

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ФИЛОЛОГ

ЧАСОПИС ЗА ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРУ

V 2014 9



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

ROMANTIČNA UMETNOST I FILOZOFSKI IDEALIZAM. SPREGA RELIGIOZNOG I FILOZOFSKOG DOŽIVLJAJA U POETSKOJ SLICI SVETA U BALADI NEMAČKOG ROMANTIZMA

Apstrakt: *Figura u kojoj nemački romantizam ujedinjuje religioznu i filozofsku spoznaju sveta je pesnik. On, koji je prorok, sveštenik i misleće biće, pretače svoju intuitivnu i sentimentalnu spoznaju u poetsku tvorevinu, jedini mogući konstrukt celovitosti koji, predočavajući poredak stvari unutar individualnog prostora, svedoči o poretku sveta kakav jeste. Budući refleksivna i samorefleksivna vrsta, umetnička balada, jedan od najpopularnijih žanrova romantizma, proces simultanosti spoznaje i kreacije istovremeno i demonstrira i umetnički efektno prikazuje književnim sredstvima koja predmet distanciraju od govorne instance, tj. posredstvom jednostavne narativne matrice i tona narodne poezije, smene govornih instanci, problematizovanjem statusa realnog ili pomeranjem prikazanog u bajkovite sfere. Ovaj rad to teži da pokaže polazeći od teorijskih postavki o romantičnoj poeziji Fridriha Šlegela i shvatanja balade Hartmuta Laufhitea, a na primjeru reprezentativnih balada Novalisa, Tika i Brentana s temom pesnika i njegovog položaja u svetu.*

Ključne reči: *Fridrih Šlegel, Tik, Novalis, Brentano, umetnička balada, Hartmut Laufhite, romantičarska poezija, poetska spoznaja.*

G ranice mogućeg iskušavanja stvarnosti kakve je postavio Kant za romantičare su neprihvatljive. Opirući se krutom i jednosmernom razumskom poimanju stvarnosti, oni otkrivaju tamnu stranu duše, svet snova i zavodljivu snagu iracionalnog – što će svoju racionalističku formulaciju dobiti tek stotinu godina kasnije u teoriji nesvesnog. Romantičarsko traganje usmereno je na potragu za celovitošću, za razbijenim jedinstvom lepog i

uzvišenog – prevlast bića nad pojavom proizvodi uzvišeno, prevlast pojave nad bićem – to je lepo u užem smislu. Romantizam, s Fridrihom Šlegelom na čelu, postulara ideju lepog koje se nikada ne može realizovati kao *u sebi zaokružena celina*. S društveno-istorijskog aspekta, čežnja za celovitošću proizlazi iz reakcije epohe na moderne procese diferenciranja, pa celovitost, koju prema Šlegelu treba razumeti kao apsolut, beskonačno ili kao ideju Boga,

nalazi svoj objektivni izraz tek u umetnosti. Reč je, naime, o konstruktivnosti celovitosti, budući da Šlegel sveskoliku umetnost određuje kao tendenciju, *progresiju* ka univerzalnoj poeziji. O nameri da se poezija i filozofija trajno dovedu u odnos međusobnog prožimanja najupečatljivije svedoči čuveni Šlegelov 116. fragment iz *Ateneuma*:

Romantična poezija je progresivna univerzalna poezija. Njeno određenje nije samo to da ponovo sjedini sve odvojene vrste poezije i da dovede u doticaj poeziju sa filozofijom i retorikom. (...)

Romantična poezija je među umetnostima ono što je duhovitost za filozofiju, i društvo, ophođenje, prijateljstvo i ljubav u životu. (...)

Jedino je ona beskrajna kao što je jedina slobodna, i kao svoj prvi zakon priznaje to da samovolja pesnika ne trpi nad sobom nikakav zakon. Romantična vrsta pesništva je jedina koja je više od vrste i u neku ruku je pesnička umetnost sama: jer, u izvesnom smislu sva poezija jeste ili treba da bude romantična. (1999: 38–39)

Stanovište refleksije koje Šlegel uvodi u poeziju ima isti zajednički imenitelj s transcendentalnim polazištem filozofije. U 238. fragmentu iz *Ateneuma* Šlegel određuje poeziju koja bi se „po analogiji sa veštačkim jezikom filozofije morala zvati transcendentalna poezija“ (1999: 59). To je poezija u čijem je središtu odnos idealnog i realnog (bilo da se realizuje kao satira, elegija ili idila), poezija koja transcendentalni materijal modernih pesnika ujedinjuje s prethodnom tradicijom i umetničkom samorefleksijom, pa je „u isti mah i poezija, i poezija poezije“ (Šlegel 1999: 59). Budući da je ironiju kao filozofski zasnovanu lepotu Šlegel već ranije smestio u delokrug filozofije, jasno je da onda vrhovne visine, osim filozofije, može doseći još jedino pesništvo koje diše „božanskim dahom ironije“. Princip poetske refleksije vodi ka konstituisanju progresivne univerzalne poezije, odnosno refleksivne transcendentalne poezije. Snaga refleksije je neobuzdana i nekontrolisana, ona je osnov nove anarhije, imanentne delu, na koju romantičari računaju. Za njih beskrajno nije samo po-

etski princip nego i istinski univerzalni predmet poezije i filozofije. Transcendentalna beskrajnost je ona centralna tačka u kojoj se poezija i filozofija dodiruju i izjednačuju – obe su usmerene na beskrajno i obe ostaju beskrajno progresivne – filozofija kao problematika svesti, poezija kao „poezija poezije“. Njihovom nastajanjem nema kraja. Svaka sadašnjost je samo privid, kao što je svaki cilj kojem se teži čeznjom za beskonačnošću samo privid. Ne postoji cilj koji u nezaustavljivom vremenu ne bi nestao kao filozofska ili poetska varka. Poezija i filozofija ne samo da imaju isti predmet nego su iste upravo u toj tački „beskrajne perfektibilnosti“ (Stojanović 1999: 304–305). Time se ukida svaki navodno dosegnuti cilj umetničke predstave ili filozofskog iskaza. Ekskluzivni i nedokučivi predmet spoznaje je beskonačno, apsolutno, koje se može označiti i kao ideja ili bog. Ne postoji čvrst pojam za boga, postoji samo univerzalna ideja boga, o kojoj pevaju i misle poezija i filozofija. Njihova je težnja da shvate i objasne kako ona otkriva svoju prirodu u biću. U tome je celo romantično pesništvo – a tako i pesnička umetnost sama. Tako romantična umetnost odgovara filozofskom idealizmu.

Romantizam (...) je sticanje svesti o u osnovi subjektivnom obeležju duha. Romantičar je biće koje je otkrilo da je središte. Nije važno što je svet objekata van domašaja, on zna da u dubini njegovog bića postoji nešto što se ne može izjednačiti sa objektom, a što je ja-subjekt, najautentičniji deo njegovog ja ili onaj koji on najradije priznaje za svoj. Lišen periferije, romantičar će se dugo zbližavati sa ja, sa središtem. (Velek 1966: 203)

Romantično pesništvo je „transcendentno osećanje onog večitog u ljudskom duhu, nepovratno izgubljenog zavičaja, nestalih bogova, prošlog detinjstva“ (Šlegel 1999: 61). A lepota je, kao merilo romantičarske poezije, transcendentalni faktum. Možda se još za pesništvo antike moglo reći da je lepo kao predmet ili doživljajni fenomen. Sledeći Šilera, Šlegel, ipak, prednost daje sentimentalnoj modernoj umet-

nosti koja je, po njegovom mišljenju, i istorijski i estetski još jedino moguća. Lepota romantične poezije nije prazna zamisao nečega što treba stvoriti kao lepo, ona je sama stvar, izvorni način delovanja ljudskog duha. Lepota je ono večno transcendentno, što postoji pre svakog subjektivnog iskustva. A umetnik je genije, onaj koji otkriva lepotu, koji apsolutno nalazi kao središte u sebi.

U romantičarskom konceptu lepote u prvom planu je subjekat – osećanje, raspoloženje, efekat – a ne predmet, objekat. Time je recipijent – posmatrač, odnosno čitalac – uključen u delo čiji se puni smisao realizuje tek u činu recepcije. Sličan koncept Novalis podrazumeva kada kaže da je poezija „umetnost koja uzbuđuje osećanja“ („Gemütherregungskunst“, 1978: 801).¹ Romantizam naglašava izražavanje subjektivnih raspoloženja i podrazumeva emocionalnu recepciju, očekuje se da se čitalac uživi u književno delo i poistoveti s pripovedačem ili s junacima. Književno sredstvo koje omogućava takvo poistovećivanje i daje mu sazajno-kritičku svrhu je romantičarska ironija. Na taj način, u romantičarskoj estetici pojam komunikacije između dela i posmatrača zamenjuje objektivni princip vrednovanja, princip tzv. klasične lepote koji prestaje da važi. Celovitost se ne može poimati kao čulni kvalitet umetničke tvorevine. Postoji samo čežnja za celovitošću i „postoji posebno čulo za poeziju – poetsko raspoloženje u nama“, tvrdi Novalis. „Poezija je otud lična i ne da se opisati ni definisati. Ko neposredno ne zna i ne oseća šta je poezija, tom je nemoguće objasniti bilo šta od nje. Poezija je poezija.“ (Novalis 1805: 303). Temelje takvom romantičarskom shvatanju postavili su još Haman i Herder. Za njih je umetničko delo ekspresija, ono je uvek govor, glas jednog čoveka koji se obraća drugim ljudima. Romantičari nezainteresovano odstupaju od poučnih tema i doslovnog didaktiziranja, dok u

centar njihovog interesovanja dospevaju atmosferske i narativne predstave, a neprozirni fenomeni, iracionalno i ekstatično postaju ne samo legitimni nego i salonski popularni predmeti kako života tako i estetizacije. Paralelno s razvojem pojma *uzvišeno*, na značaju dobijaju ekstaza i stanje zabune, ljubavno ludilo ili religiozni delirijum romantičnog junaka. Romantični junak je, naime, uzvišen, tek ukoliko i sam snažno oseća i jasno sagledava svoj unutrašnji život koji postaje predmet estetskog uobličavanja. Gledanje zamenjuje misao, lična emocija suspenduje moralizatorsko-društvene obzire. A romantični junak, po pravilu pesnik, u sebi ujedinjuje religioznu i filozofsku spoznaju sveta. On, koji je prorok, sveštenik i misleće biće, pretače svoju intuitivnu i sentimentalnu spoznaju u poetsku tvorevinu, jedini mogući konstrukt celovitosti koji, predočavajući poredak stvari unutar individualnog prostora, svedoči o istinskom poretku sveta.

Tome u susret izlazi umetnička balada, jedan od najpopularnijih žanrova romantizma, koja je svoj uspon i puni procvat doživela u klasičnom stvaralaštvu Goeta i Šilera. Budući refleksivna i samorefleksivna, vrsta koja živi od modernog transcendentnog materijala i tradicionalne forme i tona, balada se u stvaralaštvu romantičara potvrđuje kao istinski sentimentalna vrsta, Šilerovim terminima – proizvod *epohe koja filozofira*. Suštinska karakteristika balade kao pripovedne vrste, prema Hartmutu Laufhiteu, jeste način predstavljanja predmeta koji je sugestiv, indirektan, ali koji istovremeno – bio on ozbiljan ili ironičan – distancira predmet od govorne instance, relativizujući ga.²

² Model balade kao epske, pripovedne vrste koja „nije emocionalna i refleksivna artikulacija situacije fikcionalnog govornika, nego fikcionalna predstava fiktivnog sveta“ od kojega se govorna instanca – pripovedač – distancira, čak i ako se pojavi na kraju svog izveštaja nekom, naizgled, ličnom strofom, Hartmut Laufhite izložio je od 1979. do 2009. više puta, najtemeljnije u pogovoru Reklamovoj zbirici nemačkih balada iz 1991.

¹ Gde nije drugačije naznačeno, prevod citata i stihova je prevod autora rada.

Jer „tamo gde poetski tekst ne dozvoljava relativizaciju, vlada ideološki iracionalizam ili je napravljen korak ka trivijalnom“ (Laufhütte 1992: 74). Ovo određenje balade odgovara u potpunosti prethodno pomenutom Šlegelovom određenju romantičarske poezije. Reč je o sentimentalnom karakteru nemačkih balada koji se ogleda bilo u dominaciji humoristično-podsmešljivog tona, bilo u osvešćenom preuzimanju i osnaživanju arhaičnih elemenata narodne poezije u baladama ozbiljnog tona. U baladi *Ružica na pustari* ili *Kralj u Tuli*, koje Laufhütte navodi kao tipične primere baladesknog postupka, Gete elemente narodne poezije koristi da bi stvorio simboliku koja se opire pozi i klišeju simboličnih značenja, dok ih u *Čarobnjakovom učeniku* humorističnim načinom stavlja u funkciju satire na književno stvaranje, pri čemu ne izostaje ni aspekt poigravanja sa žanrom. Baladični pesnik svesno zadržava distancu u odnosu na ono što je preuzeto iz prošlosti, čime, uz svu sugestivnost predstave, relativizuje temu. Hajne sličan efekat postiže ugrađujući realističnu rezervu kroz nadrealistično-grotesknu karikaturu, a romantičari pre svega problematizovanjem

(Laufhütte: 592–632), te u odrednici u Kilijevom leksikonu žanrova iz 1992. (Laufhütte: 73–76). Istovetne zaključke, koji su kao definicija balade prihvaćeni u najnovijem izdanju Lampingovog leksikona žanrova, ponovio je u referatu s Beogradskog kolokvijuma o baladi 20. veka, objavljenom 2009. godine (Laufhütte: 11–28), pozivajući na njihovo kritičko preispitivanje. Laufhütteov model detaljno je kritikovao, pojasnio i dopunio Srdan Bogosavljević u tekstu iz 2006. godine (50–55). Bogosavljević je saglasan s Laufhütteovim shvatanjem, po kojem baladu ne treba smatrati mešavinom žanrova, kao ranije pod uticajem Gete, nego pre svega „mešavinom neposredno-sugestivnog i kritičkog-ironičnog načina pripovedanja“, u čemu počiva i samoobnovljivi izvor ovog još uvek veoma živog žanra. U skladu s Laufhütteovim modelom, Bogosavljević baladu određuje kao „epsko-fikcionalni žanr koji se od drugih epskih žanrova ne razlikuje po temama, nego po tome što zbivanje – neobičan ili konfliktan događaj – oblikuje odnosno strukturira finalistički“ (2006: 55). ~ Detaljnije o najnovijim teorijskim promišljanjima balade videti kod: Knežević 2013.

statusa realnog ili pomeranjem prikazanog u sferu bajkovitog i mitskog, što ćemo kasnije videti na primerima balada Novalisa, Tika i Brentana. Distanca se posreduje recipijentu, otvarajući prostor za čin kritičke refleksije predmeta i njegovog stalnog relativizovanja u činu recepcije. Otud baladu vidimo kao istinski romantičnu poeziju poezije, koja tokom svoje celokupne razvojne istorije preispituje pitanja umetnosti i status umetnika, ali i kao prostor poetske, religiozne i filozofske spoznaje, jedinstvenu i jedinu moguću celovitost u ovostranom koja svedoči o onostranosti.

Baladu ozbiljnog tona romantičari udružuju s naglašenim osećajem subjektivnosti. Na snazi je idealizacija individualnog, pa će samo malobrojni uspeli da izbegnu zamku samoogledanja u poeziji. Jedan od njih je Novalis, za koga su, baš kao za Šlegela, poezija i filozofija jedno – pokušaj da se obuhvati suština duha. Njegov nedovršeni roman *Hajnrih fon Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802) bez sumnje je, imajući u vidu i kompoziciju i motive, u celosti najdoslednija poetska predstava umetnika i umetnosti ranog romantizma. U liku naslovnog junaka, srednjovekovnog minezengera, sustiče se tokom romana mnogostrukost sveta koja njegov duh otvara prema poeziji, daleko od svakog konformizma i majsterovske pomirenosti s društvenom stvarnošću, te od prozaičnog i utilitarističkog shvatanja života za koje Novalis optužuje svoju savremenost. Radnja *Ofterdingena* smeštena je u srednji vek, koji je za Novalisa vreme trijumfa poezije, a ne mračno doba, kakvim ga smatraju prosvetitelji.

Balada bez naslova smeštena u treće poglavlje romana počinje stihovima „Po surovoj korača pevač stazi“ („Der Sänger geht auf rauhen Pfaden“) i deo je bajke koju Hajnrih na svom putu čuje od trgovca.³ To je priča o ljubavi princeze i skro-

³ Iako se ne nalazi u Laufhütteovoj reprezentativnoj zbirci njemačkih balada iz 1991, ova Novalisova poetska tvorevina zadovoljava sve formalne i su-

mnog momka, posvećenika u prirodu, u kraljevstvu Atlantidi, čiji je kralj, iako ljubitelj poezije, na početku priče previše gord da bi svoju mezimicu zamislio pored bilo kog mladića. Princeza koja je rasla uz pesmu i lautu, u bajci izrasta u simbol poezije, a realizacija njene ljubavi s mladićem iz šume simbolično je ostvarenje veze prirode i poezije, koje na kraju blagosilja i kralj. Ista simbolika ponavlja se u baladi koja je ključ srećnog raspleta princezine sudbine. Tom baladom se, naime, momak predstavi kralju koji tuguje zbog nestanka svoje kćeri, pre nego što pred njega izvede princezu s njihovim novorođenčecom. Zanimljivo je pomenuti i da momak nije oduvek bio pevač, nego ga je princeza naučila da svira lautu.

Balada je ispričana u trećem licu s umetnutim monologom pevača koji u tri strofe (2–4) potvrđuje i proširuje sliku pesnika koju je pripovedač skicirao u prvoj. Pesnik je usamljenik i izopštenik iz zajednice u kojoj njegovo srce „klonulo jauče“ (6). Na četiri različita mesta motiv srca u baladi ukazuje na iracionalnu prirodu i dejstvo umetnosti koja je u snažnoj suprotnosti s materijalnim svetom. Novalisov pevač je lualica, šiban nemaštinom i namarom ljudi kojima pesmom daruje radost i mir. Kao kod Šilera, pesnik daruje radost, a smisao te radosti, koji seže dalje od pukog uživanja, shvatiće tek kralj, svestan i plemenit, pa će uzvratiti pevaču za ovu milost svojim najvećim blagom. U svojoj uvodnoj tužbalici, pesnik se poistovećuje s prolećem, određujući odnos ljudi prema njemu kao odnos prema prirodi koja ih okružuje i nudi im plodove za kojima žude, dok oni to smatraju razumljivim i ostaju slepi za delo tvorca:

štinske kriterijume kako Laufhiteovog, tako i Bogosavljevićevog modela žanra, na osnovu čega ju je i sam Laufhite, u neposrednom stručnom savetovanju, uvrstio u korpus istraživanja balada autora ovog rada. Stihovi Novalisove balade ovde su navedeni kao u izdanju: Novalis 1982.

*Gledaju žudno plodove rumene,
a ne znaju ko stvori blaga ta;
ne pominju u molitvama mene,
pa makar nebo spevo za njih ja.*⁴

*Verlangend sehn sie nach den Früchten,
Und wissen nicht, daß er sie sät;
Ich kann den Himmel für sie dichten,
Doch meiner denkt nicht ein Gebet.* (21–24)

Ovi stihovi nedvosmisleno ukazuju na to da je kod Novalisa, još izrazitije nego kod Šilera, na snazi sprega religioznog i poetskog doživljaja sveta. Poezija, shvaćena kod romantičara kao univerzalna, postaje prostor saznavanja sveta koji, objedinjujući u sebi filozofski i mistični impuls, polako zamenjuje religiozno poverenje i spoznaju. Proces koji je klasika naslutila, romantizam dovodi do kraja i trasira put ka filozofskom i materijalističkom odbacivanju religioznog.

Za razliku od onih koji slušaju njegove pesme, Novalisov pesnik je svestan da su njegove „čarobne“ moći božanskog porekla:

*Čarobne moći moje usne krepe
i zahvalan sam ja na daru tom.*

*Ich fühle dankbar Zaubermächte
An diese Lippen festgebannt.* (25–26)

Svestan i zahvalan pevač, ipak, kvasnih obraza moli – ne za zemaljsku sreću, nego za ljubav. Naspram Šilerovog kralja koji plače, ovde plače pevač. Novalis u pevaču ujedinjuje genijalnost, duh, čulnu osećajnost i čežnju za plemenitošću koju ne nalazi u sirovoj ljudskoj prirodi. Duh pesme mu se, kao posvećeniku, obraća direktno, i to u snu. Omiljena romantičarska metafora sna, koji je prolaz ka onostranom, iracionalnom, ovde je obećanje sreće. Ona čeka mitskog pesnika kao nagradu za sve zemaljske patnje. Pesnik pesmom osvaja lepotu. Njegov susret s kraljevom kćeri je ljubavni susret božanske prirode i

⁴ Prevod Branimira Živojinovića (Novalis 1964: 125–127).

plemenite lepote iz kojeg, u plamenu strasti, nastaje plod umetnosti. Snaga poezije se kod Novalisa pokazuje kao višestruka i demonstrira se gradacijski. Pevač najpre pesmom zabavlja prosti puk, onda tužbalicom izražava svoju najdublju bol, pesmom osvaja kraljevu kćer, umiruje njene egzistencijalne strahove i uliva joj nadu dok se sa čedom u rukama krije od kraljevog gneva. Poezija je zabavljačica, utešiteljica i molitva, zavodnica, tvoriteljka... To na planu forme Novalisove balade potvrđuje njena mogućnost da u sebi objedini i elegiju, pesnikovu tužbalicu s početka, i himnu u slavu ljubavi i umetnosti.

U poslednjim dvema strofama, kada kralj popušta i prihvata pevača za sina, odnosno za muža svoje kćeri, trijumfuje moć poezije da menja poredak u svetu. Poslednja strofa je himnično zazivanje duha pesme da pomogne uspostavljanju tog novog plemenitog poretka. U njoj ključnu ulogu ima motiv povratka izgubljene kćeri („die verlorne Tochter“, 83), koji simbolično čitamo kao povratak lepote u svet bez radosti. Lepota, ljubav i umetnost taj svet preobražavaju u raj:

*uz pomirenja poljupce i suze
nebesne sreće svud se širi čar.*

*Und unter den Versöhnungsküssen
Entfaltet sich ein himmlisch Glück. (79–80)*

Uz minezengera Hajnriha i mitskog pevača iz Atlantide, u Novalisovom romanu pojavljuje se i antički pesnik Arion. U drugom poglavlju, naime, trgovci Hajnrihu pričaju legendu o Arionu, koja mladiću treba da ilustruje da je moguće odbiti pohlepu sveta i život sveden na posedovanje. Istu priču će, u nešto manje uspejoj romansi pod naslovom *Arion*, obraditi August Wilhelm Šlegel, dok će u formi balade o Arionu pevati Ludvig Tik.⁵

⁵ Istorijski izvori Ariona smeštaju u 7. vek p. n. e. Grčki pesnik potiče sa ostrva Lezbos, ali je veliki deo svog života proveo na dvoru korintskog tiranina Perijandera, gde je i stekao veliku slavu. Arionu se pripisuje zasluga za oslobađanje ditiramba

Balada koja počinje stihovima „Arion brodi na morskim talasima“ („Arion schiff auf Meereswogen“, 1799), objavljena prvi put u Tikovim i Vakenroderovim *Fantazijama o umetnosti (Phantasien über die Kunst)*, odgovor je na veoma kritikovanu Šlegelovu romansu, objavljenu nešto ranije u Šilerovom *Almanahu muza*. Balada je najpre objavljena kao deo veće pripovedne celine pod naslovom *Pripovetka, prevedena iz jedne italijanske knjige (Eine Erzählung, aus einem italienischen Buche übersetzt)*, u kojoj ima svoju narativnu ulogu, ali je kasnije Tik objavljuje samostalno (1843, pod naslovom *Arion*), budući da smisaono funkcioniše i kao celina za sebe.

Priču o Arionu Tik oslobađa prethodne priče i usredsređuje se, prateći Herodotov obrazac, bez mimetičkog suviška, na trenutak Arionovog bekstva od smrti. Na pozadini tihog spokoja mora po kojem Arion plovi u susret svojoj domovini („Die See in stiller, sanfter Ruh“, 4),⁶ ne šumore talasi, nego zlokobne reči („flüstern“, 5) kojim pohlepni pomorci dogovaraju pevačevu smrt. U suprotnosti su mirno more i „tiha zloba“ sveta („stille Tücke“, 9), koji je okrenut materijalnoj sferi. Pesniku preostaje tek njegova lira. Pridevom „zlatne“ njene žice („die goldnen Saiten“, 21) dovedene su u direktnu vezu s blagom zbog kojeg Arionu sudbina više nije naklonjena, zbog ko-

od prvobitne veze s kultom Dionisa i razvitak ovog umetničkog oblika u formu samostalne horske pesme sa svetovnim tekstom iz koje će se na posletku razviti grčka tragedija. Nije sačuvana nijedna od njegovih pesama. Prema Herodotu (I knjiga, 23 i dalje), Arion je prilikom puta na Siciliju stekao veliku slavu, ali i bogatstvo koje je privuklo pomorce na brodu kojim se vraćao u Korint. U želji da ga se oslobode, pomorci su mu ponudili da se sam baci u talase, ali su mu i ispunili poslednju želju da pre toga zasvira poslednji put u kitaru. Arionova pesma privukla je jato delfina koji su ga spasili sigurne smrti u talasima i izvukli ga na kopno.

⁶ Stihovi balada su u daljem tekstu, uz oznaku broja stiha, navedeni prema: *Deutsche Balladen* (1991), Laufhütte, Hartmut (Hrsg.), Stuttgart: Reclam.

jeg strada („all sein Gold“, 10). Time Tik izrazito naglašava suprotnost duhovnog i materijalnog sveta kojem pesnik ne pripada, čak ni kad ima zlato. Lira, jedino što je od svog poseda zadržao i u blizini smrti, privodi ga duhovnoj sferi. Ona je njegovo jedino bogatstvo i jedino oružje koje će mu spasiti život. Umesto da se bori s talasima, pevač u blizini smrti udara u žice tako snažno da odjekuje nebo („Daß laut die Wölbung widerklingt“, 22). Uspostavljena veza s nebom nagoveštava božansko spasenje pevača.

Centralni deo balade je pevačeva pesma, koju Tik umeće u izveštaj sveznajućeg pripovedača, ističući je strofom drugačijeg ritma i organizacije. Pesma lirskog tona nije tužbalica, uprkos prethodno istaknutom turobnom osećanju blizine smrti. Pesmom se pevač opire neminovnosti smrti. Bodro spreman da nađe grob u talasima, on prkosi smrti, svestan da nije promašio cilj svog života posvećenog umetnosti.

Pevačeva pesma odjekuje i u dubinama mora, ona uspostavlja vertikalnu između neba i morskih dubina, odnosno, u simboličnoj ravni, između sfere božanskog i dubine beskrajne u čoveku do koje pesnik dopire. Tik pripisuje Arionu atribut Orfeja. On je lepi mladić koji svojom pesmom uspeva da „uzbudi“ životinje, posvećenik u tajne prirode suočen sa smrću. Oživljena, personifikovana priroda, i pre nego što Arion dotakne kopno, upućuje na ponovno osvajanje života.

*Po morskom dnu duboko dole
Plivaju zeleni tritoni*

Talasi plešu, ribe skaču

*Die Meeresfläche weit hinunter
Beschwimmen die Tritonen grün.*

Die Wellen tanzen, Fische springen (43–45)

Trenutak spasavanja Ariona Tik izjednačava s veličanstvenim časom rođenja Venere, dovodeći tako u najdirektniju vezu

pesnika s ljubavlju i lepotom. Nadahnuti pesnik „opijenog pogleda“ („mit trunknen Blicken“, 49) zahvaljuje bogovima za život, jer, kako Zaler opravdano primećuje, pevač nijednog trenutka ne dovodi svoje spasenje u vezu sa svojom umetnošću, nego isključivo s božjom milošću. Tako su poslednji stihovi u kojima pesnik trijumfuje nad smrću istovremeno „apoteoza umetnika i obogotvorenje sveta“ (Saller 2007: 118). Doslovno spasavanje Ariona od smrti je, u simboličnoj sferi, nedvosmisleno obećanje večnog života kroz umetnost, kod romantičara neodvojivo od potvrđivanja metafizičkog uređenja sveta i priznavanja prednosti duhu nad materijom.

Isti status umetnosti, između ovostranog i onostranog, između molitve i pevanja, pripisuje i Klemens Brentano u jednoj od najpoznatijih balada iz tradicije pesama o bludnicama, koja, objavljena bez naslova, počinje stihovima „Znam za jednu kuću, javnu kuću“ („Ich kenn ein Haus, ein Freudenhaus“, 1816). Pesma potiče iz kriznog perioda Brentanovog stvaralaštva, nakon razvoda od Avguste Busman, kada se u njegovoj poeziji pojavljuju slike otuđenja, a ljubav je predstavljena u obličju robinje, Ciganke, pustinjakinje, vodene vile ili prostitutke, kao što je slučaj u ovoj baladi. Prva strofa priziva Geteove stihove iz balade *Bog i bajadera* (*Der Gott und die Bajadere*, 1798), čime Brentano indirektno uvodi centralnu temu balade – pokajanje grešnice.

*Na kraj mesta, gle, divote!
U pupoljku svoga bića,
na prozoru stoji moma
šarenkastih obraščića.⁷*

*Als er nun hinausgegangen,
Wo die letzten Häuser sind
Sieht er mit gemalten Wangen
Ein verlornes schönes Kind. (12–15)*

⁷ Prevod Jovana Jovanovića Zmaja (Gete 1964: 102).

Jelena Knežević

Motiv smrti, uveden takođe u prvoj strofi, jedan je od centralnih, uz motive krivice, iskupljenja i umetničkog stvaranja.

*Znam jednu kuću, javnu kuću,
Našminkanih obraza,
Pred njom šaren venac visi,
Unutra je smrt zarobljena.*

*Ich kenn ein Haus, ein Freudenhaus,
Es hat geschminkte Wangen,
Es hängt ein bunter Kranz heraus,
Drin liegt der Tod gefangen. (1-4)*

U bordelu, koji personalni pripovedač „poznaje“ i koji kroz metonimiju našminkanih obraza predstavlja kao živ, zarobljena je smrt. Veza smrti i uživanja u sferi materijalnog ističe u prvi plan prolaznost te sfere i proširuje semantički potencijal oznake „Freudenhaus“, koju, tako, od početka razumemo simbolično, a ne u ravni doslovnog značenja. Zajedno s predstavom žena koje su stanovnice te kuće, ova oznaka upućuje na negativan stav pripovednog „ja“ prema svetu koji ona otelovljuje. Devojke iz bordela karakteriše kao vesnice nesreće, zavodnice, zavidne, zle vile koje pokušavaju da mu pomute um. Okrutne su i prema jedinjoj koja se svojom dubokom tugom i otuđenošću od života razlikuje od njih. Njoj je privučen pripovedač koji nam se u celini balade otkriva kao pesnička egzistencija, što druga strofa tek nagoveštava kroz vezu s vinom i nebom:

*U mantilu svuda nosim
Biskvite i slatko vino
Nebo dobro zna, ko sam ja
Svet proklinje, ono što misle da sam.*

*In meinem Mantel trag ich hin
Biskuit und süße Weine,
Der Himmel weiß wohl, wer ich bin,
Die Welt schimpft, was ich scheine. (5-9)*

Snažna konkretizacija na delu je u karakterizaciji kako stanovnica kuće tako i pripovedača, što doprinosi usložnjavanju simboličnih značenja, pa čitanje u realističnom ključu ne donosi razrešenje. Tek

kada kuću i njene stanovnice poistovetimo sa svetom propadljive i padu sklone čovekove egzistencije na zemlji, a pripovedača prepoznamo kao umetnika, predstavnika duhovne sfere i veze s onostranim, balada se otvara našem razumevanju kao univerzalna pripovest o čovekovom grehu, krivici i iskupljenju, o snazi ljubavi i umetnosti da posvedoče mogućnost večnog života.

Uprkos jedinstvu radnje, na nivou teksta kao celine, jasno se mogu razdvojiti tri zasebne govorne situacije pripovednog „ja“ koje označavaju tri dela balade. U prvom delu pripovedač predstavlja bordel i zbivanja u njemu, čiji je i sam akter, sužavajući fokus s karakterizacije miljea prema pojedincu, prema jednoj koja nosi kažnjenički orden, duboko sama u svom jadu, izložena poruzi, ali i pažnji pripovedača. Slika grešnice u bordelu slika je položaja čoveka u svetu.

*Ona ćuti i plače i trpi porugu
Orden teškog iskupljenja.
Svi sležu ramenima, znaju je već
Kao ludu.*

*Sie schweigt und weint und trägt den Hohn
Den schweren Büsserorden.
Man zuckt die Achseln, kennt sie schon,
Sie ist zur Närrin worden. (25-28)*

Pesnik svoje mesto nalazi uz rame izopštenice za čiji će život i smrt do kraja balade vezati svoju sudbinu. Iz tog odnosa interpretativno iščitavamo ulogu poezije u svetu onako kako se gradacijski otkriva kroz narativnu matricu: od utehe nesrećnima i svedočanstva istine o svetu – obostranom i onostranom – do iskupljenja i obećanja večnog života. Statični par grešnica–pesnik prikazan je u snažnoj opoziciji prema slici devojaka iz bordela u divljem plesu, kao što je istinska umetnost o čovekovom položaju u svetu u suprotnosti s lascivnom zabavom.

Prvi deo, poetski obeležen stodnev-
nim trajanjem i ponavljanjem istih radnji – kao u ljudskom životu – prekida jedno-

kratni, sudbinski događaj, nakon što grešnica prihvata pruženu ruku pripovedača.

*Dovoljno si patila,
Daj mi, ja ću tvoj nositi jad.*

*Du hast dem Leid genug getan,
Gib mir's, ich will dir's tragen. (41-42)*

Našminkani obrazi i enterijer kuće u koji je smeštena radnja prvog dela pesme stoji u naglašenoj opoziciji sa eksterijerom u kojem se odigrava drugi i treći deo balade, i to kao veštačko – prirodno, prolazno – trajno. Vremenski obeležen s „neulich“ (45), događaj na koji je usredsređen drugi deo balade, odigrava se u ponoć, u prirodnom okruženju bašte. Romantičarski shvaćen, ovaj hronotop predstavlja prozor ka beskrajno onostranom. Ovde se pripovedačko „ja“ u potpunosti otkriva kao pesnik, atributom laute koju sa sobom nosi i pesmom božanskog nadahnuća:

*Seo sam kraj njenih nogu
I odao počast njenim jadima,
Bog mi je posudio pesmu,
Opevao sam je u snu.*

*Pevao sam tako detinjasto, tako krotko,
Ah, kada bih ponovo mogao tako da pevam!
O, počinku dođi, ah miru dođi*

*Zu ihren Füßen saß ich hin,
Und ehrte ihren Kummer,
Da hat mir Gott ein Lied verliehn,
Ich sang sie in den Schlummer.*

*Ich sang so kindlich, sang so fromm,
Ach säng ich je so wieder!
O Ruhe komm, ach Friede komm (53-59)*

Pesma donosi san i spokoj grešnici čiju priču o grehu možemo samo da iščitamo iz misterioznog pojavljivanja deteta – najavljenog u obeležju pevačeve pesme – „kindlich“ (57). Nema sumnje da dete dolazi iz onostranosti prema kojoj je pevačeva reč otvorila prolaz. Zlačani venac koji nosi poistovećuje ga s anđelom i u snažnoj je suprotnosti sa šarenim vencem, malograđanskim obeležjem, koji u prvoj strofi kra-

si vrata bordela, ukazujući na trošnost egzistencije koja u njemu hrli ka smrti. Zlatni venac je, naprotiv, obeležje večnog života umrlog deteta koje je grešnica – čedomorka, po svemu sudeći – sahranila u bašti iza bordela, na brdašcetu na koje je dovela pesnika. Nakon što je on uspava u večni san, iz brdašceta izlazi dete i potvrđuje da je Bog oprostio grešnici. Da je reč o čedomorstvu potvrđuju dve krvave rane koje vaskrslo dete u formi mističnog obreda otvara grančicom ruzmarina. Ruzmarin, ukras mladenaca i kolevke, istovremeno je mrtvački cvet, ali zajedno sa zlatnim anđeoskim vencem i ogledalom koje dete nosi, deo je simbolike Hrista. Na rascvetali grm ruzmarina Bogorodica polaže tek rođenog Hrista umotanog u ogrtač; po vaskrsnuću, mironosnice na Hristov grob donose sveto miro i ruzmarinovo ulje – prva među njima, Marija Magdalena, grešnica i bludnica iz koje je Hrist izagnao sedam smrtnih grehova pretvorivši je u najvatreniju i najodaniju pokajnicu. I paganska simbolika ruzmarina upućuje na ponovno osvajanje života u vezi s ljubavlju i lepotom, jer u narodnom predanju miris ruzmarina budi uspavanu lepoticu iz večnog sna, dok je u antici ruzmarin posvećen Afroditi – ljubavi i lepoti.

Hrišćansku, duboko religioznu, mističnu simboliku dopunjuje ogledalo. U Pavlovoj *Poslanici Korinćanima* „staklo u zagonetki“ je ogledalo (1. Kor 13, 12) u kojem se smrtniku nebeska istina u zemaljskom ukazuje samo kao simbol.⁸ Kao jedna od omiljenih metafora romantičara, ogledalo upućuje na udvajanje svesti, odnosno pogled u sebe koji vodi putem ka samospoznaji i osvajanju dubokog smisla u nedokučivosti beskrajno koji okružuje isprazne i grešne ljudske živote – nalik životu Brentanove čedomorke. U njega tek smrt deteta

⁸ Ovo je i smisao pesme mističnog hora kojom se završava drugi deo Geteovog *Fausta*, a koja je u neraskidivoj smisaonoj i strukturalnoj vezi sa scenom duge koju Faust, probuđen bez krivice, na početku drugog dela, vidi u vodopadu kao odraz sunca u koje ne može direktno da gleda.

unositi slutnju značenja do kojeg ona, opterećena grehom i krivicom, ne uspeva da prodre. Činjenica da narativno nisu osvetljeni detalji njenog sagrešenja, upućuje na to da je Brentano imao na umu širi pojam greha kao bazičnog iskustva uprirođenog čoveku, duboko ljudsku sklonost padu. Put spoznaje, koja dovodi do svesti i iskupljenja, čoveku otvara umetnost – prozor ka značenju beskraj, svedočanstvo onostranosti i obećanje večnog života. U toj tački pesnik se izjednačava sa sveštenikom, a umetnost dobija ulogu u mističko-asketskoj pripremi za lepu onostranost koja oslobađa od stega materijalnog. Otud pesnikovu mističnu viziju okončava slika propasti bordela, u kojoj se ukrasni šareni venac zaista preobraća u pogrebni. Smrt ukida grešnost materijalnog života i otvara prolaz ka onostranom. To potvrđuje umetnost.

*Kuća se sruši, spade venac,
Pade na kovčeg žena
Ostadoh im veran, uz grob sam
Izgradio sebi kolibu*

*I da se greh ne probudi više,
Hoću da večno pevam,
Sve dok Isus poravnanjem ne razveje noć*

*Es brach das Haus, der Kranz fiel ab,
Fiel auf den Sarg der Frauen
Ich blieb getreu, tät bei dem Grab
Mir eine Hütte bauen.*

*Und daß die Schuld nicht mehr erwacht,
Will ich da ewig singen,
Bis Jesus richtend bricht die Nacht (85–91)*

Pesnik ostaje svedok ljudskog greha. Njegova odanost uspomeni na grešnicu deo je trijumfa umetnosti koja je jad ljudske fizičke egzistencije, ali i svetlost spoznaje i iskupljenja, u umetničkoj formi sačuvala za večnost. Svoju pesmu o ljudskoj sudbini na zemlji i milosti dobrog Boga koji sebi privija decu i pokajnike, pesnik nastavlja da peva do drugog Hristovog dolaska – na koji upućuje i nastavak pomenu te Pavlove *Poslanice*. Uloga umetnosti kao

čulno-konkretnog izraza božanske objave tako se kod Brentana izjednačava s ulogom religije. U tom smislu su i poslednje dve strofe, u kojima se ubijeno dete potpuno poistovećuje sa spasiteljem, svojevrsna himna Hristu.

Preobraćanje zamenice „ja“ u „mi“ u poslednjem stihu potvrđuje pripovedača Brentanove balade, pesnika, i kao osvešćenog čoveka koji deli usud s ljudima na zemlji, dok poetski uobličena pojedinačna ljudska sudbina zadobija univerzalno značenje. Subjektivno je prevladano, a kroz dvostruku promenu govorne situacije i preklapanjem pripovednog plana realnosti i mistične vizije, realizovana je kritička distanca u odnosu na materijal – tipična jednako za romantizam, kao i za baladu. Ona tekst spasava od lirizma i svake sentimentalnosti, i otvara prostor za emancipatorsku spoznaju apsolutnog. To je nepriksnoveni domen lepe umetnosti, koja u romantizmu ne stvara lepi predmet, nego izoštrava razum i čula za spoznaju lepote, lepote onog večnog, transcendentnog što postoji pre svakog subjektivnog iskustva. Genije u umetnosti ujedinjuje subjektivno i objektivno, univerzalno i individualno. U tački spoznaje on apsolutno nalazi kao središte u sebi. I postaje njegov sveštenik. Ili prorok.

Literatura

1. Bogosavljević, Srdan (2006), „Laufhiteov model balade“, *Zlatna greda* 51–52, Novi Sad, 50–55.
2. Gete, Johan Volfgang (1964), *Pesme*, Beograd: Rad.
3. Knežević, Jelena (2013), „Kako prominiti paradigmu? Ili i dalje o nemačkoj baladi“, *Paradigme, uticaji, recepcije*, Filološka istraživanja danas 4, Beograd: Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 35–50.
4. Laufhütte, Hartmut (2009), „Totgesagte leben länger“, in: Srdan Bogosavljević, Winfried Woesler (Hrsg.), *Die de-*

- utsche Ballade im 20. Jahrhundert, Bern: Peter Lang, 11–28.
5. Laufhütte, Hartmut (1992), „Ballade“, in: Walther Killy, Volker Meid (Hrsg.), *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden* 13, München: Bertelsmann, 73–76.
 6. Laufhütte, Hartmut, (1991), Nachwort zu: *Deutsche Balladen*, Stuttgart: Reclam, 592–632.
 7. Novalis (1982), *Heinrich von Ofterdingen*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag, internet, dostupno na <http://gutenberg.spiegel.de/buch/5235/8> (pristupljeno 29. januara 2014).
 8. Novalis (1978), „Aus den Fragmenten und Studien. 1799/1800“, in: Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel (Hrsg.), München – Wien, 751–848.
 9. Novalis (1964), *Izabrana dela*, izbor Zoran Gluščević, preveo Branimir Živojinović, Beograd: Nolit.
 10. Novalis (1805), *Schriften*, Bd. 2, Ludwig Tieck, Friedrich Schlegel (Hrsg.), Berlin: Realschulbuchhandlung, internet, dostupno na <http://books.google.me> (pristupljeno 29. januara 2014).
 11. Saller, Reinhard (2007), *Schöne Ökonomie: Die poetische Reflexion der Ökonomie in frühromantischer Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, internet, dostupno na <http://books.google.me> (pristupljeno 2. decembra 2013).
 12. Stojanović, Dragan (1999), „Mislilac romantizma Fridrih Šlegel“, pogovor u: Fridrih Šlegel, *Ironija ljubavi*, Beograd: Zepter, 301–313.
 13. Šlegel, Fridrih (1999), *Ironija ljubavi*, Beograd: Zepter.
 14. Velek, Rene, (1966), „Pojam romantizma u književnoj istoriji“, *Kritički pojmovi*, Beograd: „Vuk Karadžić“.

ROMANTISCHE KUNST UND PHILOSOPHISCHER IDEALISMUS. DER ZUSAMMENHANG DES RELIGIÖSEN UND PHILOSOPHISCHEN ERLEBNISSES IM POETISCHEN WELTBILD IN DER BALLADE DER DEUTSCHEN ROMANTIK

Zusammenfassung

Die Figur, in der die deutsche Romantik religiöse und philosophische Erkenntnis der Welt vereinigt, ist der Dichter. Er – der Prophet, Priester und denkendes Wesen – formt seine intuitive und sentimentale Erkenntnis zu einem poetischen Gebilde, das einzige mögliche Konstrukt der Ganzheitlichkeit, das, die Ordnung innerhalb des individuellen Raums darstellend, die Weltordnung, wie sie ist, beweist. Da die Kunstballade, eine der populärsten Gattungen der Romantik, eine reflexive und selbstreflexive Dichtungsart ist, demonstriert sie diesen simultanen Prozess der Erkenntnis und Kreation und stellt ihn gleichzeitig künstlerisch effektiv vor, und zwar durch die literarischen Mittel, die den Gegenstand des Erzählens von der Sprechinstanz distanzieren: das einfache narrative Muster und der Ton der Volksdichtung, die Abwechslung der Sprechinstanzen, die

Problematisierung des Status des Realen oder die Verschiebung des Dargestellten in märchenhafte Sphären. Dieser Beitrag versucht das zu zeigen, von den theoretischen Ansichten zur romantischen Poesie von Friedrich Schlegel und dem Verständnis der Ballade von Hartmut Laufhütte ausgehend, und am Beispiel der repräsentativen Balladen von Novalis, Tieck und Brentano, die den Dichter und seinen Status in der Welt zum Thema haben.

jelenak@ac.me