledu zanimljivo je ponavljanje riječi *whose* u drugoj strofi, koje u kombinaciji sa specifičnim redoslijedom riječi ostvaruje zadivljujuću ekonomičnost. Trostruko ponavljanje te riječi u dva početna stiha vezano je samo jednim glagolom (*supply*), a sličan efekat postiže i glagol „yield“ u naredna dva stiha. Upečatljivo je ponavljanje molbe „thus let me“ u završnoj strofi. Tu je i svojevrsna gradacija iz treće strofe, *hours, days and years*, te „health, peace, quiet“, te aliteracija u početnom stihu četvrte strofe, „Sound sleep by night; study and ease“ u kojoj preovladava suglasnik „s“. Svi ti, u suštini jednostavni, efekti samo još dodatno naglašavaju jednostavnost kao temu ove pjesme, pa se otuda bez sumnje može reći da ona u potpunosti ostvaruje jedinstvo forme i sadržine. Njena lakoća, ekonomičnost i čistoća jezika služe kao još jedna potvrda da ljepota počiva u jednostavnosti, te da najvrijednije i najuzvišenije poruke ne traže mnogo riječi.

Ekonomičnost, ali i svo bogatstvo Poupovog izraza može se zapaziti i prilikom poređenja sa Drajudenovim prevodom ove Horacijeve epode, iz koje navodimo tek početnu strofu:

„How happy in his low degree,
How rich in humble Poverty, is he,
Who leads a quiet country life!
Discharg'd of business, void of strife,
And from the gripeing Scrivener free.“¹³⁸

(Kako srećan u svoj prostom stanju,/ Kako bogat u skromnom siromaštvu je onaj,/ Koji živi tihim seoskim životom!/ Neopterećen poslovanjima, van sukoba i kavge,/ Od lihvarovog stiska slobodan.)

Premda je Dryden u mnogo većoj mjeri ograničen ulogom prevodioca u odnosu na Poupu, što podrazumijeva i mnogo veću dosljednost prema originalu, on ipak nije uspio da postigne potreban stepen ekonomičnosti. U nastojanju da bude što vjerniji duhu svog izvora, on žrtvuje dosljednost formi, pa otuda uvodi i dodatni, peti stih u strofu. Ukrštena rima koju koristi Poup ovdje je zamijenjena distihom pa se strofa rimuje po sistemu *aabbc*, pri čemu se završnim stihom nastoji postići efekat onog naglašenog završetka iz sapfijске strofe. Međutim, budući da taj završni stih ostaje nerimovan (čak ni sa završnim stihom naredne strofe) ovakav formalni okvir ne ostavlja utisak čvrstine i jedinstva. Iako je očuvan duh izvornog teksta, kao i snaga njegove poruke, pjesma je u formalnom smislu ipak izgubila nešto od svoje cjelovitosti.

Na osnovu ovoga možemo zaključiti da uspjeh Poupovog ostvarenja počiva upravo na slobodnom parafraziranju izvora, što je dakako hrabar potez za jednog jedanaestogodišnjaka. On, naravno, veliki dio svoje pjesme preuzima iz gotovog modela, ali uvodi i isto toliko

¹³⁸ *The Works of John Dryden*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, pp. 406-407.

vlastitih elemenata. Uzvišenost forme u njegovoj odi sastoji su upravo u tom preuzimanju. On, dakle, ne otkriva uzvišeno u nečemu novom i do tada nezapaženom, ali ga prepoznaje u stihovima rimskog pjesnika, a budući da ga je prepoznao on mu daje lični izraz te ga na taj način dodatno potkrepljuje i aktualizuje. Ukoliko i ne otkriva nove izvore uzvišenosti on otkriva nove elemente u onim postojećim. Otuda i njegovo ostvarenje nadilazi granice puke imitacije i prerasta u jedan od najljepših izraza horacijevske tradicije u engleskom pjesništvu.

Iz Marvelovog i Poupovog primjera može se vidjeti da „manja oda“ relativno brzo doseže zrelost i punoću svojih mogućnosti, kako u formalnom, tako i u svom sadržajnom aspektu. U idućem poglavlju vidjećemo na primjer kako se ova ista forma prilagođava matematički uzvišenom kod Ajzaka Votsa (Isaak Watts). Međutim, iako sapfijjska i alkejska strofa predstavljaju gotovo standardni model za „manju odu“, valja pomenuti i neke varijacije, poput one Marka Ekensajda (Mark Akenside) u njegovoj „Aluziji na Horacija“¹³⁹ koja se bazira na strofi komponovanoj po sistemu *aabccb*. Taj model je prilično čest u ranim odama Kolinsa i Greja pa stoga zaslužuje i malo detaljniju analizu.

b) Parodija forme kod Greja

Jedna od zaista najzanimljivijih pjesama pisanih u ovoj strofi jeste, već pominjana, Grejova „Oda povodom smrti omiljene mačke“, koja na vrlo zgodan način parodira neke od standardnih elemenata ovoga žanra. U osvrtu na ode s kraja XVII i prve polovine XVIII vijeka, Pol Fraj zapaža: „Tema ode je, u svakom slučaju, uvijek njen povod; u 'odi nekome' tema je objekat ceremonije, a u 'odi nečemu' tema je sama ta ceremonija.“¹⁴⁰ Nesumnjivo je da je javni i građanski karakter oda u ovom periodu itekako naglašen, što naravno dolazi od

¹³⁹ Mark Akenside, *An Allusion to Horace*, u: John Heath Stubbs, *The Ode*, Oxford University Press, London, 1969, pp. 60-61.

¹⁴⁰ 'The theme of the ode, in any case, is always its occasion; in an 'ode to' the theme is the object of ceremony and in an 'ode on' the theme is the ceremony itself.' - Paul H. Fry, *The Poet's Calling in the English Ode*, Yale University Press, New Haven, 1980, p. 61.

izvorne povezanosti ličnog i kolektivnog u Pindarovim epinikijama. Međutim, već sredinom XVIII vijeka taj dvorski elemenat u poeziji restauracije nailazi na oštre kritike koje na različite načine pokušavaju razotkriti sve besmislenija pjesnička dodvoravanja. (Zanimljivo je uočiti u kojoj je mjeri glagol „dodvoriti se“ u svojoj etimologiji sačuvao značenje približavanja dvoru). Otuda i Grejova oda spada u grupu „oda nečemu“, ali je njen povod, iz perspektive kolektivnog značaja, krajnje banalan. Njegova se banalnost naslućuje već i u samom naslovu, a čak je i dodatno naglašena podnaslovom: „Utopljenoj u posudi sa zlatnim ribicama“ (*Drowned in a Tub of Gold Fishes*). Međutim, taj krajnje bizaran događaj opjevan je u duhu koji krasi svaku dostojanstvenu ceremoniju:

„Twas on a lofty vase's side,
Where Chine's gayest art had dy'd
The azure flowers, that blow;
Demurest of the tabby kind,
The pensive Selima reclin'd,
Gazed on the lake below.“¹⁴¹

(’Kraj visoke posude to bješe,/ Gdje vedra umjetnost Kine oslika/ Azurne latice, što cvjetaju;/ Najotmjjenija od prugaste vrste,/ Selima sjetna, nagnuto,/ Gledaše u jezero pod njom.)

U formalnom pogledu Grejova pjesma u potpunosti odgovara maniru njegovog vremena. Sastoji se od sedam strofa sa dosljedno provedenom rimom i tipično klasicističkom preciznošću u kojoj su pjesničke slike jasno raspoređene po strofama. Pretežno jampski metar doprinosi duhu dostojanstvenosti, a kratkoća svakog trećeg stiha u strofi pruža neophodnu

¹⁴¹ *The Poems of Gray and Collins*, (edited by Austin Lane Poole), Oxford University Press, London, 1959, p. 25.

raznolikost. Uzvišenost stila takođe je u skladu sa suštinskim zahtjevima ode, ali je, u isto vrijeme, i u čudnom kontrastu sa izabranom temom. Zapravo, parodijski efekat cijele pjesme počiva upravo na tom neskladu između uzvišenosti forme i trivijalnosti povoda. Sva neobičnost događaja kojim je pjesma inspirisana izražena je visokim stilom koji datom predmetu pokušava udahnuti potrebnu uzvišenost tako da naizgled obične stvari poprimaju gotovo grandiozne konture. Mali akvarijum tako postaje uzvišena posuda (*lofty vase*) bogato dekorisana kineskom umjetnošću, a i sama voda u toj posudi dostiže veličinu jezera. Nesrećni ljubimac pjesnikovog prijatelja Horasa Volpola (Horace Walpole) nije tek obična mačka nego je „najotmjereniji“ predstavnik „prugaste vrste“. Zapravo, cijela druga strofa posvećena je njenom opisu u kome se pominje „baršun njenih šapa“ (*the velvet of her paws*), mrka boja njenih ušiju (*ears of jet*) ili žućkasto-smeđa boja njenih očiju (*emerald eyes*). Naglašenost tog opisa u kome su pojedini detalji istaknuti do granica ljudskih kvaliteta završava se u otvorenoj personifikaciji s početka pete strofe - „uobražena djevo“ (*presumptuous Maid*), koja će se prirodno uklopiti u onu opomenu iz završne strofe. Pjesnik na sličan način i zlatnim ribicama pripisuje neuobičajene kvalitete, pa tako one postaju gotovo mitska bića, „anđeoski oblici“ (*angel forms*) ili „duhovi voda“ (*the Genii of the stream*), a u tom mitskom kontekstu i Selima postaje „nesrećna nimfa“ (*hapless Nymph*).

U takvom tretiranju animalnog svijeta zadovoljenje nagona za hranom postaje paradigma ljudske pohlepe za zlatom koja u tom čudnom miješanju životinjskog i ljudskog takođe dobija snagu urođenog instinkta. Međutim, takav instinkt kod Greja predstavlja obilježje isključivo ženskog roda. U četvrtoj strofi on se pita „Koje to žensko srce može prezreti zlato?“ (*What female heart can gold despise?*¹⁴²), a zatim dodaje „Kojoj se mački gadi riba? (*What Cat's averse to fish?*) ističući na taj način analogiju između dvije vrste privlačnosti. I dok se mačija sklonost prema ribama zasniva na zadovoljenju instinkta gladi,

¹⁴² Ibid, p. 26.

ženska sklonost ka zlatu, iako nema karakter elementarnog nagona, ipak ima njegovu snagu. Ona, doduše, ne predstavlja čistu pohlepu, nego je prije rezultat nagona za uživanjem u ljepoti jednog predmeta koji svojim sjajem treba da upotpuni ili da naglasi prirodnu ljepotu. Međutim, kako to obično biva, velike strasti se plaćaju najvišim cijenama. Dajući jednoj težnjoj snagu prirodnog nagona, pjesnik želi da istakne njen iracionalni i gotovo hipnotički karakter u kome je zadovoljenje potrebe mnogo jače od trezvenog mišljenja, to jest u kome instinkt nadvladava razum. Na početku druge strofe Selimin rep je označen pridjevom „conscious“ što, na veoma zanimljiv način, nagovještava taj racionalni momenat. Naime, pripisujući svijest tek jednom dijelu tijela, pjesnik u isto vrijeme ističe i njeno prisustvo i njeno odsustvo, jer izgleda da samo rep ima svijest koja je potpuno nezavisna od onog nesvjesnog ostatka tijela. Međutim, čak ni taj svjesni dio nije u stanju da se odupre neodoljivom nagonu koji ga vodi u propast.

Neizbježnost te propasti počiva na iracionalnosti instinkta. Njegova neobuzdana snaga pomračuje razum tako da sve ono što je izvan objekta nagonске želje gubi važnost i prelazi u neki zamagljeni, drugi plan. A upravo ta prirodna reakcija na određeni nadražaj jeste zakonitost na koju se oslanja svaki lovac u pripremanju mamca za svoju lovinu. Onog trenutka kada se onaj instinktom vođeni lovac prihvati ponuđenog mamca tada nastaje i njegova propast u kojoj se on iz progonitelja pretvara u žrtvu. „Nesrećna nimfa“ iz Grejove ode žrtva je upravo te zlokobne metamorfoze. Međutim, tada se postavlja pitanje ko je istinski lovac, sakriven u žbunju? Naime, njegovo se prisustvo objavljuje tek pred samu tragediju stihovima: „Zloćudna Sudba sjedila je tu, sa osmijehom“ (*Malignant Fate sat by, and smil'd*¹⁴³). Njen osmijeh kao da nagovještava nešto od one samouvjerenosti koja izvire iz apsolutne sigurnosti u konačni ishod, ali i nešto od blage samilosti pred bespomoćnim srljanjem u ambis. On je u isto vrijeme i zlurad i samilostan, ironičan i blagonaklon, morbidan

¹⁴³ Ibid, p. 26.

i vedar. No, bilo da se radi o krvožednom cerenju ili o blagom pogledu na nesavršenost, taj osmijeh čudesno lebdi nad idućom strofom u kojoj je tragedija opisana u punom sjaju dramskih efekata:

„Eight times emerging from the flood

She mew'd to ev'ry watry God,

Some speedy aid to send.

No Dolphin came, no Nereid stirr'd:

Nor cruel Tom, nor Susan heard.

A Fav'rite has no friend!¹⁴⁴

(Osam se puta nad površinom javi/ Uz mjauk što vapi bogovima voda,/ Da pomoć kakvu pošalju odmah./ Ne dođe delfin, nit Nereida:/ Nit' Suzana, nit' gnusni Tom se ču./ Ljubimac prijatelja nema!)

Pomenuti nesklad između sadržine i forme u ovom odlomku dostiže svoj vrhunac. Agonija utapanja tu nije predstavljena kao ravnodušno ispunjenje prirodnog zakona, već kao zakašnjelo pokajanje, to jest kao vapaj nebesima u očekivanju spasa. Taj neočekivani spoj animalnog i nebeskog koji je, doduše, nagovješten u prethodnim strofama, sada se ostvaruje u apsurdnoj situaciji mjaukanja bogovima. Pjesnik, na taj način, ostaje dosljedan formalnim zahtjevima ode koji podrazumijevaju mitološke elemente, ali ti elementi ostvaruju neobične efekte u spoju sa datom temom.

Premda je pozicija pjesnika smještena u treće lice on je ipak mnogo više od pasivnog posmatrača jednog događaja. Njegovo uživljavanje u ličnost protagoniste zapaža se kroz

¹⁴⁴ Ibid, p. 26.

cijelu pjesmu. On, zapravo, svjesno zanemaruje ograničenja svoga lika projektujući na njega vlastito iskustvo. Ono što Selimu tako neodoljivo privlači posudi sa ribama nije miris hrane ili prilika za slasan zalogaj, nego anđeoski oblik i nebeski sjaj njihove krljušti. To iskušenje je, prema tome, opisano više iz ljudske nego iz životinjske perspektive. Otuda i ovaj apsurdni vapaj predstavlja izraz tipično ljudskih nadanja i vjere u božansko djelovanje. Međutim, četverostruka negacija koja dolazi nakon te nemušte molbe ističe muklu tišinu i odsustvo nebeskog uticaja. Tihi osmijeh sudbine u svom neumoljivom ćutanju pokazuje svu bespomoćnost jedne egzistencije koja je došla do svog neopozivog kraja. U tom smislu posljednji stih ove strofe (*A Fav'rite has no friend!*) zvuči kao presuda i opomena, ili kao svojevrsni epitaf što ga sudbina, a ne pjesnik, piše nad Seliminom smrću.

Pjesnikovo uživljavanje u lik protagoniste značajno se približava onom romantičarskom shvatanju imaginacije kao sposobnosti koja omogućava potpuno stapanje stvaraoca sa svojim predmetom. Uz to je i ironična nota kojom odišu pojedini stihovi takođe bliska romantičarskoj ironiji. Međutim, didaktički karakter završne strofe u određenoj mjeri umanjuje parodijski efekat, vraćajući pjesmu pod okrilje klasicizma.

„From hence, ye Beauties, undeceiv'd,
Know, one false step is ne'er retriev'd,
And be with caution bold.
Not all that tempts your wand'ring eyes
And heedless hearts, is lawful prize;
Nor all, that glisters, gold.“¹⁴⁵

¹⁴⁵ Ibid, p. 27.

(Stoga znajte, vi ljepotice svjesne,/ Pogrešan korak vratit' se ne može,/ Pa nek' vas zato opreznost hrabri./ Jer sve što vam mami oko razigrano/ I srce nesmotreno, nije nagrada zaslužena;/ Niti je sve što blista zlato.)

U formalnom pogledu ova strofa predstavlja prirodno razriješenje one analogije između ljudskog i animalnog koja je nagovještena ranije. Zapravo, izgleda da je cjelokupna epizoda u kojoj je Selima odigrala svoju tragičnu ulogu, bila tek priprema ili primjer iz koga je valjalo izvući datu pouku. U tom smislu pjesnikov postupak u mnogome podsjeća na basnu, kako zbog projektovanja ljudskih osobina na životinjski svijet, tako i zbog „naravoučenija“ izraženog na kraju. Međutim, taj spoj ode i basne u ovom slučaju se pokazuje kao izlišan. Naime, čini se da pjesma ne bi izgubila ništa od svoje svježine i snage ukoliko bi ta zadnja strofa bila izostavljena. Tek tada bi, zapravo, završni stih prethodne strofe (*A Fav'rite has no friend*) mogao da dobije još puniji smisao koji bi na određeni način širio svoj odjek po cijeloj pjesmi. A u ovom obliku on je samo prigušen suvišnim moraliziranjem.

No, bilo kako bilo, ova pjesma nesumnjivo pokazuje značajne mogućnosti koje otvara horacijevska oda. Dok je uzvišenost Poupove ode crpila svoju snagu iz forme kojoj je pridruženo jedno novo i drugačije iskustvo, Grej koristi uzvišenost forme u namjernoj disharmoniji sa predmetom. Međutim, njegov postupak ne umanjuje vrijednost uzvišenog, on mu, zapravo, daje jednu novu dimenziju. Bez obzira na prisustvo parodijskih elemenata u njegovom pristupu, konačni rezultat značajno nadilazi okvire puke parodije. Iako je povod njegovoj pjesmi donekle apsurdan ili trivijalan, on u svojoj suštini ipak otkriva dublja značenja koja svakako imaju pravo da se nazovu uzvišenima. Otuda ovaj primjer služi kao nagovještaj romantičarskih traganja za uzvišenošću koja se pronalazi i na sasvim neočekivanim izvorima.

Široke mogućnosti 'manje ode' ogledaju se, dakle, ne samo u metričkim varijantama već i u njenoj fleksibilnosti koja omogućava i sasvim uspješna tematska proširenja. U tom smislu valja pomenuti i Drajudenov pokušaj miješanja pindarskih i horacijevskih elemenata u prevodu jedne Horacijeve ode (29, III)¹⁴⁶. Međutim, bez obzira na nesumnjivu zanimljivost takvog ekperimenta, on nije imao nekog šireg odjeka, pa ga zato pominjemo tek uzgred, ostavljajući prostor za njegov, daleko značajniji, doprinos pindarskoj odi. U vezi sa „manjom odom“ pomenimo još samo to da Horacijev uticaj nakon Greja i Kolinsa slabi, barem kada je riječ o zastupljenosti forme. Njegov duh se još uvijek zapaža kod nekih romantičarskih pjesnika, poglavito Vordsvorta, a možda je najizraženiji u njegovoj „Odi dužnosti“ (*Ode to Duty*)¹⁴⁷. Za Šelija je Horacije zanimljiv kao satiričar, a za Bajrona kao kritičar o čemu naravno svjedoče njegove „Napomene iz Horacija“ (*Hints from Horace*). No, u svakom slučaju, izuzmemo li Vordsvortov primjer, čini se da Horacijev senzibilitet nije bio blizak romantičarskim interesovanjima. Možda uzrok tom neslaganju valja tražiti i u činjenici da je izučavanje i prevođenje Horacijevih stihova bilo nezaobilazno u nastavnom programu većine tadašnjih škola, što će Bajrona navesti da napiše čuveni stih: „Pa zbogom, Horacije – koga sam toliko mrzio.“ (*Then, farewell, Horace, whom I hated so*¹⁴⁸) No, bilo da je riječ o prostoj dječjačkoj averziji ili o suštinskom nepodudaranju senzibiliteta, ostaje činjenica da je horacijevska oda, dosegnuvši svoju zrelost već u XVII vijeku, donekle pala u drugi plan pred sve izraženijim grčkim uticajima.

¹⁴⁶ Vidi: *The Works of John Dryden*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, pp. 404-405.

¹⁴⁷ Vidi: *The Collected Poems of William Wordsworth*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1994, pp. 492-493.

¹⁴⁸ *Childe Harold's Pilgrimage, The Works of Lord Byron*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1994, p. 230.

c) Nebeske harmonije Drajudenovih oda

Na drugoj strani pindarska oda, zahvaljujući Kaulijevim intervencijama, tek dobija funkcionalan stvaralački okvir čije raznovrsne mogućnosti tek valja ispitati. Izvorna labavost tog okvira, kako smo vidjeli, prouzrokovala je čitavo mnoštvo loših, nepovezanih i neusuisliih stihova tako da se njen razvoj morao kretati u pravcu nešto strožijih kompozicionih rješenja. Jedan od prvih pjesnika koji zapaža neophodnost takvog postupka bio je Drajuden, koji uz dužno poštovanje prema svom prethodniku, uočava da njegovim stihovima ipak nedostaje „nešto od čistoće engleskog jezika, nešto od veće ujednačenosti misli, nešto od slasti stihova, jednom riječju, nešto od profinjenosti i lirike.“¹⁴⁹ Nesumnjivo je da i pored izvanredne snage pojedinih Kaulijevih stihova, njegove ode u ukupnosti svog ostvarenja odišu neujednačenošću koja je najočiglednija u meditativnim digresijama i ponekad pretjeranoj dekorativnosti koji narušavaju ravnotežu ukupnog efekta. U tom smislu snaga njegovog duha, poput bujice, vrlo često probija nasipe forme primoravajući je da se prilagodi divljim vijuganjima njenoga toka. Međutim, budući da je Kauli zamišljao Pindarov stil kao nezaustavljivu bujicu koja odnosi sve što joj se nađe na putu, onda je moguće da je neuravnoteženost njegovih ostvarenja zapravo rezultat podražavanja grčkog modela shvaćenog na takav način. No, za razliku od Kaulijeve, Drajudenova recepcija Pindarovog modela zasnivala se na nešto drugačijim temeljima.

Naime, dok se uzvišenost forme kod Kaulija sastojala u bogatstvu iznenadnih prelaza koji su se smjenjivali na osnovu asociranja ideja i razvijali do obimnih meditacija, kod Drajudena je akcenat postavljen na lirski karakter žanra kao i na akustičke efekte metra. Otuda on piše: „Budući da je Pindar princ lirskih pjesnika, dozvolite mi da kažem, da u

¹⁴⁹ 'But if I may be allowed to speak my Mind modestly, and without Injury to his sacred Ashes, somewhat of the Purity of the English, somewhat of more equal Thoughts, somewhat of sweetness in the Numbers, in one Word, somewhat of a finer turn and more Lyrical Verse is still wanting.' – *The Works of John Dryden*, Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 389.

podražavanju njegovog stila, naši stihovi treba da budu najvećim dijelom lirski; zbog raznolikosti, ili, radije, tamo gdje to veličanstvenost misli zahtijeva, oni se mogu proširiti do engleskog herojskog stiha od pet stopa ili do francuskog aleksandrinca od šest. Ali uho mora presuditi (...) kadenca jednog stiha mora biti pravilo za sljedeći; a zvuk prethodnog stiha se mora nježno sliti sa zvukom narednog, bez skokova iz jedne krajnosti u drugu. To mora biti urađeno kao u sjenčenjima slike koja se postepeno pretvaraju u tamniju nijansu.¹⁵⁰ Prema tome, ton pindarske ode po Drajdenu shvatanju mora da bude prije svega lirski što podrazumijeva veću ravnotežu između misli i osjećanja, koja se, između ostalog, može postići umjerenijim prelazima između tematskih cjelina. Zanimljivo je također uočiti da glavni autoritet u određivanju tih prelaza nije razum nego sluh čime se onaj izrazito refleksivni karakter Kaulijeve oda nastoji zamjeniti, ili na određeni način ublažiti, akustičkim osobenostima stiha. Ta ujednačenost i međusobno dopunjavanje zvuka i smisla jedno je od glavnih obilježja Drajdeneve poezije, ali i njegov veliki doprinos odi kao žanru.

Takav doprinos, naravno, nije prošao nezapaženo tako da već Poup u jednom od svojih pisama ukazuje na njegov značaj ponavljajući zahtjev za većom upotrebom izražajnih mogućnosti jezika. „Nije dovoljno da ništa ne para uho, nego će dobar pjesnik prilagoditi i sam zvuk, kao i riječi, stvarima koje opisuje. Dakle, postoji (...) stil zvuka. Kao što u opisu vodenog toka naši stihovi treba da se smjenjuju s lakoćom i da teku, tako i u opisu divlje bujice ili poplave oni treba da budu zvučni i nabujali, i tome slično. (...) Ovo je, po mom mišljenju, nešto o čemu malo njih vodi računa u praksi, a ono bez sumnje posjeduje čarobnu snagu u prenošenju utiska neke slike na čitaoca. U našem jeziku imamo jedan izvrstan primjer

¹⁵⁰ 'Since Pindar was the Prince of Lyrick Poets, let me have leave to say, that in imitating him, our numbers shou'd, for the most part, be Lyrical: For variety, or rather where the Majesty of thought requires it, they may be stretch'd to the English Heroick of five Feet, and to the French Alexandrine of Six. But the ear must preside (...) the cadency of one line must be a rule to that of the next; and the sound of the former must slide gently into that which follows; without leaping from one extream into another. It must be done like the shadowings of a Picture, which fall by degrees into a darker colour.' – Ibid, p. 390.

u odi gospodina Drajdena posvećenoj danu Svete Cecilije, pod naslovom *Aleksandrova Gozba*¹⁵¹

Međutim, taj „stil zvuka“, kako ga naziva Poup, možda se još lakše uočava u Drajdenovoj odi iz 1687. godine, koja je pisana istim povodom, a u kojoj pjesnik postavlja ono čuveno retorsko pitanje: „Koju to strast Muzika ne može razbuknati i prigušiti?“ (*What Passion cannot MUSICK raise and quell?*)¹⁵². Naglašavanje zvučnih kvaliteta riječi i njihovo usklađivanje sa smislom ili tonom koji dominira jednom pjesmom zapravo je pokušaj da se dejstvo poezije približi dejstvu muzike, to jest da se obogati jednom dimenzijom više. U takvom pokušaju poezija ne treba da se doživljava isključivo putem razuma, pri čemu bi se iz mnoštva isprepletenih značenja izvlačio neki smisao, nego bi put ka punom razumijevanju jedne pjesme bio potpomognut i onim intuitivnim utiscima koje pobuđuje muzika.

Iz ovog nastojanja proističe Drajdеноva kritika Kaulijeve poezije. Kaulijevi stihovi se oslanjaju isključivo na kombinacije značenja, koje u tipično 'metafizičkom' maniru ostvaruju sasvim neočekivane spojeve. Otuda je Kaulijeva poezija pretežno racionalistički orijentisana i jednodimenzionalna, što se može tumačiti uticajem poetike metafizičkih pjesnika. U tom smislu, Drajdenov i Poupov zahtjev za razvijanjem muzičkih mogućnosti stiha i njihovim usklađivanjem sa semantičkim sadržajima riječi predstavlja zaokret ka jednom drugačijem shvatanju poezije koja se donekle udaljava od čisto metafizičkih postulata. Taj zaokret, dakako, nije bio odveć radikaln jer je metafizički *wit* još uvijek prisutan, naročito kod Popa, ali je njegov karakter sada obilježen humorom i sveden na nivo dosjetke. Meditativna lutanja su ograničena u korist opšte usklađenosti, a njihova izražajnost nadomiještena zvučnim

¹⁵¹ 'It is not enough that nothing offends the ear, but a good poet will adapt the very sounds, as well as words, to the things he treats of. So that there is (...) a style of sound. As in describing a gliding stream, the numbers should run easy and flowing; in describing a rough torrent of deluge, sonorous and swelling, and so of the rest. (...) This, I think, is what very few observe in practice, and is undoubtedly of wonderful force in imprinting the image on the reader. We have one excellent example of it in our language, Mr Dryden's Ode on St Cecilia's Day entitled *Alexander's Feast*.' – *Alexander Pope, A Critical Anthology*, edited by F. W. Bateson and N. A. Joukovsky, Penguin Books, Harmondsworth, 1971, p. 39.

¹⁵² *The Works of John Dryden*, Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 196.

aspektima koji dopunjavaju smisao. No, iako su ovakva nastojanja u značajnoj mjeri proširila obim pjesničkog izraza, taj će izraz, po dijalektici književnih tokova, uskoro zapasti u drugu krajnost, tako da će romantičarskim pjesnicima zasmetati upravo njegova izvještačenost, a slični će zahtjevi biti opet aktuelni tek kod francuskih simbolista.

Premda se Drajudenov pjesnički opus rijetko dovodi u vezu sa poezijom simbolizma, zanimljivo je uočiti izvjesne podudarnosti koje u određenom smislu nagovještavaju kasnija simbolistička stremljenja. Naime, Drajudenovo interesovanje za muziku stiha predstavlja mnogo više od pukog ukrasa koji bi prijao uhu i omogućavao da se poezija čita sa većom slašću. Naprotiv, ta sinteza poezije i muzike po njegovom shvatanju posjeduje univerzalni i kosmički smisao koji svojim nevidljivim nitima spaja svjetove, epohe i ljude. Njeno, gotovo mistično, dejstvo pokazuje se u punom svijetlu u „Aleksandrovoj gozbi“, koja zapravo daje najbolji mogući odgovor na prethodno postavljeno pitanje „Kuju to strast Muzika ne može razbuktati i prigušiti?“ No, iako je snaga njenoga dejstva neosporna, „Aleksandrova gozba“ govori vrlo malo o njenom izvoru. U tom pogledu ona se mnogo više bavi posljedicama nego uzrokom. Taj nedostatak, dakako, ne utiče na ukupni efekat pjesme, jer se on uzima kao nešto apriorno i samo po sebi razumljivo. Međutim, ukoliko tragamo za izvorom tog dejstva onda njegovo počivalište valja tražiti u ranijim odama.

Upustimo li se u takva traganja tada će nam gore pomenuta oda iz 1687. godine već u svojim početnim stihovima dati neke odgovore:

„From Harmony, from heav'nly Harmony

This universal Frame began;

When Nature underneath a heap

Of jarring Atoms lay,

And cou'd not heave her Head,

The tuneful Voice was heard from high,

Arise, ye more than dead.¹⁵³

(Iz harmonije, iz nebeske harmonije/Potiće ovo univerzalno obličje;/Kad Priroda je pod hrpom/Uskomešanih atoma ležala,/I glave nije mogla dići,/Skladan se glas začuo odozgo,/Ustajte, vi beživotni.)

Čudesna mješavina paganskih i hrišćanskih vjerovanja upletena u ove stihove još jednom ilustruje svu složenost odnosa između antičke forme sa svim bogatstvom njenog dekora i težnje da se takva forma uskladi sa bitno izmjenjenim uslovima monoteističke dogme. Otuda se kosmička slika „nebeske harmonije“ na čudan način stapa sa melodičnim glasom što dolazi odozgo, poput nekog univerzalnog poziva na egzistenciju. Ta „nebeska harmonija“ nije ništa drugo do ona pitagorejska „muzika sfera“ koja svojim notama prožima sve stvoreno i predstavlja zalag sveopšteg jedinstva, to jest zajednički korijen ukupnog postojanja. Iz te harmonije rađa se onaj starozavjetni glas koji snagom svoje riječi, koja se ovdje uzima ne kao semantička već akustička kategorija, iz haosa stvara red, iz tame luči svjetlost, iz nebića doziva biće. Izmirenje panteističkih i monoteističkih pogleda na svijet ostvaruje se, dakle, upravo putem naglašavanja melodičkih kvaliteta riječi koje snagom svoje muzike i sam haos nagone na poslušnost (*And MUSICK's pow'r obey*¹⁵⁴). Nesumnjivo je, prema tome, da Drajudenov *wit* na osnovu tog kvaliteta pronalazi onu tananu nit koja spaja raznorodne i gotovo nepomirljive pojave, ali je isto tako čudesan i konačni rezultat te sinteze koja se završava u onom, pomalo dvosmislenom, „univerzalnem obličju“. Naime, taj univerzalni okvir u isto vrijeme može označavati i čovjeka i prirodu čime se, slučajno ili namjerno, naglašava njihova izvorna povezanost i neodvojivost. No, iako taj nagovještaj

¹⁵³ Ibid, p. 196.

¹⁵⁴ Ibid, p. 196.

značajno obogaćuje smisao ostvarene slike, on se u narednim stihovima gubi, i okreće se čovjeku u koga se sliva svekoliko bogatstvo kosmičkih sazvučja (*the Diapason closing full in Man*¹⁵⁵).

U okivirima ovako zamišljene kosmogonije ono magično dejstvo muzike na čovjeka dobija svoje metafizičko opravdanje u kome strasti što ih ona razbuktava i gasi imaju svoj korijen u samim začecima vremena. One su usađene u čovjekovo biće u onom trenutku u kome je to biće nastajalo. Međutim, ono što je tu značajno jeste svijest o magičnom dejstvu ne samo muzike nego i riječi koja takođe posjeduje nešto od te izvorne harmonije. Otuda Dražden u narednim strofama pokušava dočarati te verbalne kadence u jedinstvu zvuka muzičkih instrumenata, emocija i riječi. U zanimljivoj orkestraciji tih stihova zvuk truba označen imenicom „clangour“ (zveket) poziva na oružje uz „reske note bijesa“ (*shrill Notes of Anger*) dok ritam gromkih (*thundering*) bubnjeva daje znak za napad. U idućoj strofi taj borbeni duh smjenjuju „zgasli tonovi“ (*dying Notes*) flaute koji uz tihu žalost tješe ljubavnike, a toj se tužaljci pridružuje i šapat „ustreptale lutnje“ (*warbling Lute*). „Oštre violine“ (*sharp Violins*) dočaravaju ljubomoru i očaj, bijes, „dubinu patnje i visinu strasti“ (*Depth od Pains and Height of Passion*) za kakvom oholom damom. Konačno, nakon te bure osjećanja i tonova koji se kreću od potmulog udara bubnjeva do visokih vapaja violine, te se solističke dionice utapaju u uzvišenost orgulja koje „nadahnjuju svetu ljubav“ (*inspiring holy Love*) vraćajući nas opet u nebeske predjele.

Muzika ovih stihova, prema tome, ne odjekuje toliko u ušima koliko se rađa u duhu i to posredstvom riječi koje, oponašajući zvuk instrumenata, svojim zvučenjem, ali i značenjem oživljavaju onu istu emociju koju pobuđuje i sama muzika. Čak štaviše, kada je u pitanju oda, ona predstavlja i integralni elemenat forme koja je u svom izvornom obliku obuhvatala i riječi i muziku i ples. U tom pogledu uzvišenost forme kod Draždena ima daleko širi obim nego

¹⁵⁵ Ibid, p. 196.

recimo kod Džonsona, jer Draiden nastoji očuvati gotovo sve njene izvorne karakteristike, a iz tog nastojanja se rađa kantata oda. Međutim, oživljavanjem muzičkih elemenata ode Draiden ne zapostavlja njene univerzalne i mitološke sadržaje koji su u njegovo doba već postali standardni elementi žanra.

Ukoliko se nakratko osvrnemo na mitološke sadržaje ove ode uočićemo ono isto preplitanje paganskih i hrišćanskih motiva. Tako u drugoj strofi pjesnik koristi starozavjetni mit o Juvalu, sinu Lameha i Ade, od koga se „narodiše gudači i svirači“¹⁵⁶, dok se u sedmoj strofi oslanja na paganski mit o Orfeju razvijajući odatle analogiju sa Svetom Cecilijom (tu analogiju će kasnije iskoristiti Poup). Međutim, ta upotreba mita kao standardnog rekvizita ode omogućava uspostavljanje veze između pojedinačnog i opšteg, između sadašnjosti i prošlosti. Drugim riječima, ona omogućava svojevrsno prevazilaženje kategorije vremena i njeno utapanje u jedan opšti pojam koji bismo mogli nazvati vječnošću. Ta vječnost zapravo i nije ništa drugo do jedno kosmičko SADA u čijem se jedinstvu brišu sve pojedinačne razlike, pa je otuda i ovakvo preplitanje mitova u potpunosti razumljivo. I ukoliko je Draidenova oda na svom početku krenula iz vječnosti izvornog haosa, ona se na svom kraju opet vraća u tu početnu tačku. Onaj melodični glas koji je odozgo budio život, sada je zamijenjen zvukom trube koji će opet „raštimovati“ nebesa.

„So, when the last and dreadful Hour
This crumbling Pageant shall devour,
The TRUMPET shall be heard on high,
The dead shall live, the living die,
And MUSICK shall untune the Sky“¹⁵⁷

¹⁵⁶ Prva knjiga Mojsijeva IV, 21.

¹⁵⁷ *The Works of John Dryden*, Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 197.

(Pa kada zadnji, strašni čas/ Paradu ovu što se osipa proždre,/ Truba će se začut' sa visina,/ Mrtvi će živjet', živi mrijet',/ I muzika će raštimovati nebesa.)

U tom smislu ova Drajdenova oda opisuje krug od onoga „tuneful“ do „untune“, to jest, od melodičnosti do potpunog gubitka muzičke usklađenosti, sabijajući na taj način cjelokupnu istoriju u jedan kosmički muzički komad koji se rađa iz disharmonije i opet u nju vraća. Ta „nebeska harmonija“ ljudskog postojanja podsjeća na zajednički izvor, ali i na zajedničko ušće jedne šarolike i raznovrsne „parade“. Otuda se i svi pojedinačni zvuci tog orkestra, ma kakva bila visina, dubina ili boja njihovog tona, slivaju u jedno opšte i univerzalno sazvučje.

Međusobno dopunjavanje poezije i muzike u Drajdenovoj slici svijeta svjedoči i o jednom prilično širokom pogledu na umjetnost koja uveliko prevazilazi granice vještine ili pukog uživanja u lijepom te postaje suštinska kategorija ljudske povezanosti sa svijetom, ali i sa samim sobom. U takvom odnosu svaki oblik umjetničkog izraza, bilo da se radi o tonovima, oblicima, bojama ili riječima, predstavlja određeni vid oživljavanja one univerzalne harmonije. Prema tome, nisu samo muzika i poezija združene u tom magičnom djelovanju, nego i svekolika umjetnost. Tako se, recimo, u odi posvećenoj Ani Kiligru¹⁵⁸ poezija i slikarstvo združuju krvnim srodstvom i postaju sestrinske umjetnosti (*sister-arts*).

I premda se ovakva prožimanja i dopunjavanja umjetničkih medija, pa i same umjetnosti u njenom odnosu prema svijetu, značajno priklanjaju romantičarskim težnjama ka sveopštem jedinstvu, ipak se valja zapitati u kojoj je mjeri ovakav pogled na umjetnost izraz ličnog uvjerenja, ili pak jedne konvencije koja se skoro parazitski saživjela sa formom. Nisu li, zapravo, klasicistički pjesnici u svom pokušaju standardizacije antičkih formi i njihovih konstitutivnih elemenata čak i nesvjesno preuzeli sjeme platonističkih stavova koji će ubrzo

¹⁵⁸ Pun naziv ove ode glasi: „To the Pios Memory of the Accomplisht Young Lady Mrs. Anne Killigrew, Excellent in the Two Sister-Arts of Poesie and Painting; An Ode“ (U znak pobožnog sjećanja na obrazovanu mladu damu gospođicu Anu Kiligru, izvrsnu u dvije sestrinske umjetnosti - poeziji i slikarstvu; oda)

početi da se šire uređenim vrtom Aristotelove poetike? Da li je, u konkretnom slučaju, „nebeska harmonija“ Drajdeneve ode izraz dosljednosti zakonitostima forme koja iziskuje unaprijed propisane motive, ili je ipak rezultat iskrenog pjesničkog zanosa koji u zamahu svoje inventivnosti nadilazi sva ograničenja? Da li je, najzad, ona čudna mješavina paganskih i hrišćanskih vjerovanja pokušaj postepenog prilagođavanja forme novim sadržajima, ili je rezultat imaginativnog stapanja prividno suprotstavljenih kvaliteta?

U okvirima ovog rada teško je dati detaljniji odgovor na ovo pitanje, ali ono se, svakako, provlači kroz cjelokupno Drajdеноvo stvaralaštvo. Šta je u tom stvaralaštvu stvar poze ili podilaženja zahtjevima pjesničkih konvencija i ukusa publike, a šta stvar vlastitih političkih ili pak religijskih pa i metafizičkih stavova teško je reći, naročito ako se uzme u obzir činjenica da je Drajden „pisao za određene prilike i za novac.“¹⁵⁹ Buran period engleske istorije u kome je stvarao kao i donekle nezavidan položaj pjesnika laureata u takvim vremenima nije dopuštao tvrdokorne i beskompromisne stavove pa tako Drajden sa jednakom vještinom piše i o Kromvelu i Čarlsu II, ili pak nastoji da izmiri razlike između anglikanaca i rimokatolika. Međutim, to vješto balansiranje između oštro suprotstavljenih pozicija ostaje prisutno čak i u kasnijim godinama njegovog stvaralaštva, kada je bura polako jenjavala nakon Čarlsove smrti i kada je lovorov vijenac prepušten ljutom suparniku Šadvelu. Tako je i u već pomenutoj „Odi Ani Kiligru“ teško odvojiti iskreno oduševljenje od konvencionalne pohvale koja na trenutke dobija i ironične prizvuke.

Oda je posvećena mladoj dami čije su umjetničke sklonosti tragično prekinute epidemijom velikih boginja, a koja je poticala iz porodice odane dvoru. Ta veza sa dvorom, dakako, iziskuje pohvalni ton koji je, kako se čini, u određenom neskladu sa stvarnim dometima jednog, u osnovi, skromnog umjetničkog talenta. No, iako je Drajdеноv ton podešen možda i suviše visoko u odnosu na prosječnost njegovog predmeta, ipak bi bilo

¹⁵⁹ „He wrote by virtue of his office, he wrote for occasions and he wrote for money.“ – Howard Erskine-Hill, *John Dryden: The Poet and Critic*, The Penguin History of Literature, vol.4, London, 1993, p. 39.

pretjerano smatrati da je ironični prizvuk koji nastaje iz tog nesklada rezultat svjesne namjere. On prije nastaje kao posljedica izvještačenosti manira i postupka u kome za svaki predmet postoje već razrađeni modeli obrade. „Dublja analiza poezije XVII vijeka“, piše Rut Valerštajn, „pokazuje da je za pojedine vrste pjesničkih slika ili izraza, a ne samo stepena njihove razrade, često smatrano da dolikuju određenoj vrsti predmeta.“¹⁶⁰ U takvoj uslovljenosti pjesničkog postupka karakterom određenog predmeta Drydenovo opredjeljenje za odu svakako dolikuje vladajućim normama toga doba. Međutim, iz današnje perspektive, takav izbor odiše izvjesnom dozom izvještačenosti koja nastaje upravo iz nesklada između prosječnosti jednog talenta i uzvišenosti forme u kojoj se on slavi. Uzvišenost forme stoga zahtjeva da se „elegična pohvala preminulom transformiše u ono što je u epinikiji pohvala pobjedniku.“¹⁶¹

Izvršivši tu transformaciju Dryden, krajnje dosljedno, koristi standardne elemente izabranog žanra. Koliki je stepen te standardizacije najbolje se zapaža prilikom poređenja ove ode sa prethodnom. Naime, u oba primjera pjesma započinje nebeskim vizijama vječnog blaženstva i sklada, a završava slikom Sudnjeg dana. Na samom početku ove ode, mlada je pjesnikinja zamišljena kao „djevičanska kći nebesa“ (*Virgin-Daughter of the Skies*¹⁶²) koja u društvu serafima korača „bezgraničnim ambisom“ (*Thou tread'st, with Sreaphims, the vast Abyss*) i pjeva „božanske himne“ (*Hymns Divine*). U formi obraćanja, koja je opet tipična za odu, pjesnik joj upućuje molbu da na trenutak prekine svoje pjevanje i da čuje „smrtnu Muzu što slavu ti uznosi“ (*Hear then a Mortal Muse thy praise rehearse*). Ta „smrtna Muza“, međutim, pjeva u standardnom pindarskom maniru pa se otuda u narednoj strofi pominje plemenito porijeklo preminule dame.

¹⁶⁰ 'A close study of XVII century poetry shows that particular types of imagery of expression, not mere degrees of elaboration were often held to belong by decorum to particular types of subject matter.' - Ruth Wallerstein, *The Perfecting of a Genre, Studies in Philology*, vol. 44, no. 3, July 1947, p. 523.

¹⁶¹ 'The elegiac praise of the dead transforms itself into what is in the epinicea the praise of the victor.' - Ibid, p. 525.

¹⁶² Citati iz pjesme su navedeni prema: *The Works of John Dryden*, Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, pp. 178-181.

„If by Traduction came thy Mind,
Our Wander is the less to find
A Soul so charming from a Stock so good;
Thy Father was transfus'd into thy Blood:“¹⁶³

(Ako duh je tvoj prenošenjem nastao,/Čuđenje je naše utoliko manje, što nađosmo/Tako dražesnu dušu iz tako valjanog izvora;/Otac je tvoj u tvoju krv pretočen:)

No, s obzirom na njene pjesničke afinitete, ta plemenita loza seže još mnogo dublje u prošlost „kroz sve pjesnike moćne što grčki il latinski nosiše lovor“ (*it did through all the Mighty Poets roul, who Greek of Latine Laurels wore*) i završava se sa Sapphom. Kao što se, dakle, u epinikiji vrline pobjednika upoređuju sa vrlinima slavni predaka iz mitologije, tako se i ovdje mlada pjesnikinja dovodi u vezu sa slavnim pjesnicima antike. Međutim, preuzimanjem takvog pjesničkog postupka Drajden u isto vrijeme zasniva svoju sliku na platonističkom učenju o besmrtnoj duši koja se seli iz jednog tijela u drugo omogućavajući, na taj način, ovaj čudesni niz velikih pjesnika. Kopirajući formu on, gotovo nesvjesno prihvata i jedan pogled na svijet koji je anatemisan hrišćanskom dogmom. Otuda se, možda, njegova pohvala u narednim stihovima vraća pod okrilje aktuelne religije stvarajući sliku koja u mnogome podsjeća na one iz Miltonove ode „Jutru Hristova rođenja“. Tako se na dan Aninog rođenja „pojavi nova radost na nebu kao i na zemlji“ (*New joy was sprung in HEAV'N as well as here on Earth*), anđeli zasviraše na harfama „da svaka duša na nebu zna, da pjesnikinja se na zemlji rodi“ (*that all the people of the Skie, might know a Poetess was born on Earth*), a smrtnici začuše muziku sfera. Ta sveopšta radost neba i zemlje zbog rođenja

¹⁶³ Ibid, p. 179.

pjesnikinje svakako predstavlja vrhunac pohvale koja već uveliko zalazi u krajnost, ali je, u svakom slučaju, zanimljivo uočiti na koji način i sam pjesnik ublažava njenu pretjeranost otvarajući ovu strofu opreznim pitanjem: „Smijemo li reći?“ (*May we presume to say?*).

Aktivno učešće naratora u odnosu prema njegovom auditorijumu, kao još jedna od karakteristika pindarske ode, ovdje se koristi i kao svojevrsno izvinjenje zbog moguće neobuzdanosti pjesničke slike. Glas naratora, koji se po pravilu javlja na početku pjesme sa molbom Muzama da nadahnu njegovo pjevanje, ostaje aktivni učesnik dešavanja koji omogućava vezu između ovozemaljskog i nebeskog, ili između sadašnjeg trenutka i prošlosti, bilo istorijske, bilo mitološke. Zahvaljujući takvoj povezanosti pjesnik sasvim slobodno može da mijenja svoje pozicije, to jest, da se upušta u raznovrsne digresije koje se kreću čas u jednoj, a čas u drugoj prostornoj ili vremenskoj oblasti. Tako se u četvrtoj strofi pjevanje pretvara u kritiku sadašnjeg trenutka iza koje provejavaju Drajdenovi lični stavovi prema poeziji tog vremena.

„O Gracious God! How far have we
Prophan'd thy Heav'nly Gift of Poesy!
Made prostitute and profligate the Muse,
Debas'd to each obscene and impious use,
Whose Harmony was first ordain'd Above,
For Tongues of Angels and for Hymns of Love!
Oh wretched We! why were we hurry'd down
This lubrique and adult'rate age,
(Nay added fat Pollutions of our own)
T' increase the steaming Ordures of the Stage?

What can we say t' excuse our Second Fall?¹⁶⁴

(Milostivi Bože! Do koje smo mjere/Obeščastili poezije tvoj nebeski dar!/Bludnicama razuzdanim učinismo Muze,/Za ljubav svake svrhe skaredne i grešne,/Čiji su harmonije stvorene na nebu,/Za usta anđela i himne ljubavi!/O jao nama! Zašto se strmoglavismo/Tako niz ovo masno i iskvareno doba,/(Na koje dodasmo čak i vlastitu nečist)/Da uvećamo na pozornici smrad isparenja?/Čime da iskupimo naš drugi pad?)

I premda ova strofa stoji u labavoj kompozicionoj vezi sa ostatkom pjesme, ona značajno nadilazi njen prigodni karakter i ističe se snagom i aktuelnošću koje pogađaju i savremenog čitaoca. Na žalost, ovakva ocjena se ipak ne može primjeniti na ostatak pjesme. U strofama koje slijede nižu se konvencionalne pohvale prije svega moralnim kvalitetima pjesnikinje koji su opet zasluga predanog čitanja iz „knjige nad knjigama, očevog života“ (*What in the best of Books, her Father's Life, she read*), a zatim i slikarskom talentu u kome se opisuje ljepota njenih pejzaža sa bogatim inventarom pastoralnih motiva, nimfi, satira, kao i ostataka stubova i statua grčke i rimske umjetnosti koji svojom šarolikošću predstavljaju „skup kakav ne bješe viđen/ otkako stvorenja brojna ne okupi arka“ (*So strange a Concourse ne're was seen before,/ but when the peopl'd Ark the whole Creation bore*). Da li ovaj posljednji komentar predstavlja pohvalu ili pak vješto prikrivenu kritiku, teško je utvrditi sa potpunom sigurnošću. No, bilo kako bilo, u opisu portreta kralja i kraljice takvi su tonovi znatno prigušeniji. Doduše, mogli bismo se zapitati nije li portret kralja, gdje „njena ruka ne htje da spoljašnjost slika/ već lik unutrašnji njegovoga srca“ (*For, not content t' express his Outward Part,/ Her hand call'd out the Image of his Heart*), donekle izgubio na vjerodostojnosti, ili je pak taj unutrašnji lik nudio mnogo više ljepote od spoljašnjosti? No,

¹⁶⁴ Ibid, p. 179.

ukoliko se ovo drugo tumačenje primjeni na portret kraljice u kome je samo „Ljepota mogla ljepotu dočarati tako“ (*Beauty alone cou'd Beauty take so right*), onda se kraljevski par ukazuje u punom kontrastu i međusobnom dopunjavanju unutrašnjih i spoljašnjih elemenata.

Upravo to ostavljanje prostora za ponekad i sasvim suprotstavljena tumačenja na najbolji način pokazuje Drajdеново umijeće balansiranja između realne predstave i umjetničke idealizacije, koja u svojim krajnjim dometima dobija ironičnu obojenost. No bilo da je ta ironija slučajna ili namjerna, ona se sve manje zapaža u završnim strofama pjesme, u kojima su naglašeni elegični elementi. Nakon neizostavnog proklinjanja sudbe u osmoj strofi i pomena njenog brata, moreplovca, koji se vraća u zavičaj ne sluteći brodolom na kopnu, oda se završava apokaliptičkom slikom Sudnjega dana u kojoj će na zvuk trube „pjesnici sveti prvi začuti zvuk“ (*The Sacred Poet's first shall hear the Sound*) i dati se u „pjev novom jutru“ (*to the New Morning sing*) sa Anom na čelu slavne povorke.

U pokušaju svojevrsnog rezimea ove pjesme ne možemo, a da se ne prisjetimo „trapave parafraze“ Dejvida Vita (David Vieth) u kojoj se kaže: „Kada posmatramo Anu objektivno mi znamo da ona nije bila veliki pjesnik niti veliki slikar, ali je volimo kao da jeste.“¹⁶⁵ I zaista, bez obzira na objektivne domete njenog talenta, Drajden kao pjesnik prigodne poezije, u potpunosti ostvaruje ono uznošenje realnog na stepen idealnog, to jest ono pretvaranje pojedinačnog u opšti trijumf koji dobija svoje punopravno mjesto u kontekstu vječnosti i predstavlja suštinsku funkciju ode kao žanra. Možda se realne osnove za takvu idealizaciju mogu učiniti nedovoljnim, ali u poređenju sa pindarskim proslavljanjem sportskih uspjeha u kolektivnim i božanskim razmjerama, mora se priznati da Anin talenat polaže jednako pravo na uzvišenost koliko i talenat, recimo, jednog trkača. Ne bi li zapravo, iz današnje perspektive, oda posvećana nekom slavnom sportisti ostavljala jednak utisak ironije koliko i oda posvećena osrednjoj pjesnikinji? Otuda se pokazuje da pitanje nečije vrijednosti

¹⁶⁵ 'In a clumsy paraphrase, it says something like this: When we consider Anne objectively, we know that she was not a great poet or great painter, but we love her as much as if she was.' – David M. Vieth, *Irony in Drayden's Ode to Anne Killigrew*, *Studies in Philology*, vol. 62, no. 1, Jan. 1965, p. 100.

ili zasluge prema kojoj on zaslužuje da bude opjevan odom predstavlja pitanje od drugorazrednog značaja. Ono što je, naime, daleko važnije jeste sam način ili mogućnost da se pojedinačnom da univerzalni smisao, da se prolaznom udahne vječni život, ili da se ljudsko približi božanskom, a Draiden je, nesumnjivo, duboko proniknuo u suštinu tih odnosa, ali i u suštinu samog žanra koji ih omogućava.

U formalnom pogledu njegova se oda sasvim dosljedno drži standardnih pindarskih motiva koji podrazumijevaju početno obraćanje muzama i najavu teme, to jest osobe kojoj je oda posvećana, zatim pohvalu njenom plemenitom porijeklu koje se obično sagledava u mitskim ili božanskim razmjerama, i konačno povratak na temu koja sada ima daleko šire i univerzalnije značenje. Međutim, ta izvorna struktura je na vrlo vješt način prilagođena predmetu tako da se Draidenova oda, od svojih deset strofa nejednake dužine i bez trijadne osnove, može podijeliti na tri tematske cjeline. U prvoj cjelini koja obuhvata prve tri strofe pjesnik nam daje onu viziju Ane u društvu anđela, upućuje svojevrsnu molbu muzama i opisuje porijeklo i rođenje mlade pjesnikinje. U drugoj cjelini on govori o njenoj umjetnosti i taj glavni dio obuhvata naredne četiri strofe, dok se u završnom dijelu on obraća sudbini, oslikava onaj bratski brodolom i konačno daje svojevrsnu utjehu u viziji konačnog vaskrsenja. Dakle, svi suštinski elementi pindarske ode su sačuvani u gotovo neizmjenjenom rasporedu, ali su ona paganska vjerovanja koja niču iz same forme sasvim uspješno usklađena, pa i u potpunosti zamjenjena hrišćanskom vjerom u spasenje. Sa druge strane, nedostatak trijadne osnove, nipošto ne remeti opšti ton pjesme, niti ta metrička sloboda navodi na nepotrebne digresije ili nesuvislost izraza. Čak, štaviše, čini se da Draiden sa nekim urođenim osjećajem za mjeru, koji izgleda krasi velike pjesnike, u svakom trenutku zna granice svoje slobode. Koliko je taj osjećaj izražen možda najbolje pokazuje poređenje Draidenove sa Kaulijevom odom „Povodom smrti gospođe Ketrin Filips“ (*On the death of Mrs. Katherine Philips*) koja je svakako ostavila određeni utisak na Draidena, iako ju je on daleko nadmašio. Prilikom tog

poređenja najbolje se zapaža Draidenov doprinos u svojevrsnom kroćenju i sputavanju nepravilne ode koja se u svojim divljim nastupima često otimala kontroli pjesnika manje vičnih svom zanatu.

Međutim, izrazito prigodni karakter Draidenovih oda u velikoj mjeri sputava iskrenost pjesničkog glasa kojim bi se dodatno naglasila lirska priroda žanra. Uprkos nesumnjivoj stilskoj virtuoznosti tu ipak neodostaje onog dubljeg zanosa koji će krasiti romantičarske ode. Vješto balansiranje između vlastitih stavova i onoga što valja reći ili onoga što se očekuje da bude kazano, svakako, predstavlja značajno obilježje ovih oda, ali taj stalni oprez i zahtjev za ugađanjem ukusu jednog uskog kruga publike značajno ograničava unutrašnje mogućnosti ode za daleko većim stepenom univerzalnosti. U tom smislu bi se moglo reći da Draidenov glas sasvim uspješno pjeva nebeske melodije „na uvce“ svog visoko cijenjenog auditorijuma, pri čemu te fino intonirane melodije ipak ostaju potpuno nečujne ušima koje nisu ukrašene raskošnim perikama. Na svu sreću, ta nezavidna pozicija pjesnika Draidenovog doba razvijaće se u pravcu sve veće liberalizacije i neuslovljenosti umjetničkog izraza, a bitne obilježja tog procesa mogu se uočiti već kod Greja.

d) Pjesnička moć „Barda“

Odnos između onoga što bi pjesnik želio da kaže i onoga što mu pristojnost ili pak nužda nalažu da kaže samo je još jedna u nizu onih suprotnosti na kojima se zasniva unutrašnja dinamika ode. Sudar između proročke moći pjesnika i političke moći njegovih cenzora uvijek je predstavljao bolnu tačku ne samo poezije, nego i svake druge umjetnosti. Međutim, pozicija pjesnika u takvim okolnostima postupno se mijenjala od *poeta laureatus* do *poeta maudit* pokazujući u tom procesu sve manje spremnosti na kompromise. Dakako,

kada je riječ o odi takav je preobražaj morao teći daleko sporije i opreznije, naročito ako se uzme u obzir njen prigodni i pohvalni karakter.

Uzvišenost, koja se podražavanjem antičkih formi, tražila u predmetu ili ličnosti kao objektu nužno je vodila ka zapažanju takvih osobina u ličnostima i događajima koji su imali objektivni značaj, uglavnom religiozni ili politički. Otuda se i položaj pjesnika u najgrubljem smislu pretvarao u položaj laskavca koji na mig svojih nalogodavaca obasipa hvalom svakoga ili sve što mu se stavi u zadatak. U takvoj situaciji on više i ne traži uzvišenost nego je dobija u, da tako kažemo, sirovom i neprerađenom obliku kako bi joj dao odgovarajuću formu i to prema već razrađenoj i usavršenoj recepturi. Njegov se zanat u tom slučaju ne razlikuje mnogo od zanata, recimo, jednog krojača koji, uzevši potrebne mjere, od jednog komada platna kroji odijelo. Međutim, onog trenutka kada uzvišenost počne dobijati subjektivne kvalitete tada će i glas pjesnika odjekivati daleko šire i slobodnije.

Tako se već u Drajdеноvim odama mogu naslutiti prve naznake subjektivizacije uzvišenog koje su, na njemu svojstven način, isprepletene sa aktuelnim normama i manirima tog doba. Te naznake se zapravo ogledaju u postepenoj afirmaciji pjesnikove ličnosti koja se postavlja na mjesto Pindarovih pobjednika i na taj način zauzima ravnopravan položaj sa najistaknutijim članovima društvenog i političkog života, naglašavajući time značaj ne samo poezije, nego i umjetnosti uopšte. Otuda je Timotej u „Aleksandrovoj gozbi“ u najmanju ruku ravnopravan sa Filipom jer on „pokazuje put, i svjetlošću ga vodi do plijena“ (*Thais led the Way, / To light him to his Prey*¹⁶⁶), on je taj koji „dušu ispunjava bijesom, i hrani nježne čežnje“ (*swell the Soul to rage, and kindle soft Desire*) i koji, konačno, „uzdiže smrtnika u nebesa“ (*He rais'd a Mortal to the Skies*). U „Odi Ani Kiligr“ nebesa se ispunjavaju radošću zbog rođenja pjesnikinje na zemlji, a „sveti pjesnici“ su prvi koji čuju zov trube Sudnjega dana. Prema tome, ličnost pjesnika dobija daleko šire i univerzalnije značenje i postaje izvor,

¹⁶⁶ *The Works of John Dryden*, Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 200.

a ne samo receptor uzvišenog. Pjesnik i njegova umjetnost prerastaju u predmet ode i time bivaju ovjekovječeni na skali ljudskih vrijednosti. Konačno, pjesnik se daje u samostalno traganje za uzvišenim i pronalazi ga u neposrednoj blizini, odnosno u poeziji koja je uzvišena svojom neprolaznošću i ljepotom, ali i u vlastitom biću koje snagom svoje imaginacije nadilazi granice ljudskog.

Ovaj odnos između proročke moći pjesnika koja ga čini uzvišenim i veličine koja nastaje usljed političke moći istaknutih pojedinaca predstavlja središnju temu Grejovog „Barda“ (*The Bard*). No, iako ova oda u značajnoj mjeri pokazuje jedan znatno subjektivniji pristup uzvišenom, ona ujedno predstavlja i krajnji domet onoga što smo nazvali uzvišenošću forme. Naime, pokušaj da se pindarski model na funkcionalan način prilagodi prirodi engleskog jezika i njegove metrike, koji je započeo sa Miltonom i Džonsonom, konačno se završava i ostvaruje sa Grejom. Otuda Edmund Gos Greja naziva „prvim pjesnikom koji je u potpunosti shvatao i slijedio Pindarov manir“.¹⁶⁷ Međutim, premda Grejova ostvarenja u tom maniru predstavljaju krunu višegodišnjih mukotrpnih nastojanja, ona u isto vrijeme označavaju i kraj jednog poglavlja u istoriji engleske ode u kome su opet sadržane i klice budućeg razvoja. Stoga se „Bard“ i „Napredak poezije“ (*The Progress of Poesy*) mogu posmatrati kao završetak jednog i početak drugog, novog razdoblja u razvoju ovog žanra.

Taj spoj starog i novog ogleda se prije svega u odnosu između forme i sadržine. Već ranije smo govorili o nemogućnosti udovoljavanja zahtjevima i jednog i drugog koja je Grejovim prethodnicima ostavljala izbor između dvije opcije, to jest, ili da se zanemari metrička regulativa trijadne strukture u korist sadržine, ili da se pak sadržina stavi u službu, odnosno da se potčini strogosti forme. Većina pjesnika, izuzev Džonsona, bila je naklonjena onoj prvoj opciji u kojoj se trijadna osnova zamjenjivala prilično slobodnom kompozicijom strofa, pri čemu su se nastojala sačuvati neka druga žanrovska obilježja poput rasporeda

¹⁶⁷ 'Grey was properly the first poet to comprehend and follow the mode of Pindar', Edmund W. Gosse, *Gray*, Harper and brothers publishers, New York, 1887.

motiva, forme obraćanja, mitske utemeljenosti itd. U tom pogledu Grej se, međutim, pokazuje kao sljedbenik one mnogo strožije struje koju su zastupali Džonson i Kongriv.¹⁶⁸

Ta formalna dosljednost ogleda se prvenstveno u trijadnoj osnovi „Barda“ koji se sastoji od tri trijade, pri čemu je tradicionalna terminologija strofe, antistrofe i epode zamjenjena jednostavnom numeracijom po principu I1, I2, I3, II1, II2 itd. Dužina strofa takođe je u skladu sa grčkim modelom pa se tako strofe i antistrofe sastoje od četrnaest, a epode od dvadeset stihova. Sistem rimovanja, uz manja odstupanja, pokazuje dosljednost Pindaru pa su otuda strofe i antistrofe rimovane po šablonu *ababccddeffgg*, dok se u epodama prvih deset stihova rimuje po prilično neobičnoj šemi *abcbaacdeed*, a preostalih deset koristi nešto slobodniji formalni okvir koji se uglavnom završava distihom. Ritmičkoj raznolikosti doprinosi i pretežno jampski metar strofa i antistrofa, koji se zatim smjenjuje sa trohejskim ritmom epoda i u tom čudnom miješanju naglašenih i nenaglašenih slogova pretvara epode u svojevrstni melodički negativ. Slična kompozicija, zasnovana na tri trijade, prisutna je i u „Napretku poezije“ s tim da su dužine strofa nešto kraće (dvanaest stihova u strofama i antistrofama, te sedamnaest u epodama), ali je odnos između strofa i antistrofa, te epoda, i dalje vjeran grčkom izvoru.

Ova zadivljujuća i do tada gotovo nedostižna pravilnost u pogledu forme ipak nije uticala na konvencionalnost i izvještačenost izraza, nego je, naprotiv, dala čvrst okvir jednom nadasve snažnom i upečatljivom pjesničkom iskustvu. Koliko je Grej daleko od konvencionalnosti i u kojoj je mjeri pozicija pjesnika dodatno osnažena možda se najbolje zapaža prilikom poređenja sa Drajdenom. Naime, i „Bard“ i „Aleksandrova gozba“ zasnivaju se na istoj situaciji u kojoj se na istorijskoj pozornici sudaraju moć pjesnika i moć vladara; Aleksandra i Timoteja, odnosno Edvarda i barda kao neke vrste narodnog pjevača. Međutim, Timotejeva moć nad Aleksandrom ogleda se prvenstveno u vještom manipulisanju

¹⁶⁸ Vidi: Mary I. Otes, *Jonson, Congreve and Gray: Pindaric Essays in Literary History*, Studies in English Literature 1500-1900, vol. 19, no. 3, Summer 1979.

osjećanjima, u naglašavanju i podsticanju pojedinih emocija, u gotovo neprimjetnom uticaju na dešavanje putem magične moći muzike i riječi. U svojoj suštini ta moć predstavlja orfejsko zavještanje koje opčinjava ljepotom svojih tonova i na određeni način potčinjava slušaoca vlasti pjesnika. Posredstvom te moći pjesnik se iz pozicije vladarevog podanika čarobnim dejstvom svojih riječi pretvara u gospodara. No, njegova vlast traje samo onoliko koliko i njegova pjesma, a nakon toga zanos se opet završava trezvenošću. U tom smislu Draidenov pjesnik je ograničen vlastitom sadašnjošću ili sadašnjošću svog pjevanja koje ga na izvjesno vrijeme izdvaja iz podaničkog položaja dajući mu gotovo neograničenu moć. No, ta moć, varljiva kakva jeste, ima svoj početak i svoj kraj.

Grejov pjesnik, sa druge strane, nije ograničen vremenom, niti se dejstvo njegove pjesme iscrpljuje dužinom njenog trajanja. Njegova uloga nije uloga zabavljača na gozbi koji svojom pjesmom treba da podigne ili pak smiri atmosferu vođen hirovima vlastite invencije. On je posljednji pjesnik koji je preživio strašni masakr Edvarda I nakon osvajanja Velsa u kome su pogubljeni svi pjesnici, odnosno bardi te zemlje pa otuda njegova pojava zrači nekom iskonskom snagom koja nadilazi vrijeme i koja ne pripada sadašnjosti već svojom bezvremenošću uliva strahopoštovanje.

„On a rock, whose haughty brow
Frowns o'er old Conway's foaming flood,
Robed in the sable garb of woe,
With haggard eyes the Poet stood;
(Loose his beard, and hoary hair
Stream'd, like a meteor, to the troubled air)
And with a Master's hand, and Prophet's fire,
Struck the deep sorrows of his lyre.

Hark, how eack giant-oak, and desert cave,
Sighs to the torrent's awful voice beneath!
O'er thee, oh King! their hundred arms they wave,
Revenge on thee in hoarser murmurs breath:¹⁶⁹

(Na stijeni čija se nadmena vijeda/Mršti nad pjenušavim tokom Konveja starog,/Odjeven u crnu odjeću bola;/Upalih očiju stajaše pjesnik;/(Dugačka brada i kosa mu sijeda/K'o meteor blistaju nebom)/Te vještom rukom i proročkim žarom/Njegove lire taknu duboke tuge./Čuj kako svaki divovski hrast il' samotna spilja./Huči uz bujicu strašnoga glasa!/Nad tobom, Kralju! njihova je storuka prijetnja,/Što osvetu tebi promuklim šapatom mrmlja;)

Grejov se pjesnik, prema tome, ne nalazi u središtu istorijske scene kao Timotej, već izvan nje, ili tačnije iznad nje, na litici koja se uzdiže nad rijekom Konvej, i koja njegovoj pojavi i njegovom glasu daje znatno širi odjek. I sama njegova pojava sa dugačkom bradom, upalim očima i sijedom kosom, uvijena u crno, podsjeća na slike starozavjetnih proroka ili pak čarobnjaka i magova iz narodnih legendi. Na osnovu te analogije, koja je svakako namjerna, bard dobija proročka svojstva, pa se tako njegova pjesma stapa sa hukom Konveja, odjecima spilja i šumom gigantskih hrastova u onu strašnu kletvu upućenu kralju. Užas te kletve, međutim, ne potiče samo od proročkog glasa pjesnika, ili njegove pojave, nego upravo od tog jedinstva prirodnih sila koje progovaraju kroz proroka. Otuda ni njegov glas nije glas čovjeka, već huka elemenata koji iz svoje neprolaznosti najavljuju užasavajuću osvetu jednom smrtniku. U tom smislu bardov doslovno uzvišeni položaj sugerise njegovu izdvojenost od prolaznosti ovozemaljske vlasti koju simbolizuje Edvard i upućuje na onu vezu sa vječnim i

¹⁶⁹ *The Poems of Gray and Collins*, ed. By Austin Lane Poole, Oxford University Press, London, 1959, pp. 56-57.

neuništivim silama prirode prema kojima je kraljevska moć tek igra taštine. Pjesnička moć barda izvire iz dubina neprolaznog i idealnog, dok je Edvardova ukorijenjena u materijalnom i konačnom.

Ta nadmoć pjesnika koja se ogleda u sposobnosti da vidi i da čuje ono što je skriveno čulima običnih smrtnika, omogućava i onaj prelaz od pohvale ka kletvi. Naime, forma obraćanja kao standardni element ode u Grejovoj pjesmi uzima oblik prokletstva tako da bard ne priziva muze da nadahnu njegovu pjesmu, već na samom početku, nadahnut svojim proročkim darom, proklinje okrutnog kralja.

„Ruin seize thee, ruthless King!
Confusion on thy banners wait,
Tho' fann'd by Conquest's crimson wing
They mock the air with idle state.
Helm, nor Hauberk's twisted mail,
Nor even thy virtues, Tyrant, shall avail
To save thy secret soul from nightly fears,
From Cambria's curse, from Cambria's tears!“¹⁷⁰

(Propast te stigla, okrutni Kralju!/Pometnja na tvojim barjacima vlada,/Premda ih podstiče rumeno krilo pobjede/Oni preziru vjetar, nepomični/Šljem, nit' štit savijen,/Čak ni vrline ti, Tiraninu, pomoći neće/Da spasi ti skrivenu dušu od noćnih groza,/Od kletve Kambrije, od njenih suza.)

¹⁷⁰ Ibid, p. 55.

No, i ovoga puta, bardova kletva ne predstavlja pojedinačni glas nego jedinstvo svih glasova Kambrije koji kroz njega progovaraju, pretvarajući je iz pojedinačne u opštu osudu. Kao što je u prethodnom odlomku taj glas odzvanjao hukom prirodnih elemenata tako i sada u njemu odjekuje glas naroda i glas zemlje. Pjesnik, prema tome, više nije pojedinac koji hvaleći svog gospodara nastoji da njegova djela postavi u kontekst vječnosti, nego nadahnuti prorok kroz koga progovaraju glasovi prirode i glasovi naroda. Međutim, njegova moć prorokovanja ne ujedinjuje samo prostorne nego i vremenske ravni. Njegova bezvremenost podrazumijeva jedinstvo prošlosti, sadašnjosti i budućnosti koje se stapaju u momentu prorokovanja. Otuda se bardova kletva ne odnosi samo na Edvarda već i na njegovo potomstvo u kome su utkane niti tragičnih događaja, ubistava, ratova i spletki. Ta mračna istorija Edvardove loze, ali i srednjovjekovne Engleske, zaista je obilježena žigom prokletstva koje prestaje sa ponovnim ustoličenjem „istinskih kraljeva“ (*genuine Kings*) otjelovljenih u liku kraljice Elizabete I koju pjesnik naziva „obličjem božanskim“ (*a Form divine*).

Bardova moć da pronikne u budućnost, to jest da prevaziđe okvire svog vremena nastaje kao rezultat vještog prožimanja ličnosti naratora i ličnosti autora u korist ovoga prvog. Naime, Grej kao autor pretvara svog pjesnika u proroka putem projektovanja vlastite prošlosti u bardovu budućnost dajući njegovim vizijama neophodnu vjerodostojnost. Zahvaljujući toj projekciji mijenja se i onaj standardni postupak pjevača koji svoj predmet idealizuje putem njegovog povezivanja sa ličnostima i događajima iz herojske prošlosti. U tom pogledu, bard je u potpunosti okrenut budućnosti. Sa druge strane, to prožimanje vremenskih perspektiva omogućava Greju da zadrži standardni elemenat žanra, ali da ga u isto vrijeme i iskoristi u sasvim drugačije svrhe. Stoga je bardova usredsređenost na budućnost reflektovana gotovo potpunim odsustvom mitskih elemenata. Ukoliko izuzmemo pominjanje Artura i Merlina u prvoj strofi treće trijade bardova se kletva nigdje ne dovodi u vezu sa analognim situacijama iz mitske prošlosti. Pa čak ni taj uzgredni osvrt na narodnu legendu nije razvijen u širu

pjesničku sliku već predstavlja aluziju na Merlinovo proroštvo po kome će Velšani povratiti vlast nad svojom zemljom ili na narodno vjerovanje da će se kralj Artur vratiti da vlada Britanijom. Važno je, međutim, uočiti da u oba slučaja Grej koristi narodne mitove, a ne grčke ili hrišćanske što je bila redovna praksa klasicističkih pjesnika.

Ipak, odsustvo mitske građe ne znači i odsustvo mitološkog elementa. Ukoliko se taj elemenat i ne koristi u svom tipičnom obliku, on se razvija tokom same pjesme. Moglo bi se, naime, reći da Grej svojom pjesmom piše jedan novi mit, to jest mit o pjesniku. To naravno sugerije i sam izbor naslova, ali i potraga za uzvišenim što ga oda nastoji ovjekovječiti. Nesumnjivo je da ta uzvišenost ne može počivati u liku kralja Edvarda, niti u bilo kome od njegovih potomaka, čak ni u kraljici Elizabeti kao vjesniku jednog novog doba. Naglašavanje proročkih sposobnosti barda, počev od njegovih fizičkih osobina do onog stapanja njegovog glasa sa glasovima prirode, naroda pa i samog vremena, upućuje na zaključak da je uzvišenost konačno i sa punim pravom poklonjena pjesniku. Međutim, njegovo uzdizanje na ravan mitskog u potpunosti se ostvaruje tek na kraju pjesme njegovom smrću.

„’Enough for me: With joy I see
The different doom our Fates assign.
Be thine Despair, and scept’red Care,
To triumph, and to die, are mine’
He spoke, and headlong from the mountain’s height
Deep in the roaring tide he plung’d to endless night.“¹⁷¹

¹⁷¹ Ibid, p. 64.

(Za mene dosta; s radošću vidim/Drugačiji udes nosi nam sudba./Tebi je očaj i kraljevska briga/Meni je pobjeda slavna i smrt/To reče i s vrha planinskog naglavce/Duboko u bijesne struje se baci i beskrajnu noć.)

Taj „drugačiji udes“ što ga bard s radošću zapaža još jednom naglašava njegovu nadmoć koja se ogleda u posvećenosti neprolaznom i vječnom naspram trivijalnosti zemaljske vladavine nad materijalnim dobrima. Upravo tu počiva njegov trijumf i njegova snaga da se, odan idealnim vrijednostima, svojim padom u ambis uzdigne do mitskih visina. Na taj način, njegova smrt predstavlja smrt posljednjeg pjesnika, i kraj jedne tradicije. Zapravo, čini se da Grej likom svoga barda želi da ukaže na one istinske vrijednosti i istinske zadatke pjesnika i poezije, koji su daleko iznad vlasti i uticaja zemaljskih moćnika. U tom smislu on je sve ono što pjesnici Grejovog doba nisu, ali bi morali biti. No mitologizacijom tog lika Grej ujedno postavlja i ideal za buduće pjesnike čiji glas ne smije biti podanički već proročki. U tom glasu ne smije više da se čuje sufliranje moćnika već grmljavina nebeskih sila, vapaj naroda i harmonija prošlih i budućih vremena. On, stoga, mora da bude uzvišena orkestracija raznovrsnih tonova ukupne egzistencije stopljenih u jedan kosmički akord.

Ukoliko je Grej smrću svog barda nastojao izraziti i vlastitu nevjericu u mogućnost postojanja takvog pjesnika u njegovo ili njemu blisko doba, njegov je pesimizam, na svu sreću, osporen već sa pojavom prvih pjesnika nove, romantičarske generacije kojima je bard, kako se čini, mogao biti otjelovljenje zadatka i svrhe jednog pjesnika. Stoga se, kao rezime ovog poglavlja, može još jednom reći da Grejov „Bard“, u isto vrijeme, predstavlja kraj jedne i početak druge tradicije u razvoju jednog žanra. Ako se ovdje završava vladavina uzvišenosti forme tu ujedno počinje i proces subjektivizacije uzvišenog koja se zapaža, prije svega, u izboru predmeta, a zatim i u afirmaciji lika pjesnika kao proroka u kome se stapaju niti konačnog i beskonačnog i uzdižu ga van uticaja materijalne moći. Otuda se i njegov registar

mijenja iz tipične pohvale u kletvu koja nije tek izraz ličnih frustracija već artikulacija kolektivne osude u jednoj bezvremenskoj perspektivi. Međutim, u toj se artikulaciji zapaža i mnogo čvršća i dublja povezanost pjesnika sa prirodom koja se ne sastoji samo u pukom iznalaženju aforističkih spojeva riječi i slika, nego u nekoj iskonskoj vezi pjesnikovog i univerzalnog bića. Priroda, na taj način, prestaje da bude živopisni dekor zbivanja i pretvara se u aktivnog učesnika u drami ljudskog života, te može da saosjeća, da utješi ili da zastraši svog posmatrača. U isto vrijeme, sa naglašavanjem značaja prirode slabi i uticaj mitoloških analogija, kako paganskih, tako i hrišćanskih. Bizarna mješavina antike i savremenosti rezultiraće upotrebom narodnih legendi i folklora, te oživljavanjem žanra balade koja će biti popularna u narednoj epohi. A ta naredna epoha će upravo razviti sve elemente koji se kod Greja nalaze u svom začetku.

MATEMATIČKA UZVIŠENOST RELIGOZNE ODE

Utvrdjivanje oštih i preciznih granica između pojedinih perioda književne istorije, ili pak određivanje momenata u kojima se javljaju ideje bitne za njen razvoj, predstavlja veoma težak zadatak koji, vrlo često, više zamagljuje nego što rasvjetljava ionako zapletena i mutna idejna strujanja. Otuda se nedostatak svake periodizacije sastoji u tome što neminovno ostavlja utisak o postojanju određenog jaza, praznine ili bilo kakve vrste granice, ma kako tanka ona bila, između određenih perioda u razvoju pojave koja se izučava. Tako nam se može učiniti da su između Kantovog i Hegelovog doba protekli vijekovi, ili da ogroman vremenski jaz razdvaja Popa i Blejka. Međutim, sve te prividne granice koje se utvrđuju naknadnim pokušajima kategorizacije i sistematizacije određene građe, zapravo nikada nisu ni postojale, već predstavljaju tek pomoćna sredstva u razumijevanju određenog problema i lakšem praćenju njegovog razvoja.

U skladu s tim i posmatranje problema subjektivizacije uzvišenog nosi sa sobom iste teškoće. Međutim, ukoliko želimo da jasnije odredimo dati fenomen mi ga, imajući naravno u vidu pomenute nedostatke, možemo pratiti negdje od druge polovine XVIII vijeka, što dakako ne znači da su sa njegovom pojavom drugačija shvatanja naprosto iščezla ili prestala da budu aktuelna. Naime, subjektivni pristup kategoriji uzvišenog razvijao se uporedo sa onim što smo nazvali „uzvišenošću forme“ ne negirajući njene zahtjeve, već naprosto nudeći jednu novu alternativu u razvoju žanra. Pomijeranje naglaska sa retoričkog shvatanja uzvišenosti, koje se temeljilo na doslovnom tumačenju Longina, ka estetičkom promišljanju njegovih osobina kod Berka i Kanta predstavljalo je jedan od presudnih momenata u afirmaciji pomenute alternative. Tu promjenu, na primjer, S. H. Monk opisuje ovako: „Pisati o uzvišenom stilu znači pisati o retorici; pisati o uzvišenosti znači pisati o estetici. Uzvišeni stil je sredstvo u

postizanju cilja, a uzvišenost je sam taj cilj.¹⁷² Poslužimo li se, dakle, Monkovom terminologijom možemo reći da subjektivizacija uzvišenog nastaje onog trenutka kada uzvišenost stila biva zamjenjena uzvišenošću kao estetičkom kategorijom, to jest onda kada cilj postane mnogo važniji od sredstva njegovog postizanja. Ono što smo nazvali uzvišenošću forme, prema tome, nije ništa drugo do uzvišenost stila u kome se ta estetička kategorija posmatra objektivno i to sa ubjeđenjem da se njene osobine mogu ostvariti stilskim ili retoričkim sredstvima. Međutim, onog trenutka kada uzvišeno postigne svoju, da tako kažemo, estetičku autonomiju izvan retoričkih ograničenja, tada će njegovo tumačenje dobiti izrazito subjektivnu obojenost koja će biti nezavisna od strogih pravila forme. U okvirima ode ta promjena podrazumijeva udaljavanje od onog klasicističkog propisivanja odgovarajućih tema i motiva za određene žanrove u kome su ode po pravilu bile posvećene ličnostima kraljevske ili plemenite krvi ili događajima vezanim za njih. Afirmacija pjesnikove ličnosti kod Drajdena i Greja predstavlja značajan zaokret u suprotnom pravcu, u kome uzvišenost nije određena retoričkom normom, već subjektivnim promišljanjem i zapažanjem njenih osobina u potpuno drugačijim pojavama. Na taj način, oda se, u žanrovskom pogledu, oslobađa tematske ograničenosti i dobija daleko šire područje izbora.

Pomjeranje težišta od retoričkih ka estetičkim svojstvima uzvišenog ne može se, međutim, posmatrati odvojeno od procesa favorizacije mašte u odnosu na razum, što predstavlja već standardnu distinkciju između klasicizma i romantizma. Naime, uzvišeno se kao retorička kategorija klasicističke poetike moglo svesti na pravila i proporcije čije je poštivanje vodilo ka ostvarenju zadanog cilja. U takvom postupku, ono je, dakako, posmatrano putem razuma koji je raščlanjivao njegova svojstva i iznalazio njihove stilske ekvivalente koji bi se opet ujedinjavali u brižljivo složenom tkivu jedne pjesme. Otuda je oda posvećena, recimo, nekoj uvaženoj ličnosti morala sadržavati standardne motive u više-manje

¹⁷² 'To write on the sublime style is to write on rhetoric; to write on sublimity is to write on aesthetic. The sublime style is a means to an end, sublimity is an end in itself.' – S. H. Monk, *The Sublime, A Study of Critical Theories in Eighteenth-Century England*, New York, 1935, p. 12.

strogom rasporedu i morala je biti napisana jezikom koji svojom visinom odgovara dostojanstvenosti date osobe. Međutim, u subjektivno shvaćenom pojmu uzvišenog sve ustanovljene proporcije gube svoj smisao, jer se značajno mijenja i sam predmet pohvale. U matematički i dinamički uzvišenom, kako nam objašnjava Kant, glavnu ulogu igra mašta koja se više ne obraća razumu nego umu, i to ne zbog neke pomodne naklonosti, nego iz nužnosti. Uzvišenost Boga ili prirode shvaćene u njenoj kosmičkoj širini ne može se obuhvatiti razumom, već se da naslutiti jedino umom i to dvojako. Prvo, kao matematička uzvišenost koja nastaje usljed nemogućnosti razuma da beskonačnost svemira ili sveprisutnost i bezvremenost Boga označi odgovarajućim brojem, a drugo, kao dinamička uzvišenost u kojoj razum ne može da objasni ili predvidi latentu moć prirodnih sila ili božje volje. U oba slučaja javlja se strah pred nečim nepojmljivim što, posmatrano sa sigurne distance, rađa u nama osjećanje uzvišenosti.

Zadržimo li se još malo na ovom primjeru mi moramo upozoriti na činjenicu da uzvišenost Boga ili prirode nije ni isključivo matematička, niti isključivo dinamička, već obuhvata oba pola u isto vrijeme. Naime, zavisno od toga da li se dati pojmovi posmatraju kvantitativno ili kvalitativno, u svom mirovanju ili u potencijalnom kretanju, tada se javlja i određeni stepen dominacije jedne vrste uzvišenosti u odnosu prema drugoj. Prema tome, razmatranje matematičke uzvišenosti u religioznoj odi ne znači da se ta vrsta uzvišenosti pojavljuje samo u datoj vrsti oda, niti pak isključuje mogućnost da se u njoj pojavi i dinamički uzvišeno. Povezivanje matematičke uzvišenosti sa religioznim odama rezultat je pokušaja da se postigne što veći stepen preglednosti i jasnoće u našem raščlanjivanju pojedinih osobina ode koje zapravo koegzistiraju u savršenom jedinstvu. Ono je, dakle, vještačka i privremena tvorevina koja omogućava lakše baratanje datim problemom i koja se, nakon analize, mora ponovo vratiti svom izvornom ambijentu. Nadalje, nužnost ovakvog postupka uslovljena je ne samo čudesnim preplitanjima matematički i dinamički uzvišenog, nego i postepenim

stapanjem Boga i prirode u panteističkoj slici svijeta, prije svega Vordsvorta, a u određenoj mjeri i Kolridža. Stoga će naše razmatranje uzvišenosti, kao i određenih promjena koje donosi romantičarska oda, u ovom poglavlju, po nužnosti stvari, biti usmjereno na njen matematički aspekt.

a) Kosmički odjeci u Miltonove ode

Iako bi se moglo učiniti da je matematička uzvišenost u svojoj subjektivnoj prirodi tipična za romantizam ona se, u skladu sa onim teškoćama opisanim na početku ovog poglavlja, javlja daleko ranije, a najjasnije se uočava u religioznoj odi. Međutim, ukoliko želimo da se bavimo religioznom odom onda naše proučavanje neizostavno mora započeti Miltonovom odom „Jutru Hristova rođenja“ koja, prema Šusterovim riječima „utemeljuje religioznu odu kao stalnu umjetničku formu spajanjem Davida i klasične starine na jedan uzoran način.“¹⁷³ Ovdje je, naravno, riječ o Davidovim psalmima koji, u spoju sa pindarskom tradicijom, čine osnovu za stvaranje jednog novog podžanra. No, iako je Milton odigrao značajnu ulogu u njegovom stvaranju, valja imati u vidu da su religiozni elementi, doduše paganske vokacije, već postojali u antičkoj tradiciji, kao jedna od bitnih karakteristika, tako da se Miltonov doprinos zapravo sastojao u prilagođavanju tih elemenata zahtjevima hrišćanske dogme. U skladu sa tim na mjestu Pindarovih pobjednika sada pronalazimo ličnosti iz biblijske istorije, umjesto sportskih takmičenja i veličanja agonalnog principa pronalazimo slike Sudnjeg dana, ili stvaranja svijeta i izraz duboke vjere u iskupljenje grijeha, jednom riječju, umjesto politeizma paganske religije pronalazimo monoteziam hrišćanske. Međutim, u osnovi te promjene percepcija uzvišenog se još uvijek ne mijenja jer zadržava

¹⁷³ '...it establishes the religious ode as a permanent art form, wedding David and classical antiquity in an exemplary manner.' – G. N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*, Columbia University Press, New York, 1940, p. 265.

objektivne karakteristike koje su samo prilagođene uslovima aktuelne religije, tako da religiozna oda predstavlja svojevrsnu adaptaciju antičkog žanra hrišćanskim kanonima.

Ta promjena se zapaža već u početnim stihovima pjesme:

„This is the month, and this the happy morn,
Wherein the Son of heave'n's eternal King,
Of wedded Maid and Virgin Mother born,
Our great redemption from above did bring;
For so the holly sages once did sing,
That he our deadly forfeit should release,
And with his Father work us a perpetual peace.“¹⁷⁴

(Ovo je mjesec, i ovo je jutro sretno,/ U kome se Sin vječnoga Kralja nebesa,/ I vjenčane Gospe i Djevice Majke rodi,/ Noseći odozgo veliko naše iskupljenje;/ Jer tako su mudraci sveti pjevali nekad,/ Da on će nas od naše kazne izbaviti smrtne,/ I od Oca nam dati vječni mir.)

Miltonova oda, dakle, nije posvećena nekoj ličnosti kraljevske loze ili aristokratskog porijekla, niti kakvom događaju koji veliča svjetovne trijumfe, ona čak nije posvećena ni Hristu, već trenutku njegovog rođenja u kome Milton vidi ne samo religiozni nego i daleko širi, kosmički značaj. To jutro, otuda, nije značajno samo po tome što je rođen sin „vječnoga Kralja nebesa“ i „Djevice Majke“, već i zbog toga što taj trenutak predstavlja ispunjenje drevnog obećanja o izbavljenju od smrti i oprostaju grijeha, koje ujedno predstavlja temelj hrišćanske vjere. Njegov je značaj, prema tome, obogaćen onim što tek treba da se desi,

¹⁷⁴ Milton, *Poetical works*, edited by Douglas Bush, Oxford University Press, London, 1979, p. 65.

gledano iz perspektive biblijske sadašnjosti, i što Milton, kao istinski vjernik, zna da će se desiti, to jest vjeruje da se desilo. To preplitanje vremenskih perspektiva, koje se često navodi kao bitan elemenat ove pjesme, omogućeno je gotovo magičnim poklapanjem pjesnikovog trenutka sa trenutkom njegove teme. Naime, pjesma je nastala na Božić 1629. godine tako da njen početni stih (*This is the month, and this the happy morn*) predstavlja u isto vrijeme i pjesnikovu i biblijsku sadašnjast, što nadalje omogućava česte skokove iz jedne perspektive u drugu, kao i obogaćivanje njihovog sadržaja prenošenjem elemenata iz jednog vremenskog okvira u drugi. Na taj način, Milton zapravo briše vremenske barijere smiještajući svoju pjesmu u bezvremenost, a ta bezvremenost, zapravo, pruža vrlo vještu iluziju vječnosti u kojoj su sve linije vremena sabijene u jedno neprekidno SADA.

Jedan od najupečatljivijih primjera tih vremenskih skokova pronalazimo u četvrtoj strofi koju smo ranije navodili, ali u drugačijem kontekstu. U prethodnim stihovima pjesnik, dosljedan pindarskom maniru, priziva „Nebesku Muzu“ pitanjem „Kaži, Nebeska Muzo, neće li tvoj sveti dar/ Pružiti poklon božjem čedu?“ (*Say, Heav'nly Muse, shall not thy sacred vein/ Afford a present to the infant God?*¹⁷⁵), a zatim, vidjevši mudrace „vođene istočnom zvijezdom“ kako žure da se poklone pred novorođenčetom kaže:

„O run, prevent them with thy humble ode,

And lay it lowly at his blessed feet;

Have thou the honour first thy Lord to greet“¹⁷⁶

(O kreni, skromnom odom preduhitri ih,/ I položi je nisko pred blažene mu stope;/ Nek tvoja je čast Gospoda svoga da pozdraviš prvi)

¹⁷⁵ Ibid, p. 65.

¹⁷⁶ Ibid, p. 65.

Ostaje nejasno da li se u ovim stihovima pjesnik i dalje obraća Muzi ili pak samome sebi, ali bilo kako bilo, on najednom prelazi iz vlastitog vremena u vrijeme o kome piše, tako da na neki čudan način postaje akter zbivanja. Njegova pjesma, koja zapravo još nije ni dovršena, ulazi u samu sebe i pretvara se u skromni dar pod stopama blaženog djeteta da bi nadalje udružila svoj glas sa anđeoskim horovima. Možda u tome valja tražiti i razlog onog zagonetnog prelaska iz ode u himnu koja slijedi, jer ukoliko su četiri početne strofe na neki čudesan način savladale vremensku barijeru i stigle na svoje odredište, onda pjesniku i ne ostaje ništa drugo nego da krene iznova. No, bez obzira na mogućnost i ovakvog tumačenja, te četiri strofe se obično smatraju uvodom u glavni dio pjesme u kome se kategorija vremena i dalje tretira na sličan način.

U svjetlu našeg razmatranja takvo tretiranje vremena pruža veoma dobar primjer matematičke uzvišenosti. Naime, uzvišenost koju zapažamo u Miltonovoj pjesmi postignuta je velikim dijelom brisanjem granica između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti i njihovim stapanjem u nekakav vid bezvremenosti koja zapravo poništava vrijeme potčinjavajući ga veličini događaja. Sam trenutak Hristovog rođenja izdvojen iz konteksta onoga što mu je prethodilo ili onoga što će tek uslijediti svakako bi izgubio mnogo od svog značaja. Ma kako čudesno ono bilo Hrist je, u datom trenutku, tek novorođenče u krajnjoj bespomoćnosti svog položaja. Međutim, stapanjem vremenskih dimenzija i njihovim fokusiranjem na izabrani trenutak on dobija svu punoću svog značenja i prerasta u simbol ispunjenja nade i vjere u vječni život. U tom smislu Miltonovo prevazilaženje vremena može da se shvati jedino umom, dok razum ostaje nemoćan u pokušaju da pojmi to magično prevazilaženje. On ostaje zbunjen pred fantastičnim preplitanjima vremenskih linija i nesposoban da ih shvati u njihovom jedinstvu. Njegova moć poimanja ostaje gotovo zastrašena pred veličinom vječnosti i zadivljena njenom beskrajnošću. Otuda jedino um potpomognut maštom i ispunjen vjerom može da zamisli, ili bar na trenutak doživi, svu veličanstvenost i ljepotu opisanog događaja.

Matematička uzvišenost koja izvire iz Miltonovog tretiranja vremena prenosi se, međutim, i na njegov odnos prema prostoru. U tom pogledu Kristofer Riks (Christopher Ricks) zapaža da je Hristovo rođenje „ujedno, i dirljivo ljudski i veličanstveno kosmički događaj.“¹⁷⁷ Iz ljudske perspektive, ili bolje rečeno hrišćanske, taj događaj predstavlja ispunjenje starozavjetnog proročanstva i rođenje božjeg sina na zemlji, ali, u isto vrijeme, on ima i kosmički značaj u kome se božanski duh opredmećuje u prirodi. Prema hrišćanskoj dogmi Bog je stvorio svijet pa otuda iskra božanskog počiva u svemu stvorenom, ali jedino kao duh. Međutim, dolazak Hrista predstavlja otjelovljenje božanskog duha kao nečeg neopipljivog u krhkom i prolaznom obliku ljudske konačnosti. I kao što se, dakle, vrijeme sabija u jedan trenutak vječnosti, tako se i beskonačnost sužava u konačnost ljudskog obličja, ili da parafraziramo Donovu sliku, 'beskrajnost se zatvara u utrobu milu' (*Immensity cloysterd in thy deare wombe*¹⁷⁸).

Taj kosmički odjek otjelovljenja božanskog duha zapaža se prije svega u prirodi koja u Miltonovoj viziji poprima oblik personifikovane gospe:

„Nature in awe to him

Had doffed her gaudy trim,

With her great Master so to sympathize;

It was no season then for her

To wanton with the sun, her lusty paramour.“¹⁷⁹

¹⁷⁷ 'The Nativity is inseparably a poignantly human event and a magnificently cosmic one.' – Christopher Ricks, *Milton, Poems (1645)*, u: *The Penguin History of Literature, English Poetry and Prose 1540-1674*, vol. 2, Penguin Books, London, 1993, p. 265.

¹⁷⁸ John Donne, *Divine Poems, Devotions, Prayers*, The Peter Pauper Press, New York, p. 10.

¹⁷⁹ Milton, *Poetical works*, edited by Douglas Bush, Oxford University Press, London, 1979, p. 66.

(Priroda je, u strahopoštovanju/ Kitnjasto ruho svukla,/ Da tako sa Gospodarem svojim saosjeća;/ Jer to ne biješe doba/ Da se sa suncem, pohotljivim ljubavnikom, ljubi.)

Moć prirode je, dakle, postavljena u potčinjen položaj prema Bogu koga posmatra sa strahopoštovanjem smatrajući ga svojim 'veličanstvenim Gospodarom'. Čak je i njena plodnost, označena „kitnjastim ruhom“ i „ljubovanjem“ sa suncem, prekinuta i opisana kao sramno bludničenje. Otuda, u narednoj strofi, ona „mami nježni zrak/ da nevinim snijegom skrije joj sramni lik“ (*She woos the gentle air/ To hide her guilty front with innocent snow*¹⁸⁰). I tek kada od svog gospodara primi oproštaj i odobrenje „zamahujuć široko svojim štapićem od mirte,/ ona će prosuti opšti mir nad kopnom i morem“ (*And waving wide her myrtle wand,/ She strikes a universal peace through sea and land*¹⁸¹). Ovakva potčinjenost prirode Bogu, opisana kao odnos preljubnice prema mužu punom praštanja, pokazuje svu veličinu božanske milosti i moći u kome su prirodne sile, zapravo, tek izvršenje božje volje. I premda ova epizoda u većoj mjeri ostvaruje dinamičku uzvišenost, njen se matematički vid ogleda u tome što priroda, shvaćena čak i u svojoj kosmiškoj širini, predstavlja tek jedan dio božanskog kraljevstva. Ona je, u svojoj veličini i raskoši svojih pojava, ipak stvorena od rebra svog božanskog muža koga dočekuje u poniznosti svojih grijeha.

„Opšti mir“ kojim priroda, po volji svog gospodara, obasipa kopno i more širi se, međutim, i mnogo dalje poprimajući one kosmičke razmjere. Vjetrovi nježno šapuću „o novim radostima blagom okeanu“ (*whispering new joys to the mild ocean*¹⁸²) koji zaboravlja da bjesni, zvijezde stoje nepomično zagledane u veličanstvenost prizora, a sunce „krije svoje lice od stida/ jer njegov blagi plam/ novoosvijetljeni svijet neće trebat više“ (*And hid his head for shame,/ As his inferior flame/ The new-enlightened world no more should need*¹⁸³). I kao

¹⁸⁰ Ibid, p. 66.

¹⁸¹ Ibid, p. 66.

¹⁸² Ibid, p. 67.

¹⁸³ Ibid, p. 67.

što sunce, zapažajući slabost svog sjaja, uviđa nedostatak svrhe svog postojanja, tako i priroda, na zvuk kosmičke muzike „pomišlja da njena je uloga svršena,/ i da njena vlast time dobija konačno ispunjenje;/ ona je znala da takva harmonija sama/ nebo i zemlji držati može u srećnijem jedinstvu“ (*To think her part was done,/ And that her reign had here its last fulfilling;/She knew such harmony alone/ Could hold all heav'n and earth in happier union*¹⁸⁴).

U zamahu pjesničke vizije i svojih religioznih uvjerenja Milton, dakle, ne ukida samo vrijeme, već veličanstvenosti izabranog trenutka potčinjava sve što ga okružuje, pomračujući sunce, zaustavljajući zvijezde, vjetrove i okeane, te konačno prevazilazeći i samu prirodu u svoj harmoniji njenog jedinstva. Na taj način on svoj predmet razvija do krajnjih granica uzvišnosti pod čijom širinom i snagom pucaju svi okviri i ruše se sve barijere. Otuda i ono čuveno Adisonovo zapažanje o Miltonovom stilu dobija još jednu potvrdu, jer se zaista čini da engleski jezik „tone“ pod težinom njegovih stihova.

Hristova „vladavina mira“ (*reign of peace*), kako je naziva pjesnik, ne završava se, međutim, potčinjavanjem prirodnih ili kosmičkih sila, već svoju uzvišenu moć prostire i dalje pomračujući lažni sjaj i svih paganskih božanstava. Njihova svetišta, sve od Grčke do Egipta, ostaju pusta, a lažni se bogovi, kao sijenke, uklanjaju pred svjetlošću koja zrači iz Vitlejema, jer istinski bog, konačno, razotkriva lažne svetinje. No u tom svojevrsnom obračunu sa paganskim partenonom Milton, na zgodan način, rješava i problem odnosa paganskih i hrišćanskih elemenata u samoj odi. Premda su politeistički elementi koje nalažu zahtjevi forme ipak prisutni, oni se koriste jedino zato da se njihov značaj negira u korist istine monoteističkog kanona. Ti elementi ogledaju se već u onoj personifikovanoj slici prirode i njenih pojava, što predstavlja tipično paganski način poimanja svijeta, a zatim i u direktnom pominjanju pojedinih božanstava u njihovom bijegu pred dolaskom istinskog boga.

¹⁸⁴ Ibid, p. 68.

Međutim, kako su priroda, sunce, zvijezde, pa čak i vrijeme i prostor na određeni način ukinuti i prevaziđeni Hristovim dolaskom tako je i moć paganskih idola minimalizovana i označena kao zabluda. Otuda se dolazi do zaključka da se Miltonov doprinos religioznoj odi sastoji u njenom pročišćavanju od svih naslaga paganskih koncepcija i njenom prilagođavanju normama hrišćanske teologije i hrišćanskog morala.

U tom smislu se i Miltonov odnos prema formi može tumačiti kao prilično liberalan. Uprkos zavidnom poznavanju latinskog jezika i antičke književnosti njegovo divljenje prema klasicima ipak nije ugušilo vjeru i pouzdanje u vlastitu originalnost. Miltonova oda, stoga, ne trpi od suvišnih ograničenja tradicije, što se zapaža već i u osvrtu na kompoziciju strofa, ona nije sputana normama koje su sem dekorativne izgubile svaku drugu funkciju. Naprotiv, u njoj je zadržano jedino ono što je moglo da se prilagodi zahtjevima novog doba, tako da je sam žanr, na određeni način, reformisan ne samo u religioznom nego i u funkcionalnom smislu. Njegova veza sa tradicijom ogleda se u formi obraćanja, u metričkoj raznolikosti stihova, u traganju za univerzalnim i neuništivim vrijednostima i u težnji ka ostvarenju osjećanja uzvišenosti. No to osjećanje uzvišenosti, ovog puta, pronalazi svoj izvor u dubinama hrišćanske vjere i svojom snagom potire gotovo sve oko sebe. Zahvaljujući tom potiranju Milton uspijeva da osjećanje uzvišenog razvije do krajnjeg stepena, jer mu žrtvuje ne samo zemaljske nego i kosmičke sile. Nije li ono što svojom veličinom nadilazi prirodu i što svojim sjajem pomračuje svaku drugu do tada poznatu svjetlost uzvišeno do maksimalne vrijednosti? Nije li beskraj uzvišeniji od konačnosti i vječnost od prolaznosti? Konačno, nisu li beskonačnost, vječnost, univerzalnost i jedinstvo u samom korijenu onoga što sačinjava jednu odu? U tom pogledu Milton, dakako, ostaje vjeran tradiciji, sačuvavši upravo ono što predstavlja njenu suštinu. I premda se nevjerovatni stepen uzvišenosti koji ostvaruje njegova pjesma više oslanja na moć uma nego na moć razuma, ona se još uvijek zasniva na objektivnim temeljima ustanovljenim religioznom dogmom. Njen korijen, stoga, nije u ideji

koja potiče od subjekta, nego je izvan njega, u onom kolektivnom čija je svijest o uzvišenosti datog predmeta već postojala, a sada je tek dobila svoju veličanstvenu artikulaciju. I bez obzira na njene temelje, veličanstvenost te artikulacije ostaje jedan od najupečatljivijih primjera stvaralaštva u ovom žanru.

Ukoliko je sa Miltonom pindarska oda prilagođena hrišćanskim standardima i hrišćanskom poimanju zemaljskog i nebeskog carstva, mogli bismo se zapitati u kojoj je mjeri onaj skromniji, horacijevski manir bio podložan sličnim adaptacijama? Iako je „velika oda“ u svojoj dostojanstvenosti bila daleko primjerenija religioznim temama njena nešto umanjena, rimska verzija, ipak, nije izbjegla snažan uticaj pokršćavanja antike. Kako bismo ilustrovali taj spoj Horacija i Davida poslužićemo se antologijskom odom Ajzaka Votsa iz 1706. godine pod naslovom „Sudnji dan“ (*The Day of Judgement*).

b) „Sudnji dan“ Ajzaka Votsa

Pjesnička reputacija Ajzaka Votsa zasniva se najvećim dijelom na njegovim religioznim himnama sakupljenim u zbirci „*Horae Lyricae*“, koje danas, zahvaljujući upravo toj religioznoj noti, ne predstavljaju baš pitko štivo za većinu ljubitelja poezije. Međutim, duboka religioznost Votsovog stvaralaštva, koja na momente reklo bi se graniči i sa fanatizmom, ne predstavlja tek izraz tematske ograničenosti već ostvarenje jedne pjesničke misije. Značaj te pjesničke misije ogledao se u zahtjevu za pročišćenjem poezije od svih naslaga grijeha i nemoralu u kojima je ona ogrezla, te njenom vraćanju pod okrilje božanskog koje, po pjesnikovom uvjerenju, predstavlja njeno izvorno obitavalište. Stoga, u predgovoru pomenutoj zbirci Vots kaže: „Već odavno postoji prigovor čestitog i uglađenog svijeta o tome da poezija, čije je porijeklo božansko, treba da bude potčinjena poroku i bezbožnosti; da jedna umjetnost potaknuta s neba u tolikoj mjeri treba da izgubi sjećanje na svoje rodno mjesto

kako bi djelovala u interesima pakla. Kako žalosno je ona odvrćena od svoje veličanstvene namjene! Kako nisko je odvućena od svog pravog obitavališta u hramu božjem i iskorištena za beščašće.“¹⁸⁵

Polazeći, dakle, sa uglavnom etičkih načela Vots u poeziji zapaža, prije svega njenu božansku iskru, to jest njeno nebesko porijeklo, a zatim je kao takvu postavlja u službu moralnih vrijednosti. No, iako je vjera u božansko nadahnuće poezije bliska grčkom poimanju, moralne vrijednosti u čiju službu ona treba da se stavi, daleko su od paganskih temelja i imaju isključivo hrišćanska obilježja. Otuda Vots izraze istinske poezije pronalazi u Bibliji, kod Davida, Solomona, Isaije, ali i u nekim pjesmama svojih sunarodnjaka, poput Kaulija i, svakako, Miltona. Međutim, to insistiranje na etičkim principima koje propisuje religiozni kodeks, oslobađa poeziju od ropstva grijehu, ali je, u isto vrijeme, opet potčinjava drugoj krajnosti, pretvarajući je u roba vrlini, to jest, u širem smislu, u roba religiji. U takvim nastojanjima se, naravno, i rađa religiozna oda koja nadalje pokušava da pročisti samu sebe od svih ostataka paganskih vjerovanja. S tim u vezi Vots dodaje: „Ali ipak se mora priznati da čiste hrišćanske teme u sebi imaju nešto svjetlije i hrabrije, nešto čudnije i božanstvenije od svih poduhvata bogova i heroja, od svih zaslijepljujućih slika lažnog sjaja koje čine i ukrašavaju pagansku pjesmu.“¹⁸⁶

Sukob paganskog i hrišćanskog, u Votsovom slučaju, razrješava se dakle potpunim trijumfom ovog drugog u kome se, kao i kod Miltona, lažni sjaj zamjenjuje istinskom svjetlošću vjere. Paganski dekor klasičnih formi, a time naravno i ode, predstavlja određeni anahronizam koji svakako valja zamjeniti novim i uzvišenijim ukrasima, a time vratiti i samu poeziju pod okrilje njenog istinskog Tvorca. Prema tome, vjera u božansko porijeklo poezije,

¹⁸⁵ 'It has been a long Complaint of the virtuous and refined World, that Poesy, whose Original is Divine, should be enslaved to Vice and Profaneness; that an Art inspired from Heaven, should have so far lost the Memory of its Birthplace, as to be engaged in the Interests of Hell. How unhappily is it perverted from its most glorious Design! How basely has it been driven away from its proper Station in the Temple of God, and abused to much Dishonour!' – Isaac Watts, *Horae Lyricae*, Hugh Gaine, New York, 1762, p. iii. (ebook)

¹⁸⁶ 'But still it must be acknowledged that the naked Themes of Christianity have something brighter and bolder in them, something more surprising and celestial than all the Adventures of Gods and Heroes, all the dazzling Images of false Lustre that Form and garnish a Heathen Song.' – Ibid, p. xiii.

koja se javlja već kod Grka, ostaje i dalje aktuelna, ali se poimanje božanskog mijenja i prilagođava monoteističkim osnovama. Otuda se i uzvišenost ne može više tražiti na Olimpu među bogovima i herojima, nego u tekstovima biblijskih proroka i mudraca.

No, ukoliko religiozni pjesnik time prevazilazi antičke koncepcije, mijenjajući neznaboštvo vjerom u jednoga Boga, to ipak ne znači da se sa takvim prevazilaženjem negira i ukupna vrijednost klasike. Naime, oblik klasičnih formi ostaje nepromjenjen iako se mijenja njihov sadržaj. Hrišćanski motivi se uvode u već gotove paganske forme stvarajući na taj način novu, da tako kažemo, pokrštenu klasičnost. Tako se i u Votsovoj odi sapfijska strofa kao standardni rekvizit Horacijeve metrike koristi kao okvir za zastrašujuće prizore Sudnjeg dana, pružajući, prema Hajetovim riječima, jedan od najboljih primjera „hrišćanske misli i mita obrađenih u čisto klasičnoj pjesničkoj formi.“¹⁸⁷

Jedino odstupanje od klasičnog uzora ogleda se u odsustvu rime što, prema Votsovom mišljenju, na najbolji način „doprinosi dostojanstvenosti teme“.¹⁸⁸ I zaista, Votsova oda u potpunosti ostvaruje tu ciljanu dostajenstvenost i strahopoštovanje, i to ne samo putem metričkih efekata, već i zahvaljujući upečatljivim slikama čija se uzvišenost opet zasniva na kosmičkim dimenzijama koje nadilaze moć ljudskog razuma. Slika te kosmičke bure nagovještava je komešanjem prirodnih sila u dvije početne strofe u kojima sjeverac nagoni Baltik u „zapjenjeni bijes“ (*foaming fury*)¹⁸⁹, a munje donose oluju i grad. Mornari, kao predstavnici ljudskog roda, „stoje zapanjeni i uzdrhtali“ (*stand amazed and tremble*) pred ponorima vode koja se sprema da ih proždre. No, ta bespomoćnost mornara pred bijesom morskih valova predstavlja tek umanjeni model ljudske bespomoćnosti pred budućom apokalipsom. Taj model istovremeno nagovještava i matematičku uzvišenost Votsove teme koja, u svojim kosmičkim razmjerama, prevazilazi skromne mogućnosti ljudskog razuma, pa

¹⁸⁷ 'There could be no better example, in small space, of Christian thought and myth carried by a purely classical poetic form.' – Gilbert Highet, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, New York, 1985, p. 250.

¹⁸⁸ Isaac Watts, *Horae Lyricae*, Hugh Gaine, New York, 1762, p. xxii. (ebook)

¹⁸⁹ *The Wordsworth Book of 18th Century Verse*, (edited by Tim Cook), Ware, Hertfordshire, 1997, p. 5.

se otuda može naslutiti tek u znatno smanjenim proporcijama. Istinska grandioznost teme najavljuje se tek u trećoj strofi koja zapravo prenosi ostvarenu sliku u jednu daleko širu ravan.

„Such shall the noise be, and the wild disorder,
(If things eternal may be like these earthly)
Such the dire terror when the great archangel
Shakes the creation;“

(Takva će biti buka, i takav kaos divlji,/(Ako stvari vječne poput zemaljskih mogu biti)/ Takav užas strašan, kad veliki arhanđel/ Potrese sve stvoreno;)

Nemogućnost ljudske konačnosti da pojmi beskonačnost izražena je drugim stihom ove strofe u kome je i sam pjesnik svjestan svih nedostataka njegovog poređenja koje nikako ne može da premosti jaz između zemaljskog i vječnog. Huka uzburkanog mora i užas koji obuzima mornare prepuštene njegovoj milosti samo su djelić iskustva što ga pjesnik zamišlja u času Sudnjeg dana. Da bi se stvorio potpuni utisak te zamišljene slike ono nama dostupno iskustvo bi moralo da bude višestruko umnoženo i pojačano daleko izvan poznatih granica. Ono bi, dakle, izraženo matematičkom terminologijom, moralo da se podigne na kvadrat, ili na kub, ili čak na neki još viši stepen. Jer kako bi uopšte ljudski razum mogao da predstavi, bilo matematički bilo dinamički, silu koja svojom moći potresa sve stvoreno. U takvim kosmičkim potresima rađa se uzvišenost u svom, gotovo sirovom, obliku koji zastrašuje ne samo veličinom i neizmjenošću, nego i neobuzdanošću svog bijesa prema kome se ljudsko obličje minimalizuje do mikroskopskih razmjera. I zaista, šta je čovjek pred snagom koja „čupa snažne stubove nebeskih svodova“ (*tears the strong pillars of the vaults of heaven*¹⁹⁰),

¹⁹⁰ Ibid, p. 6.

koja „slama stari mramor“ (*breaks up old marble*) i „otvara grobove iz kojih se uzdižu kosti“ (*see the graves open, and the bones arising*)?

Ovo minimalizovanje ljudskog pred vječnim putem razvijanja osjećanja uzvišenosti pjesnik u narednim strofama koristi kao sredstvo promovisanja moralnih vrijednosti. Osjećanje straha koje se rađa u vezi sa uzvišenošću, naime, omogućava pjesniku da zastraši one koje su zalutali na put grijeha. U njihovim očima vidi se „usijani užas i zapanjujuća strepnja“ (*lively bright horror and amazing anguish*¹⁹¹), dok posmatraju „uzvišenog sudiju pogleda mrka“ (*lofty judge frowning*) pred kojim se „valja bujica osvete“ (*the flood of vengeance/ rolling afore him*). A zatim slijedi nešto poput sažaljenja i opomene:

„Hopeless immortals! how they scream and shiver
While devils push them to the pit wide yawning
Hideous and gloomy, to receive them headlong
Down to the centre.“¹⁹²

(Beznadni besmrtnici! kako vrište i drhte/ Dok đavoli ih guraju u razjapljenu jamu/
Groznu i mračnu, da primi ih naglavce/ Dole u centar sami.)

Nemoguće je ne zapaziti veličanstvenost sintagme „hopeless immortals“ koja u mnoštvu svojih ukrštenih značenja na najbolji način dočarava svu strahotu jedne vječne osude. Na jednoj strani ona obuhvata božanski dar besmrtnosti, dok je na drugoj strani taj božji blagoslov pomračen gorkim odsustvom nade u kome se vječnost odjednom pretvara u beskonačnost patnje, a blagoslov u kletvu. I upravo taj spoj kletve i blagoslova, ili blagoslovene kletve, ispunjava datu sintagmu tako upečatljivim i potresnim užasom. Njena

¹⁹¹ Ibid, p. 6.

¹⁹² Ibid, p. 6.

uzvišenost počiva u nezamislivom obimu jednog prokletstva koje bi u svojoj bezgraničnosti bilo dovoljno da u samo dvije riječi obezbijedi besmrtnost ovoj Votsovoj odi, čak i onda kada bi njeni preostali stihovi odisali manjom pjesničkom snagom.

No, čini se da je pjesnik i ovoga puta svjestan svakog treptaja svoje pjesme tako da, ostvarivši krajnji domet svog nadahnuća, u narednoj strofi nastoji da obuzda svoju maštu stihovima: „Zastani ovdje moja fantazijo: (odlazite vi strašne, sumorne ideje)“ (*Stop here my fancy: (all away ye horrid/ Doleful ideas)*)¹⁹³. Nakon toga pjesma dobija mnogo umjereniji ton i od prizora užasa vraća se temi iskupljenja. Đavoli i grešnici nestaju sa scene, a ukazuje se Isus na tronu, okružen svecima, u svoj veličini svoje pravednosti. U tom trenutku opomena se pretvara u molitvu, a pjesnikov glas postaje topliji i iskreniji:

„O may I sit there when he comes triumphant

Dooming the nations: then ascend to glory,

While our Hosannahs all along the passage

Shout the Redeemer.“¹⁹⁴

(O, da mogu i ja sjesti tamo kad dođe on u trijumfu/ Narode da sudi: a onda da se do slave vine/ Dok naše 'izbavi nas' stazom cijelom/ Doziva Izbavitelja.)

Zapravo, tek se u ovim završnim stihovima, pjesma donekle vraća pod okrilje topline i skromnosti Horacijevog stila. Inače, svojim najvećim dijelom, ona je ispunjena hladnoćom i olujnim vjetrovima koji izazivaju ukočenost ne samo tijela nego i duha. To je ukočenost pred sudom božanske pravednosti koja se zasniva na vjeri i koja odatle izmješana sa strahom pobuđuje osjećanje uzvišenosti. U tom smislu vjera je, zapravo, suštinski elemenat presudan

¹⁹³ Ibid, p. 6.

¹⁹⁴ Ibid, p. 6.

za istinski doživljaj ove ode. U odsustvu vjere pjesma se pretvara u fantaziju, u neku vrstu morbidne utopije o kraju svijeta u kome se vrši konačno svođenje računa. Međutim, u svjetlu hrišćanske religioznosti, ona dobija onu Aristotelovu vjerovatnost i nužnost, u kojoj Votsova vizija postaje izraz starozavjetnog obećanja o vječnom životu, ali i opomene pred užasima vječnog prokletstva. Strah koji nastaje iz vjere u to obećanje, stoga nije strah od smrti, već strah od života u vječnim mukama. Mogućnost iskupljenja grijeha i povratka na put vrline, kao i vjera u božju milost, pretvaraju taj strah u sredstvo moralne korekcije, omogućavajući time javljanje osjećanja uzvišenosti. Naime, onog trenutka kada strah izgubi svoje realne osnove, to jest kada se njegov uzrok pretvori u neku vrstu latentne sile, tada se otvara put uzvišenosti. Strah od vječnog prokletstva, otuda, gubi svoju realnu osnovu samo u slučaju posvećenosti vrlini, a u tome se ogleda naglašena etička nota Votsove pjesme.

Naglasak na moralnim principima je jedna od bitnih karakteristika predromantičarske poezije, naročito one pisane u religioznom duhu. No zanimljivo je uočiti u kolikoj je mjeri taj zahtjev prilagođen klasičnoj formi, to jest koliko je malo Horacijevog duha sačuvano u ovoj Votsovoj odi. Naime, Horacijeva skromnost u svom naglašavanju humanih vrijednosti nikada nije nametljiva, niti se približava opomeni. Ona je rijetko eksplicitna, već umjesto toga, krećući se među naizgled nebitnim stvarima, nagoni čitaoca da u njima otkrije klice vječnog i neprolaznog. Ona govori o beskonačnosti opisujući prolazno, ona slavi vječno u ljudskom i odjekuje šapatima sitnih radosti. Sa druge strane, Votsova religioznost, kako smo vidjeli, minimalizuje ljudsko pred vječnim, stavljajući ga u sijenku beskonačnosti. Ona opominje užasima pakla, grmi bijesom pravednosti, potresa temelje svijeta i nagoni na poniznost. Njena se uzvišenost ne otkriva u konačnom, niti se rađa u pojedinačnom i duboko proživljenom iskustvu. Ona je kosmička, bezvremenska i opšta. Ona crpi svoju snagu iz biblijskih proročanstava i vizija u kojima su božansko i ljudsko tragično odijeljeni praroditeljskim grijehom. I premda su razmjere takve uzvišenosti impozantne one su i dalje u okvirima

objektivnog koje onemogućava rađanje uzvišenosti ideje kao proizvoda ličnog promišljanja i doživljaja svijeta. A upravo takvu vrstu uzvišenosti u njenim veličanstvenim manifestacijama pronalazimo kod Vordsvorta.

c) Vordsvort i „religija prirode“

Razmatranje Vordsvortovih oda sa naglašenim religioznim predznakom može se učiniti prično ograničenim pa čak i potpuno pogrešnim pristupom, naročito ukoliko se pod tim predznakom podrazumijeva dosljednost opšteprihvaćenoj religiji. Vordsvortova religioznost se, zapravo, uošte ne razvija u tom pravcu, niti se zasniva na biblijskim proročanstvima. Međutim, ona nije ni potpuno ateistična, jer je odnos između božanskog i ljudskog daleko čvršći i predstavlja samu srž njene utemeljenosti. Ona se, dakako, i dalje zasniva na vjeri u Boga, ali u isto vrijeme i na vjeri u čovjeka. To nije religioznost utemeljena na uslovnim refleksima, u kojoj se greške plaćaju milenijumskim kaznama, a vrline nagrađuju obećanjima vječnog blaženstva. Ne, Vordsvortova religioznost nastaje u ličnoj potrazi za Bogom, u zapažanju veličanstvenosti njegovih kreacija i pronalaženju tragova vječnosti u prolaznosti ovozemaljskog. Vordsvortov Bog, otuda, nije onaj koji kažnjava, niti onaj koji sudi, već onaj koji, prije svega, stvara, ostavljajući u stvorenom iskru vlastite svjetlosti. U tom pogledu, razmatranje Vordsvortovih oda iz perspektive religioznog pruža zanimljiv kontrast dosadašnjim zapažanjima o matematičkoj uzvišenosti.

Jednu od najupečatljivijih nijansi u tom kontrastu predstavlja, već pomenuto, stvaranje lične religije, nasuprot dosadašnjoj priklonjenosti propisanim crkvenim kodeksima. Naime, kodeksi bilo koje vrste kategorički se negiraju u periodu romantizma, koji se, zapravo, i rodio iz rušilačke navale potlačenih koja je krenula da razbija, prije svega, klasne, a zatim i moralne, intelektualne i sve druge barijere kojima je većina bila sputavana u korist manjine.

Francuska revolucija je sa sobom nosila obećanje jednog novog i ravnopravnijeg poretka, zasnovanog na slobodi, bratstvu i jednakosti. Ona je konačno oslobodila moć pojedinca koji se otrgnuo od stega feudalnog poretka zasnovanog na monarhističko-klerikalnim autoritetima, i koji je sada mogao da postane autoritet samome sebi. I bez obzira što se taj početni entuzijazam na koncu pretvorio u razočaranje i tiraniju mase žedne krvi, njegova je snaga ostala itekako vitalna u umjetnosti, a zahvaljujući tome se sačuvala i do naših dana.

Upravo taj entuzijazam omogućava i drugačiji odnos prema uzvišenosti koja više nije inspirisana normom niti nekim objektivnim autoritetom, već nastaje iz subjektivnog traganja za onim neuništivim i univerzalnim vrijednostima koje zaslužuju da budu uzdignute na stepen opšteg. Ona se oslobađa klasnih predrasuda i udaljava se od rojalističkih, aristokratskih i crkvenih uticaja okrećući se pojedincu, to jest čovjeku shvaćenom izvan društveno-političkih, konfesionih ili geneoloških razlika. Ona se, dakle, iz objektivne pretvara u subjektivnu kategoriju, u uzvišenost ideje rođene u subjektu koja se, zahvaljujući vjeri u univerzalnu povezanost čovjeka sa čovjekom, pretvara u opšte naslijeđe. U tom smislu i same ode gube onaj elitizam koji je dominirao prethodnom epohom i postaju daleko neposrednije, dublje i iskrenije nego ikada ranije, barem kada govorimo u okvirima engleske književnosti.

Ta iskrenost, koja se često ističe kao jedna od značajnih karakteristika romantičarske epohe, nastaje u jednom, potpuno drugačijem, odnosu prema poeziji koji se dakako zapaža i u religioznoj odi. Uporedimo li, u tom smislu, Vordsvorta i Votsa uočićemo u kolikoj je mjeri taj odnos izmijenjen u korist subjekta. Naime, u Votsovom slučaju poezija se pretvara u sredstvo moralnog odgoja u duhu strogih hrišćanskih načela u kojima se odnos čovjeka prema Bogu zasniva na poštivanju određenih pravila, pri čemu se svako nepoštivanje kažnjava nebeskom batinom. U toj strahovladi vjera u Boga je uslovljena kaznom, nametnuta i sprovedena sa neumoljivom pravednošću. Ona se zasniva na strogoj odijeljenosti božanskog od ljudskog, čije se jedinstvo može postići tek u zagrobnom životu i to pod uslovom da se

savladaju sve prepreke na putu vrline. Pri tome se Bog nalazi na početku i na kraju tog puta. On je zakonodavac koji se, obznanivši svoje zakone, udaljio iz svijeta i opet će se vratiti da procjeni i sudi o poštivanju njegove riječi. Otuda Vots želi da poeziju uskladi sa tim zakonima, to jest da je vrati Bogu. Međutim, za razliku od Votsa, Vordsvort nastoji da poeziju, prije svega, vrati čovjeku.

Vordsvortova vjera u čovjeka i njegove mogućnosti ispunjava ne samo njegovu poeziju nego i njegove stavove o poeziji, tako da se riječ čovjek (*man*) pojavljuje gotovo u svakoj od njegovih ključnih koncepcija. Za njega je poezija, kao „početak i kraj svakog znanja“ (*the first and last of all knowledge*),¹⁹⁵ „slika čovjeka i prirode“ (*the image of man and nature*)¹⁹⁶, a „pjesnik je čovjek koji se obraća ljudima“ (*A poet is a man speaking to men*)¹⁹⁷ „koristeći jezik kojim se ljudi uistinu služe“ (*in a selection of language really used by men*)¹⁹⁸. Već i na osnovu ovih, prilično uopštenih, izjava može se zapaziti Vordsvortova duboka vjera u istinitost pjesničke spoznaje i u suštinsku povezanost pjesnika sa svijetom, koji se posmatra u neraskidivom jedinstvu čovjeka i prirode. Zadatak pjesnika, kao čovjeka koji se obraća ljudskoj rasi i koji raspolaže istančanijom osjećajnošću, otuda i jeste da podsjeti na to izvorno jedinstvo, to jest da probudi u drugim ljudima onu iskonsku vezu sa njihovim pravim korijenjem, koje se industrijskom revolucijom našlo u jednom, potpuno stranom i neprirodnom podneblju. Međutim, u skladu sa tako zamišljenim zadatkom, pjesnički jezik, u onom obliku u kome ga je koristila većina Vordsvortovih savremenika, svakako nije mogao zadovoljiti potrebe poetike koja je počivala na potpuno drugačijim temeljima. Ta nova poetika nije trpila izvještačenost, dekorativnost i elitizam, ona je tražila iskrenost, spontanost i razumljivost. Ona nije željela da govori jezikom salona, već jezikom naroda. Jednom riječju, ona je tražila jezik koji je mogao da izrazi neposrednost duboke i iskrene emocije koja putuje

¹⁹⁵ William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Poetry Library, Ware, 2003, p. 16.

¹⁹⁶ Ibid, p. 15.

¹⁹⁷ Ibid, p. 13.

¹⁹⁸ Ibid, p. 7.

od čovjeka ka čovjeku. Otuda Vorsvortovo tretiranje pjesničkog jezika zaslužuje posebnu pažnju, ne samo u kontekstu razvoja engleske poezije, već i u kontekstu razvoja ode kao žanra.

Objašnjavajući svoje stavove o poeziji i svoje namjere u „Predgovoru *Lirskim baladama*“ on kaže: „Glavni cilj koji sam, stoga, sebi postavio u ovim pjesmama bio je da odaberem događaje i situacije iz svakodnevnog života i da ih što potpunije dovedem u vezu ili da ih opišem, koliko god je to moguće, birajući jezik kojim se ljudi uistinu služe; i da ih, u isto vrijeme, prekrijem određenim nijansama mašte, pri čemu obične stvari treba da se predstave duhu na neobičan način i nadalje, iznad svega, da učinim te događaje i situacije zanimljivim, slijedeći u njima, na istinit, a ne razmetljiv način, primarne zakone naše prirode.“¹⁹⁹ Ovaj „istinit, a ne razmetljiv način“ govori o suštinskom neslaganju te nove poetike sa aktuelnom pjesničkom praksom tog doba koja se, zahvaljujući izvještačenosti izraza, više udaljavala nego obraćala ljudima. Jedno od najživljih svjedočanstava o izvještačenosti neoklasicističke mode ostavio nam je Kolridž u svojim sjećanjima na školske dane i svog učitelja, velečasnog Džejmisa Bojera (James Boyer) koji, u ocjenjivanju pjesničkih radova svojih učenika, „nije imao milosti prema frazi, metafori ili slici koju ne podržava čvrst smisao ili gdje se isti smisao mogao prenijeti, sa jednakom snagom i dostojanstvenošću, jednostavnijim riječima.“²⁰⁰ Njegovi uzvici, koje Kolridž priziva u sjećanje, pružaju upečatljivu kritiku cijelog jednog perioda: „Harfa? Harfa? Lira? Misliš pero i mastilo, dječaće! Muza, dječaće, muza? Misliš na kćerku svoje dadilje! Pirijski izvor? O, zaboga!

¹⁹⁹ 'The principal object, then, which I proposed to myself in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far as possible, in a selection of language really used by men; and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and, further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature.' – Ibid, pp. 6-7.

²⁰⁰ 'He showed no mercy to phrase, mataphor, or image, unsupported by a sound sense, or where the same sense might have been conveyed with equal force and dignity in plainer words,' – Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works (including Biographia Literaria)*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 160.

Manastirka pumpa, pretpostavljam!²⁰¹ Vordsvortov pjesnički idiom svakako je daleko od ovakvih pomodnih pretjerivanja u kojima se smisao podređuje ukrasu i formi. Umjesto toga on se okreće iskrenosti i neposrednosti izraza koje pronalazi u svakodnevnom jeziku ruralnog stanovništva.

Odnos čovjeka prema prirodi očito je daleko neposredniji u ruralnom nego u urbanom okruženju. Bavljenje zemljoradnjom ili stočarstvom, u svakom slučaju, dovodi čovjeka u bliži dodir sa prirodom od bavljenja industrijskom proizvodnjom. Čak štaviše, nagla industijalizacija pretvara čovjeka u dio jednog moćnog aparata u kome je njegov doprinos sveden na mehaničko obavljanje više-manje prostih funkcija. Za razliku od te mehaničke, ili mehanizovane uloge, čovjekova zavisnost od prirode u agrarnim zanimanjima stvara uslove u kojima su „ljudska osjećanja združena sa zadivljujućim i stalnim oblicima prirode.“²⁰² Čovjek mora da poštuje njene zakone i da se uskladi sa njenim promjenama, da se povinuje njenoj srđzbi i da iskoristi njene blagoslove. U takvim uslovima suština ljudske prirode dostiže svoju zrelost i napaja se sa izvora iz koga je i sama potekla. Ona na taj način saobraća ne samo sa onim što je okružuje, već i sa samom sobom. A iz te nemušte i elementarne komunikacije s prirodom izvire i jezik koji je znatno jednostavniji, ali i „filozofskiji“, kako ga naziva Vordsvort, jer se nalazi pod manjim uticajem „društvene sujete.“²⁰³ Njegova jednostavnost nipošto nije površnost ili banalnost, već neposrednost suštine kojoj nisu potrebni stilski ukrasi niti pompeznost trenutne mode. Upravo takav jezik, oslobođen „slučajnog i hirovitog manira izražavanja“²⁰⁴, po pjesnikovom mišljenju, predstavlja istinski jezik poezije. On, dakle, mora da bude jednostavan i iskren, spontan i neizvještačen, razumljiv i dubok.

²⁰¹ 'Harp? Harp? Lyre? Pen and ink, boy, you mean! Muse, boy, Muse? your Nurse's daughter, you mean! Pierian spring? Oh, 'aye! the cloister-pump, I suppose!' – Ibid, p. 160.

²⁰² '...the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature' - William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Poetry Library, Ware, 2003, p. 7.

²⁰³ Ibid, p. 7.

²⁰⁴ Ibid, p. 7.

Otuda je i uzvišenost, koju takav jezik ostvaruje, drugačije vrste od one sa kojom smo se susretali kod klasicističkih pjesnika. Kako bismo rasvijetlili njenu prirodu poslužićemo se čuvenom „Odom besmrtnosti“. Naime, već se prilikom čitanja punog naslova ove pjesme, „Oda o nagovještajima besmrtnosti kroz sjećanja na rano djetinjstvo“ (*Ode on Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*), može zapaziti značajan obim te kvalitativne razlike. Prije svega, besmrtnost, kao tema, već upućuje na matematički karakter uzvišenog, koji, na samom početku, priprema čitaoca na imaginativni, a ne racionalni pristup. Takav pristup je naglašen i riječju „nagovještaji“ koja nosi smisao nečeg neopipljivog, maglovitog, neuhvatljivog, nečeg što izmiče vlasti razuma i što se javlja u trenutnim iskrama koje se obraćaju intuitivnom dijelu ljudske spoznaje. Pjesma se, dakle, ne bavi besmrtnošću u njenom čisto kvantitativnom ili religioznom vidu, već intuitivnim bljeskovima njene neobjašnjive prirode. Ona se, prema tome, ne glorifikuje trijumfom istaknutog pojedinca, ne personifikuje se u liku kakvog božanstva, niti se oslanja na drevna proročanstva o zagrobnom životu. Naprotiv, ona se otkriva u sjećanjima na vlastito iskustvo, na djetinjstvo, koje u romantičarskoj poeziji podrazumijeva doba čiste pjesničke vizije. Otkrivanje uzvišenosti u retrospekciji na takvu vrstu iskustva, predstavlja konačno ostvarenje onog procesa subjektivizacije koji smo uočili kod Greja. Uzvišeno se, dakle, više ne traži u objektu, niti u dostojanstvenosti stila, nego u subjektu koji svoju ideju potkrepljuje ličnim iskustvom, vraćajući je na taj način ljudima u nekoj vrsti neposredne ispovijesti.

Neposrednost te ispovijesti najbolje se zapaža opet u jeziku:

„There was a time when meadow, grove, and stream,
The earth, and every common sight

To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream,
It is not now as it hath been of yore, -
Turn wheresoe'er I may,
By night or day
The things which I have seen I now can see no more.²⁰⁵

(Za mene nekad potok, do i gaj/ I zemlja, i s njom svaka prosta stvar/ I svaki kraj/
Nošahu čistog neba žar/ I sna novinu i uzvišen sjaj./ Al' više nije k'o što beše tad; - / Pa kren'o
bilo kud/ I gled'o svud,/ Te stvari što ih videh – ne mogu videt' sad)²⁰⁶

U ovim stihovima nema harfi i lira, muza ni Pirijskih izvora. Riječi koje sačinjavaju njihovo tkanje dio su svakodnevnog registra u kome veza između znaka i označenog nije zamagljena neuobičajenim spojevima koje stvara klasicistička duhovitost. Dolina, potok i gaj, prema tome, nisu pretvoreni u neke mitološke apstrakcije, već označavaju konkretne pojave koje su se, u neko ranije vrijeme, pjesniku činile „zaodjenute nebeskom svjetlošću.“ On ih, dakle, ne prikazuje u njihovom nebeskom ruhu, već samo nagovještava mogućnost drugačije percepcije stvarnosti, koja je, za njegove oči, izgubljena. U toj mogućnosti počiva njihova uzvišenost. One nisu smještene u neki nebeski pejzaž u kome bi uzvišenost dolazila spolja, naprotiv njihov latentni sjaj dolazi iznutra i predstavlja dio njihove suštine koja se otkriva samo u nagovještajima.

Zahvaljujući vjeri u unutrašnji sjaj običnih stvari Vordsvortu polazi za rukom da u potpunosti izmjeni jezik ode, to jest da ga konkretizuje i svede na mjeru običnog čovjeka.

²⁰⁵ Ibid, p. 170.

²⁰⁶ Prevod: Ranka Kuić, *Antologija engleske romantičarske poezije*, Naučna knjiga, Beograd, 1986, 157.

„Kraljevi,“ kaže Hezlit, „kraljice, sveštenici, plemići, oltar i tron, razlike u položaju, rođenju, bogatstvu i moći²⁰⁷,“ ne nalaze se u Vordsvortovim stihovima. Njegov jezik nije jezik dvora, niti jezik crkve, već jezik poezije koja se otkriva u svakodnevnom, običnom i ljudskom. Ukratko, to je jezik kojim se čovjek obraća čovjeku.

Međutim, jezik kao medij kojim ljudi komuniciraju, kod Vordsvorta ne prenosi tek svakodnevna značenja, niti se zaustavlja na običnom. On, zapravo, nastoji da prekorači tu granicu i da jednostavnošću izraza pobudi one nagovještaje koji u prolaznom otkrivaju besmrtnost. On, dakle, ne zamagljuje veze između znaka i označenog, već ih na određeni način intenzivira, dajući označenom daleko širi obim od onog svakodnevnog i uobičajenog. Znaci kojima se njegov jezik služi, stoga, nisu namjenjeni razumu nego umu, koji putem nagovještaja dolazi do intuitivne spoznaje, koja je po svojoj prirodi neizreciva. Ona se, dakle, ne krije u riječima, već počiva negdje između njih, u nekom čudnom međuprostoru koji svoja značenja prenosi u munjevitim i snažnim treptajima. Otuda je i smisao riječi „dolina, potok, gaj“ proširen onim „nebeskim sjajem“ koji im daje neki drugačiji kvalitet od svakodnevnog. One najednom postaju znaci nečeg dubljeg i nečeg skrivenog, što izmiče naporima racionalnog mišljenja, ali i snazi pjesnikove vizije.

U narednim strofama taj misteriozni sjaj za kojim pjesnik žali označava se kao „veličanstvenost“ (*glory*) koja je iščezla sa zemlje, ili, u četvrtoj strofi, kao „nestvarni odsjaj“²⁰⁸ (*visionary gleam*) i „san“. Međutim, nijedna od ovih oznaka ne daje opipljive obrise te skrivene prirode običnih stvari. Pjesnik naglašava njenu veličanstvenost, ali u isto vrijeme i njen neuhvatljivi karakter koji se javlja u odsjajima što ostavljaju utisak nestvarnosti i sna. Ali, odakle onda dolazi taj odsjaj koji zaslužuje da bude opjevan odom? Naime, ovo pitanje je čekalo na svoj odgovor prilično dugo, budući da je Vordsvort prve četiri strofe završio 1802. godine, a ostatak tek znatno kasnije (pjesma je prvi put objavljena 1807. godine). No, da li je

²⁰⁷ Willam Hazlitt, *Lectures on English Poets/The Spirit of the Age*, J. M. Dent and sons ltd, London, 1928, p. 253.

²⁰⁸ U prevodu Jelene Stakić „iskra snoviđenja“. Vidi: *Umjetnost tumačenja poezije*, Nolit, Beograd, 1979, p. 217.

ta pauza u stvaranju pjesme rezultat nemogućnosti da se odgovori na postavljeno pitanje, ili je pak uslovljena spletom životnih okolnosti postaje beznačajno u poređenju sa stihovima koji slijede:

„Our birth is but a sleep and a forgetting:
The soul that rises with us, our life's Star,
Hath had elsewhere its setting
And cometh from afar:
Not in entire forgetfulness,
And not in utter nakedness,
But trailing clouds of glory do we come
From God, who is our home.“²⁰⁹

(Rođenje je naše tek zaborav i san:/ Duša što rađa se s nama, zvijezda našeg života,/ Na drugom je mjestu zalazak imala/ I dolazi izdaleka:/ Ne u potpunom zaboravu/ I ne u krajnjoj golotinji,/ Već vukući za sobom oblake slave, dolazimo/ Od Boga, koji naš je dom:)

Onaj „nebeski sjaj“, „veličanstvenost“ i „san“ sada dobijaju jasnije konture u kojima se, istovremeno otkriva i čudesnost Vorsvortove lične religije. Tajanstveni odsjaj, o kome je bilo riječi ranije, potiče, dakle, iz neke druge oblasti, to jest iz oblasti božanskog i vječnog odakle i sami potičemo. To božansko porijeklo čovjeka, zapravo, i omogućava nagovještaje besmrtnosti koji predstavljaju neku vrstu kratkotrajnog sjećanja na prenatalnu egzistenciju duše. Duša, kao zvijezda našeg života, zašla je na polulopti beskonačnosti da bi se pojavila na u sferi konačnosti koja predstavlja tek san i zaborav. Otuda je istinsko obitavalište duše besmrtnost koju pjesnik označava kao javu nasuprot snu ovozemaljskog života. Međutim, kao

²⁰⁹ William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Poetry Library, Ware, 2003. pp. 171-172.

što san ne predstavlja potpuno isključenje iz stvarnosti tako i naše rođenje ne znači potpuni zaborav našeg ranijeg prebivališta. „Oblaci slave“, kao neki magloviti ostatak iz te ranije egzistencije, predstavljaju ujedno i vezu između konačnosti i beskonačnosti, jave i sna, te u krajnjoj linij čovjeka i Boga. Prema tome, sjaj koji je pjesnik zapažao u svakodnevnim prizorima ne predstavlja unutrašnji sjaj samih predmeta, već bljesak sjećanja na javu njegove besmrtnosti, na istinsku percepciju svijeta koja je izobličena snom konačnosti. To je bljesak svijesti u stanju sna koji, kao takav, ne počiva u objektu.

Na osnovu ovoga zapažamo u kolikoj je mjeri Vordsvortova religija daleko od zvaničnih kanona. U tom pogledu ona je mnogo bliža filozofiji, naročito platonističkoj, nego teologiji. Ona se, doduše, i dalje zasniva na Bogu i na božanskom porijeklu čovjeka, ali veza između čovjeka i Boga više nije regulativna nego intuitivna. Kod Votsa se ta veza ostvaruje tek na koncu svijeta u kome vrhovni sudija svakome dijeli po zaslugi, dok je za Vordsvorta ona moguća i u ovozemaljskom životu. Ona se ostvaruje u dubokoj povezanosti sa prirodom koja negovještava božje prisustvo. Vordsvortova poezija, kako to zapaža Dejvid Perkins „podsticala je čitaoce da zamisle da su osjetili razumijevanje i povezanost sa svijetom prirode i, u takvoj povezanosti, kvazi-religiozno iskustvo, jer ukoliko svijet prirode i nije po sebi božanski, on je ipak protkan božanskim prisustvom.“²¹⁰ Priroda, dakle, predstavlja odraz božanskog. Ona je neka vrsta čarobnog ogledala u kome se na jednoj strani ogleda beskonačnost, a na drugoj konačnost. Ona je svojevrstni jezik beskonačnosti, „jezik vječnosti“ (*eternal language*), kako ga naziva Kolridž, koji pjesnik prevodi u jezik poezije, to jest u jezik ljudi. Ono što je pjesnik izgubio i za čim žali na početku pjesme može se, prema tome, tumačiti i kao sposobnost čitanja tog jezika prirode.

²¹⁰ 'It encouraged readers to imagine that they felt a sympathy and communion with the natural world, and, in such communion, a quasi-religious experience for if the natural world was not itself divine, it was haunted by a divine presence.' – David Perkins, *Wordsworth and the Poetry of Sincerity*, Harvard University Press, Cambridge, 1964, p. 24.

Ali, ta sposobnost, kako se objašnjava u nastavku ove strofe, vremenom slabi i „blijedi u svjetlosti svakodnevnice“ (*fade into the light of common day*). „Nebo počiva svud oko nas u našim povojima“ (*Heaven lies about us in our infancy*), a već u dječaćkom dobu „tamničke sjene počinju da se spuštaju“ (*Shades of the prison-house begin to close*), mladić je još uvijek „sveštenik prirode“ (*Nature's Priest*), dok zreo čovjek osjeća kako njegova vizija odumire. Stoga i ne čudi što se Wordsworth u osmoj strofi, koja ujedno predstavlja i vrhunac ove ode, obraća djetetu slaveći svježinu njegove vizije:

„Thou whose exterior semblance doth belie
Thy Soul's immensity;
Thou best Philosopher, who yet dost keep
Thy heritage, thou Eye among the blind,
That, deaf and silent, read'st the eternal deep,
Haunted for ever by the eternal mind, -
Mighty Prophet! Seer blest!
On whom those truths do rest,
Which we are tolling all our lives to find,
In darkness lost, the darkness of the grave;“²¹¹

(Ti čiji spoljni izgled ne odaje sliku/ Ogromnosti tvoje Duše;/ Ti, najbolji
Filozofe, koji još čuvaš/ Svoje nasleđe, Ti Oko među slepima;/ Koje, gluvo i nemo,
proniče večnu dubinu./ Gde doveka obilazi večni duh -/ Moćni Proroče! Blagosloveni

²¹¹ William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Poetry Library, Ware, 2003. p. 173.

Mudrače!/ Na kome počivaju te istine/ Što se celog života mučimo da ih otkrijemo,/ U mraku izgubljeni, mraku groba;)²¹²

Uporedimo li ove stihove sa onim Miltonovim, koji su takođe posvećeni djetetu, uočićemo do kog stepena uzvišenosti Vordsvort uzdiže svoj predmet. Njegov „najbolji Filozof“ se u takvoj analogiji gotovo izjednačava sa Miltonovim otjelovljenjem boga u obliku novorođenčeta. Uzvišenost Miltonove ode zasniva se upravo na toj neizmjernosti božje svemoći koja je sabijena u krhki oblik jednog bespomoćnog stvorenja koje zapravo i ne sluti kosmičke potrebe izazvane njegovim rođenjem. Dakle, i ovdje, kao i kod Vordsvorta, rođenje predstavlja zaborav one uzvišenije egzistencije koja je u drugoj oblasti imala svoj zalazak. Međutim, i Vordsvortova se oda zasniva na istoj vrsti uzvišenosti, i na istom sabijanju beskonačnosti u konačnost, doduše, u nešto užim razmjerama. U oba slučaja dječija nevinost i bespomoćnost otkrivaju neslućene potencijale koji potiču sa samog izvora života čija se svježina zapaža u novorođenom biću. I dok su kod Miliona ti potencijali kosmički, oni su za Vordsvorta duboko ljudski. Njegov „Moćni Prorok“ uzvišen je zbog toga što još uvijek „čuva svoje naslijeđe“ i „proniče vječnu dubinu“. Svježina njegovog postojanja predstavlja bližu povezanost sa besmrtnošću i sa onom „istinom“ za kojom pjesnik sa naporom traga. Njegov zaborav još uvijek nije izbrisao sjećanje na istinu, ili, poslužimo li se onom drugom slikom, njegova usnulost još uvijek nije toliko duboka da bi zaboravila javu. Međutim, kod Miliona ta imanentna moć djeteta predstavlja obećanje kasnijeg trijumfa koji je neminovan, dok je kod Vordsvorta neminovan jedino njen gubitak i njeno potonuće u „mrak groba“.

U čemu je onda utjeha, ukoliko nema načina da se spriječi taj budući gubitak? Ona se, naime, sastoji u vjeri, u ličnoj religiji koja uči o besmrtnom porijeklu naše duše i njenoj apriornoj povezanosti sa Apsolutom. To je vjera koja u čovjeku zapaža iskru beskonačnosti i

²¹² Prevod: Jelena Stakić; *Umetnost tumačenja poezije*, Nolit, Beograd, 1979, p. 220.

koja ga približava Hristu. To je ono Kolridžovo ponavljanje beskonačnog u konačnom koje, na određeni način, posvećuje čovjeka. Stoga Wordsvort, u devetoj strofi, uzvikuje: „O radosti! Da u našoj žeravici ima nešto što živi“ (*O joy! that in our embers/ Is something that doth live*²¹³), a zatim svoju „pjesmu hvale i slave“ (*the song of thanks and praise*) poklanja upravo toj vjeri koja pruža snagu i utjehu:

„... for those first affections,
Those shadowy recollections,
Which, be they what they may.
Are yet the fountain light of all our day,
Are yet a master light of all our seeing;
Uphold us, cherish, and have power to make
Our noisy years seem moments in the being
Of the eternal Silence: truths that wake,
To perish never;
Which neither listlessness, nor mad endeavour,
Nor Man nor Boy,
Nor all that is at enmity with joy,
Can utterly abolish or destroy!“²¹⁴

(... za one prve naklonosti,/ Ona maglovita sećanja,/ Koja, bila šta bila,/ Ipak su
vrela svetlosti čitavog našeg dana,/ Ipak su osnovna svetlost sveg našeg viđenja;/
Održavaju nas, čuvaju, i imaju moć da učine/ Da naše bučne godine izgledaju kao

²¹³ William Wordsworth and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*, Wordsworth Poetry Library, Ware, 2003. p. 174. (prevod: Jelena Stakić)

²¹⁴ Ibid, p. 174.

trenuci u biću/ Večne Tišine: istine koje se bude/ Da nikad ne propadnu;/ Koje ni ravnodušnost, ni bezumno nastojanje/ Ni Čovek ni Dečak/ Ni sve što je u neprijateljstvu s radošću,/ Ne može sasvim da odagna ili uništi!²¹⁵)

Svježina te dječije vizije je, dakle, neuništiva. Ona je svjetlost koja obasjava kasnija razdoblja. Ona je, zapravo, jedina slabašna veza sa prenatalnom egzistencijom. Ukoliko je, naime, nemoguće sačuvati sjećanje na veličanstvenost carstva besmrtnosti, onda je barem moguće njegovati uspomene na djetinjstvo u kome je ta veza još uvijek imala određenu svježinu. Sjećanja na djetinjstvo, prema tome, predstavljaju posredno učestvovanje u besmrtnom, sliku slike koja je dvostuko udaljena od stvarnosti, ali je opet vjerodostojnija od potpunog zaborava. To je ona žeravica sačuvana od izvornog plamena, koja pruža radost i koja u svom postepenom ugasnuću ipak obasjava bar dio puta kroz tminu konačnosti. Ona je svetionik čiji sjaj iščezava otiskivanjem na pučinu. Ona je utočište koje se mora napustiti, luka iz koje se mora isploviti, gnijezdo iz koga se valja baciti u ambis.

Vordsvortova sjećanja na djetinjstvo, dakle, predstavljaju jedinu, koliko-toliko opipljivu vezu sa besmrtnim na kome počiva njegova subjektivna religija. Ona su, čak dokazi osnovanosti i opravdanosti njegove vjere. Međutim, ta se vjera, kao uostalom i svaka druga, ne usvaja razumom nego srcem. Ona nije zamišljena kao statičnost nekog nadnaravnog bića čiji su atributi nezamislivi, već kao fluidnost čiji se neprestani tok osjeća u svemu stvorenom. Takva se religija na otkriva u teološkim dokazima. Naprotiv, ona je dio ljudske prirode, zaboravljen u metežu sveopšte mehanizacije.

Suštinska vitalnost ovakve religije ne može se stoga oživjeti retoričkim sredstvima nego istančanom sugestivnošću koja se obraća upravo onom zaboravljenom i uspavanom dijelu bića. Otuda pjesnik ne nastoji da prenese određeni koncept, stav, pa čak ni ideju već

²¹⁵ (Prevod: Jelena Stakić)

prvenstveno emociju koja vodi ka zamišljenoj ideji. Stvarni jezik ljudi za Vordsvorta odražava prirodnu vezu sa mislima i osjećanjima, dakle onu vezu koja je formirana u djetinjstvu. Riječi, dakle, ne predstavljaju putokaze ka stvarima, već sadrže i emocionalnu obojenost koja mislima daje potrebnu dubinu i vitalnost. One, u tom smislu, ne oživljavaju samo koncepte nego i kontekste, to jest emotivna stanja u kojima je formirana prvobitna veza između znaka i označenog. Ili, poslužimo li se riječima Ketrin Volis (Catherine Wallace): „Stvarnost koju pjesme 'podražavaju' ne predstavlja objektivni svijet kao takav, već prije svega svijest samog pjesnika u njegovim susretima sa objektivnim svijetom“²¹⁶ A upravo tu svijest doziva Vordsvortova oda.

Na tom iracionalnom, sugestivnom i intuitivnom naboju počiva njena snaga. Svaki drugačiji pristup, naročito racionalistički, vodi ka paradoksu, kao u sličaju Klinta Bruksa,²¹⁷ pa čak i samog Kolridža²¹⁸. Povremena nedosljednost simbolike ili pak logička neutemeljenost u nekim dijelovima pjesme nikako ne remete njen potpuni doživljaj, jer ukoliko je poezija „spontano prelivanje snažnih osjećanja“ onda u takvim izlivima logička dosljednost ne može biti postavljena u prvi plan. Neposredna snaga emocije zapravo potiskuje ne samo logičke nego i formalne barijere. Njen tok uveliko podsjeća na bujicu Pindarovih stihova sa tom razlikom što Vordsvort ne pokušava da je ukroti suviše strogim metričkim zaprekama. U tom smislu on se nadovezuje na Kaulijevu tradiciju koja je ovoga puta oslobođena suviše duhovitosti. Jedanaest strofa nejednake dužine govore i o nedostatku podjele na strofe, antistrofe i epode, koja je ipak, barem donekle, očuvana u tematskoj tročlanosti pjesme. Naime prema Bourinoj²¹⁹ (Bowra) podjeli, kojoj se svakako ne može uputiti prigovor, prve četiri strofe govore o „krizi“, iduće četiri daju „objašnjenje“, a četiri

²¹⁶ 'The reality that poems 'imitate', then, is not the objective world as such, but, rather, the consciousness of the poet himself in his encounters with the objective world.' – Catherine Miles Wallace, *The Design of Biographia Literaria*, George Allen and Unwin, London, p. 113.

²¹⁷ Vidi: Klint Bruks, *Vordsvort i paradoks imaginacije*, u: *Umjetnost tumačenja poezije*, Nolit, Beograd, 1979, pp 223- 242.

²¹⁸ S. T. Coleridge, *The Major Works*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, pp. 399-401.

²¹⁹ C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, Oxford, 1988, p. 76.

završne strofe pružaju „utjehu“. Međutim, upravo taj nedostatak strogosti, to prepuštanje spontanosti iskrene emocije predstavlja novi i nesumnjivo dragocjen element u pindarskoj tradiciji, koja je, reklo bi se donekle razblažena Horacijevom jednostavnošću. Jer ma koliko Vordsvortova religija čeznula za onostranim, ona ipak polazi od ovozemaljskog i od svakodnevnog koje u sebi krije nagovještaje vječnosti. Ona nije zaslijepljena sjajem nebeskih predjela, niti se sa visina spušta ka smrtnicima kao opomena. Ne, ona kreće iz konačnosti i pronalazi svoja božanstva u svakodnevnim prizorima oplemenjujući ih sjajem svoje vjere. Njena nebesa nisu u visinama rajskih vrtova nego duboko u unutrašnjosti ljudskog bića. A upravo po tome ova oda uistinu predstavlja „najplemenitiju englesku pindarsku odu.“²²⁰

d) Kolridž i uzvišenost subjekta

Povezanost ili dijalog koji uspostavljaju Vordsvortova „Oda besmrtnosti“ i Kolridžova „Oda potištenosti“ toliko je puta naglašavan i toliko istraživana da je gotovo nemoguće, pa čak donekle i nepotpuno, govoriti o jednoj pjesmi bez pominjanja one druge. Ta povezanost se prvenstveno zasniva na Kolridžovoj sugestiji o pisanju „filozofske poeme“ koja je bila povod Vordsvortovoj velikoj odi. Međutim, te četiri strofe iz 1802. godine označavaju i početak pjesničkog dijaloga koji nastaje kao Kolridžov odgovor, sa jedne strane na stihove njegovog prijatelja, a sa druge na prilično komplikovanu ljubavnu vezu sa Sarom Hačinson. Otuda je Kolridžova oda u svom izvornom obliku predstavljala stihovano pismo od nekih dvjestotinjak i više stihova koji su tek naknadnim redigovanjem dobili prepoznatljive žanrovske karakteristike. No, uprkos tim kasnijim redakcijama autobiografska nota ova pjesme ostala je itekako naglašena, tako da se njeno razmatranje u kontekstu razvoja religiozne ode, može smatrati i suvišnim. Zaista je teško ne složiti se sa konstatacijom da „Oda potištenosti“ ne

²²⁰ G. N. Shuster, *The English Ode from Milton to Keats*, Columbia University Press, New York, 1940, p. 251.

pruža baš najpoptuniju i najjasniju sliku Kolridžovih religioznih stavova, ali to opet ne znači da oni u potpunosti izostaju. Naime, ti stavovi su implicitno prisutni i otkrivaju se upravo u dijalogu sa Vordsvortovom odom, ali i u dijalogu sa nekim ranijim Kolridžovim ostvarenjima. Iz tog razloga smo se i odlučili da ovu pjesmu razmatramo u okvirima matematički uzvišenog.

Pomenuta srodnost između dvaju pjesama zapaža se u samoj emociji iz koje one nastaju, a koja nije toliko tipična za odu. Naime, u oba slučaja pjesma se rađa iz suštinski negativnih osjećanja, to jest iz obeshrabrujuće svijesti o nedostatku ili slabljenju kreativne moći i o nesposobnosti oživljavanja pjesničke vizije. To, dakle, nisu osjećanja koja imaju kolektivni značaj, niti nastaju iz nekog velikog trijumfa kao što je to bio slučaj u klasičnoj odi. Naprotiv, ona nastaju iz ličnog obeshrabrenja koje pronalazi utjehu u opštem. Vordsvortov lični gubitak se tako utapa u vjeru o besmrtnosti duše, kao izrazu kolektiviteta, koji pruža utjehu pjesnikovoj potištenosti. Međutim, Kolridžova potištenost je, reklo bi se, daleko dublja i snažnija.

„A grief without a pang, void, dark and drear,
A stifled, drowsy, unimpassioned grief,
Which finds no natural outlet, no relief,
In word, or sigh, or tear –,”²²¹

(Žalost bez bola, prazna, mračna i turobna,/ Bestrasna žalost, što uspavljuje i guši,/ Što ne daje prirodnog oduška, ni olakšanja,/ U riječi, uzdahu, il' suzi -)

Potresna snaga ovih stihova počiva u sve intenzivnijem nizanju oznaka za nešto što u svojoj osnovi ne sadrži nikakav kvalitet. Žalost se ovdje pretvara u gotovo proizvoljni znak

²²¹ Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, p. 114.

čiji je odnos prema označenom u potpunosti izbrisan. Ona, dakle, nema vidljivog uzroka, pa otuda ni uobičajene reakcije koja bi pružila barem djelimično olakšanje. Ona predstavlja krajnju otupjelost i utrnulost bića okovanog prazninom jednog, u suštini, bezimenog osjećanja. Ta emocionalna paraliza, stoga, ostavlja utisak pustoši i pasivnosti koja je nesavladiva upravo po tome što joj je nemoguće pronaći uzrok. Njen uticaj se osjeća, ali se ne može odrediti njen izvor. S obzirom na tu neodređenost emocije, na potpunu pasivnost čula izgleda da Kolridžova oda nastaje u stanju nulte inspiracije, to jest, apsolutnog mirovanja kreativne sposobnosti. Međutim, ono što dodatno zbunjuje čitaoca jeste činjenica da takvo stanje, kao izraz lične tjeskobe, biva uobličeno u formu koju krase uzvišenost osjećanja i polet kreativne energije. Ističući taj subjektivni karakter Džordž Votson (George Watson) ovu pjesmu naziva „gotovo nepristojno ličnom.“²²² No, ta „nepristojnost“ ne podrazumijeva vulgarnost ili brutalnu iskrenost jedne lične ispovijesti, već svojevrsno narušavanje žanrovskog kodeksa u kome krajnja subjektivnost pronalazi svoje mjesto u formi koja je vijekovima bila izraz najuzvišenijih kolektivnih osjećanja. Ukoliko, dakle, može biti govora o nekoj nepristojnosti, onda je to nepristojnost jedino prema tradiciji. Međutim, i takav utisak je samo privremen.

Naime, bezočna subjektivnost Kolridžove ode posljedica je njegove filozofske pozicije, ali i njegovih religioznih stavova, koji zapravo i ne omogućavaju drugačiji pristup. Njegova potištenost nema oduška, ona se ne može odagnati vjerom u besmrtnost kao kod Vordsvorta. Božanstvenost prirode u kojoj se rađaju asocijacije na čistoću dječijeg vizije svijeta ovoga puta ne može pomoći da se „podigne zagušujući teret sa mojih grudi“ (*to lift the smothering weight from off my breast*²²³). Međutim, iako nema tog blagotvornog uticaja prirode, njena veza sa božanskim se ipak ne negira u potpunosti. Ona je, svakako, daleko čvršća i izraženija u Kolridžovoj ranoj poeziji, naročito u njegovim „Religioznim

²²² George Watson, *Coleridge, The Poet*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966, p. 74.

²²³ Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, p. 115

razmišljanjima“ (*Religious Musings*) koja na svakom koraku odišu panteizmom. Uzmimo na primjer ove stihove:

„ ... Fair the vernal mead,
Fair the high grove, the sea, the sun, the stars;
True impress each of their creating Sire!“²²⁴

(Divna je prolječna livada,/ Divan visoki gaj, i more, sunce, zvijezde:/ U svemu istinski otisak Stvoritelja - Gospodara)

Ili,:

„ And blest are they
Who in this fleshly World (...)
Adore with steadfast unpresuming gaze
Him Nature's essence, mind, and energy!“²²⁵

(I blaženi su oni/ Što u ovom prolaznom Svijetu (..)/ Dive se neuobraženim pogledom, čvrstim/ Njemu, suštini, duhu i energiji Prirode!)

Taj sveprožimajući duh prirode, ili otisak božanskog u njenim manifestacijama, nije iščezao iz Kolridžove slike svijeta. On i dalje predstavlja osnov njegove religioznosti. Međutim, iako je odnos između objekta i apsoluta i dalje čvrst, ono što u toj vezi nedostaje jeste subjekt, koju u obamrlosti svog bića, ne može da upotpuni zamišljenu cjelinu. Otuda bi

²²⁴ Ibid, p. 13.

²²⁵ Ibid, p. 14.

se jedan od mogućih uzroka njegovoj potištenosti mogao tražiti upravo u usamljenosti i izolovanosti od preostala dva entiteta. Jer, ukoliko ne postoji veza sa objektom tada se gubi i odnos sa apsolutom čije odsustvo znači obesmišljavanje cjelokupne egzistencije. U takvoj situaciji gubi se suština i energija koja daje vitalnost i jedinstvo svemu stvorenom.

Kod Vordsvorta smo mogli uočiti da to jedinstvo, ili sposobnost njegovog zapažanja, vremenom slabi, ali se ipak čuva u sjećanju. Ono se oživljava asocijativnim putem, dakle ne kao autentična percepcija već kao iskustvo iz druge ruke, poput fotografije koja revitalizuje utiske iz nekog trenutka prošlosti. Međutim, uloga subjekta, bilo u izvornom ili u ovom oživljenom utisku, ostaje prilično pasivna. Ona se više svodi na iščekivanje nekog momenta otkrovenja ili vizije u kojoj se stvari tek *čine* zaodjevene nebeskim sjajem. Takvi momenti, dakako, ne zavise od subjektivne volje nego od milosti koja potiče odozgo. Oni se, prema tome, ne mogu prizvati (sem u obliku sjećanja) nego se mogu jedino iščekivati.

Kod Kolridža, sa druge strane, pasivnost subjekta predstavlja krajnji apsurd. Vjera u jedinstvo Stvoritelja i stvorenog koja se manifestuje u prirodi za njega nije privid niti vizija koja nastaje u naročitim trenucima. Nebeski sjaj kao sveprožimajući duh nije uzvišena iluzija nego stvarnost iz koje proističu sve druge istine. Otuda i njegov subjekt nije onaj koji pasivno prima djeliće te istine, nego onaj koji aktivno učestvuje u njihovom otkrivanju i to putem one veličanstvene sposobnosti koju Kolridž naziva maštom. Podsjetimo se još jednom da mašta za njega predstavlja ponavljanje vječnog čina stvaranja u konačnom duhu, dakle ponavljanje božanske kreativne moći u subjektu. To znači da subjekt ne prima objektivni svijet u nekim unaprijed utvrđenim granicama i sa nekim unaprijed određenim osobinama, već da ga gradi iz vlastite unutrašnjosti, to jest da ga projektuje iz sebe. U tom slučaju svijet se ne otkriva odozgo, niti je onaj sjaj za kojim Vordsvort žali nebeski; on, zapravo, dolazi iznutra, od subjekta koji ga obasjava vlastitom svjetlošću. „Dok Kolridž nastoji da transformiše dati svijet putem mašte“, kaže Boura, „Vordsvort poznaje trenutke u kojima zalazi van svijeta ka

nečemu drugom, i vjeruje da taj zadatak u suštini vrši mašta.²²⁶ Ovo je samo još jedna potvrda suštinske razlike između dvojice pjesnika koja se zasniva na relaciji aktivno-pasivno. Vordsvort, naime, posmatra maštu kao mogućnost prevazilaženja objektivnog svijeta u nekoj vrsti religioznog iskustva koje nastaje u dodiru sa prirodom. Međutim, aktivnost mašte je u takvim trenucima posljedica spoljašnjeg nadražaja koji dolazi od prirode. Pjesnik prije svega mora da posmatra njene oblike kako bi primio neophodni podsticaj za uzlet njegove mašte. Priroda je, dakle, putokaz ka Apsolutu. Sa druge strane, ona je za Kolridža ponavljanje onog beskonačnog POSTOJIM, ponavljanje njegovog stvaralačkog akta u kome priroda nastaje iz perspektive subjekta. Upravo zato ona ne može da pruži utjehu pjesnikovoj potištenosti:

„Though I should gaze for ever

On that green light that lingers in the west:

I may not hope from outward forms to win

The passion and the life, whose fountains are within.²²⁷

(Pa i kada bih vječno zurio/ U tu zelenkastu svjetlost što oklijeva na zapadu:/ Ne bih se nadati mog'o da spoljašnji oblici pobude/ Strast i život čiji su izvori unutra.)

Ovi stihovi se nesumnjivo odnose na Vordsvorta i predstavljaju kritiku njegove religije prirode. Pasivno iščekivanje religioznog otkrovenja u posmatranju prirode ne može se uskladiti sa aktivnom ulogom koju Kolridž pripisuje subjektu. Čak i kada bi se to iščekivanje produžilo do u vječnost očekivani trenutak se ne bi javio upravo zato što njegovo izvorište počiva na drugom mjestu. „Spoljašnji oblici“, otuda, ne mogu animirati stvaralačku funkciju

²²⁶ 'While Coleridge seeks to transform the given world through the imagination, Wordsworth knows moments when he passes beyond it to something else, and he believes that his task is essentially one of the imagination.' C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, Oxford, 1988, p. 93.

²²⁷ Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, p 115.

mašte, jer ona prima svoje podsticaje iznutra. Međutim, kako se to objašnjava u idućoj strofi, njena uloga se ne iscrpljuje u pukom primanju utisaka, već i u njihovom kombinovanju, oblikovanju i ponovnom stapanju u stvaralačkom procesu.

„O Lady! We receive but what we give,
And in our life alone does nature live: (...)
Ah from the soul itself must issue forth
A light, a glory, a fair luminous cloud
Enveloping the Earth –
And from the soul itself must there be sent
A sweet and potent voice, of its own birth,
Of all sweet sounds the life and element!“²²⁸

(O Gospo! Mi primamo tek ono što smo dali,/ I samo u našem životu priroda živi:(...)/
Ah, iz duše same proisteći mora/ Svjetlost, slava, oblak blistavi/ Što Zemlju omotava -/ Iz
duše same mora biti poslan/ Mio i snažan glas njenog rođenja,/ Život i suština svih drugih
ljupkih glasova)

Dakle, onaj sjaj i slava, koji u Vordsvortovoj odi predstavljaju nagovještaje platonističkog svijeta ideja, kod Kolridža predstavljaju projekciju unutrašnje svjetlosti na objektivni svijet. Ta svjetlost se rađa iz samosvijesti kao trenutka u kome subjekat postaje objektom vlastitog mišljenja i iz koga se rađa ne samo svijest o vlastitom postojanju već i o postojanju onog prvobitnog uzroka koji se označava pojmom Boga. U tom smislu rađanje samosvijesti se može tumačiti i kao primarno religiozno iskustvo kojim se osmišljava ukupna

²²⁸ Ibid, p. 115.

egzistencija. To je ono što Kolridž ovdje naziva „dušom“, koja artikuliše moćni glas obznanjujući vlastito rođenje. I premda auditivni karakter ove slike donekle zamagljuje njeno značenje, ona i dalje nagovještava kreativni potencijal subjekta koji je nužno prisutan u onome što se naziva objektivnim svijetom. Svijet se, po Kantovom učenju, ne može saznati niti zamisliti objektivno pa je otuda njegov kvalitet po nužnosti uslovljen subjektom. To je, zapravo, ono što dajemo i što nam se, u zavisnosti od stvaralačke moći naše mašte, vraća. Međutim, uzrok pjesnikove potištenosti počiva upravo u nedostatku te stvaralačke razmjene. Njegova tuga je rezultat praznine koja nastaje u apsolutnom mirovanju „oblikujućeg duha mašte“, koji se ne može podstaći na aktivnost spoljašnjim nadražajima. Otuda pjesnik ne pronalazi utjehu u prirodi jer on vidi, ali ne osjeća njenu ljepotu. Njegovo učešće u prirodi je, dakle, pasivno i zaustavlja se na pukom posmatranju, jer subjekat nije u stanju da osmisli, to jest da preoblikuje ono što vidi snagom vlastite imaginacije. Utoliko je i njegov gubitak tragičniji. Naime, pasivnost subjekta lišenog stvaralačke moći predstavlja stanje krajnjeg besmisla i mraka u kome je ona unutrašnja svjetlost koja je obasjavala svijet u potpunosti nestala. To je stanje prokletstva koje se ne razlikuje mnogo od one kazne na koju je osuđen i njegov Mornar – kazne „života u smrti“.

Tragičnost ovakvog stanja ne počiva samo u pasivnosti, već i u potpunoj nemogućnosti da se ona prevaziđe. Kao što Mornar ne može da se oslobodi vlastitog prokletstva tako ni pjesnik ne može pronaći lijeka za nešto što je ukorijenjeno u samoj srži njegovog bića. Onaj unutrašnji izvor je, dakle, nepovratno usahnuo. Međutim, ukoliko ne može da pronađe utjehu i ne može da prevlada svoju potištenost, on barem može da upozori na nju, ili bolje rečeno, da ukaže na važnost njene suprotnosti. A suprotnost potištenosti je, naravno, radost.

„Joy, virtuous Lady! Joy that ne'er was given,
Save to the pure, and in their purest hour,
Life, and life's effluence, cloud at once and shower,
Joy Lady! is the spirit and the power,
Which wedding Nature to us gives in dower
A new Earth and new Heaven,
Undreamt of by the sensual and the proud –
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud –
We in ourselves rejoice!“²²⁹

(Radost, vrla Gospo! Što nikad ne bješe data/ Sem čistima, u najčišćem času,/ Život, i života tok, oblak i pljusak u jednom,/ Radost Gospo! je snaga i duh,/ Što nevjesta Priroda daje nam u miraz/ Novu Zemlju i Nebo novo,/ O kojima ne slute pohotni i tašti -/ Radost je mio glas, Radost je blistavi oblak -/ Kome se u sebi radujemo!)

Iz osjećanja radosti proističe sve ono što je za pjesnika nepovratno izgubljeno. Njen izvor ni ovoga puta ne dolazi izvana, već predstavlja unutrašnju ravnotežu u kojoj subjekt, objekt i apsolut predstavljaju savršeno jedinstvo. To je radost učestvovanja u božanskom koje zahtjeva čistoću srca i aktivnost u kojoj životni tokovi struje punim intenzitetom. To je sveta veza sa Prirodom, vjenčanje subjekta i objekta u kome mašta stvara „novu Zemlju i novo Nebo“. To je radost u svom apsolutnom obimu. I premda je taj bogati miraz za pjesnika izgubljen on ga, poput naslijeđa, na kraju pjesme predaje svojoj zamišljenoj Gospi sa željom da se bar ona raduje tom najuzvišenijom od svih radosti (*Thus mayest thou ever, evermore rejoice.*²³⁰)

²²⁹ Ibid, p. 116.

²³⁰ Ibid, p. 118.

U tom trenutku, bez obzira na neposrednost i intimni karakter te želje, pjesma izlazi van okvira autobiografskog i postaje izraz kolektivnih vrijednosti. Taj prelaz je omogućen onim univerzalnim obimom radosti koja predstavlja antitezu pjesnikovom osjećanju praznine. Iako oda nastaje iz kreativne nemoći kao duboko lične tragedije, ona se na kraju sasvim uspješno uspinje do nivoa kolektiviteta. Iz stanja stvaralačke krize i tupe pasivnosti ona se uzdiže do krajnjih granica kreativnih sposobnosti čovjeka koje počivaju u samoj osnovi njegovog bića. Međutim, taj put od pojedinačnog ka opštem ne predstavlja svjesno rušenje jedne norme, već oslobađanje od njenih stega. Premda nas autobiografski momenat sa početka pjesme može zavarati, na kraju moramo priznati da se ona po svojim suštinskim obilježjima potpuno uklapa u okvire žanra. Taj nešto izmijenjeni odnos snaga između pojedinačnog i opšteg rezultat je drugačijeg pristupa samoj kategoriji žanra koji predstavlja jedan od najvažnijih Kolridžovih doprinosa razvoju ode.

Naime, ukoliko je Vordsvort pokazao da se uzvišenost može postići i upotrebom najjednostavnijeg jezika, oslobodivši time odu stilske izvještačenosti, Kolridž je pokazao da dosljednost formalnim obilježjima ne predstavlja njenu neprikosnovenu suštinu. Naime, kao što pjesnik ne predstavlja pasivni instrument inspiracije, tako ni pjesma za Kolridža ne može biti materijal koji bi se mogao oblikovati jedino spolja. Iz tog uvjerenja se rađa ona čuvena razlika između mehaničke i organske forme koja će imati dalekosežne posljedice u stvaranju poezije. Njena suština se sastoji u sledećem: „Forma je mehanička kada se na bilo koji dati materijal utisne neka unaprijed određena forma koja ne izrasta nužno iz osobina tog materijala; - kao kada komadu vlažne gline damo bilo kakav oblik koji želimo da ona ima kada se stvrdne. Organska je forma, sa druge strane, urođena; ona sebe oblikuje dok se razvija iznutra, a ukupnost njenog razvoja je jedno i isto sa savršenstvom njenog vanjskog oblika.“²³¹

²³¹ 'The form is mechanic, when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material; - as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic form, on the other hand, is innate; it shapes, as it developes itself from within, and

Iz ove definicije možemo vidjeti da Kolridž i u samoj formi zapaža onaj isti unutrašnji sjaj koji je veličao i kod pjesnika. Forma, dakle ne treba da bude neki spoljašnji okvir koji se silom nameće datom materijalu bez obzira na njegove urođene osobine. Ona prije svega mora da se prilagodi tim osobinama, to jest da prirodno izrasta iz određenog materijala. Na taj način proces nastajanja forme postaje istovremen sa procesom oblikovanja materijala. U ranijim epohama, forma je prethodila oblikovanju materijala, tako da je pjesnik prije svega pronalazio određeni formalni okvir koji je pogodovao njegovoj ideji ili emociji, a tek onda započinjao pisanje. Međutim, u organski shvaćenoj formi ona se definiše u samom procesu stvaranja, iznutra, prema vlastitim zakonima. U takvom procesu pjesnik ne vrši nasilje nad vlastitim predmetom, potčinjavajući ga nekoj zamisli ili ideji; on zapravo zapaža ideju u određenom materijalu, a zatim joj pomaže da se iz njega oblikuje.

Otuda ni Kolridžova oda ne nastaje mehaničkim procesom, nego se iz neposrednosti jednog ličnog iskustva oblikuje, u toku pisanja i prerađivanja rukopisa, u izraz najuzvišenijih opštih vrijednosti. Ona se, dakle, tek po završetku stvaralačkog procesa afirmiše kao prepoznatljiv žanr. Na samom početku ona je bila tek pjesma koja traži svoju formu. U tom momentu ni sam pjesnik vjerovatno nije bio svjestan da piše odu. Međutim, ta neopterećenost unaprijed zadanim okvirima dala je neophodni zamah pjesničkoj slobodi koja je mogla nesmetano da prati „unutrašnju logiku“ pjesme. Stoga se ni njena konačna afirmacija u obliku ode ne sastoji u spoljašnjim karakteristikama. Osam strofa iz kojih se ona sastoji ne sadrže klasična obilježja, što se zapaža već i po njihovoj dužini. Ona, naime, varira i kreće se u rasponu od osam stihova treće strofe do čak trideset i dva stiha u sedmoj strofi. No, i pored ovakvog stepena slobode, žanrovska prepoznatljivost se ogleda u formi obraćanja, različitoj dužini stihova, te iznad svega, u univerzalnoj vrijednosti one apsolutne radosti sa kojom pjesma završava.

the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form.' – *Lectures on Shakespeare, etc* by Samuel Taylor Coleridge, London, 1951, p. 46.

U svjetlu platonističke filozofije, koja je svakako bliska Kolridžu, ta radost postaje čista ideja, a ne samo odraz njene suštine u prolaznom svijetu. Potištenost, kao njena suprotnost, takođe predstavlja ideju, budući da ni jedno ni drugo nemaju uzroka koji bi ih povezo sa sferom konačnosti. U tom nadilaženju konačnosti, u bezuzročnosti datih osjećanja prepoznajemo matematičku uzvišenost koja, u velikoj mjeri, doprinosi žanrovskoj afirmaciji pjesme. Njen matematički karakter određen je apsolutnim značenjem pojmova, apsolutnim jezikom, ili, kako ga Koridž naziva „jezikom duha“ (*the language of spirits*)²³², koji stoji u pozadini „jezika riječi“ (*the language of words*), pri čemu je ovaj drugi tek posrednik onome prvom. U tom neposrednom obraćanju duhu i apsolutnim kategorijama otkriva se i religiozni karakter ove ode, koji se ne zapaža na prvi pogled. On je, zapravo, sadržan u radosti koja predstavlja jedinstvo subjekta, objekta i apsoluta. U tom smislu se Koridžova religija donekle razlikuje od one zvanične. Naime, ona ne predstavlja put ka apsolutu koji će se završiti sjedinjenjem u času konačnog vaskrsenja, već obitavanje u apsolutu, sjedinjenje konačnog i beskonačnog u ovozemljskom životu.

Međutim, ovo udaljavanje od zvaničnih kanona i okretanje ličnim izvorima religioznih osjećanja predstavlja značajno obilježje ne samo Kolridžove, nego i ukupne romantičarske poezije, naročito prve generacije. Taj zaokret je, svakako, najuočljiviji kod Blejka čija je religija obogaćena cijelim mnoštvom živopisnih božanstava. Kod Vordsvorta i Kolridža ona se od teoloških okreće više ka metafizičkim obilježjima. Međutim, u svakom slučaju, njen je karakter izrazito lični i zasniva se na subjektivnim osnovama, a u skadu s tim se i karakter matematiki uzvišenog sve više personalizuje. Ta promjena u kvalitetu uzvišenog najjasnije se zapaža u sve manjem udjelu negativnih osjećanja, prvenstveno straha i užasa. Na primjeru, Miltonove i Votsove ode moglo se vidjeti u kolikoj mjeri je snaga religioznih osjećanja bila zasnovana na svojevrsnom zastrašivanju i opomeni. Matematička uzvišenost tih oda, u

²³² 'Critics (...) are most apt to overlook the important fact, that besides the language of words there is a language of spirits (...) and that the former is only the vehicle of the latter.' - Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, p 304.

njihovim kosmičkim razmjerama, bila je u službi straha od kazne i neumoljive pravednosti Boga koji u svojoj svemoći potresa univerzum i sa lakoćom pomračuje politeistička božanstva. Nezamislivost njegove veličine i moći predstavljala je sredstvo moralnog odgoja, društvene korekcije i sankcije, kao i sredstvo iznuđivanja pokornosti i poniznosti. U tom pogledu, Bog klasicističke ode jeste Bog koji uliva strahopoštovanje, koji zahtjeva odricanje i žrtvovanje i koji uslovljava nagradom vječnog života nakon smrti. Jednom riječju, on je onakav kakvim ga prikazuju crkvene dogme zvanično prihvaćene religije.

Na drugoj strani, Bog romantičarske ode nema te objektivno prihvaćene osobine koje propisuje crkva. On je, prije svega ideja u subjektu, proizvod ličnog promišljanja pjesnika. U njemu se više ne ističe strahopoštovanje, nego ljubav. On više nije onaj koji kažnjava već onaj koji voli. Otuda romantičarska oda naglašava božansku moć i ljepotu stvaranja koja se najpotpunije osjeća u jedinstvu stvorenog sa njegovim tvorcem. Romatičarski Bog, dakle, ne čeka negdje na kraju svijeta, već obitava u svijetu samom, kao beskonačni duh čije se prisutvo naslućuje gotovo na svakom koraku. U skladu s tim, i karakter matematički uzvišenog se u značajnoj mjeri udaljava od straha i užasa i približava pozitivnim osjećanjima poput radosti, blaženstva i duboke povezanosti sa svijetom. Nemogućnost kvantitativne spoznaje uzvišenosti ove vrste nije više sredstvo zastrašivanja, već mogućnost prevazilaženja vlastite konačnosti, i to ovdje i sada. A taj lični odnos prema Bogu, to traženje religioznog iskustva u vlastitom srcu, u bratstvu sa prirodom i sa bližnjima, svakako predstavlja jedan od najznačajnijih doprinosa romantičarske poezije ne samo današnjem nego i svim budućim vremenima.

DINAMIČKA UZVIŠENOST PRIRODE

U prethodnom smo poglavlju mogli zapaziti da se afirmacija subjekta u percepciji uzvišenog, od onih skromnih naznaka kod Drajdena i Greja, razvija do mnogo šireg stepena slobode u romantičarskoj poeziji. Pjesnikova ličnost nije više potčinjena autoritetu kolektiva, nego upravo ona postaje mjerilo uzvišenih osjećanja koja se, zapravo, projektuju sa pojedinačnog na opšte. Pjesnik, dakle, nije više onaj koji verbalizuje, te na određeni način promoviše opšteprihvaćene norme, bilo religiozne, bilo moralne ili neke druge, nego onaj koji, opisujući lična iskustva, podstiče čitaoca da doživi neka sasvim nova osjećanja, ili da, svjesno ili nesvjesno, usvoji drugačije poglede na svijet. Romantičarski pjesnik tako okreće leđa klasicističkoj disciplini i urednosti koje, potpomognute razvojem nauke i tehnike, doživljavaju punu ekspanziju u nagloj industrijalizaciji u kojoj se ljudska suština pokušava svesti na zakone mehanike. On kategorički odbija da bude dio mehanizovanog kolektiva i otuda se povlači u tišinu i mir ruralnih krajeva, u osamljenost i meditacije, u umjetnost koja treba da pokaže i da afirmiše drugačiji sistem vrijednosti od onih isključivo praktičnih i monetarnih. Njegov subjektivni svijet, na taj način, predstavlja protivtežu kolektivnoj otuđenosti modernog industrijskog društva u kome se čovjekova pojedinačna vrijednost žrtvuje u korist blagostanja povlaštene elite.

Upravo ovakve promjene omogućavaju pojavu subjektivne religioznosti koja se razvija u različitim pravcima, od Blejkove mitologije, preko Vordsvortovog panteizma do Šelijeveg ateizma. Kada je u pitanju religija njena elitistička osnova se ogleda u autoritetu crkve koja se nameće kao jedini validni posrednik između čovjeka i Boga. Njena uloga je, u takvim uslovima, prvenstveno regulativna jer ona propisuje pravi put ka Bogu, cijepajući čovječanstvo na dva pola – na masu neposlušnih grešnika i manjinu poslušnih pravednika.

„Sve religiozne nacije“, piše Šeli, „zasnivaju se isključivo na autoritetu; sve religije svijeta zabranjuju ispitivanje i ne žele da čovjek razmišlja. Autoritet traži od čovjeka da vjeruje u Boga. Sam Bog je zasnovan jedino na autoritetu nekolicine ljudi koji se pretvaraju da ga poznaju i da dolaze u njegovo ime kako bi ga najavili na zemlji. Bog, koga je stvorio čovjek, ima nesumnjivu potrebu za čovjekom kako bi svoje postojanje obznanio čovjeku.“²³³ Ova „nekolicina ljudi“ koja je navodno upućena u božje tajne i okupljena u instituciji crkve, nalazi se u povlaštenom položaju koji joj omogućava da u ime Boga manipuliše vjernicima i da ih nagoni na poslušnost iz straha od božje kazne. Međutim, nasuprot toj uslovljenoj vjeri, Šeli pokušava da dokaže božju uslovljenost čovjekom koja pruža mogućnost oslobađanja čovjeka od uticaja 'pobožne' nekolicine. Naime, Bog za Šelija predstavlja ograničenost ljudskog razuma u pokušaju da objasni ili shvati uzročnost vlastitog postojanja, pri čemu se, zapravo, sve ono što nadilazi njegovu moć, svodi pod magloviti pojam Boga. (Otuda je Bog izvor kako matematičke tako i dinamičke uzvišenosti). Prema tome, Bog nastaje iz ograničenosti ljudske konačnosti uhvaćene u zamku beskonačnog. No, ukoliko je Bog isključivo ljudska kreacija, onda ne može biti govora o bilo kakvoj regulativnoj ulozi crkve. U tom slučaju pojam Boga postaje subjektivna kategorija koja nastaje tamo gdje prestaje moć razuma. Kakav će biti sadržaj tog pojma ne zavisi onda od autoriteta nekolicine nego od imaginacije pojedinca. To zapravo postaje stvar izbora – prikloniti se zvaničnoj religiji ili ostati vjeran ličnoj religioznosti koja može, ali i ne mora, biti u vezi sa ovom prethodnom

Našavši se pred takvim izborom romantičarski pjesnik, dakako, bira ovu drugu mogućnost koja je daleko iskrenija, te, u mnogo manjoj mjeri, uslovljena autoritetom. U takvoj vrsti religioznosti odnos između čovjeka i Boga ne zavisi više od posredovanja

²³³ 'All religious nations are founded solely on authority; all the religions of the world forbid examination and do not want one to reason; authority wants one to believe in God; this God is himself founded only on the authority of a few men who pretend to know him, and to come in his name and announce him on earth. A God made by man undoubtedly has need of man to make himself known to man.' - Percy Bysshe Shelley, *The Necessity of Atheism*, <http://www.andrew.cmu.edu/user/jksadegh/A%20Good%20Atheist%20Secularist%20Skeptical%20Book%20Collection/Percy%20Bysshe%20Shelley%20-%20The%20Necessity%20of%20Atheism.pdf>

upućene elite nego od samostalnog traganja za apsolutnim izvan crkve i izvan formalnih načina ispovijedanja vjere. Ta neformalna religioznost, stoga, ukida jaz između prolaznog i vječnog omogućavajući jedan daleko čvršći i neposredniji odnos. Religiozno iskustvo, na taj način, postaje dostupno i izvan crkve, molitve, posta, odricanja i svih drugih normi, te počinje da se javlja u pukom posmatranju stvari koje nas okružuju i koje predstavljaju nagovještaje nečeg daleko većeg i značajnijeg. Drugim riječima, na mjestu onog vještački stvorenog jaza koji je nametala crkva, sada se pojavljuje priroda koja ne uspostavlja granicu između dvaju oblasti, već tačku u kojoj se one dotiču. Ona, u stvari, postaje medijum putem koga subjekt saobraća sa Apsolutom. Otuda Kolridž smatra da bi „srce i razum pjesnika trebalo da budu povezani, blisko povezani i sjedinjeni sa veličanstvenim pojavama u Prirodi.“²³⁴ Ovo jedinstvo pjesnika i prirode prerasta, dakle, u neku vrstu religioznog iskustva u kome pojedinačnost usklađuje otkucaje vlastitog biće sa pulsom svemira.

Međutim, taj bitno izmijenjeni stav prema prirodi, u širem kontekstu, ne predstavlja isključivo romantičarski doprinos afirmaciji prirode, već prije svega oživljavanje jednog shvatanja čiji korijeni sežu mnogo dalje u prošlost²³⁵. Naime, priroda je još od starih Grka, tačnije od Aristotela, tumačena dvojako – prvo, kao skup pojava koje su vidljive ljudskom oku i u koje spada i sam čovjek, a drugo, kao skup procesa koji su nevidljivi i otuda dostupni jedino umu. Iz grčkoj jezika ova je dvoznačnost prešla u latinski i očuvala se kroz cijeli srednji vijek kao razlika između *natura naturans*, što predstavlja stvaralački i aktivni potencijal prirode, i *natura naturata*, koja obuhvata stvorenu prirodu, kao njen uglavnom pasivni aspekt. Prema tome, ono što nazivamo prirodom može da bude ili vidljivi i opipljivi svijet oko nas, koji nije rezultat našeg djelovanja, ili onaj nevidljivi proces koji se krije u pozadini vidljivog i koji upravlja svim tim veličanstvenim manifestacijama

²³⁴ 'Poet's Heart and Intellect should be combined, intimately combined and unified, with the great appearances in Nature' – Samuel Taylor Coleridge, *The Major Works*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 513.

²³⁵ Vidi: Vladislav Tatarkevič, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 281-289.

Dvoznačnost ovog pojma predstavlja i jednu od temeljnih razlika između klasicističkog i romantičarskog odnosa prema prirodi. Romantičarski pjesnik posmatra prirodu kao *natura naturans*, a klasicistički kao *natura naturata*; onaj prvi u njoj vidi aktivni stvaralački duh, a ovaj drugi pasivnu materiju. Prvi nastoji da se sjedini sa njom, a drugi da je kopira. Jedan se divi njenoj uređenosti, a drugi njenoj latentnoj moći. Otuda se i dinamička uzvišenost prirode, onakva kakvom je definiše Kant, rijetko pronalazi u klasicističkim odama.

Klasicistička koncepcija prirode na polazi od pretpostavljenog jedinstva subjekta i objekta nego od njihove potpune odvojenosti, u kome se priroda posmatra ili u njenoj podređenosti, ili pak u svojevrsnom neprijateljstvu prema čovjeku. U ovom prvom slučaju klasicistički pjesnik pripisuje prirodi obično ona svojstva koja su u skladu sa dominantnom emocijom ili opštom idejom pjesme. Tako, na primjer, Milton, u već pomenutoj odi, personifikuje prirodu u lik pohotne dame koja bludniči sa suncem i koja, sa dolaskom njenog stvoritelja, nastoji da prikrije svoju „grešnu izobličenosť“ (*foul deformities*²³⁶). Kako bi istakao uzvišenost svog predmeta pjesnik, dakle, podređuje sve ostale motive njegovoj veličini. No, iako se u ovakvoj personifikaciji priroda u određenoj mjeri oduhovljava i približava onom *natura naturans*, njena je moć potčinjena svemoći njenog tvorca. Njen duhovni aspekt za Milтона predstavlja ostatak paganskih vjerovanja koja su u suštini pogrešna i prevaziđena istinom hrišćanske vjere. Njena plodnost i bujnost, kojoj su se divili pagani, prerastaju u grešnost vrijednu prezira i stida, a u toj grešnosti počiva i uzrok njenog deformiteta.

Inače, klasicistička sklonost ka harmoniji i proporciji nije u stanju da se divi netaknutoj prirodi u njenim najšurovijim oblicima, pa je otuda „izobličenosť“ prirode rezultat ne samo moralnog pada, već i nedostatka one Poupove „metode“. Pjesnik XVII ili XVIII vijeka svakako nije pjesnik sela koji bi u ruralnom okruženju mogao tražiti inspiraciju za

²³⁶ Milton, *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford, 1979, p. 66.

svoje stihove. Njegovo uživanje u prirodi svodi se na bašte i vrtove, parkove i predgrađa, dakle na onu prirodu koja je uređena i, na određeni način, ukroćena ljudskim djelovanjem. Marvelov „Vrt“ nesumnjivo predstavlja jedan od najboljih primjera takvog uživanja u prirodi. Priroda je za Marvela, kao i za većinu njegovih savremenika, neki miran kutak koji pruža utočište od gradske vreve, od društvenih normi, prestiža i sujete, ambicioznosti i rivaliteta. Ona je mjesto za opuštanje i za uživanje u jednostavnosti i tišini, mjesto za razmišljanje i posvećenost vlastitim mislima. Ona je pribježište u kome se duh „povlači u vlastitu sreću“ (*withdraws into its happiness*) i stvara nove svjetove:

„Yet it creates, transcending these,
Far other worlds, and other seas,
Annihilating all that's made
To a green thought in a green shade.“²³⁷

(Al' ipak stvara, nadilazeći ove,/ Neke svjetove druge i druga mora,/ Potčinjavajući sve što stvoreno je/ Jednoj zelenoj misli u zelenoj sijenci.)

Međutim, ova „zeleno misao“, koja, reklo bi se, poništava objektivni svijet ne izlazi, niti želi da izađe, van granica konačnog. Ona je dovoljna samoj sebi i, van tog unutrašnjeg spokoja, ona nema potrebu za postizanjem onog uzvišenog stepena jedinstva za kojim žude romantičari. Uopšteno govoreći, klasicistički pjesnik u prirodi i ne traži uzvišenost, pogotovo ne u onom njenom značenju koje uključuje i negativna osjećanja poput straha i užasa, već jedino ljepotu. Otuda se i Marvelov odnos prema prirodi približava božanskom jedino u onom poređenju sa rajskim vrtom u kome je čovjek bio u srećnom (ali neprevodivom *garden-state*)

²³⁷ Andrew Marvell, *The Complete Poems*, Penguin Classics, London, 2005, p. 101.

„baštenskom-stanju“ ili možda bolje rečeno u „stanju zelenila“. Međutim, čak ni takvo stanje blaženstva, koje je u pjesmi više konvencionalno nego iskreno, ne nastaje u čovjekovom dodiru sa stvarnim i neukrotivim silama prirode. Ono je, zapravo, uslovljeno jednom idealizovanom apstrakcijom koja je očišćena od svakog oblika deformiteta, bilo fizičkog, bilo moralnog. To je idealizacija prirode, nasuprot njenoj realnoj manifestaciji.

Zahvaljujući izjednačavanju pojmova ljepote i uzvišenosti, klasicistička priroda je otuda uzvišena (ili lijepa) samo onda kada je oplemenjena ljudskim djelovanjem, to jest kada je usklađena sa određenom formom, uređena i harmonizovana. U tom smislu zanimljivo je osvrnuti se na jedan Džonsonov zapis sa njegovog putovanja kroz planinske predjele Škotske: „Oko naviknuto na cvjetne pašnjake i valovita polja“, piše Džonson, „je zapanjeno i zgroženo širokim prostranstvom beznadne neplodnosti. Prizor podsjeća na materiju koja nije sposobna da ostvari formu ili upotrebljivost, odbačenu od staranja prirode i razbaštinjenu od njene naklonosti, prepuštenu njenom izvornom, elementarnom stanju, i oživljenu jedino sumornom snagom beskorisne vegetacije.“²³⁸ Ovaj odlomak potpuno jasno oslikava ne samo Džonsonovu nego i opštu sklonost njegove epohe ka formi, definiciji i pragmatizmu. Naime, ono što pjesnika najviše zapanjuje u ovom prizoru jeste odsustvo svrhe, neizdiferenciranost oblika, kao i krajnja zapuštenost predjela koji ne može da se približi bilo nekoj praktičnoj, bilo estetskoj vrijednosti. Otuda se čini da je opisani prizor, na neki čudan način, zanemaren od strane prirode, zaboravljen i prepušten vlastitom staranju. Drugim riječima, izgleda da je vidljiva priroda, *natura naturata*, zanemarena od njene *natura naturans*, to jest da je materija u potpunosti odvojena od duha. Međutim, ta prividna razdvojenost nastaje kao rezultat Džonsonovog tumačenja duha prirode sa stanovišta ljudskog sistema vrijednosti. On, zapravo, ne priznaje mogućnost autonomnog djelovanja prirode, koje bi se zasnivalo na drugačijem

²³⁸ 'An eye accustomed to flowery pastures and waving harvests is astonished and repelled by this wide extent of hopeless sterility. The appearance is that of matter incapable of form or usefulness, dismissed by nature from her care and disinherited of her favours, left in its original elemental state, or quickened only with one sullen power of useless vegetation.' – *The Pelican Book of English Prose, vol. 3, Eighteen Century Prose 1700-1780*, (edited by D. W. Jafferson), Harmondsworth, 1956, p. 52.

poimanju svrhovitosti i ljepote, dakle, izvan ljudskih ograničenja. Njegova *natura naturans*, otuda i nije duh prirode nego duh čovjeka koji nastoji da uredi svijet što ga okružuje na racionalističkim temeljima. I dok bi kod, recimo, Vordsvorta ovaj planinski kraj probudio uzvišenost vrijednu divljenja i strahopoštovanja, Džonson u njemu zapaža gotovo odvratnu zapuštenost, kao i nedostatak potencijalne koristi. Priroda u kojoj on može da uživa, dakle, mora da ima neku svrhu, pa barem i čisto estetsku, što opet potvrđuje da klasicistički pjesnik nastoji da prirodu potčini sebi, a ne da se uskladi sa njenim bićem.

No, uprkos takvom odnosu, priroda ipak zauzima centralno mjesto u klasicističkoj poetici. Zahtjev za ugledanjem na prirodu nesumnjivo predstavlja opšte mjesto u svim razmišljanjima o književnom stvaranju ove epohe. Međutim, on se ne zasniva na nekim skrivenim vezama koje priroda uspostavlja između vječnosti i prolaznosti, nego na prostom zakonu vjerovatnosti i nužnosti u kome ona, prema Poupovim riječima, „stvarima svim valjane okvire pruža“ (*Nature to all things fix'd the limits fit*²³⁹). U svom čuvenom „Eseju o kritici“ (*An Essay on Criticism*) rodonačelnik klasicizma objašnjava taj zahtjev ovim riječima:

„First follow Nature, and your judgment frame

By her just standard, which is still the same:

Unerring Nature, still divinely bright,

One clear, unchanged, and universal light,

Life, force, and beauty, must to all impart,

At once the source, and end, and test of Art.²⁴⁰

²³⁹ *The Works of Alexander Pope*, The Wordsworth Poetry Library, Ware, Hertfordshire, 1995, p. 68.

²⁴⁰ *Ibid*, p. 68.

(Prirodu prvo slijedi, i podesi svoj sud/ Po njenoj normi što još je uvijek ista:/
Nepogrešiva Priroda, još božanski sjajna,/ Ta svjetlost jasna, stalna i univerzalna,/ Život i
snagu, ljepotu svemu daje,/ I čini početak i kraj, i mjerilo Umjetnosti.)

Iako bi mogla zvučati pretjerano, ipak je teško oduprijeti se konstataciji da se priroda u ovakvom tumačenju pretvara u svojevrstu konstantu klasicističke poetike. U ovim stihovima ona je standard, nepromjenljiv i univerzalan, pa otuda i nezaobilazan pri donošenju bilo kakvog suda o umjetnosti. Ona je, kako saznajemo iz posljednjeg stiha ovog odlomka, podjednako validno mjerilo ne samo za kritičara koji procjenjuje, ili „testira“ neko djelo, nego i za umjetnika koji ga stvara, kao i za publiku kome je namijenjeno. Ona predstavlja samu srž umjetnosti jer joj daje vitalnost, vjerodostojnost i ljepotu. I premda bi se na osnovu onog „božanskog sjaja“ koji je okružuje moglo zaključiti da Poup u prirodi zapaža i neke, u suštini, romantičarske kvalitete, na kraju je ipak izvjesno da je taj sjaj iskorišten jedino kao najjači mogući argument koji podupire pjesnikovo gledište. U tom nagovještaju božjeg prisustva u prirodi, otuda, nije naglašen njen stvaralački potencijal niti njena moć, već jedino neuništivost univerzalnih principa koji su sadržani u njenoj zakonitosti. Upravo iz tog razloga Poup ističe njenu nepogrešivost koja, u svom nepokolebljivom ispunjavanju kosmičkih zakona, treba da posluži kao uzor umjetnosti. Iz istog razloga je i Džonson zgrožen pred ambijentom u kome se priroda odmetnula od pretpostavljene zakonitosti i drznula da izrazi vlastitu volju. Dakle, čini se da je odnos klasicističke poetike prema prirodi uglavnom selektivan i odnosi se na onaj njen dio koji je u skladu sa ljudskim pojmovima ljepote i harmonije, dok ona divlja i neukrotiva priroda stoji izvan njenih interesovanja, kao neka vrsta sirovog i neprerađenog materijala koji nije pogodan za umjetničku obradu. Ta negostoljubiva priroda za klasicističkog pjesnika otuda i nema estetsku vrijednost.

U pokušaju da se u najkraćim crtama sumira predromantičarsko shvatanje prirode može se navesti i zapažanje Mire Reynolds²⁴¹ (Myra Reynolds) po kome se, u razdoblju od Poupa do Vordsvorta, mogu razlikovati tri različite faze u tumačenju prirode. Krenemo li od one posljednje, čiji je predstavnik Vordsvort, zapazićemo da u njoj dominira shvatanje prirode u njenom kosmičkom smislu, koje se „temelji na suštinskom jedinstvu čovjeka i prirode.“ U prethodnoj, prelaznoj fazi priroda se prepoznaje kao nešto lijepo i vrijedno proučavanja, ali se to proučavanje zadržava na spoljašnjim karakteristikama i nema onu dubinu i sugestivnost romantičarske poezije. U prvoj, klasicističkoj fazi priroda se, međutim, koristi tek kao skladište različitih poređenja koja služe kao odraz ljudskih postupaka i ljudskih strasti. Prema tome, pjesnikov stav prema prirodi se razvija od potpune odijeljenosti čovjeka od prirode ka njihovom suštinskom jedinstvu koje dostiže punu zrelost u periodu romantizma.

Ukoliko smo ranije naglasili da se dinamička uzvišenost prirode rijetko susreće u klasicističkoj poeziji, a sada je i sasvim jasno zbog čega, okrenimo se onda onom prelaznom periodu u kome se zapažaju prve naznake njenog dinamičkog tumačenja. Te ćemo naznake, u njihovom najčistijem obliku, pronaći kod Kolinsa u njegovoj čuvenoj „Odi večeri“ (*Ode to Evening*).

a) Kolins i mitska uzvišenost večeri

Ovaj prelazni period predstavlja čudnu mješavinu neoklasicizma, u njegovom zenitu, i romantizma, koji je još u svojim povojima i nema jasno određene smjernice. Najznačajniji pjesnici tog doba su, po opštoj ocjeni, Grej i Kolins čija se originalnost, prema Eliotovim riječima, „sastoji u njihovom prilagođavanju avgustovskog stila senzibilitetu osamnaestog

²⁴¹ Myra Reynolds, *The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth*, The University of Chicago Press, Chicago, 1909, pp. 27-28. (e-book)

vijeka.²⁴² U tom novom senzibilitetu sve jasnije se zapaža pomjeranje težišta sa spoljašnjosti na unutrašnjost, sa opšteg na pojedinačno, sa praktičnog na estetsko. Međutim, ta drugačija vrsta osjećajnosti još uvijek nastoji da pronade svoj izraz u okvirima aktuelne poetike koja je osmišljena za sasvim drugačije ciljeve. Rimovani distih još uvijek suvereno vlada pjesničkom pozornicom pružajući široke mogućnosti za jasno uobličenu misao, oštru i aforističnu. No, javljanjem interesa za nešto maglovitije teme koje su izvan duhovitih komentara svježih aktuelnosti iz viših slojeva društva ili pukog promovisanja etičkih, religioznih, političkih i drugih maksima, takav metrički okvir se pokazuje kao prilično skučen način izraza. Otuda se oda, koju je u prethodnom razdoblju razvio Kauli, javlja kao mnogo podesnija alternativa u obradi onih tema koje se više oslanjaju na deskripciju nego na naraciju.

U tom pogledu ne iznenađuje činjenica što Kolins, sa svoje dvadeset-četiri godine, objavljuje zbirku pjesama pod naslovom „Ode na nekoliko deskriptivnih i alegoričnih tema“ (*Odes on Several Descriptive and Allegorical Subjects*), ali ni to što pomenuta zbirka u to doba izaziva veoma slab interes kod publike. Naime, ona je objavljena 1746. godine, u tiražu od hiljadu primjeraka, a samo tri godine kasnije, razočarani pjesnik je otkupio i uništio sve preostale primjerke. Ovaj podatak dovoljno govori o različitosti i originalnosti Kolinsovog senzibiliteta, ali i o ukusu publike koja još nije bila spremna da prihvati i prepozna nova pjesnička strujanja. Suština tog razilaženja između pjesnika i njegovog vremena zasnivala se opet na relaciji između razuma i mašte. Ukus ondašnje publike, još uvijek čvrsto zasnovan na racionalističkim principima, možda se najbolje naslućuje iz Džonsonovog osvrta na Kolinsa, i njegovu poeziju, u kome se za pjesnika kaže da je bio „izuzetno privržen onim uzletima mašte koji prelaze okvire prirode.“²⁴³ „Njegove pjesme su“, dodaje Džonson, „proizvodi duha kome

²⁴² 'The originality of Gray and Collins consists in their adaptation of an Augustan style to an eighteenth-century sensibility' – *The Pelican Guide to English Literature, From Dryden to Johnson, vol. 6*, (ed. by Boris Ford), Harmondsworth, 1963, p. 272.

²⁴³ '(Collins) was eminently delighted with those flights of imagination which pass the bonds of nature' – Samuel Johnson, *Lives of the Most Eminent English Poets with Critical Observations on their Works*, London, 1854, p. 283. (e-book)

ne nedostaje žara, niti poznavanja bilo knjiga bilo života, ali koji je na neki način osujećen u svom napretku lutanjem u potrazi za pogrešnim ljepotama.²⁴⁴ Ono što, dakle, Džonson, ali i zvanični ukus tog vremena, zamjera Kolinsu jeste preveliko oslanjanje na maštu, koja zanemaruje zakone prirode, ali i rasipanje neospornog talenta na suštinski pogrešno zasnovanoj estetici.

Međutim, ovakvi stavovi prema Kolinsovoj poeziji, na svu sreću, bitno će se promijeniti u periodu romantizma koji je imao mnogo više razumijevanja za novu vrstu senzibiliteta. Tako, na primjer, Hezlit za Kolinsa kaže da „ostavlja žalce u duhu svojih čitaoca, izvjesne tragove misli i osjećanja koji nikada ne blijede jer ih je sama priroda usadila u njegov duh.“²⁴⁵ Na osnovu ovih, prilično oprečnih stavova, može se zapaziti značajna promjena u samom shvatanju prirode od koga u mnogome zavisi i sama recepcija Kolinsove poezije. Ono što Džonson smatra njenim nedostatkom jeste udaljavanje od prirode i njenih zakonitosti, čime se vjerovatno misli na zakone vjerovatnosti i nužnosti, dok se, sa druge strane, u Hezlitovom slučaju veliča upravo ono što priroda daje takvoj poeziji, i to baš putem mašte. Klasicistička kritika, dakle, zamjera Kolinsu na njegovom udaljavanju od one *natura naturata*, a romantičarska ga slavi zbog vjernosti onoj *natura naturans*. Zahvaljujući drugačijem poimanju prirode zapravo i dolazi do paradoksa u kome se pjesnik na osnovu jednog istog kriterijuma i hvali i kudi. U tome se možda krije i glavni razlog Kolinsove tragedije, jer neuspjeh njegove pjesničke misije ne dolazi od nedostatka talenta nego od samog vremena u kome je stvarao i u kome su se sudarale dvije, po mnogome suprotne, poetike.

Elementi tih različitih poetika vrlo se lako zapažaju u Kolinsovoj poeziji, koja je po svojoj dikciji nesumnjivi proizvod XVIII vijeka, dok je po senzibilitetu izrazito

²⁴⁴ 'His poems are the productions of a mind not deficient in fire, not unfurnished with knowledge either of books or life, but somewhat obstructed in its progress by deviation in quest of mistaken beauties' – Ibid, p. 283.

²⁴⁵ 'He leaves stings in the minds of his readers, certain traces of thought and feelings which never wear out because nature had left them in his mind' – William Hazlitt, *Lectures on English Poets and the Spirit of the Age*, J. M. Dent and sons, London, 1928, p. 115.

romantičarska. Otuda se, zavisno od perspektive, njegova poezija nužno javlja kao svojevrsni anahronizam; sa jedne tačke gledišta formalni, a sa druge sadržinski. Taj nedostatak, prije svega, vremenske sinhronizacije između forme i sadržine prisutan je i u „Odi večeri“ čiji je sadržaj ukalupljen prilično klasičnom formom. Naime, već je sasvim poznato da Kolins u svojoj odi preuzima Miltonovu strofu iskorištenu u prevodu Horacijeve „Ode Piri“ koja se sastoji od četiri nerimovana stiha različite dužine (dva duga, a zatim dva kratka stiha). I premda prelaz sa rimovanog distiha na nerimovane stihove predstavlja izvjesno osvježenje u tadašnjoj metrici, on se ipak pojavljuje kao logičan, ali i prilično klasičan izbor za jednu odu. Već ranije smo vidjeli da se Horacijeve metričke šeme vrlo rado koriste u poeziji XVIII vijeka, međutim, nasuprot ovako odabranoj metričkoj strukturi izbor teme je u svakom slučaju daleko od očekivanog. Ako se samo pogledaju naslovi Kolinsovih oda, posvećenih sažaljenju, strahu, jednostavnosti, milosti, slobodi, miru i tako dalje, onda se vrlo jasno zapaža novina njegove tematike koja više nije vezana za događaje, već uglavnom za osjećanja. Međutim, taj zaokret ka sentimentalizmu, sa sobom je nosio i određene teškoće.

U konkretnom slučaju odluka da se jedna oda posveti nečemu tako neopipljivom, prozračnom i neuhvatljivom poput večeri nesumnjivo zahtjeva više od prosječnog talenta. Iako se mora priznati da je večer jedan od vrlo čestih, pa i omiljenih pjesničkih motiva, on se ipak rijetko pojavljuje kao centralna tema neke pjesme, a naročito ode. Večer je obično pogodan dekor u dočaravanju različitih osjećanja ili misli, koje se mogu asociirati sa njenom mirnoćom, njenim laganim i neprimjetnim nastupanjem ili osjećanjem okončanosti dana i neumitnosti tame. Ali, uprkos njenoj asocijativnosti, karakter večeri je izrazito težak za obradu jer ona predstavlja neki prelazni kvalitet, koji nije ni svjetlost ni mrak, koji nema ni početak ni kraj, već gotovo neprimjetno premoštava dan i noć. Upravo u tom neopipljivom karakteru večeri, reklo bi se, počiva i njena dinamička uzvišenost.

Otuda, na samom početku pjesme, Kolins na određeni način pokušava da ograniči svoj neuhvatljivi predmet smještajući ga između dva nebeska svetionika. Na jednoj strani je Sunce čiji se zalazak predstavlja veličanstvenom slikom:

„While now the bright-hair'd Sun
Sits in yon western Tent, whose cloudy Skirts,
With Brede ethereal wove,
O'erhang his wavy Bed:“²⁴⁶

(Dok sunce se svjetlokoso sada,/Povlači u onaj čador na zapadu, čije maglovito platno,/Ukrašeno nebeskim tkanjem,/ Postelju mu valovitu prekriva)

Na drugoj strani je, naravno, Mjesec opisan kao „hodočasnik“ koji putuje kroz žamor insekata čije se siluete javljaju u pozadini njegove staze. A između ta dva izvora svjetlosti, jedne na zalasku, a druge na izlasku, veče se opisuje kao „stidljiva nimfa“ (*Nymph reserv'd*) kojoj se pjesnik zatim obraća (od petnaestog do dvadesetog stiha) kao svojoj Muzi, u skladu sa klasičnom strukturom ode, tražeći nadahnuće za njegovo pjevanje. Ta dosljednost klasičnim postulatima forme gotovo uslovljava pjesnika da personifikuje svoj predmet kako bi mogao da mu se obrati kao živom sagovorniku. U skladu sa takvim postupkom onaj neuhvatljivi trenutak dolaska večeri opisuje se kao opremanje njenih kočija koje patuljci i nimfe posipaju svježom rosom, mirisima i slastima. Ova bajkovita bića u velikoj mjeri doprinose ostvarenju utiska tajanstvenosti koji se prenosi na večer, jer ona su podjednako stidljiva i skrivena od ljudskog oka. Njihov život teče u nekom nevidljivom i minimalizovanom svijetu koji je pozadina ovog našeg tako da mi zapažamo tek rezultate

²⁴⁶ *The Poems of Gray and Collins*, (edited by Austin Lane Poole), Oxford University Press, London, 1959, p. 273.

njihovog djelovanja, ali smo potpuno nesvjesni samog procesa. Oni, na taj način, predstavljaju poetizovane aktere i glasnike one *natura naturans* koja iz neke tajanstvene sijenke upravlja vidljivom prirodom. Iz te nevidljive prirode rađa se i veče u svojoj dinamičkoj uzvišenosti.

U nastavku pjesme pjesnik izražava želju da se u trenutku njenog dolaska nađe u nekom „divljem kraju“, pored kakve ruševine ili u nekoj trošnoj kolibi koja:

„Views Wilds, and swelling Floods,
And Hamlets brown, and dim-discovered Spires,
And hears their simple Bell, and marks o'er all
Thy Dewy Fingers draw
The gradual dusky Veil.“²⁴⁷

(Gleda na divlje, nabujale vode,/ I seoca smeđa, i zvonike nejasne u tami,/ I sluša im zvona prosta, i vidi iznad svega/ Prste ti rosne što velom/ Sumraka prekrivaju sve.)

Koliko je samo različitih kvaliteta večeri ujedinjeno u dva završna stiha ovog odlomka. „Rosni prsti“ koji navlače veo sumraka na veličanstven način združuju postepeno padanje tame, ali i rose sa približavanjem noći. Na momente se čini da se tama spušta u kapljicama ili da je njen veo orošen njihovim sjajem. I samo poistovjećivanje sumraka sa velom ostvaruje onaj tanani prelaz između svjetlosti i tame, jer veo ne sakriva u potpunosti obrise predmeta ili lica preko koga pada, nego, u isto vrijeme, i prikriva i otkriva njegove osobine. On, kao i sumrak, daje tek nagovještaje o onome što krije tako da mašta popunjava praznine koje ostavlja oko. Čini se da je i zvono koje odjekuje u pozadini ovog tajanstvenog procesa nekako zamućeno daljinom i sumrakom koji ga postepeno prekriva. Najzad, i sama

²⁴⁷ Ibid, p. 274.

muzika ove strofe, sa smjenjivanjem dugih i kratkih stihova ostavlja utisak postepenosti ili, kako to veli Hezlit: „Zvuci se sporo prikrajaju uhu poput postupnog nadolaženja same večeri.“²⁴⁸

U završnom dijelu pjesme Kolins postavlja svoj predmet u nešto širi kontekst udaljavajući se od neposredne sadašnjosti. Veče se sada oslikava u odnosu prema godišnjim dobima - prema proljeću koje joj svojom kišom kvasi „uvojke mrsne“, razigranom ljetu, blijedoj jeseni što lišćem joj posipa krilo i konačno zimi koja:

„Yelling thro' the troublous Air,
Affrights thy shrinking Train,
And rudely rends thy Robes.“²⁴⁹

(Vrišteći zrakom uzburjenim/ Svitlu ti bude plašila plahu/ I cijepala grubo odore tvoje.)

Izgleda da ovim udaljavanjem iz sadašnjosti pjesnik nastoji da svom predmetu pruži šire i opštije značenje. U suprotnom njegova pjesma bi imala suviše deskriptivan karakter za jednu odu. Međutim, ovaj prelazak na opštost pruža i neophodnu uvertiru za završne stihove:

„So long regardful of thy quiet Rule,
Shall Fancy, Friendship, Science, smiling Peace,
Thy gentlest Influence own,
And love thy fav'rite Name!“²⁵⁰

²⁴⁸ 'The sounds steal slowly over the ear, like the gradual coming on of evening itself' - William Hazlitt, *Lectures on English Poets and the Spirit of the Age*, J. M. Dent and sons, London, 1928, p. 116.

²⁴⁹ *The Poems of Gray and Collins*, (edited by Austin Lane Poole), Oxford University Press, London, 1959, p. 275.

(Dotle će, nesvjesni tvoje tihe vlasti,/ Mašta, nauka, drugarstvo, radosni mir,/ Tvoj blagi uticaj da prima,/ I voli tvoje ime drago!)

U ovom pomjeranju akcenta ka opštem veče se pretvara u neumornu i nepokolebljivu zaštitnicu mašte i sanjarenja, umjetnosti i nauke, samoće ili druženja, dakle, gotovo svake ljudske djelatnosti ili sposobnosti koja pod njenim okriljem može da pronade svoj mir ili, kako to pjesnik kaže, da „voli njeno ime.“ Njena kolektivna vrijednost se, prema tome, zasniva na vezi između čovjeka i prirode, na njihovoj međusobnoj uslovljenosti u kojoj i jedno i drugo primaju onoliko koliko su dali. Jer, ukoliko povezanost sa prirodom podstiče maštu na aktivnost, ta mašta, u isto vrijeme, vraća prirodi bar nešto od njenog sjaja zapažajući, ili bolje rečeno, naslućujući u njoj onu gotovo magičnu *natura naturans*.

U tom smislu se Kolinsovo oslanjanje na maštu nikako ne može tumačiti kao ometajući faktor u njegovom pjesničkom sazrijevanju, već radije kao sama srž njegove poezije. Tako, na primjer, Stabs za ovu odu kaže: „Iako slike pripadaju poeziji pejzaža osamnaestog vijeka, ona ipak nije prosto deskriptivna pjesma, niti tek prizivanje jedne personifikovane apstrakcije. Nimfa ili boginja Večeri shvaćena je kao biće ljudske imaginacije koja stvara mit.“²⁵¹ Zaista, Kolins u jednoj više-manje svakodnevnoj pojavi pronalazi one kvalitete koji je uzdižu daleko izvan svakodnevnog. On ne samo da personifikuje svoj predmet nego ga uzdiže do uistinu mitskih razmjera, pronalazeći u njemu nagovještaje one vječne i neuništive veze između čovjeka i prirode. Međutim, ti nagovještaji se ne otkrivaju razumu, oni ne nastaju iz principa vjernosti prirodi. Njih, zapravo, nadahnjuje sama priroda kojoj mašta pripisuje neke potpuno nove i dotad nepoznate kvalitete. Mašta, prema tome, na temeljima vidljive prirode gradi onu

²⁵⁰ Ibid, p. 275.

²⁵¹ 'Though the imagery is that of eighteen-century landscape poetry it is not a mere piece of descriptive painting, nor is it the invocation of a personified abstraction. The Nymph or Goddess Evening is realised as a being of the myth-making human imagination.' – John Heath Stubbs, *The Ode*, Oxford University Press, London, 1969, p. 64.

nevidljivu, posmatrajući materiju ona nazire duh, u beživotnom otkriva vitalnost, u statičnosti zapaža dinamičnost.

Upravo na takvom posmatranju ili tumačenju svijeta zasniva se onaj proces subjektivizacije uzvišenosti ili uzvišenosti ideje. Uzvišenost večeri javlja se prije svega kao neartikulirana ideja u pjesniku, kao subjektivni stav prema jednoj pojavi koji se zatim ostvaruje kao uzvišenost u magičnoj transformaciji njenih osobina iz svakodnevnog do mitskog. Međutim, ta transformacija ne predstavlja suludu fantazmagoriju pjesnika opijenog nadahnućem. Naprotiv, ona proističe iz onih tananih veza zanemarenih praktičnim mišljenjem, a Kolinsovo oko je svakako izvježbano u pronalaženju takvih veza. Njegova ideja uzvišenosti u velikoj se mjeri ostvaruje pažljivim biranjem atributa večeri koji gotovo neprimjetno dočaravaju njen neuhvatljivi karakter. On je naziva „sjetnom“ (*pensive Eve*), „stidljivom“ (*Nymph reserv'd*), „smirenom“ (*Maid compos'd*), „krotkom“ (*meekest Eve*), naglašavajući na taj način njen mir i tišinu trenutka, njenu postupnost i neprimjetnost njenog dolaska, osjećaj sjete koji nadahnjuje, povezujući ih sa osobinama djevojke ili žene, nimfe ili boginje. Na sličan način se dočarava i prelazni karakter njene svjetlosti koji se opisuje kao „sjenovita kočija“ (*shadowy Car*), „zagasit veo“ (*dusky Veil*), „svjetlost što oklijeva“ (*ling'ring Light*). A svi ti pažljivo odabrani atributi zgodno se uklapaju u mit što ga pjesnik pomoću njih oblikuje.

Međutim, oblikujući mit on istovremeno oblikuje i samog sebe, kako to oštroumno primjećuje Stjuart Kuran²⁵². To se opet jasno zapaža iz naslova njegovih oda koje su uglavnom usmjerene ka pjesnikovoj unutrašnjosti, ka nekoj subjektivnoj nedoumici ili kakvoj zamisli koja tek treba da se ostvari u svojoj veličanstvenosti. U tom smislu Kolins, kao uostalom i svaki drugi pjesnik, oblikuje odu iz sebe, ali, postupajući na takav način, on istovremeno dopušta i da bude oblikovan svojom pjesmom. Drugim riječima, on ne pristupa

²⁵² 'As he (Collins) shapes his odes, so he shapes himself' - Stuart Curran, *Poetic Form and British Romanticism*, Oxford University Press, New York, 1989, p. 67.

svom predmetu kao nekom statičnom materijalu koji, po svaku cijenu, mora biti oblikovan po mjeri čovjeka, već se, priznajući mu dinamičnost, prepušta njegovom uticaju ostvarujući ravnotežu, ili bolje rečeno jedinstvo, između prirode i čovjeka. U tom naizmjeničnom nastupu aktivnog djelovanja i pasivnog trpljenja uočava se možda i najznačajniji nagovještaj romantizma u njegovom stremljenju ka jedinstvu pjesnika sa njegovim predmetom. Njihova međusobna uslovljenost u periodu romantizma pretvoriće se, naročito u nekim Kolridžovim stavovima prema poeziji, u zahtjev da pjesnik zapravo postane ono o čemu pjeva, to jest da se u potpunosti poistovjeti sa svojim predmetom. Nažalost, reklo bi se da je u Kolinsovom slučaju posvećenost tom zahtjevu uglavnom odgovorna za prilično mlak odnos publike prema njegovoj poeziji. No, bilo kako bilo, u široj perspektivi ta poezija se s pravom može smatrati značajnom prekretnicom u njenom ukupnom razvoju. I konačno, kao najbolji rezime tog Kolinsovog doprinosa možemo navesti jedan Mekilopov zaključak koji veoma precizno sumira svu teškoću njegovog položaja: „Ono što je Kolins uradio u svojim stihovima jeste to da je ozbiljno shvatio sve otrcane fraze neoklasicizma o stihu i inspiraciji, i da je pokušao postići pjesničku ekstazu unutar uskih granica koje mu je nametala konvencionalna slikovitost njegovog doba.“²⁵³

b) Natura naturans u Šelijevoj „Odi zapadnom vjetru“

U Šelijevoj slučaju, međutim, konvencionalnost bilo koje vrste ne predstavlja ozbiljnu prepreku izrazu bilo umjetničke, bilo društvene volje, već podrazumijeva jedan retrogradni sistem pravila čije je pravazilaženje neophodno u cilju napretka ljudske rase. Etičke, klasne, političke, umjetničke i druge norme samo su stvar navike koja se po inerciji prenosi sa generacije na generaciju, a služi jedino zato da sputava i ograničava urođenu

²⁵³ 'What Collins did in his own verse was to take seriously the neoclassical commonplaces about verse and inspiration, and to try to achieve poetic ecstasy within the narrow limits set for him by the current conventional imagery.' – A. D. McKillop, *The Romanticism of William Collins*, Studies in Philology, XX, no. 1, 1923, p. 6.

slobodu ljudske prirode. Oslobođanje čovjeka od tih okoštalih mehanizama prisile za Šelija predstavlja nezaobilazan korak u pravcu višeg stepena humanizacije društva, koje bi trebalo da se zasniva na ravnopravnosti, jednakosti i bratstvu.

Ideje francuske revolucije, koje su u Šelijevu vrijeme još uvijek bile itekako aktuelne, učvrstile su u mladom pjesniku revolucionarni žar koji je, dodatno podstaknut radovima Tomasa Pejna, Viliijama Godvina i drugih liberalnih mislilaca tog doba, nezadrživo vodio ka konkretnom društvenom djelovanju. Međutim, nakon objavljivanja čuvenog pamfleta „Nužnost ateizma“ (*Necessity of Atheism*), koji će duboko, ali i bolno odrediti njegovu budućnost, te nakon jalovog zalaganja za irsko nacionalno pitanje u borbi za nezavisnost i vjersku toleranciju, Šeli se konačno okreće poeziji kao mediju koji će na najbolji način izraziti sav entuzijazam njegovih revolucionarnih ideja. Njegova poezija otuda značajno nadilazi sladunjava sanjarenja u pastoralnim ambijentima i nastoji da bude vjesnik jednog novog doba i jednog savršenijeg pokoljenja. Ona nastoji da uzdrma, da probudi i da podstakne čitaoca na aktivnost, bilo duhovnu, ili, u idealnom slučaju, društvenu. Ona želi da afirmiše one univerzalne i vječne vrijednosti koje se nalaze u sijenci licemjerne konvencionalnosti što je nameće malobrojna elita vladajuće klase. A upravo po tome ona se, na najbolji mogući način, približava i gotovo podudara sa žanrovskim zahtjevima ode, koja predstavlja otjelovljenje najviših vrijednosti čovječanstva. U tom smislu bi se za Šelija moglo reći da je, ne samo „najromantičniji od engleskih romantičara“²⁵⁴, nego i najuzvišeniji među engleskim pjesnicima koji su njegovali tradiciju pisanja oda.

Ta Šelijeva uzvišenost proističe ne samo iz posvećenosti jednoj humanističkoj ideji, nego i iz duboke vjere u poeziju, koja ima dovoljno snage i širine da bude njen nosilac. Koliko se iskrenosti, predanosti i ljepote krije u toj vjeri na najbolji način pokazuje njegova „Odbrana poezije“ (*Defence of Poetry*), koja, i pored značajnog duga platonističkoj filozofiji,

²⁵⁴ Veselin Kostić, *Persi Biš Šeli*, u: *Engleska književnost II*, Svjetlost, Sarajevo, 1991, 198.

predstavlja jednu od najveličanstvenijih apologija poezije ikada napisanih. Ukoliko se njen značaj i ne može svrstati u red strogih i sistematičnih razrada estetičkih načela, mnogi odlomci Šelijeve „Odbrane“ ipak predstavljaju monumentalne spomenike u istoriji pjesništva. Ono čime ona, zapravo, plijeni čitaoca jeste njena nadahnutost i iskrena predanost univerzalnom značaju poezije. Upravo na osnovu te univerzalosti Šeli uspostavlja direktnu vezu sa njenim grčkim korijenima u kojima je ona predstavljala ukupnost svekolikog znanja u kome su i filozofija i istorija i nauka još uvijek bile poetizovane. „Poezija je“, piše Šeli, „zaista nešto božansko. Ona je istovremeno i središte i opseg znanja ona je ono što obuhvata svu nauku, i ono čemu sva nauka mora da se obraća. Ona je u isto vreme koren i cvet svih ostalih sistema mišljenja; ona je ono iz čega sve proističe, i ono što ukrašava sve...“²⁵⁵

Zahvaljujući ovako širokom shvaćanju uloge poezije Šeli uspijeva da svoja revolucionarna uvjerenja izmiri sa estetičkim principima svoje poetike te da, na taj način, poeziji vrati onaj veličanstveni uticaj koji je u prošlosti imala. No, zajedno sa proširivanjem značaja poezije dodatno se afirmiše i uloga pjesnika, kao njenog tvorca, koji više nije onaj koji hvali zadane vrijednosti, već onaj koji stvara nove. „U ranijim epohama sveta, pesnike su – već prema prilikama doba i naroda u kojima su se javljali – nazivali zakonodavcima ili prorocima: pesnik u suštini obuhvata i sjedinjuje oba ta lika. Jer on intenzivno zapaža ne samo sadašnjost, onakvu kakva je, i otkriva zakone po kojima sadašnjost treba da je uređena, već u sadašnjosti sagleda i budućnost, pa su njegove misli klice sveta i plod poslednjeg vremena.“²⁵⁶

Ova proročko-zakonodavna uloga pjesnika ogleda se, dakle, u njegovoj sposobnosti uočavanja onog što je uistinu značajno, neprolazno i opšte, i što, kao takvo, uspostavlja vezu između prošlosti i budućnosti. U tom pogledu Šeli ističe da pjesnik ne može biti ograničen ni

²⁵⁵ Zoran Gluščević, *Romantizam*, Obod, Cetinje, 1967, 157, (prevod: Ranka Kujić).

²⁵⁶ Ibid, 154. (prevod: Ranka Kujić).

vremenom ni mjestom, jer on „učestvuje u večitom, beskrajnom i jednom.“²⁵⁷ Njegova imaginacija ne priznaje granice analitičkog mišljenja, već stapa sve čega se dotakne, preoblikujući svijet u nerazdruživo jedinstvo ukupne egzistencije. Proroštvo pjesnika se, otuda, ne zasniva na njegovom predviđanju budućih događaja, već u ukazivanju na one vrijednosti koje su odoljele zubu vremena i koje iz sadašnjosti valja očuvati za buduća pokoljenja. Ličnost pjesnika u Šelijevoj poetici otuda ima daleko šira ovlaštenja i daleko odgovornije zadatke u odnosu na ranija razdoblja u kojima se njegova uloga zasnivala na stvaranju lijepih dijela. On više nije tek puki zanesenjак bespomoćno osjetljiv na ljepotu, već „vrhovni Učenjak“, kako će ga kasnije okarakterisati Rembo²⁵⁸, u kome se prožimaju sve linije vremena i svi dometi istinskog znanja.

Upravo takav pjesnik predstavlja otjelovljenje žanrovskih zahtjeva ode i upravo je po tome Šeli najbliži njenom idealu. Njegova razmišljanja o pjesniku i ulozi poezije u sistemu ljudskih vrijednosti zapravo se podudaraju sa onim što oda nastoji da ovjekovječi i postavi na tron besmrtnosti i humanosti. Međutim, to podudaranje, koje je po svojim žanrovskim odrednicama idealno, u formalnom pogledu se potpuno udaljava od tradicionalnih zahtjeva, što predstavlja jedan novi proces u razvoju engleske ode. Naime, naročito kada je riječ o pindarskoj odi, razvoj njene forme na engleskom tlu se kretao od potpuno proizvoljnih i netačnih predstava o njenoj strukturi do prilično zadovoljavajućeg stepena dosljednosti koji su postigli Milton i Džonson. No, postignuta pravilnost je u većoj mjeri sputavala nego podsticala pjesničko nadahnuće tako da se Kaulijevo rješenje pokazalo kao mnogo funkcionalniji okvir za englesku metriku. I premda je Kaulijev model dao više slobode pjesnicima on je ipak nastojao da očuva bar neke od formalnih karakteristika žanra, poput varijacija u dužini stihova, različitog načina rimovanja, prilično dugih strofa, očuvanja nekih od standardnih motiva u više-manje strogom rasporedu itd. Međutim, proces koji nastaje u

²⁵⁷ Ibid, 155.

²⁵⁸ Vidi: Sreten Marić i Đorđije Vuković, *Poezija*, Nolit, Beograd, 1975, 43.

romantizmu, naročito kod druge generacije pjesnika, zasniva se na očuvanju samo onih suštinskih obilježja žanra, dok se formalne karakteristike u potpunosti zanemaruju i kreću se ka mnogo uređenijim metričkim strukturama strofa koje do tada nisu upotrebljavane u odama. Taj proces je itekako uočljiv u Šelijevoj „Odi zapadnom vjetru“ (*Ode to the West Wind*).

Njena petočlana kompozicija, zasnovana na četiri terceta sa završnim distihom i terca rimom, svjedoči o većem uticaju talijanske nego grčke ili rimske tradicije u njenoj strukturi, ali, u isto vrijeme, govori i o Šelijevoj privrženosti onim sadržinskim ili dubinskim karakteristikama žanra, prije nego njegovim formalnim i spoljašnjim obilježjima. U Šelijevoj odi, dakle, nema ni traga podjeli na strofe, antistrofe i epode, niti je prisutna raznolikost u pogledu dužina stihova. Naprotiv, njegova se pjesma zasniva na prilično strogoj i jasno razgraničenoj kompoziciji koja ipak, bez nekog vidljivog napora, ostvaruje zamišljeni ideal uzvišenosti. Ovo odstupanje od utvrđenih normi predstavlja jedno od tipičnih obilježja Šelijeve poezije koju krasi „izuzetan obim u pogledu književnih vrsta i tonova kao i velika raznolikost povoda i konteksta.“²⁵⁹ Pjesnikovo gnušanje pred elitizmom pojedinih društvenih ili religioznih normi nesumnjivo je ostavilo traga i u njegovom odnosu prema pjesničkim konvencijama i utvrđenim formama pjesničkog izraza, tako da je Šeli, po svemu sudeći, posvećen formi jedino u njenom organskom tumačenju. Otuda se i njegovo uvođenje terceta u strukturu ode, na prvi pogled radikalno, na koncu pokazuje kao sasvim odgovarajuće rješenje u dočaravanju gotovo neuhvatljivog ritma najavljene teme. „Neprestano kolebanje tempa i vješto variranje pauza u dugim stihovima“, primjećuje Desmond King-Hil (Desmond King-Hele), „odražavaju neuhvatljivo strujanje vjetra i njegovih neugodnih zatišja.“²⁶⁰

²⁵⁹ 'The first thing, however, to make clear about Shelley's poetry is its extraordinary range in literary kind, in tone and in its great variety of occasions and contexts' – Kelvin Everest, *Shelley*, u: *The Penguin History of Literature, The Romantic Period*, Penguin Books, London, 1994, p. 311.

²⁶⁰ 'The ever-fluctuating tempo and the artfully random pauses in the long lines reflect the lawless surging of the wind and its uneasy silences' – Desmond King-Hele, *Shelley, His Thought and Work*, Macmillan, London, 1960, p. 218.

Međutim, Šelijeve odnos prema tradicionalnoj odi ne iznenađuje samo metričkim inovacijama, nego i samim izborom teme koja se prirodno nadovezuje na Kolinsovu razvojnu nit. Ukoliko je veće, kao tema Kolinsove ode, svojim prelaznim kvalitetima nosila mnoge teškoće, te teškoće su utoliko značajnije kada je riječ o nečemu tako nevidljivom i neukrotivom kao što je vjetar (bilo da je zapadni, ili nekog drugog smijera). No taj prozračni karakter teme pjesnik savladava pretvaranjem nevidljivog u vidljivo, ili, bolje rečeno, pretvaranjem neopipljivog uzroka u realne posljedice, pa se tako, u prve tri strukturalne cjeline, vjetar opisuje kroz njegovo dejstvo na lišće, oblake i more. Tu svakako valja primjetiti da se svaka od ovih cjelina završava onim „o, čuj“ (*oh, hear*), kao tipičnim žanrovskim obilježjem ode, koje se, nakon tog trostrukog poziva, završava molbom ili molitvom u dvije završne cjeline.

No, bez obzira na nesumnjive teškoće u obradi izabrane teme, valja se zapitati šta je to što jednu prirodnu pojavu izdvaja iz oblasti svakodnevnog i pretvara je u predmet od opšteg značaja? To, naravno, mora da bude neki kvalitet koji izmiče pogledu prosječnog oka i koji se otkriva tek u dubljem sagledavanju stvari, zasnovanom na vjeri u univerzalnu povezanost svega stvorenog. Otuda se, već na samom početku, u pjesnikovom prvom obraćanju predmetu, nagovještava njegovo dublje značenje:

„O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,
Pestilence-stricken multitudes: O thou,
Who chariotest to their dark wintry bed

The winged seeds, where they lie cold and low,
Each like a corpse within its grave, until
Thine azure sister of the Spring shall blow

Her clarion o'er the dreaming earth, and fill
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)
With living hues and odours plain and hill:

Wild Spirit, which art moving everywhere;
Destroyer and preserver; hear, oh, hear!²⁶¹

(O divlji Zapadni vetre, ti dahu Jesenjeg bića,/ Ti od čijeg nevidljivog prisustva lišće
uvelo/ Razganja se kao što duhovi od čarobnjaka beže,// Žuta, i crna, i izbledela, i grozničavo
crvena,/ Kugom zahvaćena mnoštva: O ti/ Koji prevoziš do tamne zimske postelje// Krilato
semenje, gde ono leži hladno i duboko,/ Svako seme kao mrtvo telo u grobu, sve dok/ Tvoja
plavetna sestra Proleća ne dune// U svoju sviralu, preko usnule zemlje, i ne ispuni/ (Isterujući
slatki behar da se kao stada napasa u vazduhu)/ Živopisnim bojama i mirisima dolinu i breg://
Divlji Duše što se posvuda krećeš;/ Rušitelju i Čuvaru; Čuj, o, čuj!)²⁶²

Dakle, već u prvom stihu, pjesnik svoj predmet dovodi u vezu sa bićem, to jest sa nekim oblikom svijesti koja njime upravlja i koja nastoji da postigne određeni cilj. Međutim, to pretvaranje nesvjesnog u svjesno, to oživljavanje i osmišljavanje materije prisutno je u cijelom ovom odlomku kao karakterističan pjesnički postupak. Zapadni vjetar tako prerasta u

²⁶¹ John Keats and Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, John Lane the Bodley Head Ltd, London, p. 616.

²⁶² Prevod: Jelena Stakić, u: *Umetnost tumačenja poezije*, Nolit, Beograd, 1979, 254.

glasnika Jeseni, koja je takođe personifikovana, kao uostalom i njena sestra Proljeće, koja duva u sviralu objavljujući novi život. Slično je i sa lišćem koje se dovodi u vezu sa uplašenim duhovima, a zatim se, iscrpljeno bolešću, pretvara u mrtva tijela koja u svojim grobovima čekaju uskrснуće. Proljećni behar se svojom bjelinom pretvara u stada koja se napasaju vazduhom, a sam vjetar na kraju postaje „divlji duh“ koji se slobodno kreće između života i smrti. On je onaj koji donosi smrt, ali i onaj koji čuva klicu budućeg života.

Zahvaljujući ovako odabranim slikama i načinu njihove obrade priroda se pretvara u živi organizam koji ispod svoje naizgled statične površine krije čitavu dinamiku unutrašnjih procesa i veza. Život i smrt u njenim okvirima ne predstavljaju dvije zasebne oblasti, već jedan neprekidan tok u kome se vitalna energija ne prekida, nego doživljava naizmjenične periode bujanja i stagnacije. Otuda i uskrснуće za nju ne predstavlja teološki princip ni pitanje vjere već neumitnu zakonitost u kojoj smrt ne znači prekid života, već stanje usnulosti pred ponovno buđenje. Ona ne vrši moralnu selekciju, niti osuđuje na vječne patnje. Ona naprosto poziva na vaskrsenje sve ono što je usnulo. I kada se, pri kraju ove strofe, vjetar naziva „Divljim Duhom“ on zapravo predstavlja nevidljivi duh same prirode, i to onog njenog vida koji smo označili pojmom *natura naturans*.

„Za Šelija su“, piše Mauris Boura, „zemlja i svaka stvar na njoj živi i vođeni unutrašnjim principom života.“²⁶³ Upravo ta ideja o neuništivosti i sveprisutnosti životnog principa označava onu temeljnu ideju koja omogućava pretvaranje svakodnevnog u uzvišenost. Taj zajednički princip koji počiva u svim stvarima, pa čak i u onim naizgled mrtvim, sačinjava osnov vjere u sveopšte jedinstvo svemira, koja istovremeno daje zamaha pjesnikovoj imaginaciji u njenom uspostavljanju nekih, sasvim neočekivanih odnosa. Tako se u narednoj strofi postupak oživljavanja materije prenosi iz zemaljskih na nebeske predjele. Zapadni vjetar, koji je maločas razgonio lišće, sad goni oblake koje pjesnikova mašta pretvara

²⁶³ 'For Shelley the earth and everything in it are alive and directed by an immanent principle of life.' – Maurice Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, New York, 1950, p. 111.

u lišće opalo sa zapletenih grana neba i okeana. Njihova bjelina ih zatim dovodi u vezu sa „anđelima kiše i munje“ (*Angels of rain and lightning*²⁶⁴), a potom i sa svjetlom kosom kakve Meneade i „uvojcima nadolazeće oluje“ (*The locks of the approaching storm*²⁶⁵). A ta oluja koja se bliži predstavlja „tužbalicu godine koja umire“ (*Thou dirge/ Of the dying year*²⁶⁶) i kojoj će nebeski svod sa nagomilanom masom svojih isparenja predstavljati veličanstvenu grobnicu. Vjetar, kao rušitelj i čuvar, i ovog puta predstavlja glasnika prirode, koji označava kraj jednog ciklusa i obećanje nekog budućeg doba. Njegova uzvišenost naglašena je i osjećanjem straha u završnom stihu ove strofe koji je ispunjen kataklizmičkim znamenjem crne kiše, grada i vatre.

To znamenje se, u idućoj strofi, obznanjuje i morskim talasima „plavog Sredozemlja“ koga vjetar budi iz ljetnih snova, a onda pokazuje svoju moć razbijajući mirnu površinu Atlantika u uskomešane ponore. Taj bijes valova na površini uliva strah svemu što živi pod njenim pokrovom tako da se i sva morska vegetacija, poput one kopnene, sprema da svoju bujnost zamjeni pustom ogoljenošću. Zanimljivo je uočiti da se motiv lišća koje opada provlači kroz cijelu pjesmu, pa tako i u ovoj slici „okeansko lišće bez soka“ (*The sapless foliage of the ocean*²⁶⁷) prepoznaje glas zapadnog vjetra i njegovo značenje. Međutim, taj motiv pjesnik koristi kao veoma podesan prelaz na molbu kojom počinje iduća strofa i u kojoj se slike iz prethodnih strofa ujedinjuju u pjesnikovom biću. Naime, sav taj neizmjerni prostor vode, kopna i neba najednom biva apsorbiran onim pjesnikovim učestvovanjem u „većitom, beskrajnom i jednom“. Pjesnikova mašta koja je do sada zapažala nevidljivi duh u prirodi odjednom se ujedinjuje i saživljava sa tim duhom, te širi svoje razmjere do planetarnih i kosmičkih granica.

²⁶⁴ John Keats and Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, John Lane the Bodley Head Ltd, London, p. 617.

²⁶⁵ Ibid, 617

²⁶⁶ Ibid, 617

²⁶⁷ Ibid, 617

„If I were a dead leaf thou mightest bear;
If I were a swift cloud to fly with thee;
A wave to pant beneath thy power, and share
The impulse of thy strength...“²⁶⁸

(Da sam sveli list da možeš da me носиš;/ Da sam hitri oblak da poletim s tobom;/
Talas da dahćem pod tvojom jačinom, i delim/ Silovitost tvoje snage...) ²⁶⁹

No, nažalost, to nadrađanje vlastitog bića u vrtoglavom uzletu imaginacije osujećeno je grubom realnošću i onim Vordsvortovim žalom za dječastvom i mladošću koje je krasila neposredost jedne, daleko upečatljivije vizije svijeta. Otuda se i svaki pokušaj vinuća završava razočaravajućim padom i „krvarenjem“ na „trnju života“. Međutim, u tom neskladu između želje i stvarnih mogućnosti javlja se i suštinski problem otuđenja čovjeka od prirode i njegovog ropstva trivijalnim navikama društvenih konvencija. U završnom distihu ove strofe pjesnikov iznenadni polet kao da se završava tupim prihvatanjem sudbine:

„A heavy weight of hours has chained and bowed
One too like thee: tameless, and swift and proud.“²⁷⁰

(Teško breme časova sputalo je i povilo - / Čoveka suviše nalik tebi: neukrotivog, i hitrog, i gordog.)²⁷¹

²⁶⁸ Ibid, 617.

²⁶⁹ Prevod: Jelena Stakić, u: Umetnost tumačenja poezije, Nolit, Beograd, 1979, 256.

²⁷⁰ John Keats and Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, John Lane the Bodley Head Ltd, London, p. 618.

²⁷¹ Prevod: Jelena Stakić, u: Umetnost tumačenja poezije, Nolit, Beograd, 1979, 256.

Sličnost između pjesnika i zapadnog vjetra tako je bolno podvučena onim „too“ (suviše) da se čini kako se u toj zanemarljivoj riječi sažima sva agonija čovjekovog obuzdavanja vlastite prirode u korist opšteprihvaćenog konformizma. Sloboda, neobuzdanost i ponos, koji čine sastavni dio onog zajedničkog principa života, u čovjeku se, putem društvene korekture, pretvaraju u tromu potčinjenost ponižavajućim normama vještački stvorenog poretka. Taj životni princip koji je sama priroda usadila u ljudski duh nastoji se ugušiti neprirodnom intervencijom društvene prisile. Stoga je pjesnikov ponos i onaj mladalački entuzijazam poput kakve divlje zvijeri pripitomljen teškim lancima industrijske dresure i pretvoren u poniznu poslušnost. Njegova sličnost sa vjetrom je utoliko bolnija jer ne može da se ostvari, ali ne zbog toga što priroda guši njen potencijal, nego zbog samog čovjeka koji je „pokorivši elemente i sam postao rob.“²⁷² Čovjekovo nastojanje da prirodu podredi vlastitim potrebama, na taj način prerasta u potčinjavanje samoga sebe, pri čemu se izvorna sličnost pretvara u antitezu - neukrotivnost u ropstvo, hitrost u tromost, a ponos u poniznost.

Kod Wordsvorta smo mogli vidjeti da se ovaj gubitak prisnije veze sa prirodom može nadomijestiti prošlošću, sjećanjem, to jest, uspomenama na djetinjstvo, međutim, utjeha koju pronalazi Šeli ne nalazi se u prošlosti, nego u budućnosti i u vjeri u neko srećnije i humanije doba. Ukoliko je u prethodnoj strofi njegova želja za stapanjem vlastitog duha sa duhom prirode onemogućena čvrstim lancima prisile koji ga drže prikovanim za tlo, on sada nastoji da taj duh prizove sebi: „Ti, divlji Duše, budi/ Moj duh, ti budi ja, neobuzdani“ (*Be thou, Spirit fierce,/My spirit! Be thou me, impetuous one!*)²⁷³ No, šta je to što pjesnik dobija takvim poistovjećivanjem?

Odgovor na ovo pitanje stoji u tijesnoj vezi sa motivom lišća koje u svom opadanju neprestano šumi kroz cijelu pjesmu, i koje se, na kraju, pretvara u čistu platonističku ideju.

²⁷² ‚...man, having enslaved the elements, remains himself a slave...’ – *Peacock’s Four Ages of Poetry; Shelley’s Defence of Poetry; Browning’s Essay on Shelley*, (ed. by H. F. B. Brett-Smith), New York, 1921, p. 52.

²⁷³ John Keats and Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, John Lane the Bodley Head Ltd, London, p. 618.

„Drive my dead thoughts over the universe
Like withered leaves to quicken a new birth!
And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
Ashes and sparks, my words among mankind!
Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy!“²⁷⁴

(Mrtve mi misli svemirom raznesi/ K'o svelo lišće da novo rađanje požure!/ I, čarolijom ovoga stiha,// Pospri, k'o sa neugašenog ognjišta/ Pepeo i iskre, moje riječi čovječanstvom!/ Budi kroz moje usne neprobuđenoj zemlji// Truba proročanstva!)

U ovakvom preklapanju pjesnikovog duha sa duhom prirode njegove riječi i misli preuzimaju osobine lišća, razvijene u prethodnim strofama, tako da iza svake „mrtve misli“ ostaje riječ čija će klica niknuti u nekom budućem razdoblju. Iz njihovog rasutog pepela i varnica razviće se plamen „novog rađanja“. Međutim, taj preobražaj i to prevazilaženje vlastitog vremena moguće je samo posredstvom zapadnog vjetra u kome se prožimaju principi destrukcije, ali i regeneracije. Otuda pjesnik, na neki način, priželjkuje i podstiče krah postojećeg poretka koji je nesumnjivo zašao duboko u svoju jesen i koji, svojom tiranijom, koči prirodne procese. Pjesnik kao da nastoji preskočiti svoju sadašnjost i nadvladati svoju konačnost kako bi, bar na trenutak, zavirio u budućnost u čiji napredak tako iskreno vjeruje.

²⁷⁴ Ibid, p. 618.

Na tom raskoraku između konačnog i beskonačnog opet se razvija uzvišenost, jer zapadni vjetar predstavlja sve ono što je pjesniku uskraćeno i nedostižno. On postaje simbol neukrotive slobode, vjesnik neizbježnog kraja svemu što je prezrelo, retrogradno i svelo, i obećanje novog života koji će zablistati svježinom mladosti i snage. I konačno, Šelijeve oda na svom završetku kao da odzvanja čistoćom te vjere sabijene u stihove: „O; Vjetre,/ Kad zima dođe, zar Proljeće je daleko?“ (*O, Wind,/ If Winter comes, can Spring be far behind?*)²⁷⁵ koji, čak i u današnje nepjesničko doba, dopiru do naših ušiju sa nesmanjenom žestinom.

Mada bi to pobornicima nove kritike moglo zvučati pretjerano, ipak je teško prećutati utisak da je zaista mali broj oda, čak i u okvirima svjetske književnosti, dostigao takve visine kao Šelijeve „Oda zapadnom vjetru“. Naime, uprkos određenim odstupanjima od tradicionalnog shvatanja žanra, koji se prvenstveno tiču forme, njena zaokruženost i čvrstina na izrazito jasan i kompaktan način ujedinjuju sve antiteze koje se sudaraju u njenom središtu. Precizno zamišljena kompozicija strofa raspoređenih u pet strukturalnih jedinica ni jednog trenutka ne remeti lepršavu slobodu misli koje nesmetano putuju od pojedinačnog do opšteg, iz materije do duha, od prirode ka čovjeku. Tom preplitanju misaonih tokova koji izvire iz raznorodnih oblasti duha doprinosi i sistem rimovanja u kome se središnja rima jedne tercine upliće u početni stih iduće sve do završnog distiha kojim se završava ne samo strukturalna, nego i misaona jedinica. Na taj način Šeli ostvaruje gotovo nezamisliv stepen jedinstva za jednu odu, koja je, naročito od Kaulija pa nadalje, obilovala raznovrsnim digresijama vrlo često u labavoj vezi sa osnovnom temom pjesme. A kada je već riječ o temi, onda valja istaći da se njen izbor u ovom slučaju, uprkos nesumnjivim teškoćama, pokazuje kao izrazito pogodno sredstvo u ostvarenju onog božanskog jedinstva romantičarske religije.

Snaga i neukrotivost vjetra u svom nevidljivom djelovanju na najbolji mogući način upućuju na nevidljivo prisustvo *nature naturans* koja pod svojim prozračnim plaštom

²⁷⁵ Ibid, 618.

suvereno vlada prirodnim procesima i silama. Sa druge strane, njegova sloboda koja ne poznaje granice, niti bilo kakve okvire, omogućava ona čarobna prelamanja ne samo prostornih nego i vremenskih dimenzija koje se ujedinjuju u simbol neuništive energije sveprisutnog životnog principa. Prošlost, sadašnjost i budućnost se tako slivaju u zajednički tok vječnosti, a društvo, priroda i čovjek u jedinstveni organizam svemira. Otuda se i pjesnikov prelaz iz objektivnog svijeta na subjekt logično završava u apsolutnom.

On, naime, u prve tri strofe zapaža nagovještaje kosmičkog subjekta u objektivnom svijetu, a zatim, u nastojanju da vlastitu pojedinačnost uskladi sa tim subjektivitetom, pronalazi izlaz u religioznom iskustvu apsolutnog. Takvo iskustvo, ili bolje rečeno taj izlaz se zasniva na nepokolebljivoj vjeri u prirodu čije zakonitosti postaju paradigma ne samo prirodnih, nego i društvenih ciklusa. Onaj „duboki jesenji ton“ (*deep autumnal tone*), iz završne strofe, koji je zlokobno zavijao nebom, zemljom i morem postaje apokaliptički predznak kraja jedne epohe, i stoji u čudnom sazvučju sa „trubom proročanstva“ koja će najaviti rođenje neke nove i srećnije.

No, uprkos vjeri u novo pokoljenje kojom se krijepi Šelijeve revolucionarni duh, bilo bi nepotpuno tumačiti ovu odu kao isključivo „političku pjesmu“²⁷⁶. Dinamička uzvišenost prirode kojom je ona obilježena nije tek sredstvo za izražavanje političkih ciljeva, nego model za čovjekov povratak izvornim vrijednostima koje su usađene duboko u njegovom biću. Njena uzvišenost ne počiva u čovjekovom slavodobitnom iskorištavanju njenih potencijala, već u zapažanju njene nevidljive dijalektike u kome čovjek predstavlja tek zanemarljivi, ali sastavni dio jednog univerzalnog ciklusa. Njena prividna pitomost samo je površinski odraz neukrotive unutrašnje dinamike čija potencijalna moć predstavlja suštinu pojma uzvišenosti koji ubuhvata i strah i veličanstvenost. Ona je rušitelj i čuvar, blaga i raskošna kada daruje, a neumoljiva i moćna u svom razaranju.

²⁷⁶ 'Ode to the West Wind is a political poem'. – Paul H. Fry, *The Poet's Calling in the English Ode*, Yale University Press, London, 1980, p. 186.

Upravo se po tom gotovo idealnom poklapanju uzvišenosti kao pojma i njegove realizacije u ovoj odi, Šelijevo ostvarenje u potpunosti izdvaja od svih prethodnih. Međutim, na kraju, valja dodati i to da ova pjesma predstavlja i veoma dosljedno otjelovljenje Šelijevih teorijskih stavova o pjesništvu izraženih u „Odbrani“, poput proročke uloge pjesnika i njegovog prevazilaženja ne samo mjesta, nego i vremena. Njegova težnja za stapanjem sa duhom prirode izraz je onog nastojanja da se učestvuje u vječnom i jednom, te da njegove misli postanu „klice sveta i plod poslednjeg vremena“. Poezija koja se rađa iz takvih nastojanja zaista predstavlja obim sveg znanja, u kome se stapaju i prirodne i društvene nauke, i koje kao takvo, ovjekovječeno mramorom uzvišene forme, predstavlja veličanstveni spomenik za buduće naraštaje.

c) Kits i ljepota istine

Izjednačavanje duha pjesnika sa duhom prirode, što predstavlja jedan od temeljnih zahtjeva Šelijeve poetike, u njegovom „Adonaisu“ (*Adonais*) se iz idealnog nastojanja pretvara u realno dostignuće koje, doduše posthumno, postiže Kits:

„He is made one with Nature: there is heard
His voice in all her music, from the moan
Of thunder, to the song of night's sweet bird;
He is a presence to be felt and known
In darkness and in light, from herb and stone,
Spreading itself where'er that Power may move
Which has withdrawn his being to its own;

Which wields the world with never-wearied love,
Sustains it from beneath, and kindles it above.²⁷⁷

(On je ujedinen s Prirodom, i njegov glas se/ Čuje u svoj njenoj muzici, od zavijanja/
Groma do blage pjesme noćne ptice;/ On je prisustvo koje se osjeća i sluti/ U tami i na svjetlu,
od biljke do kamena,/ Prostirući se svuda gdje pruža se ta Sila/ Koja je njegovo biće potčinila
svome;/ Koja upravlja svijetom sa neumornom ljubavlju,/ Krijepeći ga odozdo, i podstičući ga
ka gore.)

Sa Kitsom se, međutim, ne ostvaruje samo Šelijevo zamisao o idealnom pjesniku čiji se duh pretvara u nevidljivo, ali sveprožimajuće prisustvo, već se, na neki način, i zaokružuje razvojna nit engleske ode, koja sa njim doseže do svojih vrhunskih dometa. Premda je većina romantičarskih pjesnika okušala svoju snagu u ovom žanru čini se da je jedino Kits uspio da njene neukrotive potencijale podredi vlastitim zamislima i da na taj način postigne onu lakoću izraza koja je u isto vrijeme i lepršava i duboka. Wordsworth, Kolridž i Šeli su, dakako, u svojim pokušajima dostigli zavidne visine, no samo je Kitsu pošlo za rukom da se do tih visina uzdigne u gotovo svakoj od svojih oda. One najveće, „Oda Psihi“, „Oda slavuju“ i „Oda grčkoj urni“, napisane su u proljeće 1819. godine, a taj nevjerovatni i neobjašnjivi izliv pjesničke snage u tako kratkom vremenskom periodu kao da potvrđuje Šelijevo uvjerenje o onom magičnom stapanju subjekta sa objektom.

Pa ipak, neposredno prije te stvaralačke groznice Kitsova je kreativnost bila u svojevrsnom stanju hibernacije, kako zbog spleta životnih okolnosti, tako i zbog potrebe za promišljanjem vlastitih stavova o umjetnosti i njihovog odnosa prema istini. Naime, istina i ljepota predstavljaju ključne pojmove Kitsove poetike čiji se odnos konačno razrješava u

²⁷⁷ John Keats and Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, John Lane the Bodley Head Ltd, London, p. 495.

njihovom izjednačavanju, u čuvenim stihovima „Ode grčkoj urni“. No, ukoliko nam stihovi daju plod pjesnikovih razmišljanja mi ipak želimo da vidimo i njihov behar čiji je miris, na svu sreću, ostao sačuvan u Kitsovima pismima.

Prema riječima Vilijama Volša (William Walsh) Kitsov pjesnički razvoj predstavlja „najsajjniji primjer obrazovanja jedne osjećajnosti“²⁷⁸, čime se naglašava pjesnikova čvrsta odluka da se posveti poeziji i da u sebi razvije sve one osobine koje čine velikog pjesnika. A upravo to mukotrпно i predano traganje za onim tananim nitima od kojih je sazdana poezija zabilježeno je u Kitsovima pismima koja, na neki način, oslikavaju rađanje jednog genija. Tako u februaru 1818. godine Kits piše da poezija treba da bude „veličanstvena i nenametljiva, da ulazi u nečiju dušu, a da ne zastrašuje i ne zapanjuje sama sobom, već svojim predmetom.“²⁷⁹ Ta „nenametljivost“ poezije očigledno predstavlja reakciju na bombastičnost neoklasicističkog stila, ali vjerovatno i na Vordsvortov pokušaj naturalizacije pjesničke dikcije. Međutim, dejstvo poezije na nečiju dušu ne može se ostvariti pompeznošću površinskih efekata, već neosjetnim uticajem njenog predmeta u čijoj ljepoti treba da se otkrije istina. U tom smislu, poezija prerasta u posrednika koji estetsko pretvara u metafizičko. Ona je put ka istini, tako da se njena uloga, kao i kod Šelija, ne iscrpljuje u pukoj dekorativnosti već ima i značajnu saznavnu vrijednost. Za razliku od naučnog rezonovanja koje je posredničko i analitičko, pjesničko saznanje je „nenametljivo“ u tom pogledu što je neposredno, sintetičko i intuitivno. Do takvog oblika saznanja ne dolazi se putem razuma koji svoj predmet raščlanjuje na osnovu unaprijed utvrđene klasifikacije, već putem mašte koja omogućava identifikaciju sa datim predmetom bez bilo kakvih analitičkih predrasuda.

²⁷⁸ 'Keats's career is the most brilliant example in literature of the education of a sensibility' – William Walsh, *John Keats*, u: *The Pelican Guide to English Literature, from Blake to Byron, vol. 4*, Penguin Books, Harmondsworth, 1963, p. 220.

²⁷⁹ 'Poetry should be great and unobtrusive, a thing which enters into one's soul, and does not startle and amaze with itself, but with its subject' – citirano prema: Walter Jackson Bate, *Negative Capability, The Intuitive Approach in Keats*, Harvard University Press, Cambridge, 1939, p. 25.

Ovakvo određenje poezije nužno određuje i samog pjesnika kao njenog tvorca koji odabira predmet i obrađuje ga u tom „nenametljivom“ maniru. U njegovom pretvaranju ljepote u istinu on otuda mora da se osloni isključivo na maštu koju Kits objašnjava onim čuvenim pojmom „negativne sposobnosti“, to jest „sposobnosti da se ostane u neizvjesnosti, misteriji, sumnji bez bilo kakvog iritantnog traganja za činjenicama i razlozima.“²⁸⁰ „Ono što mašta prihvati kao ljepotu mora biti istina – bilo da je postojala ranije ili ne,²⁸¹ zapisaće drugom prilikom Kits. Prema tome, upravo mašta omogućava poeziji onu posredničku ulogu u kojoj se preko ljepote dolazi do istine, ili u platonističkoj terminologiji, od realnog svijeta do svijeta ideja. Istina se, dakle, ne otkriva u nekom sistematičnom pristupu predmetu koji bi podrazumijevao nabranje njegovih svojstava i njihovo klasifikovanje u određene kategorije na osnovu sličnosti ili razlike, porijekla, ukusa, mirisa itd. Pjesničko traganje za istinom je negativno upravo zbog toga što ne strema ka pukom nagomilavanju „činjenica i razloga“ kojima se ponosi zvanična nauka, već ka intuitivnoj spoznaji u kojoj „biti“ znači „znati“. U tom smislu Kitsov pjesnik ne može imati identitet, jer on, na putu do istine, mora do postane ono o čemu pjeva. Njegovo se znanje ne zaustavlja na posmatranju u kome su subjekt i objekt nužno razdvojeni. Ono se posredstvom mašte pretvara u neposredni uvid u stvarnost objekta, u brisanje vlastite subjektivnosti koja se u potpunosti izjednačava sa datim predmetom

Volter Džekson Bejt (Walter Jackson Bate) taj proces tumači ovako: „Način na koji mašta pristupa istini je intuitivan i neposredan zbog njenog prevazilaženja granice koju prostor postavlja između nje i objekta njenog posmatranja; a prevazilaženje te granice, ili njeno narušavanje postiže se putem trenutne identifikacije mašte sa njenim objektom – to jest, putem saosjećanja.“²⁸² „Negativna sposobnost“ je, dakle, sposobnost empatije, kameleonska

²⁸⁰ 'I mean *Negative Capability*, that is, when a man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason.' - Ibid, p. 8.

²⁸¹ 'What Imagination seizes as Beauty must be truth – whether it existed before or not' – Ibid, p. 11.

²⁸² 'The approach of the Imagination to truth is intuitive and immediate because of its penetration of the barrier which space puts between it and the object of its contemplation; and the penetration of this barrier, or the

sposobnost pretvaranja vlastitog identiteta u nekoga ili u nešto drugo, moć prevazilaženja gnoseološke granice između subjekta i objekta u kojoj se brišu sve razlike što ih nameću navike racionalnog mišljenja. Ona ne secira svoj predmet na osnovne elemente njegove strukture, nego ga prihvata u svojoj raznolikosti njegovih unutrašnjih procesa, te na taj način spoznaje njegovo učešće u jednom. Tako na primjer Šeli u prethodnoj odi ne posmatra vjetar kao recimo klimatski fenomen, niti mjeri njegovu brzinu ili ispituje promjene njegovog smjera. Naprotiv, on ga posmatra u ukupnosti njegovih dejstava, u njegovoj izvornoj povezanosti sa listom, sa oblakom, sa morem, otkrivajući u tim vezama njegovo univerzalno značenje koje predstavlja dio vječnosti. U toj raznolikosti predmeta ili pojave počiva njegova ljepota, dok se njegova istina otkriva u dubokoj povezanosti svega stvorenog sa vrhovnim stvaraocem.

U tom smislu Boura je nesumnjivo u pravu kada kaže da je za Kitsa „istina drugo ime za onu krajnju stvarnost“²⁸³, koja se ne otkriva putem racionalnog mišljenja, već jedino uz pomoć mašte. Međutim, istina time postaje i krajnji cilj poezije, nerazdruživ od njene estetske uloge, a otuda slijedi da je poezija ljepota istine; ali ne one suve analitičke istine, već one veličanstvene ideje koja obasjava predmete iznutra, one uzvišene ideje koja počiva iza Blejkovih „vrata percepcije“ što vode u beskonačnost. Možda se upravo u ovoj posvećenosti poezije istini ili uzvišenosti ideje krije i razlog antologijskog značaja Kitsovih oda, koje na mnogo ljepši način ilustruju ova čarobna preplitanja.

Dodajmo još i to da Kitsove ode ne predstavljaju samo krunu razvojnog puta jednog žanra, nego da one u sebi sažimaju i na određeni način poetizuju romantičarske stavove o pjesništvu i njegovom značaju za čovjeka. Šelijevo nastojanje da revitalizuje proročku ulogu poezije i pjesnika, kao i da svijet, umrtvljen empirističkom i mehanicističkom filozofijom,

breaking down of it, is achieved through the momentary identification of the Imagination with its object – that is, through *sympathy*.’ – Ibid, p 25.

²⁸³ ‘Truth is another name for ultimate reality’ – C. M. Bowra, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, Oxford, 1950, p. 147.

oživi vitalnošću platonizma zauzima značajno mjesto u Kitsovoj poetici. Sa druge strane, ta se poetika po mnogo čemu zasniva i na Kolridžovim temeljima, naročito kada je riječ o ulozi mašte u pjesničkom stvaranju, koja kod obojice podrazumijeva izmirenje suprotnosti i poistovjećivanje sa izabranim predmetom. Što se tiče Vordsvorta njegov uticaj je prisutan prvenstveno u odnosu prema prirodi koja se kod svih romantičara tretira kao *natura naturans*, to jest, kao duh koji se intuitivno spoznaje u pozadini vidljivog svijeta. Ukoliko onda prihvatimo ono Šelijevo uvjerenje sa početka ovog odjeljka, tada je Kits, ostvarivši jedinstvo sa tim duhom prirode, postigao jedinstvo i sa svime što ga okružuje, te konačno izgubio vlastiti identitet u onom neizmjernom „prisustvu“ koje se osjeća i sluti.

U nastojanju da na određeni način zaokružimo ispitivanje romantičarskog odnosa prema prirodi, mi se gotovo po nužnosti moramo ograničiti na Kitsovu „Odu slavuju“ koja ipak baca najviše svjetla na pomenutu problematiku. Ovakav izbor, između ostalog, potvrđuje i Stabsovo mišljenje po kome „stvarna ptica koju Kits sluša“ u ovoj odi „postaje simbol besmrtno ljepote Prirode.“²⁸⁴ Međutim, ovo zapažanje ne pruža samo potvrdu učinjenom izboru, već može poslužiti i kao zgodno polazište u pristupu ovoj pjesmi. Ono, naime, sasvim precizno oslikava sve značajne elemente njene unutrašnje dinamike koji stoje u direktnoj vezi sa ključnim pojmovima Kitsove poetike. U centru tog unutrašnjeg zbivanja nalazi se pjesnik, čija su čula sa jedne strane opčinjena pjesmom slavuja, dok je, sa druge strane, njegov duh zabavljen osluškivanjem njenog značenja. Ono što njegova čula registruju kao muziku njegov duh pretvara u ideju. Ono što se na početku javlja kao ljepota, na kraju pjesme prerasta u istinu. Drugim riječima, pjesnikova čula, privučena ljepotom muzike pokreću na aktivnost maštu, koja, u saživljavanju sa predmetom, otkriva njegovu suštinu. Dakle, u tom trouglu koji opisuju slavujeva pjesma, pjesnik i priroda, ogleda se i sam proces pjesničke spoznaje svijeta, koja od ljepote, preko mašte, dolazi do istine.

²⁸⁴ 'In the „Ode to a Nightingale“ the actual bird which Keats listened to becomes a symbol of the undying beauty of Nature' – John-Heath Stubbs, *The Ode*, Oxford University Press, London, 1969, p. 93.

Na osnovu toga možemo zapaziti da se Kitsova oda, zasniva na onoj temeljnoj i žanrovskoj relaciji između konačnog i beskonačnog u čijem se središtu nalazi pjesnik. Međutim, čini se da je u ovoj odi položaj pjesnika naročito naglašen, što donekle predstavlja i svojevrsnu novinu.

„My heart aches, and a drowsy numbness pains
My sense, as though of hemlock I had drunk,
Or emptied some dull opiate to the drains
One minute past, and Lethe-wards had sunk:
'Tis not through envy of thy happy lot,
But being too happy in thine happiness, -
That thou, light-winged Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singst of summer in full-throated ease.”²⁸⁵

(Bol mi srce steže, čulo otupljuje,/ K'o da sam otrovnih najeo se trava,/ Il' ispio piće
koje omamljuje,/ Pa tonem do reke večnog zaborava;/ Ne opi me zavist što si ptica čila,/ Već
radost zbog tvoga silnog radovanja/ Kad u nekom svome melodičnom svetu,/ K'o Driada
lakokrila/ Sred zelen-bukvika, senovitog granja,/ Iz prepunih grudi pevaš pesmu letu.)²⁸⁶

Pjesma, dakle, ne počinje izravnim obraćanjem slavuju, niti onim još tipičnijim zazivanjem muza, već ličnim osjećanjem bola, otupjelosti i neke čudne opijenosti koja, u pravcu Lete, vodi ka zaboravu. To čudno stanje uzrokovano je bolom u srcu koji se utapa u

²⁸⁵ John Keats, *Selected Poems*, Penguin Books, London, 1996, p. 210.

²⁸⁶ Prevod: dr. Ranka Kuić, u: *Antologija engleske romantičarske poezije*, Naučna knjiga, Beograd, 1986, 301.

slavujevoj pjesmi, sugerišući na samom početku imaginativno stapanje pjesnika i njegovog predmeta. Njihovo jedinstvo otkriva se u stihovima „'Tis not through envy of thy happy lot,/ But being too happy in thy happines“ u kojima i pjesnik i ptica dijele isto osjećanje radosti. Pjesnikov bol iz početnog stiha i slavujeva radost, u čijem se kontrastu krije ona žanrovska antiteza, nisu pretvoreni u zavist, nego u empatiju koja će se, na kraju druge strofe javiti kao želja za zaboravom:

„That I might drink, and leave the world unseen,
And with thee fade away into the forest dim:“

(Da piti mogu, i neviđen napustiti svijet,/ Pa sa tobom nestat' u tami šume:)

Slavujeva pjesma, dakle, predstavlja, barem i privremeno, utočište pred bolom i mami zaboravom koji ima ne samo iscjeliteljska, nego i narkotička svojstva. Ona, kao i svaka dobra muzika, smiruje i opija poput vina, a pjesnik je, dakako, spreman da taj primamljivi pehar ispije do dna. Njegova spremnost da popije ovaj eliksir označava i trenutak konačnog prepuštanja dejstvu muzike i prelazak u neku vrstu transa ili vizije, ili jednostavno u stanje izmjenjene svijesti. Otuda se, u strukturalnom pogledu, za ovu pjesmu može reći da ona prelazi put od realnosti, u kojoj vlada bol, do vizije koja nadilazi granice konačnog i prolaznog, da bi se na kraju završila otriježnjenjem i nedoumicom o tome šta je istinska stvarnost. No, isto tako valja primjetiti da taj put predstavlja prije svega lično hodočašće čiji opšti značaj zavisi od odgovora na postavljeno pitanje, tako da se moramo složiti sa ocjenom Helen Vendler²⁸⁷ koja smatra da ova oda nosi najizraženiji pečat ličnog i ispovjednog tona u odnosu na ostale Kitsove ode. No, taj ispovjedni ton, kao i kod Kolridža, nipošto ne remeti

²⁸⁷ Helen Vendler, *The Odes of John Keats*, Harvard University Press, London, 1983, p. 83.

nastojanje da se postigne uzvišenost. On, zapravo, pokazuje da se trijumf pojedinca na uspješan način može pretvoriti u trijumf subjektivnog pogleda na svijet, koji se može, ali i ne mora prihvatiti kao vjerodostojan. Pjesnikova vizija, dakle, nije autoritativna, nego sugestivna, jer ostavlja prostora čitaocu da sam dođe do istine, ili da sam sudi o njenoj vrijednosti.

Ta vizija, koja se na početku označava tek kao „tamna šuma“, u narednim strofama dobija jasnije obrise u kojima se ostvaruje kontrast između vječnog i prolaznog. Bezbrizna mirnoća vječnosti iz koje dolazi slavujeva pjesma zaklonjena lišćem suprotstavlja se umoru, grozničavosti i uzrujanosti ljudske egzistencije u kojoj „čak i misliti znači biti ispunjen tugom/ i očajem oka olovnoga“ (*Where but to think is to be full of sorrow/ And leaden-eyed despairs*²⁸⁸) Ovaj tugaljivi poraz mišljenja mogao bi se shvatiti i kao dokaz dinamičkog tumačenja uzvišenosti u kome razum suočen sa pitanjem vječnosti neumitno dolazi do granica svojih mogućnosti i postaje tek „tupi mozak što zbunjuje i zaostaje“ (*the dull brain perplexes and retards*²⁸⁹) Otuda pjesnik, svjestan tih ograničenja, odbacuje put razuma, pa čak i onaj daleko lakši put zaborava u „Bakhovim kočijama“ i bira poeziju na čijim će se „nesagledivim krilima“²⁹⁰ (*viewless wings*) vinuti ka beskonačnom.

Međutim, u idućoj, petoj strofi, problematični pridjev „viewless“, koji karakteriše pjesničko nadahnuće, kao da dobija doslovan smisao. Naime, zašavši konačno u onu „tamnu šumu“ iz koje dolazi slavujeva pjesma, pjesnikovo čulo vida kao da se u potpunosti gasi ili jednostavno ne igra više nikakvu ulogu.

„I cannot see (...)

But, in embalmed darkness, guess each sweet“²⁹¹

²⁸⁸ John Keats, *Selected Poems*, Penguin Books, London, 1996, p. 211.

²⁸⁹ Ibid, p. 211.

²⁹⁰ Prevod Ranke Kuić.

²⁹¹ Ibid, p. 211.

(Ja vidjet ne mogu.../ Već, u blagotvornoj tami, nagađam mirise)

U tom nepoznatom predjelu vizuelni utisci ustupaju mjesto mirisima i zvucima na osnovu kojih mašta gradi jednu sasvim drugačiju sliku prirode. Ta promjena nastaje otuda što pjesnik više nije u svijetu materije, u kome vladaju prostorni odnosi, nego u svijetu ideja, to jest u okvirima one *natura naturans*, u kojoj vlada čisti duh. Otuda, na primjer, cvijet gubi sve vizuelne kvalitete poput oblika, veličine, boje itd, i postaje tek miris, koji se opet ne širi prostorom, nego se tek sluti duhom. Uostalom, i sam slavuj, kao tema ove pjesme, nema prostornih dimenzija, već se njegovo prisustvo sluti na osnovu njegove pjesme. On je sakriven negdje među lišćem u tajanstvenoj sijenci šume, tako da je njegovo postojanje, na određeni način, tek skicirano harmonijom njegove muzike.

Međutim, ta bestjelesnost, nadalje, nesumnjivo podsjeća na smrt sa kojom se, u duhu neoplatonizma, duša vraća u svoje izvorno prebivalište. No, njen povratak, nije kao kod Votsa opterećen moralnim sudovima, već predstavlja trenutak konačnog jedinstva sa apsolutnim od koga je subjekt do tada bio tako bolno odijeljen. Otuda Kits, na vrhuncu svoje ode, sa zanosom priznaje:

„Now more than ever seems it rich to die,
To cease upon the midnight with no pain,
While thou art pouring forth thy soul abroad
In such an ecstasy!“²⁹²

²⁹² Ibid, p. 212.

(Sad, više no ikad, čini se raskošnim umrijet',/ Nestati pod mjesečinom bez bola,/ Dok tvoja se duša prosipa široko/ Sa takvim zanosom.)

Glagol „cease“ u ovom odlomku na najbolji način sugerše svu raskoš umiranja koje se gotovo u potpunosti izjednačava sa nestankom materije iz prethodne strofe. Smrt najednom izgleda kao jednostavni i bezbolni prekid svake veze sa tijelom, koje je osuđeno na patnju i bol. Otuda pjesma slavuja ne mami više kratkotrajnim zaboravom već prerasta u poziv na konačno razrješenje od patnje, u zov vječnosti u kojoj ljepota i istina koegzistiraju u svom izvornom jedinstvu, izvan bilo kakvih racionalističkih konstrukcija. Približiti se izvoru te pjesme, za Kitsa znači napustiti vlastitu konačnost, odreći se tijela u korist bezvremenosti, te konačno napustiti život zbog ljepote neposrednog uvida u istinu.

Zbog toga slavuj i nema, niti može imati, opipljivih kvaliteta. On ne posjeduje tijelo koje bi bilo vidljivo ljudskom oku. Njegovi su obrisi skriveni u sijenci neprolaznog i daju se naslutiti jedino intuitivno. On je, kao i njegova pjesma, odjek jednog zvuka, čije se izvorište gubi u širini njegovog prostiranja. On je svuda i nigdje, sveprisutan u svojoj tajanstvenosti, nevidljiv pod svojom pjesmom, stvaran, ali bezvremen. Njegova neodređenost, bestjelesnost i bezvremenost samo se još potvrđuju u idućoj strofi:

„Thou wast not born for death, immortal Bird!
No hungry generations tread thee down;
The voice I hear this passing night was heard
In ancient days by emperor and clown.“²⁹³

²⁹³ Ibid, p. 212.

(Ti i nisi rođen da te smrt odnese!/ Još te ne pogazi pokolenje gladno;/ Tvoj glas što ga slušam istu čar donese/ I caru i ludi kroz pojanje skladno:)²⁹⁴

Ovo pretvaranje prolaznog u vječno u isto vrijeme označava i prelaz sa pojedinačnog na opšte, jer nepromjenljivost slavujeve pjesme kroz mnogobrojna ljudska pokoljenja omogućava njeno transponovanje ka opštoj i neprolaznoj ljepoti koja nije uslovljena ograničenošću ljudskih kategorija. To više nije pjesma koja blaži tek pjesnikovu bol. Ona odjednom nadrasta čak i vlastite granice tako da slavuj od prvobitne jedinke počinje da označava cijelu vrstu, a njegova pjesma uzvišenost same muzike, pa u krajnjoj liniji i svekolike umjetnosti. U tome počiva ona kolektivna vrijednost koja inspiriše jednu odu. No, uprkos nesumnjivom i gotovo neobjašnjivom djelovanju muzike na ljudski duh, bilo da se radi o komponovanoj muzici ili o muzici prirode, postavlja se pitanje trajanja njenih efekata, kojim se, zapravo, i završava Kitsova pjesma.

„Was it a vision, or a waking dream?

Fled is that music: - do I wake or sleep?“²⁹⁵

(Bješe l' to vizija, ili san na javi?/ Izgubi se muzika ta: - da l' budan sam, il' sanjam?)

Kada se opojna harmonija njenih tonova ugasi, tada prestaje i njeno hipnotičko dejstvo. Pjesnik se zato sasvim opravdano pita da li je oblast u kojoj je do maločas prebivao njegov duh predstavljala neki vid intenzivnije stvarnosti ili tek sanjarenje prouzrokovano muzikom? U jednom trenutku se čak stiče utisak da njegova čula, u zanosu doživljene vizije, nisu ni zapazila njen prestanak i da su po nekoj inerciji ostala usmjerena ka onoj

²⁹⁴ Prevod: dr. Ranka Kuić, u: *Antologija engleske romantičarske poezije*, Naučna knjiga, Beograd, 1986, 302.

²⁹⁵ John Keats, *Selected Poems*, Penguin Books, London, 1996, p. 212.

nadstvarnosti. Povratak u materijalni svijet, zapravo, označava riječ „forlorn“ (napušten, izgubljen) kojom se završava sedma i počinje osma, završna strofa. Ona u pjesniku odzvanja poput zvona sa čijim se zvukom njegov duh vraća u okrilje tijela: „Ta reč me prenu/ K'o pogrebno zvono i vrati me meni!“²⁹⁶ (*the very word is like a bell/ to toll me back from thee to my sole self!*)²⁹⁷ Ali, tek sa tim povratkom pjesnik postaje svjestan da je muzike nestalo i da opet vlada tišina.

No, iako se pjesma završava tišinom, ona u čitaocu ipak ostavlja određeno nespokojstvo, jer pitanje relevantne stvarnosti ostaje neriješeno. Ono naime zavisi od moći samog čitaoca da se saživi sa pjesmom, te da je u skladu s tim tumači kao svjedočanstvo o istinski proživljenom iskustvu, ili pak prostom pjesničkom sanjarenju. Međutim, mora se priznati da je njegov položaj u određenom smislu i nepovoljan, jer je on dvostruko udaljen od uticaja muzike. Mi, zapravo, niti vidimo niti čujemo tajanstvenog slavuja, već osjećamo njegovo prisustvo tek na osnovu pjesnikovih stihova koji su jedini nosioci muzičkih efekata. Stoga valja primjetiti i to da Kitsovo tretiranje muzike u ovoj odi nije usmjereno ka tonovima i harmonijama nego ka predstavama koje se pod njihovim uticajem rađaju u duhu. Kits, zapravo, riječima slika muziku, a ne slavuja, kako to sugeriše naslov pjesme. A ta muzika, opet, ne dolazi od nekog vještački stvorenog instrumenta, nego iz same prirode koja u njenoj jednostavnosti proslavlja vlastitu uzvišenost. Jednostavnost i nepromjenljivost slavujeve melodije, koja uprkos tome ostaje zauvijek upečatljiva i nova, govori o tome da Kits ne shvata muziku kao uzvišenost forme, već kao uzvišenost ideje na koju ona upućuje. Ona tako postaje glas koji dopire iz neke drugačije stvarnosti i koji se obraća duhu, zaobilazeći razum. Ona je tonska reprezentacija *naturae naturans* čije strune prožimaju svekoliku egzistenciju i trepere u jednom univerzalnom akordu. A Kitsova oda nesumnjivo uspjeva da oživi to unutrašnje treperenje čak i u odsutvu izvornih tonova.

²⁹⁶ Prevod: dr. Ranka Kuić

²⁹⁷ John Keats, *Selected Poems*, Penguin Books, London, 1996, p. 212.

Muzika njenih stihova je, poput melodije slavuja, u određenom smislu hipnotička, jer neprestano ponavlja jednu ritmičku jedinicu zasnovanu na modelu *ababcdecde*, što pokazuje, ne samo u ovoj nego i u drugim odama, da Kits nastavlja onaj proces metričkog 'pripitomljavanja' žanra, koji konačno dobija jedan funkcionalan okvir. Naglašenost pjesnikovog 'ja', koju smo mogli zapaziti već kod Vordsvorta i Kolridža, kod Kitsa prerasta u otvoreno ispovijedni ton, što predstavlja još jedan od njegovih značajnih doprinosa. Međutim, ona suštinska osobenost ode u kojoj se dotiču pojedinačno i opšte i dalje ostaje temelj njenog uzvišenog karaktera. U tom pogledu Kits, na gotovo nezamisliv način, u jednoj skoro beznačajnoj temi, dotiče ona duboko ukorijenjena pitanja ljudske sudbine. Paradoksalno, njegov bestjelesni slavuj, koji je zapravo negdje izvan pjesme, otjelovljuje čitavo mnoštvo duhovnih kategorija. Otuda je donekle i nedovoljno tumačiti ga tek kao simbol neprolazne ljepote prirode. On je, naime, mnogo više od toga. On je radost nasuprot patnji, muzika nasuprot tišini, umjetnost nasuprot činjenicama, mašta nasuprot razumu, duh nasuprot materiji, vječnost nasuprot prolaznosti, ideja nasuprot stvarnosti, i, konačno, istina nasuprot prividu. A ta krajnja istina na koncu briše sve prethodne suprotnosti, jer one postoje tek kao racionalistički konstrukti koji se prevazilaze intuitivnom spoznajom.

Natura naturans, otuda, ne predstavlja samo one nevidljive sile prirode, nego i oblast u kojoj se sva raznolikost stvorenog sažima u univerzalno jedinstvo. Ona je oblast čiste ideje, izvor one Vordsvortove svjetlosti koja obasjava predmete iznutra. Ona je plamen vječnosti koji se nikad ne gasi, kosmičko ognjište sa koga je sve poteklo. A upravo na osnovu takvih osobina ona se gotovo izjednačava sa božanskim atributima i ima karakter religioznog iskustva, koje je oslobođeno strogog moralnog balasta. U tom kontekstu ona predstavlja rekonstruisani raj, koji se ne stiče licemjernim prihvatanjem etičkih načela, već čistotom srca utemeljenoj na estetičkim principima. Istina se otkriva kroz ljepotu, što znači kroz zapažanje onog unutrašnjeg sjaja objekata, koji ujedinjuje posmatrača sa njegovim predmetom i prenosi

ga u svijet ideja. A da li ćemo taj svijet shvatiti kao trenutni privid ili kao istinu zavisi isključivo od našeg srca.

UZVIŠENOST IDEJE

Približavajući se kraju ovog istraživanja teško je oteti se utisku da poezija, shvaćena u njenom najširem značenju, kao izvorište svekolikog znanja, rijetko gdje ostvaruje svoju prvobitnu ulogu na tako veličanstven način kao u odi. Izuzme li se naravno ep, čije su dimenzije daleko grandioznije, oda, na relativno malom prostoru, uspijeva da približi individualno opštem, i da jedan trenutak ljudske prolaznosti zamrzne i obezvremeni kao vječno naslijeđe. Ona je, u određenom smislu, žanrovski predodređena za ono najvrijednije i najsvjetlije u čovjeku, tako da njen historijski razvoj u neku ruku predstavlja idealizovanu i poetizovanu istoriju ljudske rase u njenim najdragocjenijim trijumfima. Ona je, dakako, riznica ljudskosti u kojoj se sva pojedinačna dostignuća, sva znanja i sve pobjede ponovo vraćaju poeziji, iz koje je sve i poteklo.

S obzirom na to pretvaranje mnoštva u jedinstvo i prolaznosti u neprolazno, teško je u nekoliko preciznih i kratkih poteza oslikati složeni mehanizam od koga je sazdana jedna oda. U tom pogledu, čak ni nakon podrobnije analize, naša preliminarna definicija, po kojoj je ona lirska pjesma u kojoj se na uzvišen način stapaju pojedinačno i opšte, lično i kolektivno, konačno i beskonačno, ne može biti upotpunjena jasnijim terminima. I premda ponuđene antiteze u velikoj mjeri osvjetljavaju njenu unutrašnju dinamiku, onaj sporni, ali ujedno i ključni pojam uzvišenosti, i dalje ostaje nedovoljno preciziran. Otuda se nameće zaključak da odgovor na pitanje šta je oda mora obuhvatati i odgovor na pitanje šta je uzvišeno. Međutim, odgovor na to pitanje nije nimalo jednostavan, jer, kako smo to mogli zapaziti u prethodnim poglavljima, zavisno od različitog shvatanja pojma uzvišenosti i sama oda je mijenjala, razvijala i dopunjavala svoj oblik. Stoga ćemo, u najkraćim crtama, pokušati da sumiramo međusobnu povezanost između uzvišenosti i ode.

Na tom razvojnem putu mogu se izdvojiti dva dominantna tumačenja ovog pojma koja su ostavila vidljive tragove na samom žanru. Prema prvom tumačenju, nastalom iz, u suštini, suviše dosljednog čitanja Longina, uzvišenost se posmatrala kao osobenost stila i izraza, pa u krajnjoj liniji i forme, dok je prema onom drugom, koji potiče od Berka i Kanta, ona počivala u samom predmetu, dakle u izboru teme. Međutim, valja naglasiti da se ova dvojaka recepcija uzvišenosti ne podudara sa granicama književnih razdoblja, tako da oba tumačenja imaju svoje odjeke kako u klasicizmu, tako i u romantizmu. Uzvišenost stila se, doduše, najjasnije zapaža u klasicističkoj odi, te stoji u tijesnoj vezi sa duhovitošću kao jednim od temeljnih postulata klasicističke poetike. Ona se pretežno postiže duhovitim spojevima riječi, misli ili slika, paganskih i hrišćanskih motiva, svakodnevnog i mitskog, dostojanstvenog i trivijalnog, ozbiljnosti i humora, ukratko svim onim efektima koji se zasnivaju na neočekivanim vezama između naizgled potpuno različitih stvari. Međutim, takvi efekti, ma koliko da su odisali svježinom kod „metafizičkih“ pjesnika ili humorom kod klasicista, vremenom prerastaju u standardne elemente koji sve više guše i umrtvljuju pjesničku dikciju. Otuda se Vordsvortovo opredjeljenje za svakodnevni govor, to jest za „stvarni jezik ljudi“, može posmatrati kao jedan novi vid uzvišenosti stila koji nastaje kao reakcija na okamenjenost i izvještačenost klasicističkog izraza. Taj novi pjesnički jezik, bez obzira na kasnije kritike, razbija već pretjeranu pompeznost klasicističke ode i uvodi jedan daleko neposredniji, pa čak i otvoreno ispovijedni ton, koji u velikoj mjeri oživljava njenu imanentnu vitalnost. Romantičarska oda je, zahvaljujući tome, daleko bliža i pristupačnija modernom čitaocu od klasicističke. Ona je ličnija, ali je opet u dodiru sa kolektivnim, sa opštim. Njen jezik ne potresa nebesa, niti grmi kosmičkim prostranstvima; to nije jezik prijetnje, već prije šapat skrivenih, ali veličanstvenih tajni. On ne želi da podražava majstore antike, već da govori vlastitim glasom.

No, kada je već riječ o podražavanju tada već prelazimo na onu podkategoriju uzvišenosti stila koju smo označili terminom „uzvišenost forme“. Naime, uzvišenost forme se

javlja već u prvom dodiru engleskih pjesnika sa Pindarovim i Horacijevim odama, odakle se javlja težnja za oživljavanjem antičkog žanra u engleskoj poeziji. Međutim, taj proces je, naročito u slučaju pindarske ode, tekao prilično sporo i to prvenstveno zbog Ronsarovog uticaja, koji je pružao dosta iskrivljenu sliku o njenim formalnim karakteristikama. Zbog toga se prva prava engleska oda javlja relativno kasno, tek sa Miltonom i Džonsonom, ali čak ni tada ne dobija oblik koji bi bio funkcionalan za englesku metriku. Taj funkcionalni oblik javlja se zapravo sa Kaulijem koji pravi kompromis između antike i savremenosti, zadržavajući samo neke od karakteristika izvornog modela, tako da se o istinskoj popularizaciji žanra može govoriti tek od sredine XVII vijeka.

U ovom pripremnom periodu uzvišenost je neodvojivi elemenat forme, pa je otuda pisati odu za tadašnje pjesnike otprilike značilo podražavati bilo Pindara, bilo Horacija, ili pak i jednog i drugog naizmjenično. Drugim riječima, dosljednost originalu je predstavljala mjerilo uzvišenosti. U podražavanju Pindara ona je podrazumijevala neobuzdanu snagu jezika, metričku raznolikost, neočekivane prelaze, ekonomičnost izraza i tako dalje, dok je kod Horacija obuhvatala virtuoznu jednostavnost, skromnost, vitalnost, konciznost i druge karakteristike njegovog stila. Međutim, uporedo s tim, engleska oda je preuzimala i neke od standardnih elemenata forme, poput strofičnosti, metričkih modela, te prilično strogog rasporeda motiva. Tako se na primjer pindarska oda zasniva na tročlanoj strukturi u kojoj se u prvom dijelu najavljuje tema, uz gotovo nezaobilazno prizivanje muza, u drugom dijelu ona se dovodi u vezu sa mitom, da bi se u završnom dijelu vratila vlastitom vremenu, ali oplemenjena onim vanvremenskim. U periodu klasicizma ovakav vid standardizacije razvije se do stepena u kome odabrani žanr propisuje ne samo odgovarajuće motive i njihov raspored, nego i određeni broj odgovarajućih tema. To zapravo znači da je pjesnik, opredijelivši se za određenu temu, morao da izabere i prikladan žanr kome ta tema odgovara, sa svim standardizovanim motivima u već propisanom rasporedu. Međutim, već u drugoj polovini

XVIII vijeka mogu se uočiti pokušaji oslobađanja od stega pretjeranog šematizma, kao što smo to vidjeli na Grejovom primjeru parodiranja žanra.

U epohi romantizma uzvišenost forme se kretala upravo u tom pravcu. Kaulijeva, nepravilna oda, koja je u metričkom pogledu značajno oslobodila njenu formu, ostavila je, sa druge strane, previše prostora za ponekad i sasvim neobuzdana pjesnička buncanja tako da su romantičarska stremljenja bila usmjerena ka svojevrsnom „pripitomljavanju“ žanra, koji bi ipak bio nesputan strogim i gotovo vještačkim odnosom između teme i propisanih motiva. Tako se u njenoj strukturi, naročito sa drugom generacijom romantičara, pojavljuju nova metrička rješenja, poput Šelijeve tercine ili Kitsovih strofa, koje uvode značajan stepen discipline i preciznosti, ali ne remete zamah pjesničkog nadahnuća. Ovakve promjene u samoj strukturi ode nastaju kao rezultat izmjenjenog shvatanja forme koja se više ne posmatra mehanički, nego organski. Ona sada prirodno izrasta iz predmeta i prilagođava se dominantnoj emociji, bez onog klasicističkog nametanja opšteprihvaćenog pjesničkog kanona. Ona više ne predstavlja kalup za određenu ideju, koja se po svaku cijenu mora sabiti u određeni okvir, već oblik koji se prirodno prilagođava njenim konturama i koji se kroji prema njenim vlastitim mjerama.

Zahvaljujući tom liberalnijem shvatanju forme, romantičarska oda razvija i jednu novu tročlanost, koja više nije toliko bliska mitskom i herojskom, već, rekli bi smo, prije svega, beskonačnom. U tom smislu možemo zapaziti da većina romantičarskih pjesnika započinje svoje ode nekom vrstom potištenosti, bola ili gubitka. To osjećanje se zatim objašnjava onim što je izgubljeno, a što, u većini slučajeva, predstavlja neposredni uvid u istinu, ili pak intenzivniji osjećaj jedinstva sa prirodom, shvaćenom u njenom najširem značenju. Konačno, u završnom dijelu, se obično pronalazi određena utjeha, koja ne donosi toliko lično spokojstvo, već je uglavnom usmjerena ka kolektivnom, neprolaznom ili budućem. Helen

Vendler²⁹⁸, na primjer, tu tročlanost u Kitsovima odama označava terminima „inception“ (početak, uvodni dio), „intensity“ (razrada, napetost) i „desolation“ (neutješnost). No, da li se radi o ličnoj neutješnosti ili nekoj kolektivnoj ili budućoj utjesi, pitanje je različitog tumačenja. Ono što je daleko važnije zapaziti jeste romantičarski zaokret od mita ili dogme, ka individualnom poimanju beskonačnog, čime već zalazimo u područje uzvišenosti posmatrane u predmetu.

Uzvišenost predmeta, naime, ima svoje korijene u uzvišenosti forme, budući da su engleski pjesnici podražavanjem Pindara i Horacija, svjesno ili nesvjesno, preuzimali i određeni repertoar tema prikladnih ovom žanru. U skladu s tim oda postaje pjesma posvećena ili nekom značajnom događaju, ili pak nekoj uvaženoj ličnosti koja svojim djelom i likom predstavlja otjelovljenje uzvišenih osobina. No, iako se u Horacijevom slučaju uzvišenost predmeta relativno lako prilagođavala savremenom ambijentu, to prilagođavanje je bilo znatno teže kod pindarske ode. Naime, povezanost pindarske ode sa sportskim takmičenjima predstavljala je prvu od tih nepremostivih razlika, tako da je njena utemeljenost u agonolnom principu grčkog načina života morala biti ili zamijenjena, ili potpuno zapostavljena. Sa druge strane, njena neraskidiva veza sa mitom i politeističkim poimanjem božanskog nikako se nije mogla izmiriti sa snažnim uticajem hrišćanske religije novoga doba. Otuda u engleskoj odi zapažamo onaj proces koji smo nazvali „pokrštavanjem antike“, a koji se sastoji u revnosnom brisanju svih tragova paganskih vjerovanja, na čijem mjestu sada pronalazimo čisto hrišćanske motive. Iz tog nastojanja se rađa religiozna oda, čiji su najznačajniji predstavnici Milton i Vots. Međutim, pojava religiozne ode istovremeno ilustruje i objektivni odnos prema pojmu uzvišenog koji je, u ovom slučaju, određen onim vrhovnim autoritetom. Jer, ukoliko se uzvišenost traži u nekom predmetu kao objektu koji već posjeduje takve osobine, može li se onda dovesti u pitanje uzvišenost Boga? Tu se već može zapaziti i kategorija matematički

²⁹⁸ Vidi, Helen Vendler, *The Odes of John Keats*, Harvard University Press, London, 1983, p. 86.

uzvišenog koja se ogleda u božanskoj svemoći i sveprisutnosti, kao osobinama koje uveliko nadilaze moć ljudskog razuma i zastrašuju svojom neizmjernom snagom.

No, pored ovog nebeskog autoriteta javlja se i onaj zemaljski, otjelovljen u liku vladara, koji takođe polaže pravo da se nazove uzvišenim, ali i da čini uzvišena djela. Tako nastaju prigodne ode posvećene ličnostima i događajima koji su u bliskoj vezi sa dvorom, kao legitimnim predstavnikom jednog kolektiva, to jest naroda. Taj dvorski karakter ode u velikoj je mjeri određen i institucijom pjesnika laureata čiji je isključivi zadatak da svojim stihovima ovjekovječi neki događaj ili ličnost koje vladarska porodica smatra uzvišenim. Iz takve situacije se razvija i kantata oda, posvećena danu Svete Cecilije, koja je u periodu klasicizma doživjela svoj procvat u nekoliko antologijskih ostvarenja. Međutim, Drajden, kao najznačajniji predstavnik ovog podžanra, ujedno pokazuje i prve naznake drugačijeg odnosa prema pojmu uzvišenog koji će nastojati da se oslobodi od uticaja bilo kakvog autoriteta. Taj pokušaj se već mnogo jasnije zapaža kod Greja, a svoju potpunu slobodu ostvaruje u poeziji romantizma.

Za romantičarsku odu se slobodno može reći da se razvija u pravcu subjektivizacije uzvišenog, a to zapravo znači da za romantičarskog pjesnika uzvišenost ne počiva u objektu, niti se sugerije bilo ovozemaljskim bilo nebeskim autoritetom. Ona sada dolazi iz samog subjekta koji potpuno nezavisno otkriva njene manifestacije u daleko širem spektru pojava, nastojeći da sa njima ostvari što intenzivniji stepen jedinstva. Ovaj specifični zaokret od objekta ka subjektu posljedica je one, gotovo revolucionarne promjene u hijerarhiji duhovnih sposobnosti čovjeka. Naime, vjera u razum kao vrhunsku moć ljudskog duha, koju je zagovarala racionalistička i empiristička filozofija, sada nailazi na snažnu kritiku od strane idealističke orijentacije na čelu sa Kantom. Kantov agnosticizam zapravo označava autonomiju subjekta koji polaže puno pravo da posmatra svijet iz sebe, budući da se bilo kakva objektivna spoznaja svijeta pokazuje kao nemoguća. Zahvaljujući tome dolazi do

značajne afirmacije mašte koja zauzima centralno mjesto u romantičarskoj poetici. Ona više nije ograničena razumom, već predstavlja moć saživljavanja subjekta sa objektom pri čemu dolazi do neposrednog uvida u istinu. Ona omogućava rasipanje i ponovno stapanje iskustva u skladu sa određenom emocijom, ona pretvara suprotnosti u jedinstvo i otkriva neslućene sličnosti, ona, konačno, stvara jedan novi svijet ponavljajući božanski čin kreacije u okvirima ljudske konačnosti.

Ova afirmacija subjekta je, istovremeno, u velikoj mjeri uticala i na drugačije shvatanje forme, o čemu smo maločas govorili. Razlika između njenog mehaničkog i organskog tumačenja, zapravo nije ništa drugo do razlika između aktuelnih definicija koje su obilježile dva razdoblja. U periodu klasicizma ona se uglavnom posmatrala kao skladan i proporcijalan odnos cjeline i dijelova koji je počivao na racionalističkim osnovama, dok se u razdoblju romantizma ona označava kao ulog subjekta u posmatrani predmet, omogućen posredstvom mašte. Na jednoj strani, dakle, imamo razum, objekt i proporcije, a na drugoj maštu, subjekt i organsko shvatanje forme.

Ove promjene se, međutim, mogu posmatrati i u daleko širem kontekstu, kako nam je to pokazao T. E. Hjum. Racionalističko-empiristička pozicija čovjeka klasicističke epohe označava ga kao krajnje određeno i definisano biće, sa jasno postavljenim granicama njegovih mogućnosti, dok, nasuprot tome, idealizam romantičarske epohe u njemu vidi „beskonačni rezervoar mogućnosti“. Taj oslobođeni potencijal pojedinca pretvara se, sasvim prirodno, u pokušaj oslobađanja od represivnog uticaja autoriteta, kako na društvenom, tako i na duhovnom planu. Otuda romantičarski pjesnik svjesno odbacuje svaki oblik uzvišenosti koji se nameće izvana, bilo posredstvom vladara, bilo posredstvom crkve, te na tron uzvišenosti postavlja prirodu. Međutim, važno je naglasiti, da priroda u romantičarskom shvatanju ne predstavlja nešto odvojeno od čovjeka, ona nije tek gruba sirovina koju valja oplemeniti ljudskim djelovanjem, ili naprosto pretvoriti u ekonomsku dobit. Naprotiv, ona predstavlja

svetu vezu između čovjeka i njegove suštine, koja je prekinuta naglom industrijalizacijom i dehumanizacijom, prije svega, radničke klase. Ona se, dakle, ne posmatra kao materija, već kao duh koji prožima sve stvoreno održavajući vječno jedinstvo. Vjera u takvu prirodu, u onu *natura naturans*, se otuda pretvara u jedno potpuno novo religiozno iskustvo, koje nije opterećeno represalijama i sankcijama, nego se zasniva na sveopštoj harmoniji i skladu, ne samo između pojedinca i kolektiva, nego i između čovjeka i svega što ga okružuje.

Imamo li to u vidu, onda nas ni malo ne iznenađuje činjenica što oda doživljava svoj puni procvat upravo u periodu romantizma, jer, nastojeći da na određeni način ožive i sačuvaju tu svetu vezu, romantičarski pjesnici su, sasvim prirodno, odabrali žanr koji, na najuzvišeniji mogući način, čuva ono najvrijednije u čovjeku. No, isto tako ne treba zaboraviti da su pjesnici prethodnog razdoblja izvršili sve pripreme koje su bile neophodne za pretvaranje ode u jedan stvaralački funkcionalan žanr. Ali, iako klasicistička oda u formalnom pogledu zadovoljava sve estetičke kriterijume, ona je, zbog svog prigodnog karaktera, ponekad i suviše elitistička, što će reći, suviše udaljena od običnog čovjeka, kako izvještačenošću svoje dikcije, tako i autoritativnim odnosom prema pojmu uzvišenog. U romantičarskoj odi taj odnos je daleko neposredniji i subjektivniji, te manje uslovljen formalnim obilježjima. On se zasniva na ideji o sveopštem jedinstvu, na onom prevazilaženju ontološke granice između konačnog i beskonačnog, što je jedna od suštinskih karakteristika ode još od Pindara. U svojim različitim oblicima i različitim načinima obrade ona se može pratiti kroz čitav razvojni put žanra. Uzme li se u obzir njena neuništivost, onda postaje sasvim nebitno da li se ona otkriva u herojskim podvizima, u proročkim vizijama o kraju svijeta, ili u zanosnoj pjesmi slavuja. Sve različite manifestacije te uzvišene ideje govore o čovjekovoj neraskidivoj vezi sa vječnošću, čija je iskra usađena duboko u njegovom biću i žudi da se vrati svom izvornom prebivalištu.

Stoga se, na samom kraju, valja zapitati zašto je poezija, a sa njom i oda, utihnula u ovom postmodernom dobu? Znači li to da smo u svojoj naučno-tehnološkoj sujeti jednostavno prevazišli kategoriju uzvišenog, ili naprosto zaboravili onu ideju koja nam je, u tako veličanstvenom obliku, predata u naslijeđe? Da li smo u svom gordom nihilizmu pokidali sve veze sa prošlošću i označili ih kao prosta sujevjerja? I, konačno, postoji li u našem dobu neka druga uzvišena ideja, pa barem i nihilistička, koju bi valjalo sačuvati za budućnost? Umjesto odgovora na ova pitanja, možemo ponuditi jedino onu slabašnu romantičarsku utjehu sadržanu u vjeri u neka buduća pokoljenja koja će ostvariti ono što nije sazrelo u našem dobu.

BIBLIOGRAFIJA

1. PRIMARNI IZVORI

- Coleridge, Samuel Taylor, *The Major Works*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- Cowley, Abraham, *Poetry and Prose*, Oxford University Press, London, 1949.
- Flak, Kvint Horacije, *Pesme*, (prevod: Gordan Maričić), HNK, Beograd, 2009.
- Keats, John and Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works*, John Lane and Bodley Head Ltd, London.
- Keats, John, *Selected Poems*, Penguin Books, London, 1996.
- Marvel, Andrew, *The Complete Poems*, Penguin Classics, London, 2005.
- Milton, John, *Poetical Works*, Oxford University Press, Oxford, 1979.
- Pindar, *Ode i fragmenti*, (prevod: Ton Smerdel), Matica Hrvatska, Zagreb, 1952.
- Pindar, *Olympian IV*, (www.perseus.tufts.edu)
- Quint Horati Flacci, *Carminum, Liber Tertius, XXIX*, (www.thelatinlibrary.com)
- Quint Horatius Flaccus, *Odes*, ([www. Perseus. Tufts, edu.](http://www.Perseus.Tufts.edu))
- The Collected Poems of Willam Wordsworth*, Hertfordshire, Ware, 1994
- The Poems of Gray and Collins*, Oxford University Press, London, 1959.
- The Works of Alexander Pope*, Hertfordshire, Ware, 1995.
- The Works of John Dryden*, Hertfordshire, Ware, 1995.
- The Works of Lord Byron*, Hertfordshire, Ware, 1995.
- Watts, Isaak, *Horae Lyricae*, Hugh Gaine, New York, 1762.

Wordsworth, William and Samuel Taylor Coleridge, *'Lyrical Ballads' and other Poems*, Hertfordshire, Ware, 2003.

2. SEKUNDARNI IZVORI

a) KRITIČKE STUDIJE

, Abrams, M. H, *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, London, 1971.

Alexander Pope, A critical Anthology, (edited by F. W. Bateson and N. A. Joukovsky), Penguin Books, Harmondsworth, 1971.

Bate, Walter Jackson, *Negative Capability, The Intuitive Approach in Keats*, Harvard University Press, Cambridge, 1939.

Bloom, Harold (ed.), *English Romantic Poetry*, Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2004.

Bowra, C. Maurice, *The Romantic Imagination*, Oxford University Press, Oxford, 1988.

Coleridge, Samuel Taylor, *Lectures on Shakespeare*, J. M. Dent and sons, London, 1951.

Curran, Stuart, *Poetic Form and British Romanticism*, Oxford University Press, New York, 1989.

Fry, H. Paul, *The Poet's Calling in the English Ode*, Yale University Press, New Haven, 1980.

- Goss, Edmund, *English Odes*, Kegan and Paul, London, 1984.
- Hazzlit, Willam, *Lectures on English Poets/ The Spirit of the Age*, J. M. Dent and sons, London, 1928.
- Hazzlit, Willam, *Lectures on the English Comic Writers*, Oxford University Press, London, 1907.
- Heath-Stubbs, John, *The Ode*, Oxford University Press, London, 1969.
- Hight, Gilbert, *The Classical Tradition*, Oxford University Press, Oxford, 1949.
- King-Hele, Desmond, *Shelley, His Thought and Work*, Macmillan, London, 1960.
- Monk, S. H., *The Sublime, A Study of Critical Theories in Eighteen Century England*, New York, 1935.
- Nedeljković, Dragan i Miodrag Radović (ur), *Umjetnost tumačenja poezije*, Nolit, Beograd, 1979.
- Perkins, David, *Wordsworth and Poetry of Sincerity*, Harvard University Press, Cambridge, 1964.
- Reynolds, Myra, *The Treatment of Nature in English Poetry between Pope and Wordsworth*, The University of Chicago Press, Chicago, 1909.
- Shafer, Robert, *The English Ode to 1660*, Princeton University Press, Princeton, 1918.
- Sharp, William, *Great Odes – English and American*, Scott n.d., London.
- Shuster, N. George, *The English Ode from Milton to Keats*, Columbia University Press, New York, 1940.
- Thayer, Mary Rebecca, *The Influence of Horace on the Chief English Poets of the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1916.
- Vendler, Helen, *The Odes of John Keats*, Harvard University Press, London, 1983.
- Wallace, Catherine Miles, *The Design of Biographia Literaria*, George Allen and Unwin, London.

Watson, George, *Coleridge, the Poet*, Routledge and Kegan Paul, London, 1966.

Williamson, George, *The Proper Wit of Poetry*, The University of Chicago Press, 1961.

b) BIOGRAFIJE

Gosse, W. Edmund, *Gray*, Harper and brothers publishers, New York, 1887.

Holmes, Richard, *Coleridge*, Oxford University Press, Oxford, 1982.

Holmes, Richard, *Shelley, The Pursuit*, Quartet Books, London, 1974.

Johnson, Samuel, *Lives of the Most Eminent English Poets with Critical Observations on their Works*, London, 1854.

Martin, Theodore, *Horace*, J. B. Lippincott and co, Philadelphia, 1871.

c) ANTOLOGIJE

Kuić, Ranka, *Antologija engleske romantičarske poezije*, Naučna knjiga, Beograd, 1986.

Marić, Sreten i Đorđije Vuković, *Poezija*, Nolit, Beograd, 1975.

The Metaphysical Poets, (edited by Helen Gardner), Penguin Books, Harmondsworth, 1957.

The Pelican Book of English Prose, Eighteen Century Prose 1700-1780, vol 3.(edited by D. W. Jafferson), Harmondsworth, 1956.

The Wordsworth Book of Eighteenth Century Verse, (edited by Tim Cook), Hertfordshire, Ware, 1997.

d) KNJIŽEVNO ISTORIJSKE I TEORIJSKE STUDIJE

Beker, Miroslav, *Povijest književnih teorija*, SHL, Zagreb, 1979.

Dimitrijević, Vladimir, *Teorija književnosti*, Vuk Karadžić, Beograd, 1965.

Durić, Miloš, *Istorija helenske književnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd, 1986.

Gluščević, Zoran, *Romantizam*, Obod, Cetinje, 1967.

Grant, Michael, *Roman Literature*, Penguin Books, Harmondsworth, 1967.

Kajzer, Wolfgang, *Jezičko umetničko delo*, (prevod: Zoran Konstantinović), SKZ, Beograd, 1973.

Kovačević, Ivanka i dr. (ur), *Engleska književnost I-III*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.

The Pelican Guide to English Literature, from Blake to Byron, vol. 5, Penguin Books, Harmondsworth, 1963.

The Pelican Guide to English Literature, from Dryden to Johnson, vol. 4, Penguin Books, Harmondsworth, 1963.

The Pelican Guide to English Literature, from Donne to Marvell, vol. 3, Penguin Books, Harmondsworth, 1965.

The Penguin History of Literature, Dryden to Johnson, vol. 4, Penguin Books, London, 1993.

The Penguin History of Literature, English Poetry and Prose 1540-1674, vol. 2, Penguin Books, London, 1993.

The Penguin History of Literature, The Romantic Period, vol. 5, Penguin Books, London, 1994.

Valek, Rene i Ostin Voren, *Teorija književnosti*, (prevod: Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević), Nolit, Beograd, 1985.

d) FILOZOFSKA DJELA

Borjev, Jurij, *Estetika*, Prometej, (prevod: Radmila Mečanin), Novi Sad, 2009

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, London, 1812.

Gilbert i Kun, *Istorija estetike*, (prevod: Dušan Puhalo), Dereta, Beograd, 2004.

Grlić, Danko, *Estetika I-III*, Naprijed, Zagreb, 1983.

Kant, Imanuel, *Kritika moći suđenja*, (prevod: Nikola Popović), BIGZ, Beograd, 1975.

Kant, Imanuel, *O lepom i uzvišenom*, (prevod: Gligorije Ernjaković), Bonart, Stara Pazova, 2002.

Tatarkjevič, Vladislav, *Istorija šest pojmova*, (prevod: Petar Vujičić), Nolit, Beograd.

f) ČLANCI

Adison, Joseph, Spectator, no. 62, (www.poetryfoundation.org.)

Congreve, Willam, *A Discourse on the Pindaric Ode*, (www.spenserians.cath.vt.edu.)

Hulme, T. E., *Romanticism and Classicism*, (www.poetryfoundation.org)

McKillop, A. D., *The Romanticism of William Collins*, Studies in Philology, XX, no. 1, 1923.

Otes, I. Mary, *Jonson, Congreve and Gray: Pindaric Essays in Literary History*,
Studies in English Literature 1500-1900, vol. 19, no.3, summer 1979.

Vieth, M. David, *Irony in Dryden's Ode to Anne Kiligrew*, Studies in Philology, vol.
62, no1, January 1965.

Wallerstein, Ruth, *The Perfecting of a Genre*, Studies in Philology, vol. 44, no. 3. July,
1947.

g) OSTALO

Biblija ili Sveto pismo Staroga i Novoga zavjeta, Izdanje Biblijskog društva, Beograd.

Brett-Smith, H. F. B (ed.), *Peacock's Four Ages of Poetry; Shelley's Defence of
Poetry; Browning's Essay on Shelley*, New York, 1921.

Celokupna dela Vilijama Šekspira, Kultura, Beograd, 1966.

Don, Džon, *Predavanje o senci*, (prevod: Dušan Puvačić), Glas, Banja Luka, 1990.

Don, John, *Divine Poems, Devotions, Prayers*, The Peter Pauper Press, New York.

Milton, Džon, *Izgubljeni raj*, (prevod: Darko Bolfan i Dušan Kosanović), Filip
Višnjić, Beograd, 1989.

Milton, John, *Paradise Lost*, Penguin Books, London, 1996.

Rječnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986.

Shelley, Percy Bysshe, *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, vol.
1, London, 1931.

Shelley, Percy Bysshe, *The Necessity of Atheism*, (www.andrew.cmu.edu)

Swift, Jonathan, *Directions for a Birthday Song*, (www.online-literature.com)

The Complete Works of Willam Shakespeare, Hertfordshire, Ware, 1996.

The Free Dictionary, (www.thefreedictionary.com)