

Portrait of William Wordsworth (Richard Carruthers)

1. ROMANTIČKO SJEĆANJE I SEBSTVO

.....

1.1. Sjećanje u zapadnoj kulturi: između osobnog i društvenog

Obuhvatiti pojam sjećanja u zapadnoj kulturi jednak je pokušaju opisivanja što sve predstavlja pojam kulture i na koji se način on mijenjao kroz stoljeća. Naoko nemoguć i bespotreban zadatak. Ipak, iznova pronalazi relevantnost u popularnom i akademskom diskursu jer sjećanje je neizostavno povezano s pokušajem definicije zapadnog sebstva koje se neprestano mijenja. Tako će pišući o srednjovjekovnom pojmu sjećanja, Mary Carruthers u drugom izdanju svoje knjige *Umjetnost sjećanja* (1990., 2008.), reći kako nakon gotovo 20 godina mora pomno pročitati svaku svoju rečenicu i fusnotu te se zapitati nad njihovim značenjem zbog umnožavanja diskursa o sjećanju koji ga povezuju s konstrukcijom povijesnih naracija (Pierre Nora, Patrick Geary i Jean-Claude Schmitt), s traumatskim iskustvima pojedinaca (Cathy Caruth, Ruth Leys, Dori Laub) ili s postmodernom slikom subjekta koji lakše zaboravlja nego li se prisjeća, pa na taj način, u današnjem kontekstu, samo sjećanje postaje prijetvoran i obmanjujući čin. Iako začetke psihologije koja obuhvaća istraživanje sjećanja nalazimo 1885. godine kad je Hermann Ebbinghaus objavio knjigu pod nazivom *Über das Gedächtnis*,² sjećanje je zasigurno bilo važno za pjesnike i pripovjedače koji su prethodili pismenoj kulturi, jer jedino se pamćenjem i usmenom predajom kulturna baština mogla prenijeti s jedne generacije na drugu.

² Usp. Douwe Draaisma. *Metaphors of Memory: A History of Ideas About the Mind* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2000.), str. 68.

Sjećanje je također, od najranijih vremena, bilo povezano sa slikom, tj. vizualizacijom određenih situacija ili predmeta koji bi čovjeku pomagali u prisjećanju. Ono što će rimski pjesnik Horacije u djelu *Ars Poetica* sažeti sintagmom *ut pictura poesis*, povezujući tako usmenu predaju s likovnom umjetnošću, zapravo je u samoj srži sjećanja – naučiti priču ili pjesmu puno je lakše uz vizualna pomagala. Proučavajući tako klasične izvore sjećanja Frances Yates je u svojoj knjizi *The Art of Memory* (1966.) ustvrdio da umjetnost sjećanja dugujemo Semonidu iz Keosa, grčkom pjesniku iz pred-sokratskog razdoblja (556.-468. pr. Kr.) čije je latinsko ime bilo „Simonides Melicus“ jer mu je poezija bila prepuna slikovitih prikaza. Osim što je, kako navodi Yates, Semonid bio prvi pjesnik koji je za svoju poeziju potraživao novac i koji je uočio vezu između poezije i likovne umjetnosti prije Horacija, Semonid je prvi govorio o „sustavu pomagala za sjećanje“. Ovdje se najvjerojatnije radilo o sustavu pravila kojima u pamćenje možemo lakše dozvati stvari (sliku) i riječi (akustičnu sliku), a buduće generacije pamtit će ga upravo po tome.³ Jednu anegdotu iz Semonidova života ovjekovječio je pak Ciceron u svom djelu *De oratore* prepričavajući kako je Semonid bio pozvan recitirati svoju poeziju na primanju u čast nekog Scopasa. Kad je završio recital, jedan od uzvanika pozvao ga je van. U

³ Semonid je svakako ključna osoba za antički pojam memorije, a njegov je izum ovjekovječen u djelima Cicerona, Kvintilijana, Plinija i drugih. Međutim, taj je izum zapisan i na parskim kronikama, mramornim pločama iz 264. g. prije Krista koje su pronađene na grčkom otoku Paru u 17. stoljeću. Na tim su mramornim pločama između ostaloga zapisani i događaji poput otkrića frule i prvog izdanja Orfejeve poezije, ali i događaji poput važnih festivala i dodjele nagrada. Natpis koji govori o nagradama kaže sljedeće:

Od vremena kada je Semonid iz Keosa, sin Leoprepesa, izumitelj sustava pomagala za bolje memoriziranje, osvojio nagradu kora u Ateni, a kipovi su podignuti za Harmodiusa i Aristogitona (...).

Iz drugih je izvora poznato da je Semonid iz Keosa osvojio nagradu kora u poznoj dobi, a taj je događaj ovjekovječen na poznatoj parskoj ploči gdje možemo vidjeti da se pobjednik opisuje kao „izumitelj sustava pomagala za bolje memoriziranje“ (Frances Yates. *The Art of Memory*, London: Vintage Publishing, 1966., str. 28-29).

tom času krov dvorane u kojoj je bilo primanje se urušio, a gosti su mahom ležali pod ruševinama. Kako su od zadobivenih ozljeda bili neprepoznatljivi, Semonid je na temelju sjećanja, točno znao gdje je koji gost sjedio te je tako bio spreman uputiti članove obitelji do poginulih. Umijeće mnemonike koje je dobilo naziv po grčkoj božici memorije, Mnemozini, majci svih devet muza, tako je već u antičko doba počivalo na pretpostavci da sjećanje podrazumijeva jedan imaginativan *prostor* s vrlo jasnom organizacijom.⁴ U tom smislu će za romantičku književnost, uz vremensku dimenziju, biti važna i prostorna dimenzija, jer kako je ustvrdio Eugene Stelzig, za romantizam je važan koncept sjećanja kao „procesa i mjesta“,⁵ te ćemo kasnija poglavlja posvetiti upravo razradi te jednostavne tvrdnje.

Prvi sustavan prikaz sjećanja dugujemo Aristotelu i njegovom djelu *De memoria et reminiscentia* (*O pamćenju i prisjećanju*)⁶ u kojem sjećanje povezuje s teorijom znanja koju iznosi u djelu *De anima* (*O duši*). Sjećanje je za Aristotela ključan segment znanja, a pripada i važnoj sferi duše, tj. imaginacije. Ono je zbir mentalnih slika koje čovjek upija svojim osjetilima s dodatkom vremenske komponente. Naime, imaginacija obuhvaća sadašnjost, dok sjećanje crpi slike iz prošlosti s još jednom bitnom razlikom: za sjećanje nam je potreban razum, jer slike što su nastale opažanjem moraju obraditi naše misli.⁷ Ovo prožimanje sjećanja i imaginacije ključno je važno za poetiku romantizma jer će romantički pjesnici upravo u imaginaciji vidjeti božansku osobinu. Po specifičnoj imaginativnoj sferi prepoznaje se pjesnički genij, jer on obične stvari i doživljava vidi drugačijim očima. Važno je obratiti

⁴ Usp. Douwe Draaisma. *Metaphors of Memory: A History of Ideas About the Mind* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2000.), str. 39.

⁵ Eugene Stelzig. *All Shades of Consciousness: Wordsworth's poetry and the self in time* (The Hague/ Paris: Mouton, 1975.), str. 58.

⁶ Yates navodi da su srednjovjekovni skolastici poput Alberta Velikog i Tome Akvinskog uvidjeli da su Aristotelova razmišljanja o pamćenju i prisjećanju poslužila kao temelj Tulliusovoj razradi pravila prisjećanja, pa će se i sami poslužiti njihovom kombinacijom filozofskog i psihološkog pristupa pamćenju.

⁷ Usp. Frances Yates. *The Art of Memory* (London: Vintage Publishing, 1966.), str. 33.

pozornost i na razliku koju uspostavlja sam naziv Aristotelova eseja *De memoria et reminiscentia*: za njega su memorija i sjećanje dvije različite stvari. Dok memorija pretpostavlja vjerodostojno reproduciranje naučenih fakata, sjećanje pretpostavlja promišljen napor prizivanja u misli određenih iskustava putem načela sličnosti, različitosti ili smislenog doticaja. U tom smislu, Aristotelovo djelo po prvi puta govori o načelima asocijativnosti što će kasnije, u 18. stoljeću, biti značajno za teoriju asocijacije Davida Hartleya na koju će se oslanjati Wordsworth. Danas, kad se oslanjamo na „kulturu eksterne memorije“,⁸ teško je shvatiti činjenicu da su memorija i sjećanje u antička vremena i kasnije u srednjem vijeku bile stvar nutrine, te da je čovjek bio cijenjen prema svojoj sposobnosti memoriziranja.

No, u srednjem vijeku, pojam imaginacije gubi na vrijednosti, dok je izvrsna memorija siguran znak genijalnosti. Sposobnost memorije, kako će pokazati, primjerice, Toma Akvinski, i sam poznat po izvrsnoj memoriji, nije stvar talenta, već upornog i dugotrajnog rada. Sama riječ *memoria* za srednjovjekovlje znači izvježbanu sposobnost prisjećanja koja se postiže obrazovanjem, treningom i discipliniranim radom prema ustaljenom pedagoškom modelu kojim su se učile gramatika, logika i retorika.⁹ Zapravo, *memoria* je bila sinonim za literaturu, jer je bila najuzvišenija grana retorike i kao takva, bila je integralnim dijelom mudrosti, vrline koja nudi mogućnost moralne prosudbe – treningom memorije čovjek je izgrađivao svoj karakter, građanski etos i pobožnost.¹⁰

Ljudi nisu odjednom shvatili da posjeduju imaginaciju početkom 19. stoljeća kada S. T. Coleridge veliča njezin „ezemplastičan“ karakter (sposobnost da oblikuje stvarnost u jedinstvenu cjelinu), već ona do razdoblja romantizma nije imala veliku vrijednost. Čini se da je u procesu davanja na važnosti imaginaciji ključnu ulogu odigrala sekularizacija promišljanja o ljudskom

⁸ Usp. Douwe Draaisma. *Metaphors of Memory: A History of Ideas About the Mind* (Cambridge & New York: Cambridge UP, 2000.), str. 38.

⁹ Usp. Mary Carruthers. *The Book of Memory* (Cambridge: Cambridge UP, 1992.), str. 8.

¹⁰ *Ibid.*, str. 11.

umu, koji više nije vezan uz Božji, već je odvojen, složen i specifičan, a u tom smislu i memorija postaje složen proces prisjećanja osobnih iskustava. Douwe Draaisma potvrđuje za složenost memorije u 18. i početkom 19. stoljeća nalazi u ikonografiji gdje ju je moguće prikazati kao ćeliju unutar nečije lubanje u prikazima frenologa, duboki ugljenokop u prvim radovima s područja psihologije, neurološki proces u liječničkim priručnicima o izgledu ljudskog mozga, pa sve do oceana, labirinta ili krajolika u pjesmama romantičkih pjesnika.¹¹ Prikazi složenosti memorije u pjesništvu romantizma odmiču se od kartezijanskog viđenja ljudskog uma koji odgovara pokretanju zupčanika unutar mehanizma sata. Iako ljudskom rodu priznaje superiornost u odnosu na životinjski svijet, živu i neživu prirodu, ipak Descartes duboko vjeruje da se principi mehanike mogu primijeniti na cjelokupan univerzum te da naša unutrašnjost djeluje po istom mehaničkom načelu kao i vanjski svijet. I sto godina kasnije u pamfletu pod nazivom *L'homme machine* (1747.), francuski će doktor Julien de Lamatrie potvrditi kartezijanski pristup čovjekovoj nutrini i sjećanju, pa sjećanje ostaje dio aparata koji se giba mehanički, a opruge i zupčanici unutar tog stroja pokreću se predvidljivom dinamikom.¹²

Ako pogledamo jedan od najznačajnijih kritičkih tekstova iz razdoblja neoklasicizma, *Essay on Criticism* (1711.), Alexandra Popea, vidljivo je da sjećanje i imaginacija još uvijek ne uživaju visok status u romantičkom smislu. Drugim riječima, oslanjajući se na Horacijevu ideju iz djela *Ars Poetica* (c. 19 pr. Kr.), Pope sjećanje povezuje s vjerodostojnim memoriranjem Homerovih stihova kako bi se uhvatila esencija ljudske prirode, a pjesnicima poručuje da moraju obuzdati svoju imaginaciju. Neoklasicizam stoga ne vjeruje da je genijalni pojedinac ujedno i originalni pjesnik koji u književnost donosi nešto novo i drugačije, već se okreće iskušanim žanrovima i stilovima pisanja, a kod pisca hvali prirodenu sposobnost (*aptitude*) koja je kombinacija usvojenih spisateljskih vještina i, u manjoj mjeri, talenta za književ-

¹¹ Usp. Douwe Draaisma. *Metaphors of Memory: A History of Ideas About the Mind* (Cambridge & New York: Cambridge UP, 2000.), str. 68.

¹² *Ibid.*, str. 71-72.

nost. Oslanjajući se uvelike na Johna Drydena, Pope je vjerovao da postoji „prava vrsta jezika“ koji predstavlja model za „pravu vrstu poezije“, a to je jezik kraljevske obitelji i aristokracije. Pjesnik treba težiti takvom uzvišenom jeziku, jer se upravo u njemu ogleda njegova genijalnost. Poznato je da će se primjerice Jonathan Swift u jednom broju časopisa *Tatler* obrušiti na „imbecilnost jezika širokih masa“,¹³ dok će Samuel Johnson u časopisu *Idler*, koji je sam uređivao, govoriti o nepodobnim „ženskim frazama“ i „modernim barbarizmima“.¹⁴ O isprepletanju jezika i sjećanja biti će riječi u sljedećem potpoglavlju, no za sada možemo ustvrditi da u razdoblju neoklasicizma sjećanje nije put ka osobnoj povijesti, već put ka povijesti civilizacije koja se ogleda u peru umješnog pjesnika.

Vidjet ćemo da je upravo romantizam prigrlio Aristotelov pojam *reminiscentia*, jer bolje obuhvaća svu složenost sjećanja koje nema nikakvu poveznicu s antičkim i srednjovjekovnim reproduciranjem naučenog materijala *verbatim*, bilo da je riječ o dijelovima Biblije, liturgijskih spisa ili života svetaca. Također, sjećanje se odmiče od kartezijanskog i neoklasicističkog modela i postaje osobno iskustvo, usporedivo s iskustvom običnog čovjeka.

Kasnije će marksistički kritičari u takvom iskustvu prepoznati buržoaski standard, jer su srednje klase oduvijek bile sklonije talentu nego reproduciranju naučenih vještina. Uzdizanje osobnog iskustva, pa time i osobnog sjećanja, osnovna je okosnica poezije Williama Wordswortha, najvažnijeg pjesnika britanskog romantizma. Wordsworth je utoliko zanimljiv pisac jer će se pokušati odmaknuti od svoje klasne pozicije, obrazovanog pjesnika srednje klase te proniknuti u niži svijet seljaka i ljudi s društvenih margina. U tom smislu sjećanje nikako nije samo osobno iskustvo, jer sjećanjem osoba zahvaća i svoju društvenu stvarnost. Pitanje romantičke osobnosti, tj. sebstva, isprepletano je s pitanjem

¹³ Vidi *Tatler* (1709.), No. 230, citirano u: Wimsatt and Brooks. *Literary Criticism: A Short History* (London & Aylesbury: Compton Printing Ltd., 1970.), str. 351.

¹⁴ Vidi *Idler* No. 77, citirano u: Wimsatt and Brooks. *Literary Criticism: A Short History* (London & Aylesbury: Compton Printing Ltd., 1970.), str. 351.

pjesnikove pripadnosti određenoj društvenoj klasi, te ćemo se često imati prilike uvjeriti u suovisnost sjećanja i društvene klase. E. P. Thompson će u svom kasnijem radu „Eighteenth – Century Society: Class struggle without class“ (1978.) ustvrditi kako do prve industrijske revolucije u Engleskoj nije postojala jasna svijest o klasnoj pripadnosti.¹⁵ Za svjesnu radničku klasu potrebne su bile tvornice u urbanim sredinama te udruženi otpor radnika niskim plaćama i nemogućim radnim i životnim uvjetima. No, život se u ruralnim sredinama odvijao oko tržnice i crkve, a župljani su svoju nisku klasnu poziciju prihvaćali kao datost Božjeg poretka na zemlji. U takvom ustaljenom, paternalističkom sustavu, Thompson evocira blagonaklon suodnos *pater familiasa*, u ovom slučaju zemljoposjednika i vlastelina, prema svojim „sinovima“, tj. podanicima koji su za njega radili na zemlji.¹⁶ Oni su često bili zaokupljeni dnevnim brigama kao što su briga za ogrijev ili pristup zajedničkim posjedima, što je bilo regulirano komunalnim pravima, a njihovi ustanci nisu bili sustavni, s ciljem postizanja većih prava, već kratkotrajni i usredotočeni upravo na svakodnevno preživljavanje. Tek s prvom industrijskom revolucijom i pojačanim dolaskom trgovaca i poduzetnika iz gradskih sredina te zakonskim reguliranjem ograđivanja zajedničkih posjeda (*enclosures*), kapitalizam ulazi u selo i mijenja suodnos snaga. Do tada možemo govoriti o postojanju „trgovačke“ prije nego li „klasne“ svijesti, a paternalizam dugo zadržava pozitivne konotacije jer se veže uz toplinu i zaštitu očinske figure.

Vidjet ćemo da je Wordsworth blagonaklon prema takvom tradicionalnom, paternalističkom sustavu koji polako istiskuju kapitalistički proizvodni odnosi, te je u tom smislu njegova poezija regresivna. Postoji velika nostalgija za prošlim vremenima pa je romantizam specifična kritika „moderniteta“ (*modernity*), tj. „sveprisutne, raznolike civilizacije koja se razvija usporedno s kapitalizmom“.¹⁷ No, važno je uočiti nijanse u njegovom stavu

¹⁵ E. P. Thompson. „Eighteenth-Century English Society: Class Struggle Without Class“. *Social History*, 3/ 2 (1978), str. 134.

¹⁶ *Ibid.*, str. 136.

¹⁷ Vidi Michael Löwy, Robert Sayre. „Romanticism and Capitalism“, u: *A Companion to European Romanticism*. Michael Ferber (ur.) (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2005.), str. 435.

prema društvenoj stvarnosti te dokučiti u kojoj mjeri i sâm podliježe „nevidljivoj ruci“ (termin Adama Smitha) kapitalističkih proizvodnih odnosa. Uostalom od 1990-ih naovamo, sustavno se proučava pitanje književnosti i klase kao oblika reprezentacije stvarnosti. Kako će ustvrditi Gary Day u svojoj knjizi *Class* (2001.), postoji neupitna veza između kapitalističkog načina proizvodnje i proizvodnje književnosti.¹⁸ U prvom slučaju novac predstavlja rad uložen u proizvodnju nekog artikla, dok se u drugom slučaju radi o pokušaju predstavljanja društvene stvarnosti. Novac, u tom smislu, ima ključnu ulogu u određivanju statusa, baš kao i dostupnost i razumljivost književnosti. Možemo povući paralelu i između apstraktne prirode novca, koji „mjeri“ vrijeme uloženo u izradu nekog proizvoda i jezika koji je po svojoj prirodi apstraktan i arbitran. Nadalje, novac i književnost susreću se na tržištu jer će u konačnici upravo tržište odrediti „važnost“ književnosti u trenutku kad ona postaje roba. Za Wordswortha će upravo tržište imati ključnu ulogu u širenju njegovih ideja prema srednjoj klasi. Stoga, analizom njegovih reprezentativnih pjesama želimo dokučiti u kojoj mjeri klasno porijeklo i društveni angažman igraju presudnu ulogu u suodnosu sjećanja i društvenog konteksta te što nam takva usporedba može reći o društvenoj stvarnosti u Engleskoj s kraja 18. i s početka 19. stoljeća. Sjeća li se Wordsworth samo osobnih doživljaja ili njegovo sjećanje obuhvaća i druge ljude? Ako se sjeća drugih, na koji način ih uvodi u svoju poeziju te zašto kao osnovne književne žanrove odabire baladu i autobiografsku poemu?

Na idućim stranicama pokušat ćemo ponuditi odgovore na postavljena pitanja, vodeći računa o gotovo mitotvornoj ulozi Wordswortha u engleskom kulturnom imaginariju, ulozi koju mu ne želimo osporiti, ali je želimo objasniti i propitati. Stoga ova knjiga polazi od novohistorističke ideje o postojanju „romantičke ideologije“ koju je osamdesetih godina prošlog stoljeća uveo američki kritičar Jerome J. McGann:

Jedna od osnovnih iluzija romantičke ideologije je da samo pjesnik i njegova djela mogu transcendirati iskvareno/izopačeno prisvajanje

¹⁸ Vidi Gary Day. „Introduction“, u: *Class* (London and New York: Routledge, 2001.), str. 1-18.

od strane svijeta politike i novca. Romantička poezija opetovano dokazuje tu iluziju (i druge iluzije), a u procesu pati od kontradikcija svojih iluzija i argumenata koje za njih izmišlja.¹⁹

McGann naglašava suodnos književnosti i društvenog konteksta, te eskapističku maniru romantičke poezije sklonu idealizaciji kojoj podliježu i sami kritičari. On je, naime, i svoje pretходnike, kritičare poput M. H. Abramsa, René Welleka i Arthura Lovejoya, optužio za reduktivno čitanje romantičke proze i poezije jer su ti kritičari upali u zamku „romantičke ideologije“ koju proizvode sami pisci romantizma, uzdižući u nebo koncepte kao što su „sinteza“ i „pomirba“. Postoji, doista, cijeli niz Hegelovih koncepata kada piše o književnosti njemačkog romantizma poput „spiritualnosti“, „kreativnosti“, „procesa“, „jedinstvenosti“ i „raznolikosti“, a McGann kaže da ih treba raskrinkati kao koncepte koji su osnova romantičke samo-prezentacije.²⁰ Stoga ih se ne smije uzeti zdravo za gotovo, već ih treba podvrgnuti daljnjoj analizi.²¹ U tom smislu i romantičko sjećanje dijelom je „romantičke ideologije“ jer ga je moguće svrstati u domenu onoga što će Fredric Jameson nazvati „politički nesvjesnim“. Književni tekst, prema Jamesonu, nikada nije pasivno „ogledalo“ stvarnosti, a vanjski svijet zapravo je više od stvarnosti: on u sebi nosi sedimentirane slojeve povijesnih i ideološki obojenih podtekstova.²² Naš je zadatak da pokušamo proniknuti u te slojeve baveći se primarno odnosom romantičkog sjećanja i društvene stvarnosti.

Iako se današnja kritika već posljednjih desetak godina ponovno okreće formalističkim čitanjima tekstova pod zajedničkim nazivom „novi formalizmi“, vraćajući se pitanju forme kao važnog kritičkog žarišta koje je historistička kritika stavila u drugi plan, u kontekstu sjećanja i društvene stvarnosti, čini nam se važnim inzistirati upravo na historističkim čitanjima Wordsworthove poezije. Naime, kako je u svom utjecajnom članku

¹⁹ Vidi Jerome J. McGann. *Romantic Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 1983.), str. 13.

²⁰ Ibid., str. 32.

²¹ Ibid.

²² Vidi Fredric Jameson. „Preface“, u: *The Political Unconscious* (London and New York: Routledge, 1983.), str. ix-xiv.

„What is New Formalism?“ iz 2007. godine objasnila Marjorie Levinson, postoji veliki strah jednog dijela akademske zajednice da se inzistiranjem na pretraživanju arhiva i preklapanju književnosti i povijesnih fakata izgubila etička dimenzija u proučavanju književnosti.²³ Također, tvrdi Levinson, kontekstualizacija književnosti u očima novih formalista kriva je za gubitak „užitka teksta“ (sintagma Rolanda Barthesa) te za nedostatak uživanja u kognitivnu i političku *afektivnu* sferu teksta,²⁴ što je poglavito važno u romantičkoj književnosti u kojoj poezija progovara o novoj vrsti subjektivnosti i interiorizaciji iskustva. No, svatko tko je čitao historističke analize romantičkih tekstova Jeromea McGanna, Davida Simpsona, Thomasa Pfaua, Kennetha Johnstona ili same Marjorie Levinson, zna da je takva tvrdnja daleko od istine. U tom smislu, čini nam se da uspostavljanje čvrste antiteze između formalizma i historicizma falsificira oba metodološka pristupa književnom tekstu s obzirom da formalizam nije riješen povijesnog konteksta kao što ni historicizam nije riješen pitanja pjesničke forme.²⁵ Stoga ćemo u analizi odabranih Wordsworthovih djela voditi računa i o formalnim odrednicama romantizma, no nikako odvojeno od konteksta u kojem su one nastale. Vodeći se McGannovom i Jamesonovom idejom o perzistentnosti ideologije u Wordsworthovim odabranim tekstovima, moramo imati na umu da su njegova djela često utjelovljenja različitih oblika iskliznuća te da su teme kojima se bave (ideja sebstva, odnos s prirodom, odnos prema određenom lokalitetu i drugim ljudima) smještene u određen društveni kontekst bez čijeg razumijevanja ne možemo imati cjelokupnu sliku o važnosti sjećanja. Stoga se romantičko sjećanje nadaje kao složen fenomen koji tako postaje pitanjem forme, tj. jezika i stila, ali i određene ideologije koja se ogleda u pitanju pjesničke osobnosti i odnosa prema drugome.²⁶

²³ Marjorie Levinson. „What is New Formalism?“, *PMLA*, 122/ 2, (2007), str. 558-569.

²⁴ *Ibid.*, str. 561.

²⁵ *Ibid.*, str. 563.

²⁶ Usp. Charles I. Armstrong. *Figures of Memory: Poetry Space and the Past* (New York: Palgrave Macmillan, 2009.), str. 12.



Happy Cottagers (George Morland)

1.2. Sjećanje i balada

U svojoj knjizi *Courts voyages au pays du peuple* (1990.) Jacques Rancière o Wordsworthu govori kao o humanom pjesniku malog čovjeka:

Wordsworthov je put pjesništvo skromnosti, posvećeno veličanju, običnim jezikom, malog poljskog cvijeta kojeg putnik ili neće primiti ili će ga zgaziti. Njegov je zadatak zaštita, ili još bolje, vraćanje ugleda svemu što je lako odbaciti zato što je premaleno, preskromno ili predjetinje. Zsigurno je upravo to ono što ujedinjuje njegov izum – novu liriku o običnim stvarima – i osjećaje mladog entuzijasta.²⁷

Govoreći o mladom entuzijastu, Rancière govori o dvadesetogodišnjem Wordsworthu koji je pun pjesničkih i političkih ideala: zajedno s najboljim prijateljem, Samuelom Taylorom Coleridgeom, kreće u avanturu pisanja *Lirskih balada* (1798.), zbirke

²⁷ Jacques Rancière. *Short Voyages to the Land of the People* (Stanford: Stanford UP, 2003.), str. 23.

pjesama koja će promijeniti tijek engleske književne poetike i sasvim sigurno označiti jedno od najboljih pjesničkih ostvarenja iz razdoblja romantizma, te se raduje Francuskoj revoluciji i u četiri navrata (1790., 1791., 1792., 1802.) odlazi u Francusku ne bi li upio ozračje slobode i zajedništva koje je revolucija iznjedrila. *Lirske balade* sadržavati će ukupno 23 pjesme Williama Wordswortha i Samuela Taylora Coleridgea, a biti će objavljene u nakladi od 500 primjeraka. Ideju o izdavanju zajedničke zbirke pjesama pjesnici su dobili tijekom druženja u Quantocksu, predjelu u jugozapadnom dijelu Engleske, dok je Wordsworth živio u Alfoxdenu, a Coleridge u Nether Stoweyju. Zbog čega je baš Quantocks iznjedrio novu pjesničku paradigmu koja je postavljena *Lirskim baladama* objašnjava Peter Kitson, koji kaže da su Quantocks u ono vrijeme bili središte radikalne misli i otpora vlasti. Naime, u blizini Nether Stoweyja nalazi se grad Taunton, parlamentarno uporište tijekom građanskog rata (1670.-1759.), mjesto koje je bilo dijelom organiziranog i umreženog otpora engleskoj kruni. Kad je Francuska 1797. g. odlučila svojom mornaricom napasti Englesku, nije bilo slučajno da je odlučila udariti na obale Somerseta, nedaleko od Nether Stoweyja, nadajući se da otpor lokalnog stanovništva koje se odupire vlastitom državnom vrhu neće biti jak.²⁸ Mogli bismo stoga zaključiti da je i politička klima u ovom dijelu Engleske bila povoljna za zbirku poezije koja se odupire zacrtanim poetskim putovima. 1793. g., Coleridge još nije upoznao Wordswortha, ali je poznavao njegove pjesme „An Evening Walk“ i „Descriptive Sketches“, koje su se javno čitale u književnom klubu u Exeteru, te se divio jednostavnosti Wordsworthovog pjesničkog izraza. Iako će kasnije Coleridge ostati zapamćen po „demonskoj skupini pjesama“ koje sačinjavaju *Pjesma staroga mornara*, *Christabel* i „Kubla Khan“, često se zaboravlja da su mnoge njegove pjesme, tzv. „razgovorne pjesme“²⁹ (*conversational poems*), nastale upravo pod velikim utjecajem Wordswortha.

²⁸ Vidi Peter J. Kitson. „Coleridge’s Bristol and West County Radicalism“, u: *English Romantic Writers and the West Country*. Nicholas Roe (ur.) (Palgrave Macmillan, 2010.), str. 115-128.

²⁹ „The Æolian Harp“, „Reflections on having left a Place of Retirement“, „This Lime-Tree Bower“, „Frost at Midnight“, „The Nightin-

Prvo izdanje *Lirskih balada* objaviti će Joseph Cottle, izdavač iz Bristola, i to anonimno. U tom prvom izdanju devetnaest je pjesama napisao Wordsworth, a samo četiri Coleridge, no one su bile znatno dulje od Wordsworthovih pjesama i zauzimale su trećinu cijelog sveska (*The Rime of the Ancyent Marinere*, „The Nightingale“, „The Dungeon“ i „The Convict“). U 14. poglavlju *Biographie Literarie* (1817.), zasigurno jednog od najznačajnijeg književno-kritičkog djela iz razdoblja romantizma, Coleridge govori o genezi *Lirskih balada* te kaže da su Wordsworth i on podijelili svoj zadatak na sljedeći način:

Riječ je o nizu pjesama koje su trebale biti napisane na dva načina. U prvima, bi zbivanja i likovi barem djelomično bili nadnaravni; a njihova bi izvrsnost počivala na zanimljivosti uzbuđenja što bi takvim osjećajima davala dramska istinitost, jer oni bi i inače pratili takva zbivanja, pod pretpostavkom da su ona stvarna (...). U drugoj grupi pjesama, teme bi dolazile iz svakodnevnog života; likovi i zbivanja bi bili takvi da ih je lako prepoznati u svakom selu i okolici, a za njima bi tragao, ili bi ih primijetio, kad god bi se očitovale, meditativni i osjećajan um.³⁰

Coleridge će stoga pokušati obuhvatiti ono „obično u nadnaravnom“, dok je Wordsworthov zadatak bio pronaći „nadnaravno u običnom“ te svojim meditativnim umom prepoznati one događaje u svakodnevnom životu kojima može dati novi smisao.

gale“, „Dejection: An Ode“, „To William Wordsworth“. Iako je Coleridge rekao da je samo pjesma „The Nightingale“ prava „razgovorna“ pjesma, kritičari su posljednjih devedeset godina prema tematskim i formalnim karakteristikama koje su im zajedničke i ostalih šest pjesama svrstali u istu kategoriju.

³⁰ That a series of poems might be composed of two sorts. In the one, the incidents and agents were to be, in part at least, supernatural; and the excellence aimed at was to consist in the interesting of the affections by the dramatic truth of such emotions, as would naturally accompany such situations, supposing them real (...). For the second class, subjects were to be chosen from ordinary life; the characters and incidents were to be such as will be found in every village and its vicinity, where there is a meditative and feeling mind to seek after them, or to notice them, when they present themselves (*Biographia Literaria*, 14. poglavlje, ii. 5-6).

Drugom, poznatijem izdanju *Lirskih balada* iz 1800. g. Wordsworth će dodati 37 novih pjesama (među kojima se ističu *Pjesme posvećene Lucy*, *Pjesme o imenovanju mjesta*, „The Old Cumberland Beggar“ i „Michael“), ali i slavni Predgovor, manifest novoga pjesničkog senzibiliteta koji nazivamo romantizmom, a na koji ćemo se tijekom analize Wordsworthovih pjesama opetovano pozivati. Važno je također napomenuti da je drugo izdanje ove zbirke nosilo samo ime Williama Wordswortha, a da se S. T. Coleridge ne spominje. Naime, Wordsworth je mislio da je 1. izdanje *Lirskih balada* naišlo na slab odjek u javnosti zbog Coleridgeove pjesme *Rima staroga mornara*, epske balade kojom je zbirka započinjala, a koja je, po Wordsworthu, bila puna mana. Spočitavao je Coleridgeu da je lik mornara pasivan te da nema distinktivni karakter i da je pjesma prenapučena pjesničkim slikama. Stoga je u 2. izdanju odlučio istu pjesmu pomaknuti na kraj sveska. Coleridge je ionako mislio da je Wordsworth veći pjesnik od njega, a takav postupak bliskog prijatelja srušio mu je samopouzdanje i uvjerio ga u Wordsworthovu pjesničku veličinu. Uostalom, veliki dio *Biographie Literarie* (13. i 14. poglavlje) posvećuje upravo Wordsworthu, pa je stoga Seamus Perry u pravu kad kaže da je Coleridge donekle „izmislio Wordswortha“.³¹ Kako bismo razumjeli po čemu su *Lirske balade* označile promjenu u „strukтури osjećaja“ (termin Raymonda Williama), a koja se događa krajem 18. stoljeća, dovoljno je zaviriti u Oglas kojim su pjesnici najavili ovu zbirku pjesama, govoreći o pjesmama kao o „eksperimentima“.³² Ta je ekperimentalnost vidljiva primarno na razini jezika, jer je jezik kojim su pisane, svakodnevni jezik srednjih i nižih slojeva društva, a takav se stil učenom čitatelju onog doba može učiniti niskim i nedostojnim poezije. Oglas će u drugom izdanju zamijeniti Wordsworthov Predgovor, a pitanje poetskog jezika i „poetske dikcije“ iz dodatka Predgovoru iz 1802. g. važni su iz nekoliko razloga: Wordsworth spuštanjem elegantnog i kiće-

³¹ Vidi Seamus Perry. „Wordsworth and Coleridge“, u: *Cambridge Companion to Wordsworth*. Stephen Gill (ur.) (Cambridge & New York: Cambridge UP, 2006.), str. 161-180.

³² Vidi Advertisement, *Lyrical Ballads, Selected Prose*. John O. Hayden (ur.) (London, New York, Victoria, Ontario, Auckland: Penguin Books, 1988.), str. 275.

nog poetskog jezika na razinu svakodnevnog govora želi pokazati da poezija ne postoji samo za obrazovane, više klase, već ju želi učiniti dostupnom svima. Time se nada obrazovati srednje i niže slojeve društva, u smislu širenja moralnog horizonta prema malim ljudima koji često žive na društvenoj margini. Iako neke pjesme poput one o Goody Blakeu i starici Harry Gill potječu iz poznatih izvora (u ovom slučaju pjesme „Zoonomia“ Erasmusa Darwina iz 1796. g.), većina pjesama počiva na pričama koje je Wordsworth čuo od prijatelja ili susjeda ili ih je jednostavno izmislio.³³ Mogli bismo reći da pjesnik poseže za dobro znanim događajima koji su obilježili englesku ruralnu kulturu s kraja 18. stoljeća, pa na taj način svojim sjećanjem zadire u kolektivno sjećanje. Naime, u pjesmama koje su obogatile 2. izdanje poput „Slaboumnog dječaka“, „Uništene kolibe“, „Trnovitog grma“ ili „Michaela“, a koje je Wordsworth pisao vrativši se 1799. g. s Dorothy u Lake District, želi se prisjetiti sudbina malih ljudi u svom rodnom kraju: ljubavi jedne siromašne majke prema slaboumnom sinu, ustrajnosti Margaret u iščekivanju povratka muža koji ju je ostavio, tuge žene koja svake noći posjećuje humak pokraj trnovitog grma jer joj je ondje pokopano dijete ili tvrdoglavosti jednog starca koji ne odustaje od izgradnje tora za ovce.

Ovdje se moramo osvrnuti i na sam naslov zbirke, jer *Lirske balade* su svojevrсни oksimoron. Riječ je o pjesmama koje se oslanjaju na narodne narative i prikazuju život ruralne zajednice, a koje istovremeno, snažnom introspekcijom, pokazuju unutar-nja stanja likova ili pak samog pripovjedača, što nikako nije tipično za baladu. Naime, balada kao ključni žanrovski odabir sasvim je logična u kontekstu njezine sveopće popularnosti u drugoj polovici 18. stoljeća, a Robert Mayo će upozoriti da je do 1798. g. pjesma mogla biti prozvana baladom čak i ako nije pričala nikakvu priču, jer su doticaji s tradicionalnom baladom bili sasvim jasni: uz to što su se sastojale od ritmičkih strofa namijenjenih pjevanju, ispričane od strane objektivnog promatrača, balade su se vezivale uz običan, nepismeni puk.³⁴ U

³³ Ibid., str. 276.

³⁴ Usp. Robert Mayo. „The Contemporaneity of the Lyrical Ballads“, *PMLA*, 69/3 (1954), str. 507.

Oglasu *Lirskim baladama*, Wordsworth i Coleridge će pojasniti o kakvom je spoju riječ: objektivna i anonimna forma balade spojena je sa subjektivnošću i introspekcijom pripovjedača ili lirskog subjekta.³⁵ Kada je William Hazlitt, koji će izrasti u najcjenjenijeg kritičara iz razdoblja romantizma, posjetio pjesnike i prisustvovao njihovim čitanjima vlastite poezije, uočio je s kakvom stilskom razlikom pjesme čita Wordsworth u odnosu na Coleridgea: „Coleridgeov način je pun, živopisan i raznolik, dok je Wordsworthov stil ujednačen, kontinuiran i unutarnji. Prvi način se može nazvati više dramskim, dok se drugi može nazvati više lirskim“.³⁶ Kad govorimo o Wordsworthovoj poeziji, lirski komponenta neće biti značajna samo za *Lirske balade*, već i za njegovu najznačajniju autobiografsku pjesmu *Preludij*. Izvore romantičke balade moramo potražiti u ranijim baladama, a poglavito u zbirci pjesama *Reliques of Ancient English Poetry* koju je 1765. objavio Thomas Percy, okupivši tradicionalne engleske balade iz različitih izvora, no dodavši i neke svoje uratke, kao i balade svog prijatelja Williama Shenstonea. Stoga su mnoge od zapisanih balada imale pseudo-antikvarni karakter jer su bile izmišljotine suvremenih pjesnika. U 18. stoljeću balade su također bile izvor dnevnih vijesti te se pojavljuju u prvim novinama. Bile su poznate pod nazivom „ulične balade“ (*broadside ballads*), a često su ih recitali i pjevušili ulični prodavači. Wordsworth se primjerice u jednoj od svojih ranijih pjesma pod nazivom „Večernja šetnja“ („An Evening Walk“) oslanjao na pseudo-antikvarnu baladu *Hardyknute Lady Wardlaw* iz 1719. g., ujedno najraniji pokušaj imitacije tradicionalne balade za koju je pjesnikinja tvrdila da je autentična. Uostalom, zajedno s Robertom Southeyjem, pjesnikom laureatom iz Lake Districta, Wordsworth će 1790-ih objavljivati balade u tjedniku *Weekly Entertainer*, pišući o razvojačenom vojniku ili pak ženi

³⁵ Usp. Advertisement, *Lyrical Ballads. Selected Prose*. John O. Hayden (ur.) (London, New York, Victoria, Ontario, Auckland: Penguin Books, 1988.).

³⁶ Hazlitt. *My First Acquaintance with Poets*, xvii, str. 118-119, citirano u Zachary Leader „Lyrical Ballads: the Title Revisited“, u: *1800: The New Lyrical Ballads*. Nicola Trott & Seamus Perry (ur.), (Houndsmill, Basingstoke, Hampshire i New York: Palgrave Macmillan, 2001.), str. 27

koja je ubila vlastito dijete.³⁷ Ono što će razlikovati Wordsworthovu baladu od balada njegovih suvremenika možemo obuhvatiti tematskim i formalnim karakteristikama nove vrste balade. U tematskom smislu Wordsworth ustrajno prikazuje unutarnja stanja ljudi kojima je život obilježen patnjom, a u formalnom smislu, on koristi drugačiju vrstu jezika kako bi čitatelju približio svijet tih ljudi. Stoga možemo reći da je glavna okosnica nove poetike svijest o važnosti jezika, tj. Wordsworthov otpor „pjesničkoj dikciji“ (*poetic diction*) koju su engleski pisci kontinuirano izgrađivali još od vremena renesanse.

Ideja o pisanju poezije koristeći uzvišen i kićen jezik bila je posljedica izgrađivanja svijesti o važnosti engleske književnosti za izgrađivanje engleske nacije, najbolje utjelovljena u epskoj pjesmi Edmunda Spencera *Faerie Queene* (1590.) posvećenoj veličanju kulta kraljice Elizabete. Takav trend moguće je kontinuirano pratiti sve do viktorijanskog doba i Matthew Arnolda koji svojim esejom *The Study of Poetry* (1880.) razvija ideju „standarda“ (*touchstone*) u književnosti savjetujući svojim suvremenicima da se drže kanonske književnosti i svega vrijednog što postoji u djelima Spencera, Milтона, Drydena, Popea, Thomsona i drugih kanonskih pisaca. Kasnije će tu ideju preuzeti liberalni humanisti na čelu s F. R. Leavisom koji također vjeruje u „bezvremenost“ engleske književnosti što srednjoj klasi omogućava razvijanje građanskih vrlina i politički *status quo*.³⁸ Wordsworth će kao dio kanonske književnosti stoga jednako tako sudjelovati u projektu izgrađivanja ukusa srednje klase, a vidjet ćemo da će njegova kasnija poezija imati zacrtanu putanju u veličanju nacionalnog osjećaja.

³⁷ Vidi Mary Jacobus. *Tradition and Experiment in Wordsworth's Lyrical Ballads, 1798* (Oxford: Oxford UP, 1976.), str. 160-162.

³⁸ Važno je primijetiti da u engleskoj književnosti postoje dva različita puta kojima se razvijala književno-kritička misao. Jedan put vodi od Samuela Johnsona i Matthew Arnolda do T. S. Eliota i F. R. Leavisa. Riječ je o tzv. „praktičnoj kritici“, tj. vrsti formalizma koji se usredotočuje na pomno čitanje odabranih književnih djela bez intervencija u biografski ili povijesni kontekst. S druge strane postoje i književno-kritički tekstovi koji se mogu pratiti od Sidneya, preko Wordswortha i Coleridgea do George Eliot i Henryja Jamesa, a koji su usmjereni na širi prostor ideja, tj. odnos teksta i čitatelja, strukturu književnog djela i sl. (vidi Peter Barry. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2002.).

Pitanje „pjesničke dikcije“ međutim, vrlo je složeno jer se u 18. stoljeću razvija nekoliko različitih pravaca, a neki od njih, poput imitacija Petrarke u pisanju soneta ili dijalektalnih riječi koje koristi Spencer pišući svoj *Shepherd's Calendar* (1579.), neće preživjeti do književnosti neoklasicizma. Ono što im je međutim svima zajedničko jest vjera da postoje određene riječi, fraze i rečenične konstrukcije koje su nezaobilazni dio poželjnoga pjesničkog izraza. U gramatičkom smislu „pjesnička dikcija“ podrazumijevala je, primjerice, pitanje etimologije riječi (postoji kontinuitet latinskih riječi koji se ogleda u Drydenovim prijevodima Ovidija i Vergilija), inzistiranje na upotrebi pridjeva (empirizam je stavio naglasak na deskriptivan jezik) ili pak korištenje perifraza u homerskom stilu.³⁹ Wordsworthov protest protiv „pjesničke dikcije“ nije bio ni jedinstven niti osamljen pokušaj da se uglađen i elegantan jezik približi širim slojevima engleskog društva. Naime, Dryden i Pope će prije njega, u Horacijevom maniri, govoriti o „lažnoj elokventnosti“, no oni će, opirući se afektaciji i cjepidlačenju u pjesničkom izrazu, težiti onom uglađenom koji može postići samo obrazovan pjesnik. Utoliko se Wordsworthov otpor „pjesničkoj dikciji“ razlikuje od prethodnika, jer Wordsworth se neće okrenuti obrazovanom jeziku, već iskonskom, naivnom, primitivnom i strastvenom govornom jeziku.

Kako između sjećanja i jezika postoji uska veza, a jezik je ogledalo klasne pripadnosti, sjećanje u novoj poeziji koju promiče Wordsworth, također mora biti podvrgnuto drugačijim pravilima. U tom smislu, kad Wordsworth u slavnom Predgovoru drugom izdanju *Lirskih balada* (1800) kaže da mu za pisanje treba „drugačiji jezik“, on se nada da će mu upravo takav jezik pomoći da svoja sjećanja pretoči u riječi. Wordsworth kaže da želi pisati „jezikom koji ljudi stvarno koriste“.⁴⁰ Nadalje objašnjava zašto upravo jezik malog čovjeka može biti poetski:

³⁹ Vidi Wimsatt & Brooks. *Literary Criticism: A Short History* (London & Aylesbury: Compton Printing Ltd., 1970.), str. 341.

⁴⁰ Preface, *Lyrical Ballads* u *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads*. R. L. Brett and A. R. Jones (ur.) (London & New York: Routledge, 1991.), str. 245.

(...) zato što takvi ljudi dnevno komuniciraju s najboljim stvarima, a tako je i nastao najbolji dio našeg jezika; i zato što, s obzirom na svoju poziciju u društvu, te učestalost kontakata i usmjerenost na uzak krug ljudi, koji nisu pod utjecajem društvene taštine, pa stoga svoje osjećaje i ideje izražavaju jednostavnim i nedotjeranim izrazima. Shodno tome, takav jezik koji proizlazi iz svakodnevnog iskustva i istinskih osjećaja, stalniji je, i ima filozofski karakter u odnosu na jezik koji koriste pjesnici.⁴¹

Kada govori o običnom čovjeku, Wordsworth govori o svojim sunarodnjacima iz Lake Districta i ima na umu čovjeka koji je odrastao u ruralnoj sredini. U Oglasu prvom izdanju *Lirskih balada*, Wordsworth se obraća čitateljima koji pripadaju srednjoj klasi i nižim slojevima društva i ovdje jasno daje do znanja da su pjesme „pisane uglavnom s idejom da ustanovi koliko je jezik komunikacije u srednjim i nižim slojevima društva prilagođen namjeri postizanja pjesničkog užitka“.⁴² Čini nam se važnim naglasiti ovu poziciju s koje kreće Wordsworth iz nekoliko razloga: njegova je ideja u osnovi humana i demokratska jer pjesnički jezik želi spustiti s pijedestala elegantne književnosti za obrazovanu manjinu i omogućiti većem broju ljudi, iz različitih društvenih slojeva, da uživaju u poeziji. U tom smislu, njegova intervencija u pjesnički jezik ima i klasni karakter, bez obzira što je pojam klase u to doba bio neodređena kategorija.⁴³

Koliko je goruće bilo pitanje pjesničke diktije dokazuje i podatak da je Wordsworth osjećao potrebu pisati nekoliko dodataka svom slavnom Predgovoru, pa tako u dodatku iz 1802. godine (Appendix, 1802.) upućuje čitatelja na razliku između jezika ko-

⁴¹ Ibid., str. 245.

⁴² Advertisement, *Lyrical Ballads* (1798.), u: *Selected Poems and Prefaces: William Wordsworth*. Jack Stillinger (ur.) (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.), str. 443.

⁴³ Naime, pojam klase, kao što smo ranije naglasili, moramo vezati uz postojanje urbane radničke klase i promicanje radikalnih aktivnosti u većim urbanim centrima, tj. gradovima poput Bristola, Lancashirea, Manchestera, Leedsa i Birminghama, gdje tijekom prve idustrijske revolucije dolazi do sustavnog povezivanja obrtnika i radnika u tvornicama (vidi E. P. Thompson. *The Making of the English Working Class*, 15. poglavlje).

jim su govorili najraniji pjesnici u odnosu na njegove suvremenike. Prvi pjesnici, kaže Wordsworth, „govorili su jezikom punim strasti koje su proizašle iz stvarnih događaja“,⁴⁴ a kasniji pjesnici su u želji da budu jednako dobri „pokleknuli pred mehaničkom imitacijom pjesničkih figura svojih prethodnika na ispravan način, ali bez prirodne veze s osjećajima i mislima o kojima govore“. ⁴⁵ Prvi su pjesnici tako govorili prirodnim jezikom, dok kasniji pjesnici govore izopačenom verzijom tog jezika, kojeg su naučili iz knjiga. Nadalje, čitatelj koji se koristi tim istim knjigama usvaja takav izopačen jezik i više ne može razlikovati prirodan jezik od onog izvještačenog. Iz tog razloga Wordsworth si daje zadatak da kroz pjesme govori o osjećajima malog čovjeka jezikom koji je jednostavan i izražajan te da na taj način otkrije „primarne zakone ljudske prirode“.⁴⁶

Wordsworth će kao svog prethodnika priznati jedino Roberta Burnsa (*The Ploughman Poet*). Burns je prije Wordswortha pisao „prirodnim jezikom“ malog čovjeka, razvijajući energičnu metriku, punu govornog ritma, i koristeći idiomatske izraze iz južnih predjela Škotske (*Lowland Scots dialect*). Bio je izvrstan promatrač ljudi u tavernama, na poljima u radnom okruženju, ljepote prirode i sićušnog životinjskog svijeta („To A Mouse“, „To a Louse, On Seeing one on a Lady's Bonnet at Church“ itd.), a pjesme mu odišu osjećajem za obične ljude i životnom radošću (za razliku od većine Wordsworthovih pjesama koje su vrlo tmurne). U predgovoru svojoj prvoj zbirci pjesama Burns će reći kako pjeva o svojim vlastitim, ali i o osjećajima i običajima svojih sunarodnjaka na njihovom materinjem jeziku, tj. jeziku koji je lišen književnih aluzija. Takvim jezikom želi proširiti raspon

⁴⁴ Wordsworth je napisao dodatak slavnom Predgovoru 1802. g te u njemu govori o svom odmaku od pjesničke dikcije prijašnjih pjesnika (vidi Appendix B: Appendix on Poetic Diction u *Wordsworth and Coleridge: Lyrical Ballads*. R. L. Brett i A. R. Jones (ur.) (London & New York: Routledge, 1991.), str. 317.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Preface, *Lyrical Ballads* (1800.), u: *Selected Poems and Prefaces: William Wordsworth*. Jack Stillinger (ur.) (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.), str. 447.

čitateljskog suosjećanja, pa čak i ako se ono odnosi na osjećaje obične ovce.⁴⁷

Ideja „proširenja raspona čitateljskog suosjećanja“ svakako podsjeća na dijelove Wordsworthovog slavnog Predgovora, a posebice na predgovor pjesmi „Slaboumni dječak“ („The Idiot Boy“) u kojem kaže:

Ljudi našeg društvenog ranga neprestano padaju u jednu otužnu zabludu, naime, oni pretpostavljaju da su ljudi s kojima se družite i ljudska priroda jedna te ista stvar. S kim se obično družimo? S džentlemenima, ljudima s imetkom, onima s položajem u trgovini i industriji, damama, ljudima koji si mogu priuštiti knjige po cijeni od pola gvineje, isprintane na finom papiru. Ti su ljudi svakako jedan primjer ljudske prirode, ali žalosno je koliko griješimo ako pretpostavimo da su oni predstavnici tog svekolikog ljudskog iskustva. (...) Često sam na ponašanje očeva i majki u nižim slojevima društva, gledajući kako se odnose prema svojoj slaboumnoj djeci, gledao kao na trijumf ljudskog srca. U takvom ponašanju možemo vidjeti snagu i veličinu ljubavi (...).⁴⁸

Ovdje možemo vidjeti pjesnikovu želju da obične ljude i njihove dnevne radosti i brige prikaže na nov način te da pokaže ono „nadnaravno u običnom“ kako je prvotno obećao. Pritom čitatelj treba imati na umu da ove pjesme opisuju svu raznolikost ljudske prirode i da se ne smijemo zavaravati kako nam je ona dobro poznata te stoga nije vrijedna naše pažnje.

No, iako se Wordsworthu činilo samorazumljivim da pišući o običnim ljudima iz ruralne sredine mora prilagoditi svoj jezik, Coleridge se nije do kraja slagao s njegovim odabirom „jednostavnog jezika“. O tom problemu će opširno progovoriti u *Biographii Literarii* (1817.), spoju autobiografije i filozofskog traktata koji predstavlja ukupno 22 poglavlja, objavljena u dva toma. Ovo opsežno djelo trebalo je prerasti u filozofski *magnum opus Logosophia*, no Coleridge ga nikada neće napisati, a fragmentar-

⁴⁷ Mary Jacobus. *Tradition and Experiment in Wordsworth's Lyrical Ballads, 1798*. (Oxford: Oxford UP, 1976.), str. 195.

⁴⁸ „Wordsworth o „The Idiot Boy“, u: *Wordsworth: Lyrical Ballads*. Alun R. Jones & William Tydeman (ur.) (Houndsmills, Basingstoke, Hampshire: Macmillan Education Ltd., 1972.), str. 46-49.

nost stila kojim odiše i sama *Biographia Literaria* više je pravilo nego iznimka Coleridgeova proznog i pjesničkog opusa.⁴⁹ Dje- lo je prepuno narativnih i diskurzivnih osobitosti, jer Coleridge vlastite pjesme i anegdote iz osobnog života ubacuje unutar krajnje ozbiljnih tekstova književne kritike, te tekstova o pitanjima religije, politike i estetike. Tako će, uostalom, *Biographia Literaria* ostati i zapamćena po razračunavanju s dominantnim engleskim empiristima, Lockeom, Humeom i Hartleyjem, te pokušaju spajanja neoplatonskog mističizma Plotina i njemačkih filozofa poput Immanuela Kanta, Friedricha Schillera i F. W. J. von Schellinga. Posljednja poglavlja *Biographie Literarie* posvećena su upravo Wordsworthu i pitanju pjesničkog jezika, a Coleridge će, hvaleći Wordswortha kao jedinog pjesnika koji stoji uz bok Shakespeareu i Miltonu, ipak reći da se ne slaže s njegovom vizijom pjesničkog jezika. Naime, za Coleridgea pjesnički jezik nije puka kopija govornog jezika, već govor koji je imaginacija transformirala u poetsku istinu. Ta istina pak nema veze sa stvarnim svijetom, jer ga ne želi kopirati, već je riječ o istini koja počiva u osjećajnosti, sjedinjenosti forme i sadržaja te moći imaginacije. Wordsworth je tematskim odabirom običnih ljudi sa sela i korištenjem običnog jezika utoliko u opasnosti, smatra Coleridge, jer pogrešno pokazuje ne samo što poezija treba prikazivati, već i kojim se jezikom pjesnik treba služiti da bi postigao imaginativnu transformaciju stvarnosti. Čini se da Wordsworth poseže za idejom o krajnjoj jednostavnosti poetskog izričaja (od koje, vidjet ćemo kasnije, i sâm odstupa) s kojom se Coleridge nikako ne slaže. Ono što će, međutim, ujediniti Wordswortha i Coleridgea, jest ideja da se njihova nova „eksperimentalna“ poezija mora udaljiti od kićenosti i aluzivnosti jezika klasicističkih

⁴⁹ Naime Coleridge pravi prekid između 12. i 13. poglavlja ubacivanjem pisma nekog nepoznatog prijatelja koji mu savjetuje da teze iznesene u 12. poglavlju razradi i komentira u *Logosophiji*. Možemo se podsjetiti da je i jednu od svojih najznačajnijih pjesama „Kublaj Kan“ Coleridge ostavio nedovršenom navodeći kao razlog kucanje na vratima neke osobe iz Porlocka koja mu je prekinula tjele misli pa se nakon tog posjeta više nije mogao sabrati. Sasvim je vjerojatno pak da je „nepoznati prijatelj“ zapravo sam Coleridge koji je usred teksta hirovito odlučio da će prijeći na 13. poglavlje ostavivši 12. poglavlje nezavršenim.

pjesnika, no za Coleridgea „jezik jednostavnosti“ ne podrazumijeva nužno jezik najnižih društvenih slojeva – „obični ljudi“ o kojima govori Wordsworth ne smiju govoriti vulgarnim, kolokvijalnim jezikom seljaka. U pozadini takve prepirke zapravo je stoljetna prepirka oko pastoralne poezije i onoga što bi takva poezija trebala prikazivati.⁵⁰ Wordsworth se u tom smislu približava pjesnicima 18. stoljeća koji su poetski jezik pokušali previše približiti jeziku seljaka i zbog toga su bili izrugivani, a upravo takva bliskost Wordswortha, za kojeg Coleridge smatra da se mora dokazati kao veliki pjesnik, uznemirava Coleridgea. Pojam jednostavnosti tako se vezuje uz pastoralnu poeziju – u stilskom smislu ona se veže za prirodu naspram umjetnosti, ljepotu krajolika naspram urbane ružnoće, te pjesnika koji u Rousseauovskom smislu, poput „plemenitog divljaka“ živi u prirodnom okruženju o kojem piše. Nemojmo zaboraviti da 2. izdanju *Lirskih balada* Wordsworth dodaje svoju najpoznatiju pastoralnu pjesmu „Michael“ u kojoj upravo uprizoruje sve osnovne karakteristike romantičke pastorale.

Također, valja imati na umu da u svojim proznim tekstovima Wordsworth hvali Chaucera, tj. njegov književni model je upravo engleski pisac za kojega će John Dryden ustvrditi da pišući *Canterburyjske priče* (1387.-1400.) „prikazuje svu Božju raznolikost“ na zemlji. Svojim odabirom likova iz svih društvenih slojeva, Chaucer je tako prvi engleski dvorski pisac koji će književnost učiniti univerzalno razumljivom, a u tom smislu Wordsworth želi postići isti učinak. Kako navodi David Sampson, većina kritičara u 18. stoljeću svjesna je razlike između jednostavnog stila koji je u svojoj familijarnosti vulgaran i neotesan poput jezika kakvog prosjaka i „stila jednostavnosti“ koji u svom pjesničkom nadahnuću podsjeća na pastoralnu poeziju te odiše čistim, skladnim i elegantnim jezikom. U tom smislu Coleridge se samo nastavlja na kritičku tradiciju 18. stoljeća, vjerujući da siromaštvo i nemogući životni uvjeti nikada nisu stvorili velikog pjesnika.

⁵⁰ Usp. David Sampson. „Wordsworth and the Deficiencies of Language“, *ELH*, 51/ 1, (1984), str. 53.

Međutim, govoreći o *Lirskim baladama* i slavnom Predgovoru 2. izdanju, valja upozoriti i na svojevrsan nesrazmjer između onoga što Wordsworth nastoji postići u svojoj poeziji i što mu uvijek ne polazi za rukom. Ako pjesma poput „Slaboumnog dječaka“ („The Idiot Boy“) zaista jednostavnim jezikom govori o sudbini dječaka s poteškoćama u razvoju kojeg zajednica prihvata na normalan i neusiljen način, pjesma poput „Opatije Tintern“ („Tintern Abbey“), koja se bavi sjećanjem i pjesničkom introspekcijom u doticaju s prirodnim okruženjem, zasigurno nije najuspješniji primjer takvog jezika. Nadalje, ako Wordsworthov jednostavan jezik usporedimo s jezikom kakvoga ruralnog pjesnika, vidjet ćemo da ga takav „mali“ čovjek teško može do kraja razumjeti. Od osamdesetih godina prošlog stoljeća naovamo, kada osim kanonskih pisaca u akademski diskurs o književnosti romantizma ulaze i pisci radničke klase poput Stephena DUCKA (*The Thresher Poet*), Ann Yearsley (*The Bristol Milkwoman*) i Johna CLAREA (*The Peasant Poet*), Wordsworthov se otpor „gizdavom i ispraznom pjesničkom izrazu suvremenih pisaca“ (Predgovor, 1800.) i ustrajavanje na jednostavnom jeziku malog čovjeka čini posve neoriginalnim. Kad u svom Predgovoru govori o pitanju javnog ukusa i zaludenosti srednje klase upravo takvim ispraznim jezikom, on zapravo zatire nekoliko desetljeća radničke književnosti koja je govorila takvim jednostavnim i izražajnim jezikom obraćajući se malom čovjeku, jer drugi jezik i drugu publiku nije ni poznavala. Primjerice, John Clare, siromašni seljak koji je istovremeno i pjesnik, u svojim pismima navodi da mu se ne sviđa Wordsworthova „misterioznost“.⁵¹ Mnogi kritičari upravo ovdje vide osnovnu razliku između Wordswortha i Clarea: Wordsworth piše meditativnu, dok Clare piše deskriptivnu poeziju, a Wordsworthova misterioznost odlika je takvog meditativnog pristupa. Nadalje, u nekim svojim pismima Clare govori protiv Wordsworthove „afektacije jednostavnosti“, pa je napisao i parodiju njegovog soneta „Composed Upon the Westminster Bridge“ u kojem Wordsworth koristi elegantan i uzvišen, a nikako jednostavan i ogoljen pjesnički izraz.⁵² Kao što će

⁵¹ *John Clare By Himself* u Andrew Hodgson. „Clare on Wordsworth“, *Wordsworth's Circle*, 48/ 2 (2017), str. 103.

⁵² *Letters 231* u: Andrew Hodgson. „Clare on Wordsworth“, str. 103-104.

pokazati David Sampson, moguće je da je Wordsworth kritizirajući „pjesničku dikciju“ svojih suvremenika, upao u zamku izmišljanja nove „pjesničke dikcije“, a u prilog tome ide i Coleridgeova optužba za Wordsworthov stilski sektarizam.⁵³

Tako možemo zaključiti da za ruralnog pjesnika poput Johna Clarea, Wordsworthov jezik nije dovoljno jednostavan, dok je pak za Coleridgea taj jezik prejednostavan.

Nadalje, mnogi su kritičari doveli u pitanje originalnost same zbirke s obzirom da ju pjesnici opisuju kao svojevrstan eksperiment. Naime, kao što smo ranije napomenuli, novine koje su se pojavljivale krajem 18. stoljeća objavljivale su cijeli niz balada vrlo sličnih naziva, pa Wordsworthovu pjesmu „Mad Mother“ možemo usporediti s baladama poput „Crazy Kate“, „Mad Peg“, „Crazy Luke“, „Bess of Bedlam“, „Ellen or the Fair Insane“ ili „Moll Pot, the Mad Woman of Gloucester-Street“.⁵⁴ Također, one nisu bile prepoznatljive samo čitateljima već i izdavačima, pa je tako petnaestak pjesama iz zbirke odmah pronašlo svoje mjesto u novinama.⁵⁵ Njihova važna socijalna komponenta ne smije se preneglasiti jer Wordsworth i Coleridge ne kritiziraju vlast i institucije koje su dovele do teškog položaja seljaka, kao što bi se moglo iščitati iz slavnog Predgovora, već njihova intervencija ostaje na razini buđenja suosjećanja u prijemčivom čitatelju srednje klase, onome koji će prije svega moći kupiti ovu zbirku poezije, a onda je možda i razumjeti. Naime, poznato je također da su pjesme nastale s nakanom da pjesnici zarade novac, a Wordsworth je priznao kako je krajnje neumjesno što ih je našao kritizirati Robert Southey, prijatelj obojice pjesnika, koji je to dobro znao.⁵⁶

⁵³ Usp. David Sampson. „Wordsworth and the Defficiencies of Language“, *ELH*, 51/ 1, (1984), str. 59.

⁵⁴ Vidi Jonh Beer. „The Contemporaneity of Lyrical Ballads“, u: *1800: The New Lyrical Ballads*, N. Trott, S. Perry (ur.) (Houndsmill, Basingstoke, Hampshire and New York: Palgrave Macmillan, 2001.), str. 7.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid., str. 10.

No, usprkos ovim otegotnim silnicama, čini nam se važnim već na početku naglasiti da je Wordsworthov iskorak prema jednostavnom stilu (umjesto „stilu jednostavnosti“) u Predgovoru *Lirskim baladama* važan jer pretpostavlja da džentlemen ne govori prirodnim jezikom, te da suočavanje viših slojeva društva s životnim sudbinama siromašnih vodi k njihovom redefiniranju konvencionalnih književnih očekivanja i širenju moralnog horizonta. Većina pjesama u ovoj važnoj zbirci poezije daje ljudsko obličje stanovnicima ruralnih krajeva Engleske jer likovi poput prosjaka, putujućih staraca, razvojačenih vojnika, poludjelih majki i slaboumnih ljudi na mala vrata ulaze u kulturni imaginarij budućih generacija. Sam naziv zbirke, koji spaja lirski izljev osjećaja i usmenu, pučku književnost, upućuje na spoj individualnog i introvertnog te društvenog i univerzalnog. Wordsworthova poezija svakako ima naglašenu socijalnu dimenziju u odnosu na druge pjesnike romantizma, pa i na samog Coleridgea, a u posljednjem ćemo poglavlju vidjeti do kojih je razmjera njegovo sjećanje obojeno društvenim događajima.

Kao što ćemo vidjeti kasnije i ovdje je pitanje jezika pertinentno jer uz pomoć takvog „ogoljenog“ i „autentičnog“ jezika Wordsworth progovara o značenju vlastite emotivne sfere, pa tako želi za iskazivanjem emocija i „autentičnost“ jezičnog izraza sudjeluju u izgrađivanju onoga što možemo nazvati romantičkim sebstvom. S obzirom da se pojam autorstva tek usustavljuje tijekom 18. stoljeća i još dugo treba čekati na „smrt autora“ (Roland Barthes), ogoljenje vlastitog života putem sjećanja za romantičnog je pjesnika put ka istini i čovjekovoj emotivnoj sferi. Wordsworth svojim *Preludijem* (1805.) gradi cjelovito romantičko sebstvo koje svojim individualizmom osvaja čitatelja srednje klase.

Na sljedećim stranicama cilj nam je pokazati svu širinu romantičkog iskustva koje obuhvaćamo sjećanjem, a koje je istovremeno individualno i društveno. Vodeći se tom logikom, krećemo od autobiografskih narativa i osobnog sjećanja prema poeziji koja obuhvaća i druge ljude u intersubjektivnom odnosu, tj. krećemo od individualnog prema kolektivnom sjećanju. Prije nego li ustanovimo koje probleme autobiografski žanr postavlja pred čitatelja u razdoblju romantizma, pokušat ćemo definirati što čini romantičko sebstvo i po čemu je ono specifično.



Branch Hill Pond with a Boy (John Constable)

1.3. Romantičko sebstvo

Sam naslov ovog potpoglavlja stavlja u žarište osnovni problem, a to je pretpostavka da postoji neko jedinstveno prihvaćeno „romantičko sebstvo“ koje je nastalo u književno-povijesnom razdoblju romantizma. Iako je teško govoriti o fenomenu koji bi bio identičan za sve engleske pjesnike romantizma, tzv. „veliku šestorku“ koju su činili: William Blake, William Wordsworth, S. T. Coleridge, Lord Byron, P. B. Shelley i John Keats, pa i koji bi se širio izvan nacionalnih granica na druge europske zemlje, ipak nam se čini da u drugoj sredini 18. stoljeća dolazi do opće promjene u smislu pristupa pojedincu kao „individui“, što smo već i ranije napomenuli. Uostalom, kanadski filozof Charles Taylor će u svojoj utjecajnoj studiji o sebstvu *The Sources of the Self* (1989.) reći da je od početka 18. stoljeća „moderno sebstvo“ u nastajanju, pa tako možemo ustvrditi da „romantičko sebstvo“ navješćuje upravo „moderno sebstvo“. Takvo je sebstvo, prema Tayloru, obilježeno trima ključnim faktorima koji se oslanjaju na kulturu ispovijesti što u zapadnom kontekstu započinje s *Ispovijestima* Svetog Augustina i može se pratiti kroz ispovijedni žanr sve do Jean-Jacques Rousseaua. Fakto-

ri koji su ključni za nastanak romantičkog individualizma su dva tipa radikalne refleksivnosti, tj. oblici samo-istraživanja i samo-kontrole te individualizma u kojem važnu ulogu igra etička komponenta i koji se zasniva na osobnoj predanosti.⁵⁷ Osjećaji ulaze u sferu uma, romantički subjekt mora se zagledati u svoju nutrinu i osjetiti njezinu duhovnu moć, jer upravo će mu vlastita nutrina biti nit vodilja prema etičkom djelovanju. Tako će Wordsworth u svom Predgovoru drugom izdanju *Lirskih balada* (1800.) jasno reći da je „poezija spontani izljev snažnih osjećaja“,⁵⁸ ovdje se nadovezujući na koncept što ga je uveo Jean-Jacques Rousseau. Uostalom, iz jedne od prvih rečenica u Rousseauovim *Ispovijestima* (1765.-1767.; 1769.- 1770.) koja kaže „Prvo sam osjećao, a onda mislio“, vidimo da on uvodi novu paradigmu u kojoj osjećaji postaju važniji od razuma, a upravo će taj pomak u senzibilitetu trajno označiti europsku književnost romantizma. Riječima Paula de Mana, „Rousseau uvodi novu ontologiju prisutnosti – prisutnost subjekta unutar osjećajne sfere“,⁵⁹ a Wordsworth pripada upravo takvom logocentričkom zapadnom projektu pokušavajući locirati svoje sebstvo u vlastitim strastima, potrazi za istinom, autentičnošću iskustva i intimnog odnosa s prirodom koja se očituje u gotovo blisko podudarnosti jezika ljudi iz ruralnih krajeva i glasa, tj. njihove oralne kulture. Osjećaji tako postaju izvorištem naših prirodnih impulsa te nam daju uvid u najdublje moralne istine. Kad Wordsworth kaže da je poezija izljev, izriječ ili projekcija pjesničkih misli i osjećaja, pjesma postaje posljedicom sjećanja oblikovanog imaginativnim procesom koji modificira i sintetizira te misli i osjećaje.⁶⁰ Drugim riječima, naglasak se pomiče na

⁵⁷ Usp. Charles Taylor. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.), str. 185.

⁵⁸ Preface, *Lyrical Ballads* (1800.), u: *Selected Poems and Prefaces: William Wordsworth*. Jack Stillinger (ur.) (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.), str. 460.

⁵⁹ Paul de Man. „The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida’s Reading of Rousseau“, u: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (London: Methuen & Co. Ltd., 1983.), str. 114.

⁶⁰ Usp. M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1960.), str. 21.

samog pjesnika koji je u središtu tog imaginativnog procesa, njegov prirodni genij, sjećanje, maštovitost i emotivnu spontanost, nasuprot poetici klasicizma koja je poštovala racionalnost i sposobnost rasuđivanja, pjesničku imitaciju pisaca antike i umješnu suzdržanost u iskazivanju vlastitih osjećaja. Spomenuti Predgovor *Lirskim baladama* tako će postati svojevrsnim manifestom poetike romantizma i prigodno će označiti promjenu u „strukturi osjećaja“.⁶¹ Kako je ustvrdio M. H. Abrams, Predgovor će označiti promjenu od mimetičkih i pragmatičkih prema ekspresivnim pristupima književnosti. Mimetičke pristupe, prema kojima je umjetnost imitacija prirode i zrcalno prikazuje vanjski svijet, možemo trasirati od Platona, preko klasicističke poetike pa sve do suvremenih pristupa književnosti, no već kod Aristotela, Platonovog učenika, vidimo da je pragmatički pristup književnosti važniji od mimetičkog. Naime, on će u svojoj *Poetici* (c. 384.-322. pr. Kr.), a to će kasnije biti važno i za Horacija i kritičare poput Philipa Sidneya, Samuela Johnsona i Alexandra Popea, govoriti o katarzi, tj. utjecaju umjetničkog djela na publiku. Osnovnu razliku između klasicističke i romantičke poetike izvrsno je objasnio M. H. Abrams u svojoj knjizi, prikladno nazvanoj *The Mirror and the Lamp*⁶² (1953. g.), gdje kaže kako se vrijednost klasicističke poezije poznaje po tome koliko je pjesnik zrcalno kopirao općeljudsku prirodu⁶³ koju nalazimo i kod antičkih pisaca, dok je romantički pjesnik to vredniji što više njegova poezija reflektira njegovu unutarnju prirodu te skriveni genij i unutarnje kreativne moći. Naziv Abramsove knjige tako metonimijski objašnjava da je cilj klasicističke

⁶¹ Vidi Raymond Williams. *The Country and the City* (New York: Oxford University Press 1973.) str. 46.

⁶² Hazlitt upotrebljava metaforu svjetiljke kad progovara o romantičkoj poeziji, a M. H. Abrams svjetiljci suprotstavlja ogledalo kako bi govorio o zrcalnoj poetici neoklasicizma, pa tako svoje najznačajnije djelo prigodno naziva *Ogledalo i svjetiljka*.

⁶³ U poetici neoklasicizma pojam „prirode“ predstavlja ljudsku prirodu kao generički pojam te odgovara onim našim unutarnjim osobinama koje su mentalni surogati zahtjeva kultivirane publike. Te su osobine najčešće domišljatost, razumno prosuđivanje, učenost i umješna suzdržanost.

poetike u književnosti postići zrcalnu vjerodostojnost vanjskom svijetu, dok je cilj romantičke poetike osvijetliti onaj dio prirode koji je zanimljiv samome pjesniku i na koji je već utisnuo svoje emocije. Poezija iz razdoblja klasicizma stoga bi se mogla usporediti sa skulpturom, jer plastična umjetnost odgovara njezinoj zrcalnoj nakani, dok se poezija iz razdoblja romantizma može usporediti s glazbom, umjetnošću koja ne poznaje granice i koja je nevjerojatna i neuhvatjiva u svom kreativnom potencijalu. Stoga i ne čudi da je najčešća metafora za pjesnički um u trenutku kreativnog izričaja eolska lira, tj. žičani instrument popularan u 18. stoljeću koji se mogao oglasiti i prolaskom vjetra kroz njegove žice i posredstvom svojega kvadratnoga, drvenog postolja. Wordsworth i Coleridge simbolički će upotrijebiti liru u svojoj poeziji, najčešće poistovjećujući sebe ili svoj um s ovim antičkim instrumentom, ističući kako pjesnici pasivno primaju podražaje iz prirode i progovaraju njezinim jezikom.

Ovakvu podjelu između poetike klasicizma i romantizma nalazimo i kod njemačkih kritičara koji će, poglavito putem Coleridgeovih prijevoda, bitno utjecati na engleske romantičare. Ovdje je važno spomenuti grupu kritičara iz Jene kojoj su pripadali A. W. Schlegel, Friedrich Schiller i Friedrich Schlegel, a koji su govorili o novom duhu suvremene umjetnosti u kojoj su priroda i pjesnikova subjektivnost neraskidivo povezani. U važnom eseju iz 1795. godine pod nazivom „O naivnoj i sentimentalnoj poeziji“, Friedrich Schiller govori o idealnoj sintezi pjesničkog intelekta i emocija, o harmoniji između čovjeka i prirode te razlazu između čovjeka i Boga koji je rezultirao neprekidnom čežnjom. U tom smislu romantička je poezija samo alegorija te čežnje.⁶⁴

Jedan od glavnih pobornika „transcendentalne filozofije“, koju će pjesnici preoblikovati u „transcendentalnu poeziju“, Georg Wilhelm Friedrich Hegel kaže da se umjetnost može definirati duhom pojedinca što preplavljuje materiju u samosvjesnoj

⁶⁴ Usp. William K. Wimsatt & Cleanth Brooks. „German Ideas“, u: *Literary Criticism: A Short History* (London: Compton Printing Ltd. London and Aylesbury, 1970.), str. 368.

punoći kreativnog izričaja. Hegel tako u svom djelu *Philosophy of Fine Art* (1835.) govori o 3. stadiju umjetničkog stvaralaštva, koji dolazi nakon simboličkog i klasičnog stadija, te ga naziva romantičkim stadijem.⁶⁵ U simboličkom stadiju, aktivnost duha ili ideja jedva se može uočiti ispod robovanja materiji kao u slučaju egipatskih piramida, u klasičnom stadiju ideja i materija se savršeno nadopunjuju, kao u grčkoj umjetnosti, a u posljednjem, romantičkom stadiju, ideja i duh preplavljuju i obuzimaju materiju u samosvjesnoj punoći – riječ je o suvišku moralne energije, a manjku ljepote u odnosu na klasičnu umjetnost.⁶⁶ Upravo ćemo takvo poimanje odnosa između uma i vanjskog svijeta vidjeti kod Wordswortha s vrlo snažnom etičkom komponentom, istim „suviškom moralne energije“ koju nalazimo kod Hegela.

Vidimo da je osnovna preokupacija njemačkih književnih kritičara i filozofa pitanje na koji način književnost može pomiriti osjetilno iskustvo pojedinca i ideje koje se pritom stvaraju u njegovom umu, te da je u središtu njemačke filozofije pitanje o „apsolutnom“, tj. „duhu“ ili „bitku“, a priroda i povijest promatraju se kao očitovanja tog apsolutnog.⁶⁷ Zajedništvo prirode i čovjeka u njemačkoj se filozofskoj misli nije promatralo kao u engleskoj u smislu njihove međuovisnosti, već je njemački romantizam u svojoj osnovi bio helenistički, tj. klasicistički, jer ideju introspekcije pjesničkog subjekta promatra kroz prizmu poznavanja antičkih tragičara – doticaj s primitivnom prirodom tako je jedino moguć kroz povijesnu medijaciju.⁶⁸ Slične ideje nailazimo kod druge generacije engleskih romantičara, tj. Lorda Byrona, P. B. Shelleyja i Johna Keatsa, koji revitaliziraju ljubav prema grčkoj umjetnosti i promišljaju odnos između ljepote i istine te umjetnosti i stvarnosti koji je zaokupljao i njihove antičke prethodnike.

⁶⁵ Ibid., str. 370.

⁶⁶ G. W. F. Hegel, *The Philosophy of Fine Art* (London, 1920), I, str. 1-5, citirano u: William K. Wimsatt & Cleanth Brooks. „German Ideas“, u: *Literary Criticism: A Short History*, str. 369.

⁶⁷ Usp. Bobinac, Marijan. *Uvod u romantizam* (Zagreb: Leykam International, 2012.), str. 43.

⁶⁸ Usp. Wimsatt, William K. & Cleanth Brooks. „German Ideas“ u: *Literary Criticism: A Short History*, str. 369.

Koncept uma koji u trenutku opažanja vanjskog svijeta igra aktivnu ulogu nazivamo Kopernikanskim obratom u epistemologiji i primarno ga dugujemo drugom njemačkom filozofu, koji je ostvario znatan utjecaj i na Jensku kritičku školu i na Hegela – Immanuelu Kantu. Kantovim jezikom, um tijekom opažanja nameće vrijeme, prostor i ostale kategorije na predmet opažanja, što u romantičkoj poetici označava upravo pojavu ekspresivnog pogleda na svijet: pjesnički um otkriva svijet onakvim kakvim ga je i sam izgradio jer se usredotočuje samo na dio tog svijeta koji mu je zanimljiv. U *Kritici uma* (1790.) Kant će i sam govoriti o kreativnom geniju zaključujući da je proces umjetničkog stvaranja zapravo proces prirode unutar čovjekovog uma. Tako je po njegovom mišljenju naš um aktivan tijekom opažanja vanjskog svijeta te doprinosi stvarnosti tijekom samog opažajnog procesa. U tom smislu Kant se nastavlja na ideju o internalizaciji moralnih načela o kojima je govorio Rousseau. Prema Kantu, moralni zakoni ne dolaze izvana, već ih iznutra nalaže naš razum. Kako je ustvrdio Charles Taylor, „riječ je o radikalnoj definiciji slobode koja se opire pojmu prirode kao nečeg što nam je dano, i od nas traži da slobodu pronađemo u takvom životu kakvom je normativni oblik odredio naš razum“.⁶⁹

Govoreći o sjećanju i moralnim načelima, izraelski filozof Avishai Margalit kaže kako vjeruje u etičnost sjećanja koja funkcionira na osobnoj razini, ali i na razini odnosa s bliskim ljudima ili čitave zajednice, o čemu će biti još riječi. Za sada je pak dovoljno ustvrditi da pojam internalizacije moralnih načela podrazumijeva odnos prema pojedincu kao individui koja aktivno sudjeluje u doživljaju stvarnosti. Kantovskim jezikom, taj pojedinac postaje aktivan u odnosu na vanjski svijet i njegov je doprinos tom svijetu neupitan. Također, postaje jasno da „romantičko sebstvo“ podrazumijeva poznavanje svojega vlastitog „unutranjeg prostora“, tj. osjećaja i razuma koje obrađuje naš um, s ciljem da pojedinac postane moralni sudionik u svom društvenom okruženju.

⁶⁹ Charles Taylor. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.), str. 364.

Međutim, M. H. Abrams nas upozorava da Kopernikanski obrat u epistemologiji ne smijemo ograničiti samo na Kanta i njemačku transcendentalnu filozofiju. Ideju da um oblikuje vlastito iskustvo nalazimo kod engleskih pjesnika romantizma prije nego što će ta ideja zaživjeti u filozofiji, pa tako možemo govoriti o svojevrsnoj „revoluciji“ u engleskom pjesništvu koja je prethodila onome što će nakon Kanta zaživjeti kao idealistička filozofija.⁷⁰ Preokupacije njemačke transcendentalne, idealističke filozofije i engleskih pjesnika utoliko se podudaraju jer pokušavaju dati odgovor na pitanje kako književnost može pomiriti ono svjetovno, opipljivo, s onim transcendentalnim, te gdje je poveznica između materijalne, vidljive stvarnosti i onog unutarnjeg što se krije u pjesničkom subjektu. Spoj osjetilno spoznatljivih fenomena s reprezentacijama apsolutnog nalaze svoj izričaj u romantičkoj zaokupljenosti konceptima, teorijama simbola, alegorije i metafore,⁷¹ u kojima će opširno pisati Coleridge. No, ni Wordsworth neće ostati imun na neke metafore kreativnog uma koje su bile u upotrebi prije filozofa 17. stoljeća poput Locke, Humea ili Hartleyja. Kada Wordsworth govori o aktivnosti svog uma kao o svjetiljci koja širi svjetlost (*Preludij*, Knjiga druga; „Pomoćna svjetlost/Dopire iz mog uma, što na zalazak sunca/ bacila je novi sjaj“; 368-370), ili um uspoređuje s mjesecom (*Preludij*, Knjiga trinaesta, „Pogledao sam uokolo i gle/ Mjesec je stajao ogoljen visoko na nebu/ ogroman iznad moje glave (...) i učinio mi se poput/ savršene slike moćnoga uma“, 39-70) ili kad se opetovano vraća poeziji koja dolazi iz eolske lire (*Preludij*, Knjiga prva, „Bilo je predivno veče, i moja je duša/još jednom iskušavala moju snagu/ iznova joj se vraćala, žudeći za eolskom glazbom – ali harfa/ uskoro bje prevarena (...)“, 94-98) te metafore uma u procesu opažanja vanjskog svijeta i pjesničkog stvaralaštva podsjećaju na Plotina⁷² i tzv. školu Platonista iz Cam-

⁷⁰ Vidi M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1960.), str. 58.

⁷¹ Vidi Marijan Bobinac. *Uvod u romantizam* (Zagreb: Leykam International, 2012.), str. 43.

⁷² M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1960.), str. 59.

bridgea, filozofa kao što su Henry More (1614.-1687.) i Ralph Cudworth (1617.-1688.) koji su djelovali pod snažnim Plotinovim utjecajem. Plotin o stvaralačkom procesu govori kao o emanaciji što spaja „Jedno“ s „Dobrim“ i koristi metafore poput nabujale fontane, sunca što širi svoje zrake ili svjetlosnog izljeva.⁷³ Jednostavno je povući paralelu između takvih opisa kreativnog stvaralaštva i Wordsworthove ideje o poeziji kao „spontanom izljevu snažnih osjećaja“ koju smo ranije spomenuli. Ipak, važno je i ustvrditi na koji način se Wordsworthova poezija naslanja na englesku empirističku tradiciju i filozofe poput Johna Lockeja i Davida Humea te kakvu ulogu u procesu suodnosa uma i vanjskog svijeta igra sjećanje.

Spomenuto viđenje aktivnog ljudskog uma, kako ga doživljava Wordsworth, lako je suprotstaviti empirističkom pasivnom umu o kojem će govoriti Locke, no važno je imati na umu Abramsovo upozorenje da ne treba pojednostavljivati Lockov koncept *tabulae rase*. Naime, Locke je rekao da kad je riječ o jednostavnim idejama što ih zaprimaju naša osjetila, naš um se ponaša poput ogledala i pasivno ih zrcali, no on je isto tako napomenuo da se naše opažanje sastoji od reflektiranja stvari vanjskog svijeta kakav on doista jest, ali i od „ideja koje su pohranjene u našem umu“ bez „sličnosti s nečim što dolazi izvana“.⁷⁴ Sažimajući Lockeov dualizam, Abrams tako zaključuje da je Locke implicitno priznao kako je um aktivan u procesu opažanja. Kad u pjesmi „Opatija Tintern“ Wordsworth spominje „svijet moćni/ Oka, i uha – sve što polu-tvore/ I zapaze“ (107-109), pjesnik se upravo oslanja na empirističku tradiciju, ali i na asocijativnu filozofiju Davida Humea.⁷⁵

Hume je postavio koncept „asocijativne privlačnosti“ kao princip koji rukovodi slijedom ideja, primjenjujući Newtonove postulate na psihički život pojedinca. Riječima teorije asocijacije „imaginativni proces obuhvaća podjelu i kombinaciju manjih slika koje tvore cjelinu – te slike mogu promijeniti mjesto unutar

⁷³ Ibid., str. 58.

⁷⁴ *Essay Concerning Human Understanding*, I, str. 168-179: citirano u: M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp*, 1960., str. 63.

⁷⁵ M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (London: Oxford University Press, 1960.), str. 162.

strukture, ali nikada samu strukturu“.⁷⁶ Ako se takve slike pojavljuju u istim prostornim i vremenskim razmacima, govorimo o sjećanju, a ako se pojavljuju u različitim vremenskim razmacima, govorimo o „mašti“ ili „imaginaciji“.⁷⁷ Ovakav mehanički uvid u imaginaciju, koji Hume opisuje kao niz slika koje se pomiču automatskim i slučajnim silama privlačnosti, rezultira savršenim redom u kozmosu, jer Hume vjeruje u postojanje svevišnje sile u umu nadahnutog umjetnika. U tom smislu romantički umjetnik stvara po analogiji s Božjim stvaranjem svijeta. On posjeduje božansku moć i kreativnu imaginaciju i zbog toga je poseban i originalan. Vidjeli smo da za Wordswortha umjetnost dolazi iznutra, a njegove su pjesme utjelovljenje osjećaja, misli i imaginacije koji se udružuju u kreativnom procesu stvaranja osobnog svijeta. Umjesto da priziva Boga, on traži novi svijet unutar sebe samog, kreirajući na taj način novi senzibilitet koji će poslužiti kao temelj „modernog sebstva“.

No, kopernikanski obrat u filozofskoj misli nije nastao u društveno-povijesnom vakuumu, već su ga odredile brojne kulturne, ali i ekonomske silnice. Kad govorimo o kulturnim silnicama važno je napomenuti da su one posljedica promjene proizvodnih odnosa, pa tako Raymond Williams govori o promjeni u „strukтури osjećaja“⁷⁸ koja se događa u 18. stoljeću. Riječ je ovdje o osnovnom kontrastu na kojem se temelji suprotnost između sela i grada, a koji će biti razvidan i u književnosti – prešućivanju seoskog rada i relacija vlasničkih struktura na kojima se

⁷⁶ Ibid., str. 161.

⁷⁷ Ovdje je važno napomenuti da u asocijativnoj filozofiji Davida Hartleyja nije postojala razlika između „mašte“ (*fancy*) i „imaginacije“ (*imagination*). Tek je Coleridge odvojio te koncepte u *Biographii Literarii* (1817.), smatrajući da je „mašta“ pasivna i stoga manje vrijedna osobina, dok „imaginacija“ ima sposobnost rasta i razvoja poput živog organizma. Coleridgeova teorija organicizma nije se do kraja svidjela Wordsworthu koji se s njim složio da imaginacija oblikuje i stvara, ali je smatrao da i mašta može biti jednako kreativna (vidi M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp*, 7. poglavlje).

⁷⁸ „Structure of feeling“, vidi u: Raymond Williams. *The Country and the City* (New York: Oxford University Press 1973.), str. 46.

taj rad zasniva.⁷⁹ Ovo je značajna ideja za nadopunjavanje ideje o „romantičkom sebstvu“, jer već na početku vidimo da ono često ne ovisi o nekom esencijalnom „sebstvu“ o kojem govore prethodno spomenuti engleski empiričari i njemački idealistički filozofi, već o sebstvu uvjetovanom materijalnim uvjetima, uvjetima proizvodnje i razmjene u dinamičnom suodnosu sela i grada. Wordsworth na neki način jest pripadnik ruralne kulture, ali nikada do kraja – kao materijalno osiguran pjesnik koji je pohađao i završio Cambridge, on zapravo pripada srednjoj klasi. Poput ranije spomenutih pjesnika-seljaka, Wordsworth nikada neće biti usredotočen na pomno slikanje seoskog rada i posljedica koje zahvaćaju selo ograđivanjem zemljišta, gubitkom komunalne zemlje i odlaskom seljaka u urbane sredine, „trbuhom za kruhom“ ili pak na pomno slikanje detalja iz seoskog života. Takvo „romantičko sebstvo“ izgrađivat će ranije spomenuti pjesnici poput Roberta Burnsa, Johna Clarea ili Ann Yearsley. S druge strane, govoreći o kanonskim romantičkim pjesnicima druge generacije poput Byrona, Shelleyja i Keatsa, mogli bismo ustvrditi da svaki od tih pjesnika gradi sasvim individualno „romantičko sebstvo“ koje nema puno doticaja s onim Wordsworthovim. Byron izgrađuje svog demonskoga „bajronističkog junaka“, Shelley svog „skeptičnog idealista“, a Keats se suprotstavlja Wordsworthovom izraženom lirskom subjektu, tom opetovanom „ja sam“, na način da ga u potpunosti izbjegava. Stoga je upitno govoriti o nekom jedinstvenom, generičkom „romantičkom sebstvu“ čije bi utjelovljenje bio Wordsworth. Neke karakteristike tog sebstva – zagledanje u vlastitu nutrinu, povratak u prošlost uz pomoć sjećanja, uspostavljanje suodnosa između pjesničkog subjekta i prirode te pjesničkog subjekta i zajednice u kojoj pojedinac živi i djeluje – susrećemo kod prve generacije romantičara, pjesnika poput S. T. Coleridgea i Roberta Southeyja, no one nikako ne iscrpljuju daleko kompleksniji pojam „romantičkog sebstva“.

⁷⁹ Ibid.



The Cornfield (John Constable)

1.4. Sjećanje i autobiografija

S obzirom da ova knjiga polazi od ideje Georges Pouleta da je „sjećanje veliko otkriće 18. stoljeća“,⁸⁰ vodeći se idejom da osobno sjećanje i prisjećanje, za razliku od pukog pamćenja, dobivaju na važnosti, na stranicama koje slijede bavimo se upravo (pri)sjećanjem kao vremenskom i prostornom kategorijom. Također, kao što smo ranije napomenuli, drugi smjer kojim se krećemo je put od osobnog prema kolektivnom sjećanju. Pitanje jezika i društvene klase i dalje ostaje pertinentno, jer o sjećanju je nemoguće govoriti bez ideje o kulturnoj medijaciji kojoj podliježe Wordsworth, oslanjajući se na svoje engleske prethodnike i priželjkujući titulu pjesnika laureata. Također, postavlja se pita-

⁸⁰ Vidi Georges Poulet. *Etudes sur le temps Humain*. (Paris: Librairie Plon, 1949.).

nje u kojoj je mjeri sjećanje osobno čak i u trenucima kad je jasno da Wordsworth govori o vlastitom životu, a koliko je zapravo posredovano kontekstom u kojem je pjesnik živio i stvarao. Ne treba nas čuditi da se termin „autobiografija“ po prvi puta koristi upravo u razdoblju romantizma jer upravo je druga polovica 18. stoljeća označila vjeru u osobno ljudsko iskustvo kao nešto istovremeno posebno i drugačije, ali i univerzalno, prepoznatljivo. No, prije nego li pristupimo analizi Wordsworthove autobiografije, pjesme epskih proporcija pod nazivom *Preludij* (1805.), važno je ustvrditi zašto je pisanje o sebi uzelo maha upravo u drugoj polovici 18. stoljeća, odnosno zašto je autobiografija jedan od najvažnijih žanrova upravo u doba romantizma te koje probleme taj književni žanr postavlja pred čitatelja.

Dugo se vjerovalo da je termin „autobiografija“ prvi put upotrijebljen u engleskom časopisu *Monthly Review* 1797. g. i to na negativan način – naime, engleski kritičari borili su se sa žanrom koji im je nametnula francuska kultura, a čije utjelovljenje su vidjeli u Rousseauovim *Ispovijestima*. Ono što ih je posebice brinulo bila je sekularizacija autobiografskog, ispovjednog žanra kojem je Rousseau dao osobni pečat, a koji se vrlo brzo proširio Europom kao model koji treba slijediti. Taj model podrazumijevao je da književnik pišući o sebi govori istinu, a upravo je istina i ogoljivanje vlastite nutrine osnovna okosnica književnosti romantizma. Kako će ustvrditi Lionel Trilling u svojoj knjizi *Sincerity and Authenticity* (1971.), u romantizmu pisac postaje individua, za razliku od pisca u razdoblju neo-klasicizma kad se od njega očekuje da prema pravilima književnog *decoruma*, bude samo *persona*, tj. da tijekom pisanja nosi masku.⁸¹ Trilling u ovoj utjecajnoj studiji citira francuskog profesora Henrija Peyrea koji je, pišući o književnosti i pojmu iskrenosti, ustvrdio da „iskrenost“ poznaje nacionalne razlike: naime, u francuskoj je kulturi riječ o potpunom ogoljivanju nutrine, što znači da se pisac ne libi pokazati najtamnije dijelove svoje unutrašnjosti i najcrnja iskustva (sjetimo se samo Rousseaua koji opetovano progovara o svojim seksualnim iskustvima i zapišavanju susjedinog cvjet-

⁸¹ Lionel Trilling. *Sincerity and Authenticity* (Harvard University Press, 1972.)

njaka), dok u engleskoj kulturi iskrenost podrazumijeva otvorenu komunikaciju kakva nije ni manipulativna niti lažna.⁸² Takvu je komunikaciju, naime, izvrsno opisao Thomas De Quincey u predgovoru svojim *Ispovijestima engleskog uživatelja opijuma* (1821., proširena verzija 1856.) kad kaže:

Doista, ništa nije odbojnije engleskim osjećajima doli čovjeka koji spremno izlaže svoje moralne čireve i ožiljke, te kida onu „finu koprenu“ što su je preko njih navukli vrijeme ili popustljivost prema ljudskoj slabosti; s obzirom na to, veći dio naših ispovijesti (tj. spontanijih ispovijesti koje ne podlažu sudskoj provjeri) dolaze od dama sumnjivog morala, avanturista i prevaranata: takva iskustva dobrovoljnog ponižavanja od strane onih koji uživaju simpatiju finih slojeva društva što znaju za samo-poštovanje, moramo potražiti u Francuskoj ili onim dijelovima njemačke književnosti koja je obilježena lažnim i manjkavim francuskim senzibilitetom. (...)

Osjećaj krivnje i nesreće prirodnim se instinktom sklanjaju od javnosti: oni traže privatnost i samoću; a čovjek koji im je za života bio sklon, u odabiru grobnog mjesta odvojit će se od ostatka groblja kao da tim činom poriče pripadnost ljudskoj zajednici te (utjecajnim jezikom gospodina Wordswortha) želi „skromno izraziti samotničku pokoru („Čitatelju“, iz časopisa *London Magazine*, rujan 1821.).

Na taj način De Quincey potvrđuje upravo ono o čemu je govorio Trilling – iskrenost očito nije jedinstven koncept i svako se razlikuje u francuskoj i engleskoj književnosti. No, ipak je paradoksalno da o iskrenosti, na početku svoje autobiografije u kojoj potanko opisuje svoje iskustvo s opijumom, govori De Quincey koji će i sam nebrojeno puta probiti tu „finu koprenu“ istine. Naime, mnogi su događaji u njegovim „iskrenim“ *Ispovijestima* potpuno izmišljeni ili posredovani tuđim iskustvom⁸³ pa ne možemo reći da između pisca i čitatelja postoji otvorena

⁸² Usp. Lionel Trilling. *Sincerity and Authenticity* (Harvard University Press, 1972.)

⁸³ Poznata je scena Piranesijevih slika koje je vidio Coleridge, a De Quincey opisuje dojmove na osnovu Coleridgeovog iskustva (vidi Frederick Burwick „De Quincey as Autobiographer“, 2009, u: *Romantic Autobiography in England*. Eugene Stelzig (ur.) Ashgate E-book, 2009., str. 117-129).

komunikacija. Neobično je stoga da je De Quinceyju i kasnijim autobiografskim piscima veliki uzor bio upravo Wordsworth, a njegovu pjesmu *Preludij*, možemo nazvati ur-pjesmom, tj. modelom za svu kasniju romantičku, pa i viktorijansku (Arnold, Mill) ispovjednu i autobiografsku prozu i poeziju. *Preludij* svakako pripada Wordsworthovoj velikoj fazi, tj. poeziji koja je nastala između 1787. i 1807. godine. Toj istoj fazi pripadat će i manje autobiografske pjesme poput „Opatije Tintern“, koja se često naziva Wordsworthovom skraćenom autobiografijom, prvi put objavljenom u *Lirskim baladama* 1798. godine i *Ode besmrtnosti* iz zbirke *Pjesme, u dva sveska* (1807.) koja evocira povratak u djetinjstvo promišljajući budućnost uz pjesnikovu sestru Dorothy. To je razlog zbog kojeg će ove pjesme prožimati svako poglavlje ove knjige, a poglavito *Preludij* iz 1805. godine koji se sastoji od 13 knjiga. Ova epska pjesma trebala je biti samo uvod u Wordsworthovu autobiografsku poemu *Pustinjak*, koju nikada neće dovršiti, a od cijelog projekta ostat će samo *Preludij*, završetak pod nazivom *Ekskurzija* (1814.), i manji dio tek prvog dijela *Pustinjaka* koji se zove *Kod kuće u Grasmereu* (1808.-1814.).

S druge strane, recentni kritičari koji se bave romantičkom književnošću radničke klase, upozorili su da je termin „autobiografija“ po prvi puta upotrijebila pjesnikinja Ann Yearsley, i to 1786. godine, te je time signalizirala potrebu da i radnička klasa progovori o vlastitom životu. Kako je ustvrdila Cassandra Falke u svojoj knjizi *Working-Class Autobiography* (2013.), Yearsley koristi autobiografsku prozu u predgovoru četvrtom izdanju svojih pjesama te objašnjava zašto je pobjegla od svoje pokroviteljice Hannah Moore, inače poznate i hvaljene spisateljice za djecu. Neobično je međutim da nitko od kritičara ne spominje Yearsley, tim više što svojom pričom, drugačijom od one koju je zapisala Moore, dokazuje da i radnička klasa ima „vlastitu priču“ koju treba poslušati.⁸⁴ Takav pomak u senzibilitetu, koji je omogućio piscima iz različitih društvenih slojeva da progovore o vlastitom iskustvu, o čemu će u knjizi *The Country and the City* (1973.) govoriti Raymond Williams, vidljiv je u odnosu pojedin-

⁸⁴ Usp. Cassandra Falke. *Literature by the Working Class* Amherst, New York: Cumbria, 2013., str. 12.

ca prema sebi i vanjskom svijetu. Naime, pisci odjednom smatraju važnim i potrebnim ogoliti vlastitu nutrinu i promatraju svoj život u suodnosu s prirodom i zajednicom u kojoj žive. No, do takvog pomaka trebalo je prevaliti put od Svetog Augustina do Rousseaua, tj. vremensko razdoblje od 4. do 18. stoljeća.

Već smo ranije spomenuli kako je ispovjedni žanr, koji za europsku književnost započinje *Ispovijestima* svetog Augustina (354.-430. AD), iznimno važan jer se ovdje radi o svojevrsnoj autobiografiji u religijskom ključu. Sveti Augustin želi spoznati samoga sebe, no to čini u suodnosu prema Bogu,⁸⁵ smatrajući svoj život ništavnim i nebitnim u cjelokupnom poretku stvari. Većinu svog života on se odupire svojim instinktima i seksualnom biću koje je u nesrazmjeru prema životu apstinencije i čistoće koje želi postići.⁸⁶ Sveti Augustin i dalje vjeruje u božanski poredak na zemlji kakav nalazimo i kod Platona (a o tome će govoriti i Plotin), pa se stoga čini da *Ispovijesti* piše Bogu želeći nekako opravdati psihološku dramu kroz koju prolazi. No, za njegove nasljednike u romantizmu, kako će ustvrditi Charles Taylor u *Izvorima sebstva* (1989.), bit će važna činjenica da će se dihotomije tipične za kršćanski pogled na svijet, npr. duša/materija, više/nije, vječno/vremensko, nepromjenjivo/promjenjivo svesti na razliku između unutarnjeg i vanjskog svijeta.⁸⁷ Sveti Augustin nas uvijek zove u svoj unutarnji svijet jer upravo tu leži pravi put prema Svevišnjem Bogu.⁸⁸ Augustinova pobožnost može se sažeti jednom rečenicom iz *Ispovijesti*:

⁸⁵ „For although no man knoweth the things of a man, save the spirit of man which is in him (...)” (*Confessions*, Knjiga X, poglavlje 5., str. 211.). Zanimljivo je da sveti Augustin vjeruje da smo bliži istini, a posljedično i Bogu, ako možemo razumijeti da Bog nije spoznatljiv: „Si comprehendis, non est Deus”. Stoga njegova nestabilnost proizlazi iz nemogućnosti da spozna Boga (vidi *Confessions*, Knjiga I).

⁸⁶ Usp. John Sturrock. „Augustine”, u: *The Language of Autobiography* (Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1994.), str. 22.

⁸⁷ Usp. Charles Taylor. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.), str. 128.

⁸⁸ U: *De vera religione*, XXXIX/72, sveti Augustine kaže: „Do not go outward; return within yourself. In the inward man dwells truth”; citirano u Tayloru. *Sources of the Self*, str. 129.

Kako da se obratim Svevišnjem – svom Bogu i gospodaru? Kad ga zazivam, zovem ga da bude u meni. A koje je to mjesto u meni, u koje bi On mogao doći? (...) Ja stoga ne bih mogao biti, ne bih mogao ni postojati, o moj Bože, da ti nisi u meni.

(*Confessions*, knjiga I, pogl. 2, str. 2)

Takav je zaokret prema vlastitoj nutrini potraga za Bogom, tj. istinom, i on je bio ključan za europsku književnost. Sveti Augustin se osim Bogu okreće i čitatelju, tako da njegove *Ispovijesti* imaju odgojnu i edukativnu funkciju, a polaze od načela da se čovjek mora uniziti pred Bogom.⁸⁹ On govori o svom prošlom i sadašnjem sebstvu i jasno kaže da želi da čitatelji prosude o njegovim djelima:

Ovo je plod mojih ispovijesti; nije riječ o onome što sam bio nekad već o onome što sam sada i želim se ispovijediti ne samo pred Tobom, osjećajući da drhtim u tajnom zanosu i u tuzi punoj nade, već želim da me čuju i ostali tvoji sinovi puni vjere – s njima želim dijeliti svoju sreću i svoju smrtnost, s mojim sugrađanima i prijateljima s hodočašća, onima kojih više nema, onima što tu su sa mnom i što će mi se tek pridružiti.

(*Confessions*, Knjiga X, pogl. 4, str. 222)

Na taj način *Ispovijesti* svetog Augustina će biti osnovni model za kasniju ispovjednu i autobiografsku prozu, jer uspostavlja različite stadije na putu do iskupljenja. Prvo svakako dolazi priznanje krivnje. Stoga će pomno opisati grijehе svakog životnog razdoblja počevši s ranim djetinjstvom: kao mala beba neutješno je plakao za majčinim mlijekom, kao dječak je svašta krao, u adolescentnoj dobi borio se s vlastitom seksualnošću koju je polako otkrivao, a u zreloj se zanimao za Manihejce i neoplatonovce, što nije bilo uobičajeno. No, vidljivo je da je Augustinova analiza vlastite unutrašnjosti, u kojoj se dobro bori sa zlim, ipak snažno obojena utjecajem Biblije.⁹⁰ Iako je riječ o složenom tekstu koji

⁸⁹ Usp. John Sturrock. „Augustine“, u: *The Language of Autobiography*, str. 22.

⁹⁰ Za detaljniju analizu *Ispovijesti* svetog Augustina vidi M. H. Abrams. *Natural Supernaturalism – Tradition and Revolution in Romantic Literature* (London: Oxford University Press. 1971.), str. 48; 83-94.

se opire jednodimenzionalnoj analizi, ipak na kraju možemo ustvrditi da je Augustinovo sebstvo snažno vezano za kršćanske parabole grijeha i služenja Bogu. U njegovu iskrenost ne možemo sumnjati jer je nemoguće slagati Bogu koji sve vidi i sve zna.⁹¹ Kako će uostalom reći Charles Taylor, Svetom Augustinu dugujemo što se zagledao u svoju nutrinu i odlučio je ogoliti pred čitateljem, a upotreba 1. lica jednine, pa makar i u korelaciji s Bogom, bio je veliki pomak u poimanju sebstva.⁹²

Ni u antici niti u srednjem vijeku ne možemo govoriti o „modernoj“ autobiografiji, jer ona podrazumijeva auto-refleksivno pripovijedanje o vlastitom životu u kojoj je subjekt autonoman i svjestan svoje specifičnosti. Povrh toga, u srednjem vijeku ne nailazimo na koncepte kao što su „autor“ ili „individualnost“ jer autor još „nije rođen“. Kao što će ustvrditi Roland Barthes u poznatom eseju „Smrt autora“ (1968.), rođenje autora odvija se upravo tijekom 18. stoljeća, zahvaljujući „engleskom empirizmu, francuskom racionalizmu i reformaciji koji su otkrili vrijednost individualnosti, tj. da upotrijebimo otmjeniji izraz, „ljudske osobnosti“.⁹³ Kada će, primjerice, redovnice iz 14. stoljeća pisati o svom životu, one neće koristiti 1. lice, već 3. lice jednine govoreći o sebi, kako bi se unizile pred Bogom. Također, hrvatski pisac iz 15. stoljeća, Hanibal Lucić, kratko govori o svom životu u djelu *De regno Croatiae et Dalmatiae? Paulus de Paulo*, a njegove posljednje riječi pokazuju da je vastiti život smatrao nebitnim i bezvrijednim.⁹⁴

⁹¹ Usp. Linda Anderson. *Autobiography* (London and New York: Routledge, 2001.), str. 25.

⁹² Usp. Charles Taylor. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.), str. 130

⁹³ Roland Barthes „Death of the Author“, u: *Modern Criticism and Theory: A Reader*. David Lodge, Nigel Wood (ur.) (Harlow: Longman, 2000.), str. 145.

⁹⁴ Više primjera najznačajnijih autobiografija iz antike i srednjeg vijeka pronađi u: Andrea Zlatar. „Tradicijsko porijeklo autobiografskih oblika“, u: *Ispovijest i životopis Ispovijest i životopis: srednjovjekovna autobiografija*. Zagreb: Rasprava. 2000., str. 79-100.

Na putu od svetog Augustina do Descartesa nailazimo na Michela de Montaignea koji je napisao autobiografsko djelo *Eseji* (1580.). Poput svetog Augustina i on se zagledao u svoju nutrinu, no za njega je pitanje: „Tko sam?“ neraskidivo vezano uz pitanje: „Koliko toga znam?“. Montaigne je živio u uvjerenju da se njegove ideje nisu puno mijenjale od rođenja, pa tako samo želi osnažiti svoju sposobnost razmišljanja i prosuđivanja. To može postići jedino čitajući Horacija, Virgilija, Lukrecija i Cicerona. Ovdje je jasno da, za razliku od Augustina, Montaigne želi izoštriti svoje mišljenje bez da se obraća Bogu. Montaigne, dakle, želi pokazati kako ljudi razmišljaju i kakav utjecaj na njihov osobni rast imaju knjige, dok ih Augustin želi poučiti o važnosti Biblije kao knjige nad svim knjigama.⁹⁵ Montaigne tako u manjoj mjeri govori o prošlim događajima i više ga zanima promjenjivost sadašnjosti. Zanimljivo je da će Rousseau priznati Montaignea kao svog važnog prethodnika, no i upozorit će čitatelja *Ispovijesti* da su njihovi ciljevi potpuno različiti. Montaigne nema hrabrosti potpuno ogoliti svoju nutrinu i pokazuje samo jednu dimenziju svoje osobnosti (žed za znanjem), dok je Rousseau spreman na potpunu iskrenost i pokazivanje svih svojih mana i slabosti.

Možemo reći da modernitet započinje René Descartesom koji je prvi bio spreman prihvatiti i modificirati naslijeđe svetog Augustina te njemu možemo zahvaliti na artikulaciji slobodnog subjekta: subjekta koji vjeruje da se ključ osobnog iskustva nalazi u vlastitom umu.⁹⁶ Nakon Descartesa, engleski empirizam s Johnom Lockeom na čelu, predložio je još veće osamostaljenje

⁹⁵ Elizabeth De Mijolla. „Montaigne“, u: *Autobiographical Quests* (Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1994.), str. 53.

⁹⁶ Iako je sveti Augustin anticipirao Descartesa u mnogim idejama (npr. refleksivnost postaje centralnim pojmom kad govorimo o moralnom razumijevanju svijeta), ipak Descartesu ne smijemo oduzeti njegovu važnu poziciju u povijesti zapadne filozofije. Naime, sveti Augustin pridaje značenje našim unutarnjim stanjima, on još uvijek ne smatra da moralni impulsi dolaze iz naše nutrine. Zagledajući se u vlastitu nutrinu, prema svetom Augustinu, mi zapravo gledamo onkraj vlastitog iskustva kako bismo dosegli krajnju dobrotu što postoji u Bogu. U tom je smislu Descartes zaslužan za radikalni zaokret prema ideji da su moralni impulsi izvorno naši i oduvijek počivaju u nama

čovjekovog uma. Locke, naime, odbacuje prirodene ideje (*innate ideas*) i smatra da je čovjekov um rođenjem prazna ploča na koja se ispisuju iskustva iz vanjskog svijeta. Svojim *Ogledima o ljudskom razumu* (1690.) Locke će zapravo započeti previranje s kršćanskim poimanjem svijeta, naglasivši da ljudske misli nemaju božansko porijeklo. Za razliku od Descartesa koji je vjerovao u čistoću misaonog bića, njegovu raznolikost i sposobnost transcendencije uma u odnosu na mrtvu vanjsku prirodu, Locke će zaključiti da naše misli i osjećaji uvelike ovise o vanjskom svijetu te da se među njima odvija neprekidna komunikacija. Možemo zaključiti da ni Descartes niti Locke ne pristupaju ljudskom identitetu na način kako to čini suvremena filozofska misao, no moramo priznati da su njihova razmišljanja o ljudskom razumu kao osnovnoj potki ljudskog identiteta, ipak ostavila značajan trag prvo u književnosti prosvjetiteljstva, a kasnije i romantizma.

U doba prosvjetiteljstva Jean-Jacques Rousseau će prvi govoriti o ljepoti i istini koje dolaze iz čovjekove nutrine poput „glas-a prirode“. Kako će ustvrditi Charles Taylor, dugo je vremena trebalo proći od svetog Augustina do Rousseaua koji korijene ljudskog identiteta više neće tražiti u Bogu:

Rousseauova ideja da glas prirode dolazi iznutra poručuje nam snažnu poruku. Nije riječ samo o tome da zahvaljujući Bogu čovjek posjeduje osjećaje koji su univerzalni već da unutarnji glas njegovih osjećaja *određuje što jest univerzalno dobro (...)* (originalan kurziv).⁹⁷

Kako je Rousseau i sâm potvrdio, on je bio „slikar prirode i povjesničar ljudskog srca“⁹⁸ te je tražio istinu „jednostavnim

samima (vidi Charles Taylor. „Descartes’s Disengaged Reason“, u: *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989., str. 143-157).

⁹⁷ Charles Taylor. *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1989.), str. 362.

⁹⁸ *Rousseau Judge of Jean-Jacques or Dialogues*, u: *The Collected Writings of Rousseau* (svezak 1.). Roger D. Masters and Christopher Kelly (ur.) (Hanover and London: Dartmouth College. 1990.), str. 52.

i poštenim srcem⁹⁹ onda kad je filozofija učinila sve kako bi istinu prikrila i uništila. Na taj način u diskurs o čovjekovoj nutrini ulazi i pojam etičnosti, kao što smo ranije napomenuli, a on će kasnije biti važan za Wordswortha. Drugim riječima, naš unutarnji glas i impulsi našeg unutarnjeg bića od Rousseaua nadalje, govore nam što je prirodno i moralno važno. Ovdje se moramo vratiti na koncept „autentičnosti“ o kojem je i ranije bilo riječi. Naime, za Rousseaua je „autentičan“ čovjek upravo onaj koji se, nakon što se svojim umom uzdigao iz praznovjerja, sada može ponovno vratiti u vlastitu nutrinu. Kao što će ustvrditi Marshall Berman:

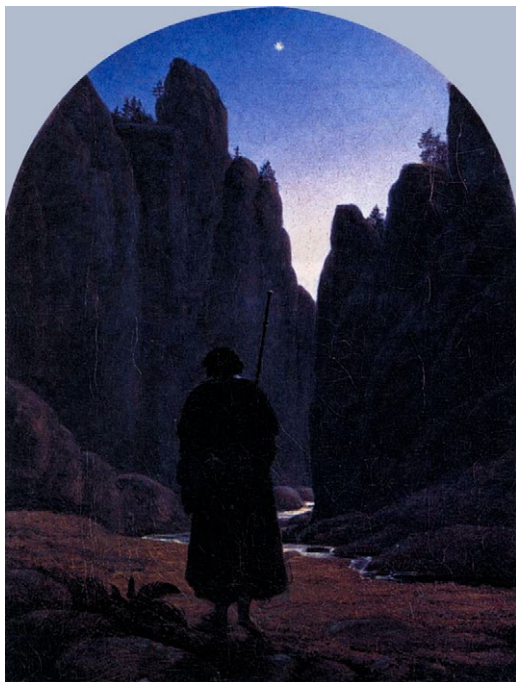
Ljudska unutrašnjost mora se ogoliti, tako da čovjek može podijeliti svoj život sa zajednicom drugih ljudi. Do sada smo se međusobno gledali kroz tamno staklo, ali sada se moramo suočiti licem u lice. (...) Projekt izvlačenja sebe na površinu uvijek je subverzivan prema društvu koje je zakopalo to isto sebstvo. No ironično je da u isto vrijeme, jedino iz temelja tog istog društva, sebstvo može autentično živjeti i rasti.¹⁰⁰

Iako je Rousseau dijete prosvjetiteljske misli, on istovremeno osuđuje paradoksalnu prirodu inzistiranja na napretku koji se mora rukovoditi čovjekovim razumom. U tom smislu možemo podsjetiti i na važnu knjigu Maxa Horkheimera & Theodora W. Adorna *Dijalektika prosvjetiteljstva* (1944.) u kojoj ova dva frankfurtska filozofa tvrde da prosvjetiteljstvo u najširem smislu možemo shvatiti kao napredak znanja i racionalne misli koji je za svoj cilj imao osloboditi ljudski rod od straha, praznovjerja i poslušnosti Bogu, te uspostaviti čovjeka kao samodostatnog vladara. No, prosvjetiteljstvo je od samog početka bilo otvoreno proturječjima, a ideja čovjeka koji vlada vanjskim svijetom ide na uštrb ovladavanja samim sobom dok je znanje lišeno supstance jer „ne proizvodi ni koncepte ni slike, pa niti užitak u novim saznanjima, već metodu, eksploataciju tuđeg rada, ka-

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Marshall Berman. *The Politics of Authenticity: Radical Individualism and the Emergence of Modern Society* (London and New York: Verso, 2009.), str. 80-81.

pital“.¹⁰¹ U tom smislu romantizam možemo shvatiti kao potragu za izgubljenim smislom jer se u svojoj osnovi odupire promjenama koje je donijela ponajprije industrijska revolucija – turističkom i površnom uživanju u prirodi, čitanju trivijalne književnosti, otuđenju koje vlada među ljudima, eksploataciji siromašnih slojeva društva i sl. No, vidjet ćemo na koji način romantizam zapravo ne nastaje radikalnim rezom u odnosu na prosvjetiteljsku misao, već se na nju uvelike oslanja i nastavlja. Uzevši za primjer Wordsworthovu poeziju, vidjet ćemo i na koji je način „romantičko sebstvo“, o kojem smo ranije govorili, bilo uvjetovano upravo takvim proturječnim silnicama kojih se romantizam, izrastajući iz prosvjetiteljstva, nije oslobodio, već ih je, naprotiv, produbio.



Pilgrim in a Rocky Valley (Carl Gustav Carus)

¹⁰¹ Max Horkheimer & Theodor Adorno. *The Dialectic of Enlightenment* (Stanford: Stanford University Press, 1987.), str. 2.

1.5. Wordsworthov sublimni egoizam

Matthew Arnold, jedan od viktorijanskih „mudraca“, kojem dugujemo ideju Wordswortha kao velikog pjesnika, ali ne i filozofa,¹⁰² o svom je omiljenom pjesniku govorio kao o jednostavnom, afirmativnom pjesniku osjećaja, osnovne ljudskosti i životne radosti. Po njegovu mišljenju, Wordsworthovo ime zaslužuje stati uz imena Shakespearea i Milтона zato što se ne udaljava od svog predmeta i život oslikava u svoj njegovoj punini. Njegova je poezija stvarnost – u njoj otkrivamo poetsku istinu i ona nas uči kako da živimo.¹⁰³ „Njegov jezik i stil“, nastavlja Arnold, „nemaju ukrasa, te predočuju neposrednu i gotovo asketsku prirodnost. Njegov se izričaj može nazvati ogoljelim (...) no riječ je o ogoljivanju koje se da usporediti s golim planinskim vrhovima čiji prizor je pun uzvišenosti“.¹⁰⁴ Vidimo da je u viktorijanskom dobu preživjela upravo pozitivna slika Wordswortha za koju je, usprkos prigovorima Wordsworthovom jednostavnom jeziku (kao što smo vidjeli u prethodnom potpoglavlju), uvelike zaslužan Coleridge. Kako će ustvrditi Seamus Perry,¹⁰⁵ Coleridge je „izmislio“ Wordswortha: prvi ga je nazvao filozofskim pjesnikom s božanskom vizijom i imaginacijom te ga prozvao najboljim pjesnikom svoje generacije. Takva je pozitivna Coleridgeova percepcija utjecala i na samog Wordswortha koji se počeo osjećati posebnim, izabranim pjesnikom, što otvoreno priznaje u Trećoj knjizi *Preludija* gdje kaže: „Nisam postojao niti

¹⁰² U poznatom predgovoru knjizi *Golden Treasury Selection*, Arnold kaže da je Wordsworth kao filozof čista laž, ali kao pjesnik zaslužuje stajati uz bok Shakespeareu i Miltonu. Coleridge se zasigurno s Arnoldom ne bi složio jer je nakon čitanja rukopisa Wordsworthovog *Preludija* rekao da će *Pustinjak* biti „prva i jedina prava filozofska pjesma“ (vidi John Jones. *The Egotistical Sublime: A History of Wordsworth's Imagination*, London: Chatto & Windus, 1970., str. 1).

¹⁰³ Usp. Matthew Arnold. „Wordsworth“, u: *Essays in Criticism: Second Series*. S. R. Littlewood (ur.) (London: Macmillan and Co., 1943.), str. 141.

¹⁰⁴ *Ibid.*, str. 159.

¹⁰⁵ Vidi Seamus Perry. „Wordsworth and Coleridge“, u: *The Cambridge Companion to Wordsworth*. Stephen Gill (ur.) (Cambridge UP, 2006.), str. 161-180.

za to vrijeme/ niti za to mjesto“ (80-81). Vjerujući da je upravo on Miltonov nasljednik, želio je napisati epsku pjesmu koja će nadmašiti Miltonov *Izgubljeni raj* (1667.). Kao što je i Milton jasno naznačio temu *Izgubljenog raja*, svrstao svoj ep u englesku epsku tradiciju i božanskim nadahnućem¹⁰⁶ opravdao svoju spremnost da opjeva ovu najpoznatiju biblijsku priču, tako i Wordsworth posuđuje Miltonovu argumentaciju kako bi opravdao svog *Pustinjaka*.¹⁰⁷ Samu genezu svoje epske pjesme on započinje riječima: „O čovjeku, o prirodi, i o ljudskom životu, razmišljajući u samoći...“, nadajući se da će *Pustinjak* strukturno biti veći od *Izgubljenog raja*. On neće govoriti o čovjekovom grijehu i izbacivanju iz raja, već se želi usredotočiti na stvaranje raja na zemlji, a iz nadnaravnog rajskog okruženja izabire prirodu koja okružuje čovjeka na zemlji. Miltonovu sintagmu „Zemlja se otvori pred njima“ („The Earth was all before them“) tako odmjenjuje svojom sintagmom „Zemlja se otvorila preda mnom“ („The earth is all before me“), te filogenetsku razinu spušta na ontogenetsku. Drugim riječima, povijest čovječanstva svodi na povijest jednog čovjeka, a sadašnje vrijeme u sintagmi u odnosu na prošlost kod Milтона upućuje na osobni narativ koji raste i razvija se zajedno s pjesnikom. U tom će narativu ključnu ulogu odigrati osobno sjećanje i imaginacija, pa će tako prošlost imati važniju ulogu od sadašnjosti. Nadalje, za Wordswortha, čovjekov um postaje središnjom temom, njegova postignuća i padovi utjelovljuju raj i pakao. Jasno je da Wordsworth Miltonov kršćanski ep prenosi u svoju nutrinu, tj. krize koje se zbivaju unutar samog uma. Ovdje je važno prizvati ideju Harolda Blooma koju iznosi u svojoj knjizi *The Visionary Company*, a riječ je o religijskoj potki romantičke književnosti, tj. njezinog protestantskog naslijeđa. Romantička je poezija nasljedila Miltonov protestanski izričaj koji se oslanja na tradiciju engleskoga puritanskog naslijeđa. Naime, upravo su zagledanje u vlastitu nutrinu (s obzirom da ne postoji posrednik između čovjeka i Boga na zemlji), inzistiranje na postojanju unutarnej svjetla unutar svake duše (kojom ona sama procjenjuje

¹⁰⁶ U prvoj, trećoj, sedmoj i devetoj knjizi *Paradise Lost*.

¹⁰⁷ Vidi M. H. Abrams. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature* (London: Oxford UP, 1971.), str. 23.

etičnost vlastitih postupaka), te veličanje intelektualne i duhovne neovisnosti (koja svakom vjerniku omogućuje osobni pogled na Sveto pismo), osnovne karakteristike takvog protestantskog viđenja pojedinca u suodnosu s božanskim.¹⁰⁸

Nemojmo zaboraviti da je podnaslov *Preludija*, nikad dovršenom *Pustinjaku*, upravo „Pjesma o rastu pjesničkog uma“, autonomne snage unutar pjesnika koji ne priznaje hijerarhijsko postojanje božanskog, već ga smješta u prirodu, tj. vlastito okruženje. U tom smislu, Miltonove riječi iz Prve knjige *Izgubljenog raja* mogle bi se primijeniti na Wordsworthovog *Pustinjaka*: „Um je zasebno mjesto i u sebi/ iz pakla može načiniti raj, ili iz raja pakao“.¹⁰⁹ Ova je paralela značajna ne samo stoga što ukazuje na pomak senzibiliteta ili riječima Raymonda Williama „strukture osjećaja“ na početku 19. stoljeća u odnosu na drugu polovicu 17. stoljeća već i stoga što po prvi puta u engleskoj književnosti vidimo pomak od univerzalnog prema individualnom – od povijesti nacije prema vlastitoj povijesti.

Kao što smo vidjeli, prije Rousseaua prvo lice jednine nije imalo kreativnu snagu koja otkriva slojevitost i složenost vlastite subjektivnosti. Wordsworth pokušava prisvojiti takvo složeno prvo lice jednine pišući o svom životu, ali ostajući u okvirima klasičnog epa, pa na taj način autobiografija dobiva visok žanrovski status. Možemo reći da je poput Rousseauovih *Ispovijesti*, *Preludij* „autobiografija krize“, kao što će ustvrditi M. H. Abrams, i Wordsworthova je epska pjesma rezultat, kao što smo ranije pokazali, sekularizacije kršćanskih autobiografija iz 17. i 18. stoljeća koje su se oslanjale na ispovjedne narative prema uzoru na svetog Augustina. Njegova priča o samotnom putovanju kroz sjećanje s ciljem samo-obnavljanja, snažno podsjeća na ono što proživljava Wordsworth u svom *Preludiju*.¹¹⁰ Wordsworth je svoju konstrukciju sebstva utemeljio na genetičkom,

¹⁰⁸ Usp. Harold Bloom. „Prometheus Rising: The Backgrounds of Romantic Poetry“, u: *The Visionary Company* (Ithaca & London: Cornell University Press. 1971.), str. xiii-xxv.

¹⁰⁹ Vidi prijevod Mate Marasa, *Izgubljeni raj*, Knjiga prva, stihovi 254-5.

¹¹⁰ Već smo govorili o utjecaju svetog Augustina na romantičku autobiografiju, a znamo i da je Coleridge posjedovao sva njegova djela te je bio začetnik buđenja svijesti o važnosti Svetog Augustina nakon

teleološkom modelu koji pretpostavlja tri razvojna stadija svijesti: u ranom djetinjstvu dijete doživljava sebe u potpunom skladu s vanjskim svijetom na nesvjesnoj razini, u kasnijoj fazi djetinjstva svjesno osjeća zajedništvo s prirodom od koje se ne može odvojiti, dok u odrasloj dobi razvija samosvjestan, filozofski um koji se odvaja od prirode i u njezinoj kreativnoj moći vidi svog dvojnika. Bloom i Trilling govorit će o razvojnom procesu koji se kreće od „prirodnog čovjeka“ djetinjstva do „čovjeka imaginacije“ zrele dobi, a Wordsworthova kriza identiteta odvija se između te dvije životne faze.¹¹¹ On se svojski trudi ne ostati „zabrobljen čovjek“ i uzdignuti se do „čovjeka imaginacije“. Zbog toga želi prikazati postupni „rast pjesničkog uma“, no za razliku od svojih prethodnika, Wordsworth ne želi propovijedati poput svetog Augustina, ne želi se praviti važan svojim knjiškim znanjem o svijetu poput Montaignea, niti je podložan Rousseauovoj dramatizaciji.¹¹² Wordsworth želi otkriti širinu svog uma i važnost pjesničkog poziva, tj. ono što će Keats nazvati iskustvom „egoistično sublimnog“.¹¹³ Pisanje je za Wordswortha otkrivanje života i čin interpretacije te neodoljivo podsjeća na Johna Bunya-

što je u 18. stoljeću bio zanemaren. Kako je Wordsworth često boravio kod Coleridgea, prijatelji su morali razgovarati o Augustinovoj teologiji. Coleridge je također Wordsworthu posudio njegova djela kad je iz Lake Districta otputovao za London kasnih 1790-ih (o Augustinovom utjecaju na Wordswortha, a posebno na susret s planinom Snowdon, vidi Alan G. Hill. „The triumphs of Memory: Petrarch, Augustine, and Wordsworth’s Ascent of Snowdon“. *Review of English Studies* (Oxford), 57:229, 2006. str. 247-258.

¹¹¹ Usp. Harold Bloom i Lionel Trilling. *Romantic Poetry and Prose* (New York: Oxford University Press, 1970.), str. 146.-149.

¹¹² Vidi Martina Domines Veliki. „Jean-Jacques Rousseau’s Dramatization of the Self“, *SRAZ LIV* (2009.), str. 307-327.

¹¹³ Pismo Johna Keatsa upućeno Richardu Woodhouseu, 27. 10. 1818.: „As to the poetical Character itself (I mean that sort of which, if I am any thing, I am a Member; that sort distinguished from the Wordsworthian or egotistical sublime; which is a thing per se and stands alone) it is not itself – it has no self – it is every thing and nothing – It has no character – it enjoys light and shade; it lives in gusto, be it foul or fair, high or low, rich or poor, mean or elevated – It has as much delight in conceiving an Iago as an Imogen“ (vidi Jeffrey Cox (ur.) *Keats’s Poetry and Prose*, New York & London: W. W. Norton & Comapny, 2009., str. 294).

na i njegovo djelo *Grace Abounding* (1666.) u kojem Bunyan nastoji interpretirati svoje postupke umjesto da ih jednostavno opiše.¹¹⁴ No, s obzirom da *Preludij* započinje sintagmom „Was it for this?“ (Knjiga I, 269), čini se da Wordsworth ipak želi i opravdati svoje postupke te propitkuje snagu svoje motivacije. Sam početak *Preludija* iznenađuje pjesnikovom nesigurnošću. Bojao se vlastite slobode i dugih dana provedenih u „slatkoj dokolici“:

Dugi mjeseci udobnosti i neometane oduševljenosti
 Čekaju me u budućnosti; kamo da krenem
 Cestom ili puteljkom (...)?

Dani u slatkoj dokolici, opterećeni strpljivim mislima
 Zakučastim, bez prevelike želje za brzim razrješenjem,
 Jutra i večeri prepuni skladnih stihova!

(*Preludij*, Knjiga prva, 26-28; 43-45)

Long months of ease and undisturbed delight
 Are mine in prospect; whither shall I turn,
 By road or pathway (...)?

Days of sweet leisure, taxed with patient thought
 Abstruse, not wanting punctual service high,
 Matins and vespers of harmonious verse!

(*The Prelude*, Book I, 26-28; 43-45)

Tad je odlučio da ne želi postati svećenikom, već da želi biti pjesnik i obraća se Coleridgeu koji zna za njegovo pjesničko umijeće. Tako je i cijela pjesma posveta „dragom prijatelju“ koji je duboko sumnjao u vlastite pjesničke sposobnosti i žalio što nikada neće biti kao Wordsworth. U prvoj knjizi *Preludija* vidljiva je, s jedne strane, vjera u pjesnički poziv i ono što Wordsworth naziva „vitalnom dušom“ (za nju nije dovoljno imati znanje o vanjskom svijetu već i sposobnost upijanja slika i oblika iz vanjskog svijeta,

¹¹⁴ Linda H. Peterson. „Introduction: The Hermeneutic Imperative“, u: *Victorian Autobiography – The Tradition of Self-Interpretation* (New Haven and London: Yale University Press, 1986.), str. 9.

tj. perceptivnu oštrinu), a s druge strane, on traži potvrdu u prirodnom okruženju da je pjesnički poziv jedini pravi put za njega. Wordsworthu je potreban osjećaj slobode i „slatke dokolice“, osjećaj koji mnogi siromašni ljudi onoga doba ne mogu iskusiti. Slobodno vrijeme za pisanje Wordsworthu je omogućilo nasljedstvo od 900 funti godišnje koje 1775. g. dobiva od ujaka, ali i činjenica da je sa sestrom, Dorothy 1799. g. konačno pronašao utočište (nakon razočaranja Londonom i putovanja u Njemačku, u grad Goslar) u Grasmereu, selu usred Lake Districta. Dane može provoditi u dokolici jer kućanstvo u početku vodi Dorothy, a kasnije Wordsworthovi imaju i sluškinju. Nemojmo zaboraviti da ideja o pisanju *Preludija* već postoji u trenutku kad nastaje pjesma „Opatija Tintern“, a prva verzija pjesme, *Preludij* u dvije knjige (Two-Part Prelude¹¹⁵), objavljena je već 1799. g. Povoljne okolnosti za pjesnika nastavit će se i u trenutku kada, napustivši Francuskinju Annette Vallon i njihovo dijete, 1802. g. odlučuje oženiti Mary Hutchinson, najbolju Dorothyinu prijateljicu iz djetinjstva. Zato s ponosom i može reći da ne želi pisati o velikim junacima, rimskim generalima koji su gubili bitke u napadima Anglo-Saksonaca, već želi pisati o sebi. Sintagma „The Earth is all before me“ tako se može čitati, ne samo kao aluzija na Miltonov *Izgubljeni raj*, već i kao izraz vjere u egzemplarnu vrijednost vlastitog života i obećavajuću budućnost. Referirajući se na Knjigu Izlaska iz Biblije, pjesnik osjeća da je oslobođen od okova velikog grada, a upravo mu ruralna sredina i okruženost prirodom pružaju idealno ozračje za pjesničko stvaralaštvo:

Jer ja sam, pomislim, dok slatki dah s neba
Prolazio je mojim tijelom, osjetio iznutra
Neki usuglašeni, blagi, kreativni povjetarac,
Što važno putovao je dalje
Preko stvari što ih je stvorio, dok nije prerastao
U oluju, taj suvišak energije,
Što uznemiruje vlastita stvorenja. To je snaga
Što ne dolazi nepozvana, vremenska nepogoda

¹¹⁵ U siječnju 1804. g. Wordsworth počinje raditi na *Preludiju* od pet knjiga, 1805. na *Preludiju* od trinaest knjiga, a posthumno, 1850. g. njegova žena Mary Hutchinson objavljuje *Preludij* koji se sastojao od 14 knjiga.

Koja lomeći dugotrajni mraz,
 Sa sobom donosi proljetna obećanja, nadu
 U radišne dane, pune dostojanstva i razmišljanja,
 Junaštva u časnom zanatu,
 Čiste strasti, vrline, znanje i ushit,
 Tog svetog života što postoji u glazbi i pjesništvu.
 (*Preludij*, Knjiga prva, 33-45)

For I, methought, while the sweet breath of heaven
 Was blowing on my body, felt within
 A corresponding mild creative breeze,
 A vital breeze which travelled gently on
 O'er things which it had made, and is become
 A tempest, a redundant energy,
 Vexing its own creation. „Tis a power
 That does not come unrecognized, a storm
 Which, breaking up a long-continued frost,
 Brings with it vernal promises, the hope
 Of active days, of dignity and thought,
 Of prowess in an honourable field,
 Pure passions, virtue, knowledge, and delight,
 The holy life of music and of verse.

(*Preludij*, Book I, 33-45)

U važnom eseju iz 1957. g., prigodno naslovljenom „The Correspondent Breeze: A Romantic Metaphor“ („usuglašeni povjetarac“) M. H. Abrams će reći kako je upravo povjetarac metafora za promjenu koja se dešava u pjesnikovom umu, pa su tako um i priroda u podudarnom, usuglašenom i skladnom suodnosu. Susrećemo ga i kod Coleridgea, Byrona i Shelleyja, a označava „kompleksan osobni događaj: povratak društvenoj zajednici nakon izolacije, obnovu života i emotivne osjetljivosti nakon apatije i duhovne obamrlosti, te procvat kreativne inspiracije nakon razdoblja sterilnosti“. ¹¹⁶ Kod Wordswortha je riječ

¹¹⁶ M. H. Abrams. „The Correspondent Breeze – Romantic Metaphor“, *The Kenyon Review*, 19/ 1 (1957), str. 113.

o razračunavanju s prošlošću i danima kad nije mogao pisati jer nije pronalazio inspiraciju. Sada je naprotiv spreman na rizik ogoljenja vlastite duše, njezinih „strasti, vrlina, znanja i ushita“ – emotivna sfera nadaje se jednako važnom kao i ona racionalna, pa nas ovdje podjeća na važnu rečenicu iz Predgovora 2. izdanju *Lirskih balada* gdje Wordsworth govori o važnosti „misliti koje su obojili osjećaji“.¹¹⁷ Kad se u *Preludiju* nada da će izgraditi samodostatno i samo-obnavljajuće sebstvo, to je upravo ono sebstvo na kojem počiva razvoj engleske srednje klase koju je toliko prezirao. Ovdje se ponovno moramo prisjetiti Wordsworthovog Predgovora 2. izdanju *Lirskih balada* u kojem pjesnik uočava podudarnost između prve industrijske revolucije koja je ljude prisilila na odlazak u veće urbane centre i njihovog odnosa prema nacionalnoj književnosti:

Cijeli se niz uzroka, nepoznatih prošlim vremenima, udružuje kako bi otupjeli razlikovnu moć ljudskog uma (...) i doveli ga do gotovo primitivne obamrlosti. (...) Neprocjenjiva djela naših starih pisaca, spomenuo bi samo djela Shakespearea i Miliona, zanemaruju se u usporedbi s bezumnim romanima, bolesnim i glupim njemačkim tragedijama i poplavom dosadnih i hirovitih priča u stihu.¹¹⁸

U idućoj rečenici Wordsworth se obrušava na „degradirajuću žeđ za neobuzdanom stimulacijom“ koju zamjećuje kod najvećeg dijela engleske srednje klase, mahom one koja živi u urbanim centrima i kojoj nova priroda posla s dolaskom industrijalizacije omogućava dokolicu. Zanimljiva je intencija Wordswortha da obrazuje tu „nepopravljivu“ srednju klasu te činjenica da *Lirske balade* nastaju upravo u opreci s takvim jeftinim, trivijalnim, pomodnim književnim ukusom. Wordsworth se, naime, nada da će obrazovati onaj dio srednje klase koju Franco Moretti naziva „buržoazijom kulturnih dobara“ za razliku od „buržoazije

¹¹⁷ Preface, *Lyrical Ballads* (1800.), u: *Selected Poems and Prefaces: William Wordsworth*. Jack Stillinger (ur.) (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.), str. 460.

¹¹⁸ Preface, *Lyrical Ballads* (1800.), u: *Selected Poems and Prefaces: William Wordsworth*. Jack Stillinger (ur.) (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.), str. 449.

nekretnina“,¹¹⁹ a koju će stotinu godina kasnije u svom romanu *Howards End* (1910.) ovjekovječiti E. M. Forster ukazujući na snagu engleske srednje klase koja trguje nekretninama i smatra da budućnost zemlje leži u rukama biznisa. U tom smislu, i njegova je poezija implicitna u pokušaju oblikovanja buržoaskog mentaliteta koji ne bi bio usredotočen samo na akumulaciju dobara već i na akumulaciju pravog i vrijednog kulturnog kapitala. Osnovna nit vodilja u tom pokušaju njegova je usredotočenost na etičku dimenziju književnosti, a pjesnik svoje osjećaje mora približiti likovima koje opisuje do te mjere da se s njima mora poistovjetiti.¹²⁰ Ovakav osjećaj suosjećanja s ljudima koji žive u teškim uvjetima te pitanje mogućnosti uživanja u njihovu sudbinu okosnica je najvažnijeg traktata o moralu iz 18. stoljeća, *Teoriji moralnih osjećaja* (1759.), škotskog filozofa, važnoga za razvoj ekonomskih znanosti, Adama Smitha. Iako nastalo punih sedamnaest godina prije *Bogatstva nacija* (1776.), Smith već u svom prvom traktatu govori o načinu na koji u suvremenom svijetu funkcionira ljudski um. Naime, u prvom poglavlju *Teorije moralnih osjećaja*, Smith kaže:

Ono što je potrebno da bi se ustanovio suodnos osjećaja između onoga koji promatra i onoga koji pati, jest napor od strane promatrača da se uživi u situaciju onog drugog u svim detaljima njegove patnje. Promatrač se mora poistovjetiti sa situacijom tog patnika do najsitnijih detalja i s obzirom da upravo u tome leži osjećaj empatije, pokušati u svojoj mašti zamijeniti mjesto s njim.¹²¹

Kasnije će Smith reći kako je takva potpuna identifikacija s osobom koja pati u svojoj osnovi nemoguća i da je teško suosjećati s onima koji su se našli u situaciji za koju mislimo da se nama ne bi mogla dogoditi, a upravo je takvo viđenje društvenih suodno-

¹¹⁹ Franco Moretti. *The Bourgeois: Between History and Literature* (London, New York: verso, 2013.), str. 3.

¹²⁰ Usp. Preface, *Lyrical Ballads* (1800.), u: *Selected Poems and Prefaces: William Wordsworth*. Jack Stillinger (ur.) (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.), str. 453.

¹²¹ Smith, Adam. *The Theory of Moral Sentiments* (London, New York: George Bell & Sons, 1892.), str. 10.

sa osnovno u kapitalističkom društvu u kojem se više društvene klase nikada do kraja ne mogu poistovjetiti s radničkom klasom. Dakle, ako se i kod Wordswortha na prvi pogled ovakva gesta čini demokratskom, ne treba zaboraviti da on govori kako pjesnik mora pisati ograničen samo jednim jedinim pravilom – njegova je zadaća u čitatelju pobuditi osjećaj zadovoljstva i užitka, a ne empatije.¹²² U tom smislu, Wordsworth će, na indirektan način, sudjelovati u izgradnji upravo takvog podijeljenog društva u kojem njegova estetska opredjeljenja funkcioniraju kao kulturni kapital za izgradnju budućih generacija srednje klase. Iako, pojam klase još nije bio ustanovljen u današnjem smislu, kao što smo ranije napomenuli, ipak možemo reći da se krajem 18. stoljeća redefiniiraju vrijednosti koje izgrađuju društveni identitet i da se ovakva promjena dešava primarno zbog industrijske revolucije i uznapređovalih kapitalističkih društvenih odnosa. Kao što će ustvrditi Thomas Pfau:

Riječ je o pitanju vlasništva koje postaje mobilni koncept, slijevanju bogatstva u veće, urbane centre u kojima rastu obrtništvo i trgovina, političko i financijsko investiranje Engleske (i Škotske) u Istočnoindijsku kompaniju i općenito uzevši, spekulativna ideja Carstva: svi su ti faktori doprinijeli redefiniciji vrijednosti koje su označavale društveni identitet.¹²³

Pfau će govoriti o izvjesnoj kulturalnoj evoluciji koja se može sažeti terminom „profesionalizacija dokolice“,¹²⁴ a riječ je o komercijalizaciji i komodifikaciji slobodnog vremena koje se veže uz sve jaču i utjecajnu urbanu srednju klasu.

U tom smislu, Wordsworth sudjeluje u izgrađivanju „demografskog nesvjesnog“ – „hipotezi da je novi način čitanja (ustanovljen Predgovorom *Lirskim baladama*) služio promoviranju i materijalnom ustoličenju proto-buržuskog pojedinca u njegovoj potrazi za ekonomskim i kulturalnim utjecajem“.¹²⁵

¹²² Ibid., str. 454.

¹²³ Thomas Pfau. *Wordsworth's Profession: Form, Class & the Logic of Early Romantic Cultural Production* (Stanford: Stanford University Press, 1996.), str. 24-25.

¹²⁴ Ibid., str. 25.

¹²⁵ Ibid., str. 208-209.

Važno je već na početku ustanoviti kakvu ulogu u spomenutoj kulturnoj evoluciji imaju balada, pastoralna i autobiografija. Dok se balada i pastoralna zasnivaju na kolektivnom sjećanju i njihova je primarna funkcija dati doprinos nacionalnoj, tj. kanonskoj književnosti, Wordsworthova autobiografija s druge strane progovara o „posebnom individualcu“ koji piše epsku pjesmu „o rastu vlastitog uma“, a upravo je takva ideja posebnosti i jedinstvenosti pjesnika-genija u osnovi izgrađivanja proto-buržujskog mentaliteta. Sjećanje se stoga nadaje kao oblik ovladavanja tim jedinstvenim ljudskim bićem koje za krajnju konzekvencu ima narativom oblikovati cjelovito sebstvo. Takvo „romantičko sebstvo“ uporište nalazi u građanskoj poslušnosti, konformizmu i reakcionarnosti. Romantički *Bildung*, u kojem povratak u prošlost, tj. sjećanje, seže sve do najranijih dana djetinjstva, stoga je obilježen rascijepjenošću između sadašnjeg i prošlog u kojem pjesnički subjekt putuje kroz vrijeme i nesigurne razine vlastite svijesti.

Vidjet ćemo naime da je sjećanje jedan dinamičan proces u kojem jednaku ulogu igraju događaji koje je moguće obnoviti kao i oni koji su postali predmetom zaborava. S obzirom da u pjesničkom iskustvu postoje praznine što ih sjećanje ne može doseći, Wordsworth na samom početku *Preludija* kaže:

(...) Ako bi se moj um,
 Prisjećajući se slatkih obećanja prošlosti,
 Rado uhvatio u koštac s nekom dostojnom temom,
 Zalud takva želja – gdje god da krene pronalazi
 Prepreke što opstaju iz dana u dan.

(*Preludij*, Knjiga prva, 137-141)

(...) If my mind,
 Remembering the sweet promise of the past,
 Would gladly grapple with some noble theme,
 Vain is her wish – where'er she turns she finds
 Impediments from day to day renewed.

(*The Prelude*, Book I, 137-141)

Sjećanje stoga nailazi na „prepreke“, a kasnije ćemo vidjeti da je pjesnik svjestan onih dana koje sjećanje ne može vratiti („Days disowned by memory“, Knjiga Prva, 643). No, usprkos sjećanju koje izmiče svijesti, *Preludij* se usredotočuje na obnavljajuću moć sjećanja, a pjesnik će, polazeći od sjećanja na djetinjstvo u rodnom Cockermouthu i Penrithu, gradove u sjevernom dijelu Lake Districta, pa sve do završne scene na vrhu Snowdona, kada veliča snagu pjesničke imaginacije, pokušati sjećanjem spoznati svoje sebstvo u svoj njegovoj veličini. U međuvremenu pratimo Wordsworthovo iskustvo školovanja u Hawksheadu (samom srcu Lake Districta), odlazak na Cambridge i pokušaj prelaska francuskih Alpi, boravak u Londonu i Goslaru, putovanje u Francusku i sudjelovanje u Francuskoj revoluciji (Wordsworth se zaljubio u Annette Vallon, a njezina je obitelj pomagala žirondince) te povratak u rodni Lake District. Pjesma završava planinarenjem planinom Snowdon u sjevernom Walesu, na koju se Wordsworth popeo samo godinu dana nakon povratka iz Francuske.¹²⁶ Ovakvu obnavljajuću moć sjećanja prepoznali su i kritičari, pa tako Harold Bloom govori o „mitu sjećanja“ komentirajući pjesmu „Opatija Tintern“ kojoj daje podnaslov „Povijest Wordsworthove imaginacije u malom“.¹²⁷ Naime, Harold Bloom tvrdi da pjesma pokazuje Wordsworthov „sublimni čin iskrenosti“¹²⁸ koji humanizira čitatelja jer mu pokazuje što znači biti čovjekom. Wordsworthov čovjek je „ranjiv, ali pun dostojanstva“,¹²⁹ a nemoguće ga je obuhvatiti nekim teološkim ili analitičkim tvrdnjama. Taj humanizirajući potencijal Wordsworthove poezije skriva se primarno u obnavljajućoj moći pjesničkog

¹²⁶ Naime, Wordsworth u petodjelnom *Preludiju*, epizodu planinarenja na Snowdon stavlja na početak 5. knjige, te ju i u kasnijim nadopunjenim verzijama pjeme zadržava kao posljednju. Vidjet ćemo kasnije da ova epizoda za Wordswortha koji se na Snowdon popeo u 21. godini života ima ključni značaj. Kao i u francuskim Alpama i ovdje je bio u pratnji prijatelja iz mladosti, Roberta Jonesa.

¹²⁷ Harold Bloom „Myth of Memory“, u: *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1971.), str. 131-140.

¹²⁸ Ibid., str. 132.

¹²⁹ Ibid.

prisjećanja jer povratak u dane djetinjstva, tj. dane nesvjesne ljubavi prema prirodi, kad su djetinji um i priroda bili jedno, temelj je životne snage kojoj se čovjek može, u trenucima krize i očaja, opetovano vraćati.¹³⁰ Na taj način Wordsworth izgrađuje „mit sjećanja“ – sjećanje poprima mitske dimenzije, a prošlost se od ontogenetske razine razvoja pojedinca širi na filogenetsku, tj. na razvoj cjelokupne nacije. Također, važno je primijetiti da Bloom osim o sjećanju o kojem će biti više riječi u idućem poglavlju, govori i o imaginaciji.

S obzirom na nestabilnost sjećanja, imaginacija postaje onom „sublimnom karakteristikom“¹³¹ koja je i vitalna aktivnost uma. Imaginacija je zasigurno jedina karakteristika koja engleske romantičke pjesnike dijeli od pjesnika ranijeg 18. stoljeća. Za Popea i Johnsona, ali i Drydena prije njih, imaginacija će imati ograničenu važnost i ona igra malenu ulogu u izgrađivanju dobrog pjesnika. Ti su se kritičari divili vještoj upotrebi pjesničkih slika koje je izabrao obrazovan pjesnički um te su veličali prikaze općeljudskog iskustva, dok je osobno iskustvo pjesnika koji želi otkrivati i pokazati nove svjetove bilo nevažno. Tako će Alexander Pope primjerice u *Eseju o kritici* (1711.) govoriti o tome da pjesnik treba zauzdati svoju imaginaciju: „treba voditi, a ne podbosti muzinog konja/ obuzdati njegovu strast, a ne podbadati njegovu brzinu“ (84-5). U svom predgovoru djelu *Annus Mirabilis*, John Dryden vjeruje da su inteligencija i imaginacija ista stvar: „Pjesme bi se trebale rađati iz pjesničke inteligencije, a ona nije ništa drugo doli imaginacija“ (Dryden, Works, vol. 1, 53). Suprotno pjesnicima 18. stoljeća, Wordsworthova imaginacija oslanja se na ponavljajuću, narcisističku, sintagmu „Ja sam“. Ova vrsta romantičkog identiteta upućuje nas na ključna poglavlja (13. i

¹³⁰ Usp. Bloom, str. 132.

¹³¹ Vidi Predgovor *Lirskim baladama* iz 1815. g. gdje Wordsworth jasno kaže da imaginacija „oblikuje i stvara“ i „da najviše voli brojeve konsolidirati u cjelinu, te odvojiti i rastaviti cjelinu u broj – izmjene koje nastaju zbog i uvjetovane su sublimnom svijesti duše u svoj njoj moćnoj, gotovo božanskoj, snazi“. Vidi u: *Selected Poems and Prefaces: William Wordsworth*. Jack Stillinger (ur.) (Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.), str. 485-486.

14.) Coleridgeove *Biographie Literarie* (1817.) i njegovu ideju „sekundarne imaginacije“. U 13. poglavlju, pod nazivom „O imaginaciji, ili ezemplastičnoj moći“, Coleridge razvija svoju teoriju imaginacije ustanovljujući razliku između „primarne“ i „sekundarne“ imaginacije, gdje „primarnu“ imaginaciju izjednačuje s „ograničenim umom“ koji se zasniva na neposrednom iskustvu, a „sekundarnu“ s mogućnošću transcendencije neposrednog iskustva. Prisjetimo se jedne od najcitiranijih Coleridgeovih rečenica na kraju 13. poglavlja *Biographie Literarie*:

Ono što zovem primarnom IMAGINACIJOM, živa je Moć i osnovni Posrednik svekolike ljudske Percepcije, i ponavljanje u ograničenom umu vječnog kreativnog čina unutar neograničenog „JA SAM“. Sekundarna IMAGINACIJA eho je one primarne i supostoji uz svjesnu volju, no ipak je identična s primarnom u vrsti njezinog djelovanja, a razlikuje se samo u snazi i načinu na koji funkcionira. Ona se rastvara, proširuje, raspršuje, kako bi ponovno stvarala; ili, tamo gdje je takav proces nemoguće osvariti, ona uporno nastoji idealizirati i spajati. Ona posjeduje vitalnost, dok su objekti (koji su joj predmet) nepromjenjivi i neživi.¹³²

Poezija tako postaje produktom „sekundarne“ imaginacije koja odgovara „ezemplastičnoj moći“, tj. moći koja simultano mobilizira sve mentalne sposobnosti. Upravo viđenje pjesničke imaginacije kao nečeg posebnog i individualnog legitimira Wordsworthovu čestu upotrebu prvog lica jednine.

Riječ je, naime, o diskursu koji samolegitimacijom u prvi plan stavlja prvo lice jednine pjesničkog subjekta, jer jedino pjesnički genij vidi i doživljava svoju okolinu na specifičan, samo njemu svojstven način. Primjerice, kad u spomenutom Predgovoru *Lirskim baladama* (1800.) postavlja jednostavno pitanje „Tko je pjesnik?“, on opisujući samoga sebe stvara model pjesnika kakvog bi ostali trebali pratiti. Pjesnik je dakle:

čovjek, istina je, obdaren živahnim senzibilitetom, pun entuzijazma i nježnosti, onaj koji posjeduje veće znanje o ljudskoj prirodi i sveobu-

¹³² Coleridge. *Biographia Literaria*, 2. svezak, European Literary Collections (www.perlego.com) <http://lcwu.edu.pk/ocd/cfiles/English/Eng/Maj/BiographiaLiteraria.pdf>, str. 204.

hvatnu dušu u odnosu na običnog čovjeka; on je čovjek što zadovoljan je svojim strastima i voljom, i koji se veseli više od drugih ljudi životu što tinja u njemu samom (...) (453).

Stoga pjesnik, Wordsworthovim rječnikom, ima moć izraziti ono što misli i osjeća te obojiti svijet poticajima što proizlaze iz vlastite imaginacije jer na njega i stvari koje su drugim očima nevidljive, mogu utjecati kao da su prisutne. Čini se da je na taj način pjesnik zarobljen u međuigri postojećeg i skrivenog, u kojoj skriveno proživljeno iskustvo mora popuniti sadašnji trenutak ispunjen prazninom. M. H. Abrams će pak ustvrditi da „Wordsworth otkriva kako je glavni protagonist u njegovoj priči o neprestanom dijalogu između uma i prirode, zapravo bila snaga njegova vlastitog uma, tako da je cijelo vrijeme pričao priču o rođenju, rastu, prestanku i povratku imaginacije“.¹³³ Stoga možemo reći da je kriza o kojoj govori *Preludij* kriza sjećanja i imaginacije u dinamičnom suodnosu, pa je tako Wordsworth glavne knjige u svojoj pjesmi, Knjigu XI i XII, o krizi i izlasku iz nje nazvao „Imaginacija, kako oslabje i povrati svoju snagu“. Za romantičare imaginacija je božanska osobina pa pjesnik, koristeći se njome, dobiva božansku snagu. No, ona je i sublimna osobina, nju posjeduje samo pravi pjesnički genij, a Wordsworth vjeruje da jednostavnim pjesničkim jezikom, o čemu smo ranije govorili, može izraziti snažne i nadahnute strasti kao i velike ideje.¹³⁴ Thomas Weiskel će u svojoj, do danas najboljoj knjizi o prikazu transcendentnog romantičkog iskustva *The Romantic Sublime* (1976.), ustvrditi kako u pozadini romantičke ideje o imaginaciji i njezinoj sublimnoj snazi, tj. snazi koja nadilazi očekivanja i probija granice zamislivog, moramo osvijestiti i ekonomske impulse. Stoga u Wordsworthovom „egoistično sublimnom“, tj. ustrajavanju na potrazi za „beskrajnim JA SAM“ možemo uočiti metaforu liberalnog, „duhovnog kapitalizma“ kojem je osnovni impuls oduvijek bila potraga za sublimno beskrajnim privat-

¹³³ M. H. Abrams. *Natural Supernaturalism* (London: Oxford UP, 1971.), str. 118.

¹³⁴ Usp. M. H. Abrams. *The Mirror and the Lamp* (London: Oxford UP, 1960.), str. 73.

nim sebstvom.¹³⁵ Sama potreba za sublimnim iskustvom, koje je pak moguće samo uz imaginativni iskorak, označila je tako potrebu za inauguracijom novog modela sebstva čiji su prototip upravo viši društveni slojevi. Sublimo je samo po sebi estetika „jakih“ jer samo materijalno sigurni društveni slojevi mogu napraviti transpoziciju u kojoj um trijumfira nad objektom koji je bio izvor čuđenja ili užasa. Stoga ne čudi da će američki ekonomist Richard Bronk, u svojoj knjizi *The Romantic Economist: Imagination in Economics* (2009.) govoreći o ekonomiji kao disciplini koja se u prvi mah može činiti posve oprečnom romantičkoj ideji imaginacije, zapravo potvrditi da ekonomske znanosti moraju voditi računa o kreativnim i maštovitim metodama poslovanja oslanjajući se na Colerdigeovu ideju ezemplastične, sekundarne imaginacije.¹³⁶ Nelagodna podudarnost ekonomskog i književnog polja tako dobiva novo značenje: ako je o razvoju književnosti nemoguće govoriti bez promišljanja ekonomskog napretka, onda isto vrijedi i za pojmove poput imaginacije i estetike sublimnog koje su toliko važne za poetski izričaj romantizma. Sjetimo se samo postavke Jeromea McGanna s početka knjige kada kaže da je izrazita subjektivnost kao i pribjegavanje imaginativnoj moći pojedinca te transcendentalnom iskustvu dio „romantičke ideologije“ jer pjesnik iskorištava negativne društvene momente kako bi postigao sublimaciju na osobnoj razini. Toj tvrdnji želimo samo dodati da je fenomen romantičke književnosti i romantičkog sebstva nemoguće promišljati bez osvrta na ekonomsku, tj. materijalnu stvarnost. U tom smislu, kao što smo ranije napomenuli, treba raskrinkati Hegelove postavke o „apsolutnom“ te postojanju „supstance“ i „samosvijesti“ koji se baziraju na uniformnosti ljudskog iskustva te kao polazišnu točku uzeti ideju Karla Marxa i Friedricha Engelsa iz teksta „Njemačka ideologija“ (1846.):

Proizvodnja ideja, predodžbi, svijesti prije svega se neposredno prepliće s materijalnom djelatnošću i materijalnim odnosom ljudi – jezi-

¹³⁵ Usp. Thomas Weiskel. *The Romantic Sublime* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1976.), str. 6.

¹³⁶ Vidi Richard Bronk. *The Romantic Economist* (Cambridge: Cambridge UP, 2009.), str. 198.

kom stvarnog života. Predočivanje, mišljenje i duhovni odnosi ljudi pojavljuju se ovdje još kao neposredan izliv njihova materijalnog odnošenja. Isto vrijedi i za duhovnu proizvodnju, kako se ona ispoljava u jeziku politike, zakona, morala, religije, metafizike itd. jednog naroda. Ljudi su proizvođači svojih predodžbi, ideja itd., ali stvarni, djelatni ljudi, kakvi su uvjetovani određenim razvitkom svojih proizvodnih snaga i njima odgovarajućeg odnosa do njegovih najudaljenijih formacija. Svijest ne može nikada biti nešto drugo do svjestan bitak, a bitak ljudi je njihov stvarni životni proces.¹³⁷

Drugim riječima, naša je svijest, pa time i sjećanje i imaginacija, duboko prožeta stvarnim životnim, tj. materijalnim okolnostima. Wordsworth je mogao biti pjesnik krajem 18. stoljeća zato što je bio financijski osiguran, a osim činovničkog posla na lokalnoj pošti koji je prihvatio u kasnijim godinama života, nikada nije bio zaposlen. Takva pozicija omogućila mu je da svojim sjećanjem i imaginacijom kreira ono što možemo nazvati svojevrsnim „spiritualnim kapitalizom“ – pjesnik, naime, estetizira tuđi rad koji je uglavnom smješten u prošlost, a da u njemu ne participira. Nostalgija za prošlim vremenima postaje tako pokušaj bijega u neka primitivna, ali stoga i autentičnija društva zbog njegove nemogućnosti suočavanja sa sadašnjim društvenim problemima: nezaposlenošću, siromaštvom, nedostatkom medicinske pomoći, naglim porastom broja stanovništva i priljevom seoskog stanovništva u urbane centre te posljedicama rata i kolonijalnih osvajanja. Sjećanje je time za ovog romantičkog pjesnika sigurna luka jer mu omogućava da u um prizove neke životne trenutke, dok će ostale ostaviti po strani. Takvo selektivno sjećanje u kojem će veliku ulogu odigrati i zaborav, tema je našega sljedećeg poglavlja koje govori o sjećanju kao vremenskoj kategoriji.

¹³⁷ Marx, Engels. Njemačka ideologija (1. dio). u *Glavni radovi Marxa i Engelsa*. Adolf Dragičević, Vjekoslav Mikecin, Momir Nikić (ur.) (Zagreb: Stvarnost, 1979.) str. 307.