

Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet

Jelena S. Knežević

KONCEPT LEPOTE U NEMAČKOJ
BALADI

Doktorska disertacija

Beograd, april 2013.

University of Belgrade
Faculty of Philology

Jelena S. Knežević

THE CONCEPT OF BEAUTY IN GERMAN
BALLADS

Doctoral dissertation

Belgrade, April 2013

Mentor:

Prof. emeritus dr SLOBODAN GRUBAČIĆ
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Članovi komisije za ocenu i odbranu doktorske disertacije:

Prof. emeritus dr SLOBODAN GRUBAČIĆ
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Prof. dr JULIJANA BELI – GENC, redovni profesor
Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

Prof. dr MIODRAG LOMA, vanredni profesor
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Disertacija je odbranjena

_____ 2013. godine, u Beogradu

ZAHVALNOST DUGUJEM

MOJOJ PORODICI

Profesoru emeritusu dr SLOBODANU GRUBAČIĆU, predanom mentoru i velikom humanisti, koji me je sigurno vodio kroz sve oblasti istraživanja. Profesoru Grubačiću posebno sam zahvalna na beskrajnom strpljenju, toplom ljudskom razumevanju i srdačnom pristupu kojim me je nenametljivo, ali uporno, podsticao na rad. Kroz saradnju sa profesorom Grubačićem postala sam predaniji istraživač, strpljiviji nastavnik i bolji čovek.

Profesoru emeritusu dr HARTMUTU LAUFHYTEU (Hartmut Laufhütte) sa Univerziteta u Pasau dugujem veliku zahvalnost na otvorenom pristupu i nesebičnoj stručnoj pomoći oko odabira relevantne literature i formiranja korpusa.

KONCEPT LEPOTE U NEMAČKOJ BALADI

REZIME

U ovom radu istražuje se problem odnosa nemačke umetničke balade prema novovekovnim estetičkim konceptima. Tokom razvojne istorije žanra, od druge polovine 18. veka do danas, balada pokazuje sklonost ka tematizovanju pitanja umetnosti i umetnika, odnosno, u skladu sa konceptom *lepih umetnosti*, dominantnim gotovo do polovine 20. veka, reflektuje pitanje odnosa umetnosti i stvarnosti i ulogu lepote u njima.

U osnovi balade je tragičan doživljaj, sudbinski slom ili smrt, odnosno jedan ili niz nesrećnih, najčešće neobjašnjениh i neobjašnjivih događaja, koji vode tragičnom gubitku života ili ideala koji život čine vrednim življenja. Uz nelepe i stresne, bolne, strahotne i tragične događaje, lepo i lepota, u ljudskom liku ili u umetničkoj tvorevini, zauzimaju centralno mesto u velikom broju balada. Upravo je to ishodište ovog istraživanja: činjenica da lepota i lepo u nemačkoj umetničkoj baladi u relativno dugom trajanju žanra stoje rame uz rame sa tragedijom ljudske egzistencije. Otud je glavni cilj rada je da se utvrdi otkud lepo uz tragično, otkud lepo u tragičnom, a centralno pitanje koje rad postavlja: kakav se koncept lepote u nemačkoj umetničkoj baladi suprotstavlja ili pretpostavlja tragičnom ljudskom postojanju na zemlji?

Budući da se u baladi lepo pojavljuje i kao estetska i kao etička kategorija, pretpostavka ovog rada je da ne postoji jedinstveni estetski koncept koji balada favorizuje, nego da se koncept menja sa ukusom vremena. Sa tačke gledišta dijahronije, moguće zapravo govoriti o *konceptima* lepote u baladi i to u direktnoj vezi sa estetičkim stanovištem autora ili njegove epohe, odnosno, još šire, sa konceptom stvarnosti, podrazumevanom metafizičkom, idealističkom, materijalističkom, egzistencijalističkom ili drugim koncepcijama čovekovog bitisanja u svetu.

Drugo poglavlje ovog rada posvećeno je teorijskom i istorijskom određenju balade kao književne vrste, a na osnovu dosadašnjih istraživanja koja su krajem 20. veka dobila novi zamah. Predočeni su zaključci žive diskusije o dometima i izražajnim mogućnostima balade, koja je tekla paralelno sa tradicijom baladeskne produkcije. U skladu sa modelom Hartmuta Laufhitea iz 1991, kako ga je 2006. godine pojasnio i dopunio Srdan Bogosavljević, u okvirima ovog istraživanja baladu razumemo 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. U dve naporedne tradicije balade razvili su se ozbiljni, neposredni način prikazivanja s jedne, i ironična igrarija s druge strane, dve tradicije koje su u 19. veku radikalno razdvojene na osnovu vrednosnih kriterijuma. U tom smislu baladu ne čitamo kao mešavinu žanrova, nego kao mešavinu ova dva pripovedna načina, koja se lako daju uočiti kod Heltija i Getea, Šilera, Hajnea i Majera, sve do Brehta, Grasa i Ule Han. U toj mešavini je samoobnovljivi izvor modernost žanra. Kratki istorijski pregled balade u drugom poglavlju nudi dijahronijsko sagledavanje balade kao žanra koji raznovrsne teme i motive posreduje putem naizgled naivnog pripovedanja, što omogućava direktan, iako ne pojednostavljen, uvid u bazične ljudske, prirodne i sudbinske odnose i otvara prostor za njihovu refleksiju.

Za odgovor na pitanje o lepoti u baladi bilo je potrebno posegnuti za shvatanjem pojma lepote u promenljivim estetičkim teorijama koje su dominirale tokom istorijskog razvoja balade. Otud je treće poglavlje ovog rada pokušaj rekonstrukcije shvatanja pojma lepog kao estetskog kvaliteta, i to u obliku hronološkog pregleda relevantnih iskaza koji čine istoriju novovekovne estetike – i kao filozofije umetnosti, i kao shvatanja lepote i lepog u društvenom, socijalnom, istorijskom, ali pre svega umetničkom odnosno književnom kontekstu. Polazna tačka ovog pregleda je izdvajanje umetnosti iz sistema slobodnih veština, sredinom 18. veka kada počinje istorija novovekovnog shvatanja umetnosti kao *lepih*. Najveći broj novovekovnih koncepata dovodi lepotu na ovaj ili onaj način u vezu sa umetnošću i umetničkim stvaralaštvom i reč lepo upotrebljava da označi „ono što čini osnovu estetske vrednosti umetničkog dela“. Od Berka i Šilerove poetike pojmu lepog se, u smislu estetskog kvaliteta, pridružuje i pojam uzvišenog. Tek će kontinuitet ratova i vrtoglave društvene promene u prvoj polovini 20. veka – kada se umetnici–buntovnici odluče se za koncept prevazilaženja strahotne stvarnosti provokacijom i kad lepotu zameni istina – dovesti u pitanje slavljenje lepog kao vrhovnog umetničkog kvaliteta. Postmoderno shvatanje umetnosti aktualizovaće poetiku disonance.

Polazeći od pretpostavke da poetska refleksija lepog i lepote u baladi ne odstupa znatno od svog doba i da, iako promenljiva, lepo vidi u umetnosti, kao suštinu i rezultat umetničke kreacije, istraživanje prati motive umetnika i umetnosti kroz dvadeset i šest

balada koje čine izabrani korpus ovog rada. U centralnom poglavlju pod naslovom „Slika umetnosti i umetnika u nemačkoj baladi“ izabrane balade interpretirane su sa aspekta veze lepote i umetnosti, porekla, uloge i dejstva umetnosti, te statusa umetnika u društvu. Razmatrana je i veza lepote sa moralnim, sa prirodom, kao i njena društvena i politička uloga koja u 20. veku sve više izlazi u prvi plan. Odabrani korpus potvrđuje pretpostavku. Izabrane balade korpusa interpretirane su u hronološkom redosledu po vremenu nastanka. Sve one problematizuju odnos pesnika i poetske umetnosti prema stvarnosti i društvenim odnosima svog vremena, te mogućnost pesničke umetnosti da deluje i slavi snagu svog delovanja – u ovoj ili onoj ravni – ili rezignira pred izazovima pragmatičnog.

Zaključak rezimira sva iole značajna estetička promišljanja, protivurečnosti i zaključke novovekovne diskusije o lepom, koje su našle svoje mesto u baladi 19. i 20. veka. Shvatanja lepe umetnosti i umetnika kao njenog tvorca onako kako ih balada preispituje, izraz su kontinuiteta ljudskog mišljenja tog doba. Kroz koncepte lepih umetnosti lepo u nemačkoj baladi nalazi svoje mesto uz tragično – i u ozbiljoj, i u satirično-komičnoj, odnosno, u afirmativnoj i u kritičkoj baladesknoj tradiciji. Sa pozadine zastrašujućih i nelepih događaja koji u baladi čovekovu egzistenciju ogoljavaju kao nesigurnu, bednu i tragičnu, lepota se, realizovana u umetnosti, uzdiže kao ideal koji osmišljava život. U epohama preovladavajućeg idealizma, reč je onostranom, neopipljivom i nesaznatljivom, unapred zadatom idealu, koji treba doseći da bi se ispunio smisao. U prosvetiteljskim i racionalističkim epohama, reč o opipljivom idealu istine ili uređenog društvenog poretka u kojem je čovek slobodan da ostvari svoju najbolju mogućnost. Jer lepota je obećanje sreće – u ovostranom ili onostranom. Jedinostveni ideal lepote ne postoji u umetnosti, pa tako ni u baladi koja samo reflektuje filozofski diskurs o lepom svog vremena, ali postoji jedinstvena težnja različitih epoha za lepim i stalna orijentacija na estetsko. Ona stoji naspram nelagode egzistencijalno ugroženog i socijalno slabog ljudskog bića u baladi. Osvojenu u formi umetnosti, balada suprotstavlja lepotu strahoti i bedi ljudske egzistencije čija je vrhunska tragedija u njenoj prolaznosti i ograničenosti svake vrste – i spoznajne i delatne. Lepota se, sačuvana u umetnosti, opire smrti, ali i rezignaciji. Umetnost realizuje viziju i postaje instrument individualne i društvene spoznaje koja otvara prostor novoj naivnosti – „naivnosti verovanja u više ideje“. Istovremeno, u čulno–konkretnom obliku, umetnost

rekreira ono što će u životu propasti i tako postaje apoteoza lepote u ovostranom, prostor u kojem čovek, egzistencijalno uzdrman, ipak potvrđuje svoje dostojanstvo i nadmoć.

KLJUČNE REČI: nemačka balada, lepota, lepo, uzvišeno, estetski koncepti, estetske kategorije, slika umetnika, dejstvo umetnosti, tragično

NAUČNA OBLAST: FILOLOGIJA

UŽA NAUČNA OBLAST: NAUKA O KNJIŽEVNOSTI

UDK:

THE CONCEPT OF BEAUTY IN GERMAN BALLADS

SUMMARY

This doctoral dissertation examines the relation of German artistic ballads to the modern aesthetic concepts. During the historical development of the genre, starting from the second half of the 18th century up until modern day, ballad tends to make the art and artist the subject of discussion. In accordance with the concept of the *fine arts*, which was dominant roughly until the middle of the 20th century, ballad reflects the relation of art to reality, as well as the role of beauty in them both individually.

Ballad, as a genre, is based on a tragic experience, turn of the destiny or death, one or a whole string of unfortunate, mostly unexplained and unexplainable events that lead to the tragic loss of life or an ideal which makes life worth of living. Aside from unpleasant, stressful, painful, dreadful and tragic events, beauty and the beautiful – in human form or in a work of art – take the central place in numerous ballads. That is the starting point of this research: the fact that beauty and the beautiful in German artistic ballads stand side by side with the tragedy of human existence. Thus, the main objective of this research is to determine how beauty can be found in tragedy, how that which is beautiful can accompany that which is tragic. The main question of this work is, which concept of beauty does German ballad confront or presuppose to the tragic human existence on earth?

Considering the fact that beauty in ballad appears as an aesthetic and ethic category, the hypothesis of this research is that there is no unique aesthetic concept favored in ballad, but rather that the concept changes according to contemporary taste. From the perspective of diachrony, it is possible to speak about the *concepts of beauty* in ballad, which are directly related to the aesthetic point of view of the author and the time period in which he or she lived, or even considered more broadly – to the concept of reality, the implied metaphysical, idealistic, existential, and materialistic or other concepts of human existence in the world.

The second chapter of this work focuses on the theoretical and historical consideration of ballad as a literary genre, based on previous research, which received a fresh impetus at the end of the 20th century. Conclusions are presented from the

discussion that ran parallel with the development of ballad writing about the range and expressive possibilities of the ballad. In accordance with the model of Hartmut Laufhütte from 1991, explained and amended by Srdan Bogosavljević in 2006, within this research, ballad is understood as a narrative fiction, which differs from other epic genres not by its topics, but rather by the fact that the narrated occurrence – the „unusual event or conflict“ – is structured teleologically. Two different narrative styles developed within the two parallel traditions of the ballad: serious, direct narration on the one side and an ironic game of wit on the other. These two traditions were radically separated in the 19th century due to their perceived artistic value. Hence, we do not read ballad as a mix of literary genres, but rather as a mix of those two narrative styles that can be easily identified in the works of Höltz and Goethe, Schiller, Heine and Meyer, as well as in those of Brecht, Grass and Ulla Hahn. The sustainable source of the modernity of the genre can be found within that mix. The second chapter contains a short historical overview of ballad as a genre that is developed by different motives and topics using apparently naive narration. This enables direct, although not simplified, insight into the basic human, natural and destiny relations and opens space for their reflection.

To answer the question about beauty in ballad, it was necessary to consider the idea of beauty in variable aesthetic theories that were dominant during the historical development of the ballad. The third chapter of this study is a reconstruction of the understanding of *beautiful* as an aesthetic quality through a chronological overview of relevant statements that represent the history of modern aesthetics – as the philosophy of art, as well as the understanding of beauty and the beautiful in a social, historical, and above all, in an artistic and literary context. The overview begins with the separation of arts from the system of *artes liberales*, in the middle of the 18th century, when the history of the modern understanding of *fine arts* emerged. Most of the modern concepts relate beauty in some way to a form of art and to artistic creation and use the word “beautiful” to describe “the characteristic feature which is the basis of the aesthetic value of the work of art“. Starting from the aesthetic theory of Burke and the poetics of Schiller, the *sublime* is, in addition to beauty, also considered to be an aesthetic quality. Not until the world wars and turbulent social changes in the first half of the 20th century – when the artist-rebels decided to overcome the terrible reality through provocation and

when the ideal of truth replaced beauty – was the praising of beauty as the highest aesthetic quality put to question. The postmodern understanding of art would bring the poetics of dissonance up to date.

Starting from the hypothesis that the poetic reflection of beauty and the beautiful does not deviate greatly from its time period and, although variable, sees beauty in the fine arts as an essence and the result of an artistic creation, the research follows the motives of the artist and art through 26 selected ballads that make up the corpus of this work. In the main chapter entitled “The image of art and the artist in German ballads“, the selected ballads are interpreted from the point of view of the relation between beauty and art, origin, purpose and the effectiveness of art, as well as the social status of the artist. The relation of beauty to morality and nature, as well as to the social and political role of an art form, which becomes more important in the 20th century, is also considered. The selected corpus confirms the hypothesis. The 26 ballads, interpreted in chronological order, make the relation of poet and poetry with reality and contemporary social issues a subject of discussion, and enable poetry to act and praise the strength of its effectiveness – in this life or the hereafter – or to retreat in the face of practical challenges.

The conclusion summarizes all important aesthetic considerations, antinomies and conclusions of the modern discussion of beauty, which find their place in the ballads of the last two centuries. The understanding of fine arts and the artist, as the creator of art, reflected through the ballad, expresses the continuity of human thinking of that time period. Through the concepts of fine arts, beauty and the beautiful in German ballads find their place among the tragic – and also among the severe, as well as in satirical-comical tradition, in affirmative, as well as in critical ballads. On a backdrop of dramatic and unpleasant events, which expose the human existence as insecure, miserable and pointless, beauty – realized in the arts – is lifted up as an ideal which gives meaning to life. In the ages of idealism, it concerns an ulterior, intangible and unrealizable, preset ideal, which must be reached in order to realize the meaning of life. In the ages of enlightenment and rationalism, it is the tangible ideal of truth and social order that offers man the freedom to achieve his best possible outcome. Beauty is the promise of happiness – in this life or the hereafter. A uniform ideal of beauty exists neither in the fine arts, nor in ballad, which reflects only the contemporary philosophical

discourse on beauty. However, there is a unique aspiration towards beauty throughout the various time periods and a constant orientation towards aesthetics. It stands in contrast to the discomfort of the existentially threatened and socially weak portrayal of human beings in the ballad. Captured in the form of art, ballad places beauty as an opposing force to the cruelty and misery of the human existence, whose highest tragedy is its transitory nature and limitations of all kind – to perceive and to take action. Preserved in the arts, beauty resists death, as well as resignation. Art contains vision and becomes an instrument of individual and social realization, which opens space for the new naivety – „naivety of the belief in higher ideas“. At the same time, in its concrete-material form, art recreates the beauty that will eventually fade away during life, becoming an apotheosis of the beauty in life on earth, a space in which the existentially shaken man affirms his dignity and sovereignty.

KEY WORDS: German ballads, beauty, beautiful, modern aesthetic concepts, aesthetic categories, image of artist, art effect, tragic

SCIENTIFIC FIELD: PHILOLOGY

SPECIFIC SCIENTIFIC FIELD: LITERARY STUDIES

UDC:

SADRŽAJ:

REZIME	5
SUMMARY	9
SADRŽAJ:	13
POPIS ILUSTRACIJA	14
ZAŠTO BALADA? METODOLOŠKI UVOD	15
ŠTA JE BALADA? NEMAČKA UMETNIČKA BALADA – TEORIJA I ISTORIJA ŽANRA.....	21
TEORIJA	21
ISTORIJA	38
KA KONCEPTU LEPOG U BALADI: LEPO I UZVIŠENO U UMETNOSTI. REVIDIRANI ESTETSKI KONCEPTI OD KANTA DO LIOTARA	73
LEPO JE U UMETNOSTI, UMETNIK – ZANATLIJA, TRAGALAC ILI TVORAC.....	76
HRONOLOGIJA PROMIŠLJANJA LEPOG, UKUS I ODREĐENJE ESTETSKIH POJMOVA.....	84
ŠILEROVO MESTO U DVOSTRUKOJ TRADICIJI SHVATANJA UZVIŠENOG.....	96
ROMANTIČNA UMETNOST I FILOZOFSKI IDEALIZAM.....	103
SUDBINA LEPOG U 20. VEKU.....	116
UMETNOST I UMETNIK U NEMAČKOJ BALADI	128
ZAKLJUČAK.....	213
LITERATURA.....	217
O BALADI.....	217
OPŠTA TEORIJSKA, FILOZOFSKA I ISTORIJSKA LITERATURA	220
ESTETIKA	222
ZBIRKE BALADA I POEZIJE	226
KORIŠĆENI PREVODI	226
PRILOG 1 – KORPUS.....	228
BIOGRAFIJA.....	279
BIBLIOGRAFIJA	279
ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ	281
ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНЕ И ЕЛЕКТРОНСКЕ ВЕРЗИЈЕ ДОКТОРСКОГ РАДА	282
ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ	283

POPIS ILUSTRACIJA

ILUSTRACIJA 1: KALIOPA U <i>METAMORFOZAMA</i> PRIČA EPIZODU SA PIRENEJOM, MANTENJA, 1497.....	134
ILUSTRACIJA 2: APOLON I DAFNE, ĐAN LORENCO BERNINI, MERMER, 243 CM, RIM, GALERIJA BORGESE	140
ILUSTRACIJA 3 <i>ČAROBNJAKOV UČENIK</i> , ILUSTRACIJA ZA IZDANJE GETEOVIH DELA IZ 1882. CRTEŽ FERDINANDA BARTA.....	147
ILUSTRACIJA 4: SPOMENIK IBIKU U KALABRIJI, ITALIJA	156
ILUSTRACIJA 5: ARION, ALBREHT DIRER, 1514.	172
ILUSTRACIJA 6: SLOBODA PREDVODI NAROD, EŽEN DELAKROA, 1830.....	179
ILUSTRACIJA 7: BERTRAN DE BORN, IZ RUKOPISA TRUBADURSKIH PESAMA, NACIONALNA BIBLIOTEKA FRANCUSKE	182
ILUSTRACIJA 8: DAVID PRED SAULOM SVIRA HARFU, LUKAS FON LEJDEN, BAKROREZ, 1508.	185
ILUSTRACIJA 9: SPOMENIK FIRDUZIJU U RIMU, PARK VILE BORGEZI, SADIGHI, 1958.....	189
ILUSTRACIJA 10: GRBAVAC SA ŠTAPOM, GRAVIRA ŽAKA KALOA.....	192
ILUSTRACIJA 11: LAO CE, ILUSTRACIJA IZ VREMENA VLADAVINE DINASTIJE MING	201
ILUSTRACIJA 12 FRANSOA VIJON, ILUMINACIJA IZ <i>VELIKOG ZAVEŠTANJA</i> , PARIZ 1489.....	207
ILUSTRACIJA 13: ORFEJ I EURIDIKA, ERIH ŠIKLING	212

ZAŠTO BALADA? METODOLOŠKI UVOD

Zašto balada? Pitanje koje se postavlja istraživaču koji, u veku elektronske muzike, programa za pisanje i i-tekstova, svoje vreme i dalje posvećuje baladi, anahronom pripovednom žanru izrazito didaktičke provenijencije, punom patosa, prenaplašenog herojstva i ideologizovane istorije, aveti i nordijske mitologije. Aktualnost žanra, međutim, nije teško obrazložiti već samim pozivanjem na njegovu savremenu produkciju i recepciju. Pop balada, istina u obliku muzičkog šlagera, više od pola veka dominira konformističkom scenom širom sveta: od Bitlsa i Bob Dilana, do Krisa Kristofsena i dalje. Krajem 20. veka ozbiljna konkurencija postale su joj za kratko vreme rep i hip-hop balada¹, muzičko-plesni pripovedni oblici, koji kroz ponovno povezivanje sa igrom i muzikom baladu vraćaju njenim sinkretičkim korenima². Ni „stare“ balade nisu zaboravljene. To dokazuje neprekinuta tradicija zbirki balada (Balladenbücher), koja se danas nastavlja i u vidu novih medija – na CD, mp3 ili u obliku podkasta, ali i tvrdokorno prisustvo balada u obaveznom školskom kanonu, u čitankama (Lesebücher). Kao relativno kratak i razumljiv pripovedni oblik, pogodan da se na njemu u okviru jednog školskog časa ukaže na to kako se u književnom tekstu formira semantički obrazac i da se prezentuju različite pripovedačke tehnike – simbolični, groteskni, fantastični, parodični način pripovedanja – balada se u vekovnoj tradiciji dokazala, s jedne strane, kao izuzetno praktičan nastavni materijal, a sa druge kao delotvorno didaktičko sredstvo, sposobno da posreduje jasne životne, pre svega moralne, pouke.

Neprekinuta aktualnost žanra svedoči o tome da balada kao kraća pripovedna vrsta čvrsto definisanog oblika i jasnih formalnih mogućnosti i ograničenja, i našoj savremenosti ima šta da ponudi. Istinski razlog ukorenjenosti i popularnosti žanra kako u usmenoj, izvornoj tradiciji, tako od druge polovine 18. veka i u istoriji nemačke umetničke književnosti, muzike i kabarea, treba svakako tražiti u žanrovskim specifičnostima balade: šta pripoveda balada i na koji način odnosno kojim

¹Neki od najpoznatijih predstavnika čije se kompozicije žanrovski, ne samo tematski, približavaju baladi su El El Kul Džej, Mek Dre, Džej Zed, Kul Savas.

²Italijanska reč ballata i provansalska balada označavale su u 12. veku na romanskom govornom području pesmu sa refrenom koja je pevana za igru.

karakterističnim sredstvima to čini? Zato je prvo poglavlje ovog rada posvećeno teorijskom i istorijskom određenju balade kao književne vrste, a na osnovu dosadašnjih istraživanja koja su krajem 20. veka dobila novi zamah. Proučavanje dometa i izražajnih mogućnosti balade razvijalo se paralelno sa tradicijom baladeskne produkcije i to pre svega kroz deskriptivno sagledavanje porekla i istorije balade, njene unutrašnje strukture, tema i motiva. Zaključci žive diskusije koja je upravo u ovim oblastima proučavanja dovela do jasnih određenja balade čine prvo poglavlje rada. Izuzetno rasprostranjeno tipološko ispitivanje balade, koje je rezultiralo tek nevelikim pomacima, te uporedno razmatranje narodne i umetničke balade, ovde su zanemareni, kao uostalom i recepcionističko ispitivanje balade i istraživanje u pravcu estetike književnog dejstva. Izučavanja narativne matrice dominirala su u vezi sa istorijskom baladom 19. veka i njenim epigonskim nastavkom na početku 20, a pokazala su se kao važna jer su, zajedno sa kritikom teorije o preplitanju rodovskih obeležja u baladi, doprinela definitivnom zaključku o epičnosti balade i fiksiranju ove vrste u red pripovednih. To nedvosmisleno određenje balade podrazumeva i ova studija.

Sa drugim vrstama pripovednog žanra balada deli otvorenost za raznovrsnost tema i motiva koji su istovremeno sadržaji života. Takve sadržaje, međutim, ona posreduje putem naizgled naivnog pripovedanja što omogućava direktan, iako ne pojednostavljen, uvid u bazične ljudske, prirodne i sudbinske odnose i otvara prostor za njihovu refleksiju. Disonantnost, podvojenost i kontroverznost egzistencije, sveta i istorijskog trenutka u kojem su se – na razmeđi racionalnog i iracionalnog – čovek i svet zatekli, balada ne samo da umetnički efektno predstavlja, nego i izlaže stalnom preispitivanju, i tako relativizuje, što nedvosmisleno možemo dovesti u najdirektniju vezu sa stalnim obnavljanjem tradicije i modernošću žanra.

U osnovi balade je tragičan doživljaj, sudbinski slom ili smrt, odnosno jedan ili niz nesrećnih, najčešće neobjašnjenih i neobjašnjivih događaja, koji vode tragičnom gubitku života i nepovratnom gubitku ideala koji život čine vrednim življenja, još preciznije – tragičnom gubitku života zbog, ili zarad, ideala: ljubavi, slobode, istine, lepote. Lepo i lepota, u ljudskom liku ili u umetničkoj tvorevini, u baladi, češće nego što bi se očekivalo, zauzimaju vrlo važno, čak centralno mesto, uprkos tome što balada donosi nelepe i stresne, bolne i tragične događaje. Kao deo baladeskne slike ili kao pokretač tragedije, lepota je u baladi neuhvatljiva, pogubna, omamljiva, ukleta i sveta,

ona je bljesak večnosti, odraz višeg savršenstva, harmonije i celovitosti. Lepota je u spoznaji nespoznatljivog i neizrecivog, lepota je most ka mogućem srećnom životu, ka ostvarenom totalitetu. Lepota je obećanje sreće, koje na fonu čovekove slabosti i pada još blistavije sja. Upravo je to ishodište ovog istraživanja: činjenica da lepota i lepo u nemačkoj umetničkoj baladi u relativno dugom trajanju žanra, od sredine 18. veka do danas, stoje rame uz rame sa tragedijom ljudske egzistencije. Otkud lepo uz tragično? Otkud lepo u tragičnom? Otud i centralno pitanje ovog rada: šta je lepo u nemačkoj umetničkoj baladi? Kakav koncept lepote se u njoj suprotstavlja ili pretpostavlja tragičnom ljudskom postojanju na zemlji?

Činjenica da se u baladi lepo pojavljuje i kao estetska i kao etička kategorija, kao svojstvo lica, rođenog ili stvorenog, ali i kao odlika usavršenosti bića već jasno upućuje na nepostojanje jedinstvenog baladesknog shvatanja lepote. Zato je, sa tačke gledišta dijahronije, moguće zapravo govoriti o *konceptima* lepote u baladi i to u direktnoj vezi sa estetičkim stanovištem autora ili njegove epohe odnosno, još šire, sa konceptom stvarnosti, podrazumevanom metafizičkom, idealističkom, materijalističkom, egzistencijalističkom ili drugim koncepcijama čovekovog bitisanja u svetu.

U svim svojim licima – prirodno, umetnički i suštinski lepo se u impozantnom korpusu umetničkih balada na nemačkom jeziku nalazi u opisima predela, aktera i događaja: lepa je devojka, lepo je domaće ognjište, lepa je i smrt. Lepa je umetnost; i to ne samo kao prikazivanje lepote i lepih predmeta, nego kao *lepo* prikazivanje, dostignuće opredmećivanja; ili apstraktnije: traganje za idealom, prodor ka lepoti. Zato je za odgovor na pitanje o lepoti u baladi potrebno najpre posegnuti za promenljivim estetičkim teorijama koje su tokom istorijskih perioda razvoja balade dominirale smenjujući se u nepravilnim vremenskim razmacima, koji se najčešće ne daju izjednačiti sa epohom. U drugom poglavlju ovog rada pojava lepog u baladi se stoga dovodi u neposrednu vezu sa dvostrukom tradicijom shvatanja lepog i uzvišenog – u prirodi, i pre svega u umetnosti. I to od promene paradigme sa Kantom, preko Baumgartenovog klasičnog shvatanja i Šilerove poetike harmonije iz *Pisama* – a u vreme nastanka najvećeg broja klasičnih balada, te poetike uzvišenog iz faze istorijskih drama, do učvršćivanja lepog kao estetičkog pojma u Hegelovoj filozofiji između idealizma i formalizma i sa shvatanjem umetnosti kao predstave.

Na ovom mestu treba istaći i problem definisanja fluidnog pojma *lepote* i stalnog izjednačavanja pojmova *estetskog* i *lepog*, koji se i danas veoma često upotrebljavaju kao sinonimi. O lepom je doduše, uvek moguće govoriti kao o pojmu kojim se izražava kakav subjektivni doživljaj, preciznije subjektivni osećaj zadovoljstva izazvan, recimo, umetničkim delom, ali kulturnoistorijski i sociološki je neodrživo, i sa aspekta mogućeg instrumentalizovanja umetnosti neprihvatljivo, npr. propagandno slikarstvo iz vremena nacionalsocijalizma ili Diksove prizore rata proglašavati *lepim*, iako oni bez sumnje izazivaju *estetski doživljaj*. Estetski provokativno nije automatski lepo. Istorijski uslovljeno izjednačavanje ovih pojmova rezultiralo je problematičnim devetnaestovekovnim i do danas neprevaziđenim shvatanjem pojma lepog, po kojem se lepota, pre svega, odnosi na *lepe umetnosti*,³ a u nejneposrednoj vezi sa pojmovima: *istinito, dobro, uzvišeno*, čak u ekstremnim slučajevima i *korisno, poučno*. To međutim nije teško shvatiti kada se ima na umu da stavovi poput Platonovih ili Da Vinčijevih koji su načelno važili do 18. veka nisu postojali kao zasebno učenje. Tek od Baumgartenove *Estetike* iz 1750. odnosno 1758. umetnost se izdvaja iz sistema „artes liberales“ i počinje naširoko da se govori o „lepim umetnostima“. Ovaj koncept preživeće građanske i nacionalne revolucije, nahraniće se progresom i na početku moderne nastaviti da živi u negovanju estetizma *lepog jezika* i velikih reči, i žaljenju za nestalnom i nestalom, neprozirnom lepotom. U odmaklom 19. veku, međutim, javiće se i zahtev za prevrednovanjem estetičkih vrednosti, a kontinuitet ratova i vrtoglave društvene promene u prvoj polovini 20. veka obesmisliće slavljenje idealno lepog. Umetnici–buntovnici odlučuju se za koncept, iznedren još u romantizmu, koji podrazumeva prevazilaženje strahotne stvarnosti provokacijom. Avangardni revolucionari posežu za shvatanjem umetnosti koja se suprotstavlja postojećem poretku i važećem umetničkom jeziku. Lepota otud postaje istorijski prevaziđena kategorija, a pojam lepog ostaje u upotrebi samo u negativnom kontekstu, čemu je bez sumnje doprinela činjenica da su različiti totalitarni režimi u propagandne svrhe koristili pre svega predmetni, slikovni jezik fiksiran u prethodnom istorijskom trajanju.

³Lepa umetnost shvaćena je načelno kao „svaka ljudska delatnost koja za predmet nema ništa drugo osim što celovitiju predstavu duhovnog u pojavnom obliku. Budući da je pojava duhovnog lepota, umetnost se može odrediti kao (predstavljanje) predstava lepote“, Brockhaus 1838, i.d. (Ukoliko nije drugačije naznačeno, prevod sa nemačkog je u celoj studiji – prevod autora rada).

Postmoderno shvatanje umetnosti kod Benjamina, Adorna i Kročea, konačno i Liotara aktualizuje poetiku disonance što je takođe rekonstruisano u drugom delu ovog rada.

Istorijska slika smene raznorodnih shvatanja lepote u istom dijahronijskom sledu u kojem je nastajala i razvijala se nemačka umetnička balada eliminiše sa horizonta ovog istraživanja eventualnu pomisao o postojanju jedinstvenog koncepta lepote koji bi bilo moguće pronaći i utemeljiti u tekstu svih balada makar i kada bismo istraživanje sproveli na korpusu svedenom na najreprezentativnije tekstove iz datog vremenskog raspona. Shvatanje lepog odnosno estetskog se u toku istorijskog razvoja tako značajno i mnogostruko menjalo, da je teško čak i zamisliti bilo kakvo viđenje lepote nezavisno od epohe. Najpopularniji primer za to je lepota ženskog tela koja shvaćena, recimo, kao na Rubensovim slikama upadljivo odstupa od svakog kasnijeg modnog standarda, uključujući i današnji. Isto je i sa naizgled univerzalnim estetskim dejstvom takozvane klasične umetnosti – bez obzira da li pod klasičnim podrazumevamo antičku starinu, klasiciste moderne ili dela koja su zbog svoje uvrštenosti u školski, akademski ili kakav drugi kanon, proglašena klasičnim – ono zavisi od mode i podređeno je nestalnom ukusu i promenljivom diskursu o lepom. Prema vrednosnim kriterijumima srednjeg veka antičke statue nisu dostojne pogleda, a kamoli divljenja; renesansa se grozila srednjevekovnog mračnjaštva, dok ga je romantizam opet prigrlio oberučke; a uverenje savremenika da *psihopate* Gogena i Van Goga ni u kom slučaju ne treba uzeti ozbiljno odvelo je kasnije mnoge kritičare u relativizam i odricanje svih čvrstih kriterijuma. Za modernog recipijenta važno je unapred isključiti shvatanje lepog kao ontološki, metafizički uslovljene kategorije: da je lepo ono što je u svojoj nematerijalnoj suštini određeno kao nepromenljivo lepo po sebi. Nekadašnje *lepe umetnosti* sada su *forme komunikacije*, a pojmovi estetika, estetsko, lepo i lepota izbegavaju se iz istorijskih razloga. Davnašnja veza lepog, dobrog i istinitog, suštinskih kategorija Platonove estetike, danas se negira ili u najboljem slučaju izbegava kao opšte mesto. Veliku promenu onoga što je vekovima smatrano lepim ili estetskim možemo, kako je gore već naznačeno, najbolje sagledati suprotstavljanjem konceptata onoga što danas nazivamo *umetnošću* i to iz ranog novog vremena s jedne i modernog koncepta s druge strane.

Zato druga stana odgovora na pitanje šta je lepo u nemačkoj baladi, leži u slici umetnosti i umetnika, stvaraoca ili genija, u njoj. Jer vreme procvata balade i njene najplodnije produkcije jeste vreme važenja upravo koncepta *lepe umetnosti*, uverenja da

je umetnost možda ne *samo*, ali ipak *pre svega* prikazivanje lepog i otkrivanje lepote, a umetnik tragalac za slikama lepote ili za njenom suštinom. Jedino u čistoj umetnosti ostvaruje se lepota kojom je moguće pobediti prolaznost. Progovarajući o umetnosti odnosno kroz sliku umetnika i njegove sudbine u potrazi za lepim, balada – budući reflektivni žanr, na pitanje o lepoti delom i sama nudi odgovor. Zato je najobimnije, treće poglavlje ovog rada posvećeno praćenju motiva umetnosti i umetnika kao njenog žreca ili tvorca, a na korpusu nemačkih balada u kojima su ovi motivi centralni. Interpretirano je dvadeset i šest balada iz perioda od druge polovine 18. veka, kada još pre Birgera i Herdera, balada počinje da se profiliše kao umetnička vrsta do pred kraj 20. veka, kada u obliku balade o umetnosti i umetničkom pišu Gras, Birman, Ula Han, problematizujući pitanje uloge, tačnije angažmana umetnosti i obesmišljenosti potrage za lepim: „Lepota je dobra stvar. Ali lepota bez istine je zla. Istina bez lepote je bolja.“ (Schnell 2004: 83). Cilj interpretacije nije bio da opšte potvrđenu smenu estetskih i umetničkih koncepata i promenljivost ideala lepote nužno prikaže na korpusu balade, jer je nju bez sumnje moguće pratiti i u drugim književnim žanrovima, u slikarstvu ili u umetnosti uopšte, kako je to učinio Umberto Eko. Cilj je bio da se ispita tanana veza tragičnog i lepote u čovekovoј egzistenciji, kako god da je lepo shvaćeno u različitim trenucima nastanka balada, epskog-fikcionalnog žanra raznovrsnih pripovedačkih mogućnosti, koji život osvetljava kao nedvosmisleno tragičan, kadkad bolno, kadkad smešno tragičan.

Uz duboko uverenje istraživača da je svaki estetski koncept istovremeno egzistencijalni koncept, a imajući u vidu da je balada bila i danas ostala omiljeno didaktičko sredstvo, praktični razlog ili opravdanje ovakvog istraživanja mogao bi se naći u njegovoj upotrebljivosti u nastavi. Jer, tako posmatrano, svaka interpretirana balada nije samo pregledni nastavni materijal na kojem se u toku jednog školskog časa relativno lako osvetljava proces formiranja smisla raznorodnim literarnim sredstvima, nego i prostor za prezentovanje određenog estetskog odnosno egzistencijalnog koncepta koji dati istorijski trenutak ili autor balade podrazumeva ili osporava, i koji kao tek jedan od brojnih, ukazuje na promenljivost, istorijsku i sociološku uslovljenost odnosno relativnost ljudskih shvatanja – lepote, umetnosti i života uopšte.

ŠTA JE BALADA? NEMAČKA UMETNIČKA BALADA – TEORIJA I ISTORIJA ŽANRA

TEORIJA

Prema raširenom uverenju balada je pesma, pretežno mračnog raspoloženja, bliska smrti, posvećena jednoj, glavnoj figuri i posebnom, sudbinskom dešavanju u njenom životu, uzbudljivo ispričavana iz perspektive, obično, tragičnog završetka. Reč se danas i u svakodnevnom razgovoru o književnosti i muzici, ali i u stručnoj teorijskoj literaturi upotrebljava u izuzetno širokom i raznorodnom značenju, otvorenom za subjektivno razumevanje, prevashodno tematska, ali i formalna određenja. Uglavnom se koristi kao odrednica u popularnoj muzici, ali šire posmatrano predstavlja zbirni pojam za mnoge vrste koje su se izgradile u dugoj literarnoj, muzičkoj i kabaretskoj istoriji, i koje danas paralelno, jedna uz drugu, postoje: narodna balada kasnog srednjeg veka, pamfletska pesma, benkelzang, umetnička balada (od polovine 18. veka), kabaretska balada ranog 20. i širok izbor tekstova obuhvaćenih sintagmom *moderna pripovedna pesma*, moderni oblici benkelsanga, protestne pesme i tekstovi popularnih kantautora širom sveta.

Definicija najstarije balade počiva na italijanskoj reči *balata* (balata)⁴, odnosno provansalskoj i starofrancuskoj *balada* (balada tj. ballada) i određuje baladu kao pesmu sa refrenom koja je pevana za igru (nemački: Tanzlied). Ne postoji celovit kontinuitet ovih starijih pesama istog naziva, prevashodno ljubavne sadržine – pošalica ili pohvala životu, proleću i letu, koje su se tokom srednjeg veka u zemljama latinskog govornog područja razvile na osnovu izvornih narodnih i umetničkih, dvorskih formi. Naziv je kasnije, bez obzira na značenje koje mu je u osnovi, prenet i na druge vrste tekstova iako oni sa pesmama za igru nisu imali istovetna obeležja.

Baladom su nazivane i buruleskne pesme koje su se na istoj osnovi delom umetničke, delom narodne poezije razvile u starofrancuskoj lirici između 13. i 15. veka. Ove društveno-kritičke pesme, često agresivnog tona, oslanjaju se na efekte koje proizvodi kombinovanje motiva i reči iz narodnog, čak prostačkog govora i stroge

formalne strukture. Najuticajniji predstavnik ove vrste poezije, *vagant i bludni sin*, Fransoa Vijon, uticaće značajno na Brehta, Birmana, Vadera, pre svega svojim stilom i stavom autsajdera koji bespoštedno kritikuje društvo posmatrajući ga pronicljivo i podrugljivo sa njegove margine.

U 18. veku baladom je nazivana i romansa, pripovedna pesma anonimnog pesnika, koja se od 13. veka paralelno, i posredstvom rittersko-dvorskog kontaknog uticaja, razvila u Španiji, Engleskoj, Škotskoj, Nemačkoj i Skandinaviji. Budući da je delo nepoznatog autora, a kasnije i radi razlikovanje od umetničke balade, ova vrsta nazivana je *narodnom* baladom. U zavisnosti od toga da li je bila orijentisana na severnjačko ili južnjačko raspoloženje i građu, ista pripovedna forma nazivana je ili *narodnom baladom* ili *narodnom romansom*. U središtu radnje romanse je neki konflikt, ispriповedan isprekidano, a kao oblik posredovanja sadržaja, uz narodni stil pripovedanja, dominira dijalog. Najčešće teme su čedomorstvo, nevinost bez zaštite, odanost i izdaja, dominacija i potlačenost, poniženje, religiozni sukobi, pravda i obespravljenost, kao i socijalna beda svake vrste. Herder, Gete i Šiler koristili su za svoje narodne uzore čas pojam balada, čas romansa, moguće i u vezi sa tim koje se završavaju srećno, a koje tragično, dok Šlegel kao osnov razlikovanja uzima predeo u kojima se radnja odigrava: pomenuto „južnjačko-svetlo“ okruženje romanse ili „nordijsko-mračni“ krajolik balade.

Baladom se zatim od oko 1770. godine u Nemačkoj naziva pre svega kratka epska forma, nastala kao odgovor umetnika šturm-und-dranga na izazov stila i tona narodne balade. Na početku, ovu vrstu odlikuju pevljivost, recitativni ton, rima, onomatopeje, refreni i druge vrste ponavljanja, isprepletanost pripovedanja i dijaloga, dramatična zaoštrenost radnje, obavezni konflikt, imitiranje narodnog tona i preuzimanje narodnih motiva, a onda u 19. veku i proširivanje kruga tema, individualizacija karaktera i uvođenje simbola, a u vezi sa tim i tipologizacija u na osnovu savremenih, numinoznih ili istorijskih tema.

U dvadesetom veku balada je i kabaretska numera, od Vedekinda preko Brehta i Encenbergera, koja prethodnike nalazi u kritičkim tonovima predmartovskog doba i u

⁴Od latinskog ballare, a prema grčkom ballizein što znači igrati.

trivijalnim oblicima, benkelzangu i moritetu, a ima pre svega političko-agitatorsku tendenciju.

Otud je već potpuno jasno da svaka jednoznačna i jednostrana definicija balade u praksi nailazi na poteškoće i ograničenja, jer isključuje veliki broj tekstova koji su u istorijskom trenutku svog nastanka shvatani kao balada. Pitanje razuđenog shvatanja pojma balade preraslo je u plodnu diskusiju koja se od prve Kajzerove istorije 1936,⁵ sa usponima i padovima, i stalnim vraćanjem na Geteovo trojno određenje, a pod zajedničkim imenom *istraživanja balade (Balladenforschung)* sada već skoro 80 godina sudara sa uvek novim ograničenjima jednostranosti i svođenja balade na temu, odnosno posredovanu sliku čoveka i sveta (recimo, *herojski ideal*), na pojedinačne, istorijski fiksirane oblike (preovlađujuće – umetničku baladu), ili pak na ideologiju (nacionalnu, velikonemačku, nordijsku).

Prema Vesleru „balada je pripovedna pesma, pogodna za javno izvođenje“, izrazito „zgusnute radnje, diskontinuiranog pripovednog načina i sa dramatičnim zaoštavanjem“ (Woesler 2009: 37), dok je za Laufhitea „balada – epski, fikcionalni rod pesama manjeg i srednjeg obima, pretežno u strofama i rimovanog stiha,“ „efektivnog načina obrade“ i „sugestivnog načina predstavljanja kojim se istovremeno postiže distanca“, a bez „specifičnih tema i motiva“ (Laufhütte 1991: 73). Ove dve danas najuticajnije definicije, određuju baladu sa aspekta strukturalnih elemenata, kao mogućnost književnog iskaza nezavisnu od vremena u kojem se kazuje i ne dovode više u pitanje njenu pripadnost epskom književnom rodu. Tome se približava već Kete Hamburger kada u *Logici književnosti* kaže da je „balada fikcionalna pjesma likova“ (Hamburger 1976: 292) u kojoj ne govori lirski nego „fingirani iskazni subjekt“ (294), a indirektno i Kajzer u tekstu iz 1936, kada u vezi sa Ulandovom, Štrahvicovom i Majerovom istorijskom baladom govori o razobličavanju novele i uspostavljanju balade.⁶ U drugim leksikonima,⁷ međutim, u udžbenicima i predgovorima za mnoge zbirke,⁸ balada i dalje opstaje mit o baladi kao mešovini sva tri roda, zasnovan na nesumnjivo najpoznatijoj, Geteovoj *definiciji* „prajajeta“, koju ovde navodimo u celosti

⁵Kayser, Wolfgang. 1936. Geschichte der deutschen Ballade.

⁶Uporedi sa Kajzer, V. 1936. Die Ballade als deutsche Gattung, Zeitschrift für Deutschkunde, 50. Leipzig/Berlin, 455.

⁷Uporedi Metzler Lexikon Literatur. 2007. Stuttgart Weimar, 65–66.

⁸Uporedi uvod u: Perišić, D. 1965. Nemačke balade. Beograd: Naučna knjiga, 1–10.

kako bi je skupa sa tradicijom koja joj sledi označili ako ne anahronom i prevaziđenom u teorijskom smislu, a ono bar samo jednim od brojnih nužno „istorijski uslovljenim statusom refleksije balade“ (Laufhütte 2009: 13):

Balada ima u sebi nešto misteriozno, a nije mistična; ta karakteristika pesme nije u vezi sa materijalom nego sa načinom obrade. Tajnovitost balade počiva na načinu pripovedanja. Pevaču su, naime, njegov plodan predmet, njegove figure, njihova dela i kretnje tako duboko utisnute u svest, da ne zna kako bi ih izneo na dnevno svetlo. Zato poseže za sva tri roda poezije, da bi najpre izrazio šta pokreće uobrazilju, šta treba da zaposli duh; može da počne lirski, epski ili dramatično, a da nastavi menjajući oblike kako želi, žureći ka završetku ili ga odgađajući. Refren, ponavljanje istog ključnog tona, daje ovoj pesničkoj vrsti emfatični karakter.

Ukoliko se u potpunosti sprijateljite s njom, kao što je slučaj kod nas Nemaca, balade svih naroda biće vam razumljive, jer duhovi određenog vremena, bilo sinhrono ili sukcesivno, na istom poslu uvek postupaju na isti način. Uostalom, na izboru takvi pesama mogla bi se sasvim dobro izložiti čitava poetika, jer u njima elementi nisu odvojeni, nego još uvek udruženi, kao u kakvom prajajetu, na kojem treba ležati samo kako bi se najdivniji fenomen na zlatnim krilima iz njega uzdigao u vazduh. (Goete 1821)⁹

Veliki uticaj Geteovog određenja, koje se utvrdilo kao *definicija*, delom svakako potiče od uticajnosti Geteovog imena i Geteove teorijske misli o književnosti, ali delom bez sumnje i otud što je problematika pripadnosti svim žanrovima (i nijednom ponaosob!) tako izgledala jednom zauvek elegantno rešena za celokupno istorijsko trajanje balade. Ako danas pogledamo, međutim, šta se kod ubeđenih sledbenika Geteove definicije zapravo podrazumeva pod pripadnošću balade istovremeno svim žanrovima, lako možemo potvrditi Laufhütteovu kritiku da Geteova metafora „prajajeta“ pripada kontekstu morfološke mistike (Laufhütte 2009: 13). Pojedinačni pokušaji da se lirsko i dramsko u baladi specifičnije odrede, vodili su ka neuverljivim obrazloženjima, čak mistifikacijama, poput recimo Vildbolcove „da se lirsko u baladi uzdiže iz dubine

⁹Goethe, J.W. 1949. Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von E. Trunz. Bd. I. Hamburg: Wegner, 400–402.

ljudskog predodređenja“ (Freund 1982: 108), ili rečitim definicijama, kakva je Hansa Froma, da „balada kao pesnička vrsta predstavlja integraciju praformi ljudskog postojanja, koje su u književno-naučnom smislu manifestovane u rodovima“ (From 1956: 89). U većini određenja navodni dramski elemenat iscrpljuje se međutim već identifikovanjem scenskih elemenata u baladi, *upotrebom dijaloga*, indiciranjem nedovoljno određene *dramske napetosti* ili eventualno naglašavanjem konflikta – što bi opet podrazumevalo da epske vrste u sebi ne sadrže ili ne mogu sadržati sukob. Liričnost balade najčešće se svodi na formalni kriterijum *stiha*, a upečatljivo je i stalno pozivanje na *neposrednost* kao odliku njene liričnosti, pri čemu nigde do kraja nije rešeno u čemu je ta neposrednost. Jer, ako je reč o transponovanju doživljaja bez kritičke distance – ono ne važi ekskluzivno za liriku i pre bi moglo biti odlika pripovednog načina uopšte, a ako se pod *neposrednim* podrazumeva prenošenje emocija bez njihovog preispitivanja, onda se to bez sumnje ne može odnositi na većinu, a kamoli na sve balade.

Zabuna načelno leži u tome što se Geteova *mešavina rodova* ne odnosi na Pođolijevo *confusione dei generi* i uklanjanje žanrovskih barijera u čijem je znaku 20. vek, nego na strukturalne elemente teksta u vezi sa atmosferom i raspoloženjem koje stvaraju kao njihovom prevashodnom funkcijom. Geteova formulacija odnosi se jednostavno na balade različitih naroda poznate njegovom vremenu, a koje se u kasnijim tipologijama prepoznaju pod odrednicom prirodno-magijska balada. Ona sa današnje tačke gledišta nema i ne može imati univerzalno važenje.

Uostalom, u stanovištu o *prajajetu* osetan je uticaj Herderovog ubeđenja da nam se upravo u formi narodne balade otkriva praoblik svekolike poezije, koje se u stavu o arhaičnom karakteru i neposrednosti narodnog pesništva u znatno širem teorijskom kontekstu može pratiti u celokupnom romantičarskom shvatanju poezije. Ukoliko neće i dalje da proizvodi mrtve stihove, savremeni pesnik, prema Herderu, mora da osvoji sposobnost za *impromptu* kakvu su posedovali stari, naivni pesnici.¹⁰ Duhovni otac romantizma traži poeziju koja će priličiti novom vremenu, ali po popularnosti i snazi odgovarati staroj. Glavna sredstva da se u modernim uslovima uspostavi jedinstvo

¹⁰O ovome više kod: Herder, J. G. 1984. Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker, Werke. Hg. von Wolfgang Pross. München-Wien: Carl Hanser, 477–517.

pesništva i opšte svesti za Herdera su pesnički rad, izučavanje i refleksija, koji će omogućiti da ranije naivno korišćena sredstva sada s namerom dovedu do istovetnih, preciznije analognih, efekata koji narodnu pesmu čine sjevremenom. Narodna pesma je dakle esencijalna za pesnika Herderove savremnosti, ali ne kao matrica za kopiranje, nego kao predmet brižljivog posmatranja i studije. Svest Herdera i njegovih sledbenika o pripadnosti vremenu centrifugalnih društvenih, duhovnih i kulturnih tendencija (Laufhütte 1992: 73), kao i otkriće struktura života i pevanja starog vremena i *divljih* naroda, te razumevanje narodne poezije kao iracionalne – to je kontekst u kojem nastaje nemačka umetnička balada sredinom 18. veka. Upravo zbog naglašavanja iracionalnog karaktera balade, ona će za mnoge istraživače, predvođene Kajzerom, dugo ostati prevashodno *nordijska* ili *nemačka* pesnička vrsta, do te mere čak, da će one koje to nisu, uključujući i Šilerove idejne balade, biti proglašene baladama drugog reda.

Birger, koji se još uvek, donekle neopravdano, smatra tvorcem nemačke umetničke iz duha narodne balade, najdoslednije će primeniti Herderove stavove. I on i mladi Gete tako su dosledno sledili Herderov apel za reflektivnim bavljenjem stranim i dalekim, da interpretatori i istoričari do danas tu *neposrednost* nastalu sa distance izjednačuju, tačnije brkaju sa naivnom, starom neposrednošću narodne poezije i nazivaju je jednim od obeležja balade. Čak i Miler-Zajdel umetničku baladu u svojim ranim radovima proglašava bližom lirici, nego epici i drami, a Birgerovu *Lenoru* (1773) prvom takvom tvorevinom u istoriji roda, prenebregavajući Glajma, Levena, Heltija i druge. U Birgerovim baladama, pogotovo u *Lenori*, utisak *narodnosti* je snažan, ali po Laufhiteu on nije rezultat podražavanja narodne poezije, nego njenog reflektovanja. U Šilerovim terminima: balada je sentimentalna vrsta, proizvod *epohe koja filozofira*. Tako neposrednost o kojoj je reč ne može biti specifično lirska ili *prosto narodska*, čak iako sam Birger baladu svrstava na razmeđu lirskog i epskog, dodatno naglašavajući vezu narodnog pesništva sa čarobnim štapićem epa.

Time vrlo rano Geteovoj teoriji mešavine svih rodova – koja ni po Geteu nije specifična samo za baladu nego recimo i za tragediju – počinje da parira zavodljiva

mogućnost da se balada proglasi ili za mešavinu dvaju od njih ili pak mešavinu svih rodova, u kojoj onda nužno preovladavaju karakteristike i intencija jednog od njih.¹¹

Tako je za Hegela balada ili romasa, „forma junačkih pesama“,¹² preovlađujuće lirska vrsta; iako s jedne strane pripovedna, „kada je reč o tome kako se iznosi sled ili tok neke situacije i događaja“, osnovni ton je u potpunosti liričan (Hegel 1986: 521). On polazi od pretpostavljene namere autora da kod čitaoca izazove „ista raspoloženja“ koja je u njemu izazvao ispričani događaj: tugu, melanholiju, radost, žar patriotizma. Središte umetničkog dela nije događaj koji treba ispričati, nego osećanje i raspoloženje koje on izaziva, i to predstavljanjem upravo onih crta događaja koji ta osećanja najefektnije oživljavaju; sadržina balade možda i jeste epska, ali je intencija autora i obrada lirska.

Da u baladi preovladava lirsko, makar i samo zato što je pišu liričari, tvrdiće i Karl Špiteler, a u teorijskim razmatranjima u drugoj polovini 20. veka Fromm i Marija Wagner, pa i Miler–Zajdel, koji doduše priznaju da se epski momenat ostvaruje u vidu radnje koja se pripoveda u baladi, ali tvrde da je ona nedvosmisleno podređena lirskom smisaonom elementu,¹³ budući da je prevashodno usmerena na to da slušaoca emocionalno dodirne i uvuče ga u događaj, tako da on prevaziđe svoje držanje na distanci. Čak će i Kete Hamburger, pod značajnim uticajem Hegelovog određenja lirike, baladu, zajedno sa romanom u prvom licu, odrediti kao posebnu *lirsko-epsku* vrstu, uprkos prethodnim zaključcima da balada ne može biti *lirski fenomen*, budući da je u njoj „pripovjedačka funkcija na djelu“ (Hamburger 1976: 291). Sadržaj balade ne shvatamo kao iskaz lirskog ja, nego pre svega kao fiktivnu egzistenciju fiktivnih subjekata.

Dalekosežnost uticaja Geteovog trojnog određenja i rodovsku zbrku – pre nego mešavinu rodova u baladi, ilustruje i Hinkovo, izrazito uticajno shvatanje po kojem se

¹¹Srdan Bogosavljević ove dve grupe određenja balade naziva „teorijama sjedinjavanja“ i „teorijama vodeće intencije“, a uz njih prepoznaje i „tezu o sjedinjavanju dva od tri roda“. Uporedi: Bogosavljević, S. 2005. Lirski element balade. Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, knj. LIII, sv. 1-3. Novi Sad: Matica Srpska. 253–280. Ovde ne treba zaboraviti ono na šta u fusnoti upućuje i Bogosavljević, da se ideja o vodećoj intenciji naslanja na tvrdnju Frica Martinija da „čisto epsko, lirsko ili dramsko delo postoje isto onoliko koliko i čovek koji doživljava epski, lirski ili dramski“. Po Martiniju je sve istovremeno prisutno premda sa različitim intenzitetom. Uporedi: Martini, F. 1957. „Poetik“, in: Deutsche Philologie im Aufriß. Band I. Berlin. 223.

¹²Uporedi: Hegel, G. V. F. 1986. Estetika, Beograd, knjiga III, 519.

¹³Uporedi: Fromm, H. (Hrsg.) 1984. Deutsche Balladen, 9. Auflage, München, 393.

elementi lirskog, dramskog i epskog u baladi susstiču tako, da uvek jedan od njih dominira, ipak, ne nužno uvek isti. Otud „balada omogućava dramatično zaoštrenu predstavu epskog događaja u lirskom (stihovanom) obliku“ (Hink 1968: 7), pa pojedinačne balade mogu da budu čas epske, čas lirske, a čas da naginju drami. Hinkov pokušaj novog orijentisanja balade odgovor je na nedostojno tretiranje vrste u zbirkama interpretacija, kao samo jedne od brojnih, i to lirskih vrsta, u nemačkoj književnoj istoriji i u tom smislu se može, zbog svog velikog odjeka, smatrati uspelim. Ali njegov pokušaj da na osnovu nove orijentacije napiše novu istoriju balade rezultirao je još jednom u nizu tipologija koja polazi od mogućnosti da se sve pesme koje se bilo istorijski, bilo strukturalno mogu svrstati u baladu mogu podeliti na nordijsku odnosno junačku, istorijsku baladu s jedne i legendarnu baladu s druge strane. Pitanje žanrovske pripadnosti time je samo naizgled rešeno, a balada kao literarna vrsta određena posredstvom kriterijuma *shvatanja sveta*. U tome se Hink dosledno nadovezuje na Kajzerovu logiku, u skladu sa kojom su rodovi *materijalizacija* sopstvenih imanentnih zakonitosti, sa subjektima koji, istovremeno se razvijajući, nose određene stavove i poglede na svet, a kojima rodovi ne samo da daju odgovarajući izraz, nego na koje pre svega stimulišu autora i recipijenta¹⁴. Balada tako otelovljuje čoveka u susretu sa moćima koje ga spoljašnje ili unutrašnje ugrožavaju i dovode do njegove propasti ili numinoznog straha. Otud je ona objektivna predstava sudara čoveka sa silama stvarnosti (Kayser 1936b: 198). Kajzerovo shvatanje balade, obeleženo izrazitim iracionalizmom, podrazumeva vladavinu tamnih sudbinskih moći na koje čovek reaguje na različite načine – od sujeverne poniznosti, preko herojskog prkosa do fatalističke rezignacije. Podela na vrste otud ne proističe iz materijala i motiva, nego od različite duhovne interpretacije stvarnosti. Isto je i kod Hinka koji nordijsku baladu dovodi u vezu sa buntovničkim *stavom*¹⁵ čoveka pogođenog sudbinom, a legendarnoj pripisuje raspoloženje pasije i čovekovo mučeničko *držanje* u odnosu na izazove sveta.

¹⁴Uporedi: Kajzer, V. 1973. Jezičko umetničko delo, 401 i dalje. Nadovezujući se na Štajgerovo shvatanje da su pojmovi lirsko, epsko i dramsko književno-naučna imena za fundamentalne mogućnosti ljudskog postojanja, Kajzer razlikuje pripadnost rodu uslovljenu formom u spoljašnjem smislu i rodovske prirodne forme poezije tj. osnovne stavove lirsko, epsko i dramsko svedene na tri mogućnosti samog jezika.

¹⁵Pojam stava i forme lirskog, epskog i dramskog od Kajzera preuzima Hink za svoje određenje balade i vrsta balade.

Kajzerova određenja, zavodljiva i uticajna bezmalo koliko i Geteova,¹⁶ preispitaće tek filologija 70-tih, odbacujući najpre pogled na svet (Weltsicht) kao načelno besmislen kriterijum za razlikovanje književnih žanrova. Predmet kritike je svakako i ideološka jednostranost shvatanja balade kao izraza nemačkog nacionalnog bića¹⁷, ali i činjenica da se, uprkos njegovom zahtevu da se definicija balade oslobodi od etimologije reči – jer su nezavisno od etimologije u različitim istorijskim trenucima različite tvorevine obeležavane rečju balada – Kajzerova razmatranja odnose i mogu odnositi samo na jedan određeni korpus pesama, iz tzv. magijsko-nordijske tradicije. Tu svakako leži i objašnjenje za teorijske pokušaje odvajanja novih oblika balade od starije baladeskne tradicije¹⁸, pa čak i navodno proglašenje smrti balade kod Miler-Zajdela¹⁹. Reč je o načelnom uverenju da je tradicija umetničke balade okončana, a da sa Brehtom i Vedekindom počinje istorija jedne nove balade koja zahteva i prevazilaženje dotadašnjeg stila u književno-istorijskim razmatranjima roda. U uvodnom tekstu zbirke *Istraživanje balade* iz 1980. Miler-Zajdel smatra opravdanim pojmovno odeljivanje istorije moderne pripovedne pesme (Erzählgedicht) od balade budući da njen ironični, duhoviti, čak apsurdni ton ne potiče iz ranije tradicije (iako se sa njom može dovesti u

¹⁶Baš kao na Getea, na Kajzera se ne ugledaju samo teoretičari iz vremena koje sledi njegovom (poput Šnajdera i Ulshefera koji o baladi govori pre svega kao o junačkoj vrsti), nego zbog velikog ugleda koje kao teoretičar uživa i u našem vremenu, od njegove istorije balade polazi i veliki broj savremenih razmatranja.

¹⁷Ideološki aspekt Kajzerove istorije balade kritikuje već Hink u svom pokušaju nove orijentacije balade, rečima da je „u međuvremenu (nakon svetskih ratova) čitavo insistiranje na nemačkoj supstanci balada postalo sramotno“ i dodaje da ako je 19. vek insistirao na istorijskoj perspektivi, 20. nam još snažnije nameće geografski horizont. Hinkova odrednica nordijski odnosi se u prvom redu na englesko-škotsku tradiciju.

¹⁸Reč je pre svega o Piontekovom i Baumgartenovom oštrom razlikovanju pripovedne pesme (Erzählgedicht) od balade i izdvajanju beneklzanga (Bänkelsang) i kabaretske iz baladeskne tradicije. Baumgarten tradicionalnu baladu vidi kao zatvorenu, a pripovednu pesmu kao formu otvorene fabule čiji su počeci u nanovo otkrivenom i adaptiranom benkelzangu, Vedekindovim i Hajmovim političkim pesmama, ali i Rilkeovim pripovednim pesmama na starozavetne teme, te hebrejskim baladama Elze Lasker-Šiler. H. Piontek pak glavne razlike vidi u preciznijem izveštavanju i okretanju temama svakodnevice u pripovednoj pesmi u odnosu na baladu, u odbacivanju hronologije, depatetizaciji pripovednog načina i izostavljanju dramatičnosti, te uvođenju negativnog junaka. Grefe i Višer pak pripovednu pesmu dovode u vezu sa Brehtovim epskim teatrom, pa su kriterijumi razlikovanja od tradicionalne balade oni koji aristotelovsko pozorište razlikuju od brehtovskog. Dok tradicionalna balada potvrđuje osećanja slušaoca, pripovedna pesma zahteva da ih on stavi pod kontrolu razuma i kritičke refleksije. Više o tome: Graefe, H. 1972. *Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. S.44 u. w. i Piontek, H. (Hrsg.): 1964.: *Neue deutsche Erzählgedichte*. Stuttgart, S. 6 u. w.

¹⁹Miler-Zajdel smešta kraj balade još u naturalizam: „Gotovo je sa ovom lirikom od naturalizma, od simbolizma i ekspresionizma“ (Müller-Seidel 1963: 82). Bogosavljević smatra da i Miler-Zajdel i Hink zapravo variraju Kajzerov problematični diktum po kojem je ekspresionizam proglasio smrt balade (Kayser 1936a: 291). Uporedi: Bogosavljević 2006: 17.

vezu), nego je odlika moderne lirike od ekspresionizma. A budući da je svaka istorija roda u savremenom proučavanju književnosti teško održiva – ne samo zbog mešanja rodova, nego i zbog simbolične i metaforične upotrebe žanrovske terminologije – istoriju modernih *baladičnih formi* bi možda, ipak, trebalo ostaviti u zbirkama lirike. Tako Miler-Zajdel (1980: XI–XII) svrstava i noviju baladesknu tradiciju u liriku, kako je to sa starijom učinio pre. U svojoj kritici ranijih teorijskih pristupa balade Laufhite odbacuje kategoriju *neposrednosti* na osnovu koje Miler-Zajdel u svom tekstu iz 1963, a onda i Grefe²⁰ i drugi, stariju umetničku baladu pripisuju lirici. Balada nema intenciju da *gane* čitaoca, nego se od njega očekuje refleksivni trud, a ako govorimo o neposrednostionu je inscenirana i najčešće predstavlja „zamku u koju čitalac treba da upadne, da bi posredstvom iritacije došao do saznanja.“ (Laufhütte 2009: 18). Umesto o neposrednosti, dakle, u vezi sa baladom treba govoriti o refleksivnosti i to ne samo u novijoj tradiciji od Brehta, nego tokom cele njene, istina raznolike, dinamične istorije – bilo da je reč o distanciranoj ironiji komične romanse koju su iz Francuske preuzeli Glajm, Leven, Šibeler, Henrieta Vilhelmina Gajsler ili o naslanjanju na motive danskih i engleskih uzora. Dokaz toga je već kod Birgera činjenica da je pravi predmet prikazivanja vrlo retko sami ishod događaja. Čitalac, bilo indirektno bilo eksplicitno, na osnovu načina prikazivanja, često ironičnog i provokativnog, izvodi stvarno značenje prikazanog, koje prikazani događaji i njihov ishod tek reprezentuju odnosno simbolično predstavljaju. Pripovedanje događaja odnosno njegova kritička refleksija u činu recepcije su po Laufhiteu epska osnovna struktura koja, uz neke dodatne zajedničke karakteristike, odlikuje celokupnu tradiciju nemačke umetničke balade – od osamnaestovekovnih romansi, preko balade Geteovog vremena i Hajneove romanse do balade realizma, moderne i naše savremenosti.

Teorija balade tako postaje moguća tek sa odbacivanjem zablude da se ona žanrovski može odrediti na osnovu tema i materijala, pogleda na svet ili karakterističnog osnovnog tona, navodne dramske napetosti ili lirske neposrednosti, a sa svešću da je svako žanrovsko određenje u dvostrukoj temporalnoj zavisnosti – od vremena u kojem se izriče, kao i od vremena u kojem su nastale književne tvorevine na

²⁰ „Lirsko-baladična i patetično-baladična stilizacija događaja u baladi ima za cilj da ukloni distancu između predmeta i slušaoca. Govornik je neposredno pogođen i ponešen i želi da slušaoca navede na emocionalnu reakciju i iznudi njegovo afektivno odobravanje.“ (Graefe 1972: 135).

koje se odnosi. Otud je većina navedenih pokušaja definisanja pojma balade i ostala ograničena bilo na istorijski trenutak refleksije, poput Geteove, ili, poput Kajzerove i Hinkove, na ograničen korpus balada, nezavisno od vremena nastanka. Jer ne treba zanemariti ni protejsku prirodu vrsta, kakvu balada dokazuje, vrsta koje u različitim vremenima i pod različitim uslovima mogu višestruko da promene svoje lice. (Grubačić 2006: 463).

Sa pouzdanjem da je baladu moguće definisati preko strukturalnih momenata, te sa insistiranjem na njenom fikcionalnom karakteru, čini se da je i o rodovskom određenju balade rečena poslednja reč. Imajući u vidu celokupnu istoriju balade u svim njenim obličjima, kao i celokupnu istoriju teorije o baladi, ali i moguće pravce daljeg razvoja žanra, Laufhite u formuli, koja sledi u celini, baladu određuje kao epsku vrstu, sa aspekta unutrašnje i formalne strukture – načina i sredstava prikazivanja – intencije i funkcije.

Balada je epski-fikcionalni rod.

Uvek je u stihu, uglavnom rimovana i strofična, ponekad sa elementima nalik refrenu i često oblikovana izrazitom metričko-ritmičkom umjetničkom vještinom.

Poznaje sve vrste epskog fikcionalnog uobličavanja.

Od drugih epsko-fikcionalnih rodova razlikuje je specifično teleološko strukturiranje predmeta, čija se indirektnost, kao i relativizacija teme o kojoj je reč, sastoji u tome što ciljevi umetničkog uobličavanja nisu eksplicirani.

Efekti specifične indirektnosti balade proističu iz određenog raspona mogućnosti za strukturiranje predmeta, koji seže od situacionog do koncentracionog tipa; oba ova tipa odlikuje ograničenost i oštre konture uobličjenih predmeta, zatim izbor egzemplarnih ili simboličnih značenjskih šema koje čitalac treba da konkretizuje na osnovu sopstvenih iskustava.

Za to je neophodna kombinacija sugestivnog, neposrednog načina prikazivanja s jedne strane i načina prikazivanja koji distancira predmet i simulira racionalne pristupe s druge; ta kombinacija načina prikazivanja karakteristična je za žanr i u njenoj funkciji su svi elementi balade.

Obrada predmeta balade može biti ozbiljna i humoristična ili ironična, a način obrade koji preteže ne mora nužno da bude kongruentan predmetima koji se predstavljaju.

Ne postoje specifično baladične teme.

Istorija balade je opis istorijskih konkretizacija elemenata strukture roda koji su se pokazali kao varijabilni. (Laufhütte 1991: 619–620)

Ovu formulu Laufhite je razvio u predgovoru svoje obimne monografije iz 1979, *Nemačka umetnička balada*, koja je uz Hinkov pokušaj novog orijentisanja balade još uvek najobimnija teorijska publikacija o baladi, a bez promena ju je preuzeo kasnije u pogovoru Reklamove zbirke *Nemačke balade* iz 1992. koje do danas važi kao klasično školsko izdanje nacionalne balade. Iako je sam autor u više navrata pozivao na preispitivanje definicije, poslednji put u tekstu o baladi druge polovine 20. veka, objavljenom 2009, ona do danas važi kao poslednja reč o baladi, prema kojoj se orijentišu i drugi savremeni istraživači balada. Nastala je na osnovu obimnog preispitivanja dotadašnjih teorija balade, koje je utoliko manje svrhovito ovde ponavljati, i na osnovu empirijskog istraživanja, interpretacije reprezentativnih nemačkih balada u hronološkom nizu njihovog pojavljivanja od Glajma i Heltija najpre do Brehta, a onda i do Grasa i Ule Han. Opsežnu analizu i jedini pokušaj korigovanja Laufhiteovog modela do danas dao je 2006. godine Srdan Bogosavljević.²¹ Iz njegove kritike proizašao je alternativni model koji deo Laufhiteovih određenja pojašnjava, dok za ona koja dovodi u pitanje, ili direktno osporava, nudi alternativu ili dopunu.

Laufhite baladu nedvosmisleno određuje kao epsku, dovodeći epsku u vezu sa fikcionalnošću na kojoj pre njega insistira još Štefensena: „Da je balada *epski* rod znači da spada u fikcionalno pesništvo. U svakoj baladi je reč o fiktivnim likovima; balada stvara fiktivni svet". (1971: 128). Kao epsku, baladu po Štefensenu odlikuje i prisustvo pripovedača koji se razlikuje od lirskog-Ja po tome što načelno ne priča sopstveni

²¹Bogosavljević, Srdan. 2006. Laufhiteov model balade. Zlatna greda, br. 51–52. Novi Sad. 50–55. – Zanimljivo je da je upravo te godine, u maju, održan i literarni kolokvijum o baladi u Beogradu, koji je bio prilika da Bogosavljević i Laufhite direktno u diskusiji razmene argumente u korist ponuđenih modela, budući da je Bogosavljevićeva kritika već ranije objavljena u prvom delu godine. Po radovima koji su uvršteni u zbornik sa kolokvijuma (objavljen tek 2009) reklo bi se, međutim, da to nije slučaj, jer Laufhite u zborniku i dalje zastupa prvobitni model i poziva na njegovo buduće preispitivanje, dok Bogosavljević piše o ekspresionističkoj baladi kao jednoj istorijskoj realizaciji žanra.

doživljaj. Tačnije, izvesna *govorna instanca* pojavljuje se i u lirici i u epici, ali prikazani kontinuum u epici postaje kontinuum događaja koji nije emocionalna i refleksivna artikulacija situacije fikcionalnog govornika, kako je u slučaju lirskog-Ja, čak iako se pripovedač pojavi na kraju svog izveštaja ili zaključi izveštaj nekom strofom koja je, makar i naizgled, lična. Ta unutrašnja karakteristika govorne instance razlikuje baladu od lirike uprkos istovetnosti formalnih sredstava kakvi su stih, rima, strofa, refren i metrička struktura uopšte. Balada je načelno otvorena za sve metričke i strofične mogućnosti, a jedina strofa koja se isključivo dovodi u vezu s baladom je tzv. *čevi-čejs strofa* (Chavy-Chase-Strophe), originalna strofa škotske narodne balade koju su pesnici 18. veka na različite načine koristili da se približe baladeskom pesništvu.²² Čevi-čejs strofa je poseban oblik tzv. narodne strofe koja će do kraja 19. veka zbog velike slobode u metričkom oblikovanju ostati omiljena kod romantičara i Hajnea – jednako u njihovoj lirici kao i u baladi. Pisci balade koriste međutim i izuzetno komplikovane oblike, strofe koje se protežu na 10 ili 12 stihova, ali i septinu koja se nadovezuje na tradiciju Luterovih horala ili dvostruki narodni katren. Zanimljiva je i strofa Šilerove balade od koje on zahteva upravo promenljivost, pa menjajući broj stihova u strofi ili rimu ili metar, nastoji da nikad ne bude ista.

Uprkos istovetnosti formalnih struktura sa lirikom, balada je epska vrsta i poznaje sve vrste epskog fikcionalnog uobličavanja. To po Laufhiteu znači da njen tekst predstavlja „govorni kontinuum, koji može da realizuje sve četiri vrste epske fikcije: pripovedanje u trećem, pripovedanje u prvom licu, reportažni i situativni govor, u čijim okvirima nastaje kontinuum događaja“ (2009: 17–18). Dobar primer za situacioni tip pripovedanja bila bi Hajneova balada *Bojište kod Hastingsa*, dok je koncentracioni tip pripovedanja moguće analizirati na primeru Geteove *Ružice na pustari*. Predstavljeni predmeti su jasno ograničeni i oštro konturirani, uglavnom jednodimenzionalni (einsträngig).²³

²²Sastoji se od dva puta po dva stiha sa četiri udara, od kojih drugi i četvrti, zbog ritmičke pauze, izgledaju kao da imaju tri udara, time nastaje snažna cezura u smislu. Čevi-čejs strofa obeležena je smenom kraćih i dužih stihova, a poreklo joj se može pratiti do nibelunške strofe i mlađe Pesme o Hildebrandu.

²³Ovde može biti zanimljiv Kajzerov rani zaključak o paralelnom procesu rastakanja novele i formiranja balade i njihove srodnosti sa aspekta načina na koji je događaj ispričan – einsträngig. Uporedi: Kayser 1936b: 463–464.

Načini pripovedanja su, međutim, baladi i drugim pripovednim vrstama zajednički, a ono što baladu odvađa od njih i što po ovoj definiciji jeste njena suštinska karakteristika jeste način predstavljanja predmeta koji je sugestivan, indirektan, ali koji istovremeno – bio on ozbiljan ili ironičan – distancira predmet od govorne instance (sugerišući distancu i recipijentu). Reč je o sentimentalnom karakteru nemačkih balada koji se ogleda u dominaciji humoristično-podsmešljivog tona i u osvešćenom preuzimanju i osnaživanju arhaičnih elemenata narodne poezije. U već pomenutoj *Ružici na pustari*, ali i u *Kralju u Tuli*, Gete koristi elemente narodne poezije da bi stvorio simboliku, dok ih u *Čarobnjakovom učeniku* humorističnim načinom stavlja u funkciju satire na književno stvaranje, pri čemu ne izostaje ni aspekt poigravanja sa žanrom, baš kao i u *Plesu smrti*. Ali distancu u odnosu na ono što je preuzeto iz prošlosti (ili iz daleka) svesno zadržava, pa je uz svu sugestivnost predstave tema relativizovana. Kod Glajma, Heltija i Hajnea *realistična rezerva* ugrađena je kroz nedrealistično-grotesknu karikaturu, a kod Getea, u *Vilinskom kralju* na primer, kroz problematizovan status realnog ili pomeranjem prikazanog u sasvim druge sfere, kao kod fon Droste i Hajnea. Jer „tamo gde poetski tekst ne dozvoljava relativizaciju, vlada ideološki iracionalizam ili je napravljen korak ka trivijalnom“ (Laufhütte 1992: 74).

Svi formalni elementi balade višestruko su u funkciji kombinovanog načina predstavljanja odnosno relativizacije predstavljenog. Intencija balade međutim nije eksplicirana. Predstavljeno je egzemplarno ili simbolično, alegorično čak, a značenje generiše sam recipijent konkretizujući ugrađene značenjske šeme na osnovu sopstvenog iskustva. Ne postoje specifično baladične teme i predmeti, kaže definicija. Svaka građa je dozvoljena, a efektivan način njene obrade često je u kontrastu sa ciljem predstavljanja.

U opsežnoj analizi Laufhiteovog modela Srdan Bogosavljević kritikuje prije svega polazne osnove Laufhiteovog istraživanja i njegove heurističke postavke, tvrdeći da se ovaj na samom početku svog rada, kao i većina teoretičara žanrova, spotiče o problem određenja suštine epskog, lirskog i dramskog. Jer, kada kao konstituente pojma žanra isključi ton i tematsko-motivski kompleks, Laufhite u svrhu pojmovnog apstrahovanja upotrebljava „strukturu prikazivanja“, a kao glavnu razliku između lirskih i epskih „struktura prikazivanja“ ističe razliku u načinu „oglašavanja“ govorne instance. Naime, dok epski pripovedač „iznedruje kontinuum koji se može razlikovati od njega“,

lirsko oglašavanje je emotivna i refleksivna artikulacija situacije samog fikcionalnog govornika, takozvanog „lirskog ja“ (Bogosavljević 2006: 51). Bogosavljević tvrdi da je Laufhite time pobrkao lirsko i fikcionalno ja, kao i da je njegovo razlikovanje „struktura prikazivanja“ zasnovano na maglovitom kriterijumu osamostaljenosti tj. nesamostalnosti ispričanog zbivanja od govorne instance. Laufhite zato u potpunosti odbija da bi balada mogla biti lirski vrsta – budući da ni u jednoj baladi ne nalazimo „samopredstavljanje nekog Ja u njegovom *stanju*, zarad njegove sopstvene nahodnosti poimane kao reprezentativne ili simboličke“ (Laufhütte: 351). Balada ne obuhvata lirski trenutak opisivanja unutrašnjeg događaja. Iako se u dramatičnim spoljašnjim okolnostima provociraju unutrašnja kolebanja, ona se u baladi nikad ne iskazuju, ponajmanje direktno kao u lirici. Ipak, u hijerarhiji suštinskih, obaveznih, obeležja balade, na visokom drugom mestu Laufhiteovog modela nalaze se stih i strofa, čak i jedinstveni „metričko-ritmički artizam“, izrazite, iako formalne, karakteristike lirike, kojim uz, druga, pripovedna sredstva balada postiže jedinstveni efekat. Otud i Bogosavljevićeva kritika Laufhiteovog doslednog odbijanja svake mogućnosti da balada sadrži žanrovski prepoznatljive elemente lirskog.

Sa druge strane, u onome što Laufhite navodi kao oblike epskog pripovednog uobličavanja dominantne u baladi, Bogosavljević prepoznaje „kategorije koje je naratologija odavno izdvojila kao najčešće pripovedne perspektive“ (53) definisane na osnovu odnosa između protagoniste i govornika, s jedne strane, i između vremena zbivanja i vremena pripovedanja, s druge.²⁴ Ovo Bogosavljevićevo pojašnjenje – pre nego kritika – znatno olakšava razumevanje Laufhiteovog modela u delu razmatranja tipično „pripovednog“ u baladi i njegovu primenljivost na konkretnom korpusu. U svoj alternativni, korektivni model, Bogosavljević će ugraditi ono u čemu smatra da je Laufhite od drugih teoretičara napravio veoma važan otklon: u baladi je reč o zbivanju, a ne o radnji, jer radnja po pravilu nastaje tek povezivanjem nekoliko situacija, dok zbivanje može biti ograničeno i na jednu jedinu situaciju, što i jeste slučaj u mnogim

²⁴To su prema Bogosavljeviću (53): 1) auktorijalna pripovedne perspektiva u kojoj nisu identični ni protagonista i govornik, ni vreme zbivanja i vreme pripovedanja; 2) pripovedanja iz perspektive nekog ja koje se razlikuje od Ja protagoniste i čije je vreme odmaknuto od vremena zbivanja; 3) pripovedanja iz identičnosti protagoniste i govornika te vremena pripovedanja i vremena zbivanja, no koje ne treba brkati sa tzv. „personalnom“ perspektivom; 4) pripovedanje u kojem se, pri konstantnoj razlici između protagoniste i govornika, poklapaju dva vremena (reportaža).

baladama. Izrazito važnom Bogosavljević smatra i Laufhiteovu tipologiju vrsta oblikovanog zbivanja, omeđenu dvema ekstremnim mogućnostima: „situacioni“ i „koncentracijski“ tip, zamerajući mu što se detaljnije zadržava samo na teleološkom strukturiranju, dok mnoge preostale tipove oblikovanja ni ne pominje.

Predmet Bogosavljevićeve kritike je indirektnost, koju, kako smo videli, Laufhite mnogo puta naglašava i koju dovodi u vezu upravo sa pojmom „teleološkog strukturiranja zbivanja“, ali i sa činjenicom da eksplikacija ciljeva prikazivanja izostaje. Bogosavljević dalje nastoji da razloži šta zapravo znači „teleološko strukturiranje predmeta“ i da li ga treba razumeti didaktički – kao da *balada stremi* određenom cilju ili ima nešto za cilj, ili imanentno – kao „da *sve u baladi* stremi ka određenom kraju“ tj. da sve ispričano ima unapred zadati cilj u ishodu zbivanja u baladi. Citirajući Štefensena, Bogosavljević istu teleološku (finalističku) strukturu unosi u sopstveni strukturalni model, kao karakteristiku koja baladu razlikuje od ostalih fikcionalnih vrsta:

„To znači da balada [...] po pravilu uvodi samo takve motive i crte koje utiču na 'radnju'; ona, dalje određuje raspon i težinu tih motiva u skladu sa njihovim značajem za cilj ka kojem radnja uvek stremi. Sve u baladi stremi ka određenom „kraju“.²⁵

Veoma pozitivno i osvežavajuće u Laufhiteovom modelu je, smatra Bogosavljević, insistiranje na sintezi distancirajućeg i afektivno aktivnog oblikovanja (54), pogotovo kada imamo u vidu da je baladi ranije pripisivano isključivo sugestivno-neposredno prikazivanje, dok joj je pravo na kritičku distancu – ironiju i skepsu – u potpunosti osporavano. Ovo je veoma važno, jer prihvatanjem teze oko koje su Bogosavljević i Laufhite saglasni, dobar deo ostvarenja, neopravdano uvrštenih u novi, avangardni žanr, u pripovedne pesme (Erzählgedicht), vraća se u žanr balade i, što je još važnije, baladi se priznaje osporena distanca između predmeta i čitaoca tj. intelektualna sloboda.

Manje zbog istovetnosti formalnih sredstava, a više zbog intuitivnog doživljaja Bogosavljević dozvoljava da se balada „ugnezdi“ u lirski prostor²⁶, ali je – uz svu

²⁵Stefensen prema Bogosavljević 2006: 55.

²⁶Stav 2. Bogosavljevićevog alternativnog modela: Balada se odlikuje određenim „lirskim kvalitetom“, koji se očituje pre svega (ali ne i isključivo) u primeni formalnih sredstava kao što su stih, strofna uređenost i rima. Više o lirskom u baladi u Bogosavljevićevom tekstu u Zborniku Matice srpske iz 2005.

kritiku, pojašnjenja i predloge za korigovanje Laufhiteovog modela²⁷ – saglasan sa njim da je balada 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 (55).

Isti zaoštren stav o baladi kao epskoj vrsti dosledno zastupa i i Vinfrid Vesler, koji je u Lampingovom leksikonu žanrova, objavljenom 2009, isključiv po pitanju žanrovskog određenja umetničke balade, kao i po pitanju njenih strukturalnih kriterijuma, iako – blisko Miler-Zajdelovom insistiranju na neposrednosti – govori o *izvorno naivnom tonu* u njenoj ranoj istoriji. Modernoj baladi, međutim, Vesler ne samo da priznaje refleksivni karakter, nego čak tvrdi da na njenom refleksivnom, kritičkom odnosu prema društvenim fenomenima počiva budućnost žanra.

Mnogo osporavanu budućnost baladi priznaju i učesnici literarnog kolokvijuma o baladi, održanog 2006. u Beogradu. Bez obzira na još uvek neujednačene kriterijume o prirodi i osnovnim postulatima vrste, moderni proučavaoci balade – Bogosavljević, Grim, Laufhite, Vajsert, Vesler – saglasili su se tom prilikom da je *dama po imenu balada* nepravedno proglašena za mrtvu, te da je njenu istoriju neophodno sagledati kao promenljiv, ali neprekinut kontinuitet.²⁸

I Laufhite, i Vesler, i drugi o umetničkoj baladi govore kao istorijski realizovanoj formi. U dve naporedne tradicije balade, sa istih izvora, razvili su se ozbiljni, neposredni način prikazivanja s jedne, i ironična igrarija s druge strane, dve tradicije koje su u 19. veku radikalno razdvojene na osnovu vrednosnih kriterijuma. I ako u vezi sa baladom razmišljamo o *mešavini*, onda to ni u kom slučaju nije mešavina žanrova, već može biti reči samo o mešavini ova dva pripovedna načina, koja se jasno vidi ne samo kod Heltija i Hajnea, nego već kod Birgera, pa i u najboljim, tzv. majstorskim baladama Šilera, Getea koje po pravilu svrstavaju u *ozbiljnu* tradiciju. U toj mešavini je bez sumnje samoobnovljivi izvor modernost žanra.

²⁷Važna Bogosavljevićeva dopuna Laufhiteovom modelu su sledeći stavovi: 5. Baladnom zbivanju su svojstveni relativno ograničeno ispričano vreme, koncentrisanost i oštre konture; 7. Pre svega zbog svoje relativne kratkoće balada ne koristi sredstva karakteristična za većinu drugih epsko-fikcionalnih vrsta (npr. detaljne opise, psihološku analizu i motivaciju); 9. u skladu sa izrazito finalističkim strukturiranjem zbivanja u njenoj osnovi, balada se veoma često završava (nerefleksivnom) „poentom“.

²⁸Uporedi: Woesler, Winfried, Zur Einleitung, uvodni tekst u: Bogosavljević, Srđan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). 2009. Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang.

ISTORIJA²⁹

Iako celovita, sveobuhvatna i sistematična istorija tzv. umetničke balade još nije napisana, ona nesumnjivo postoji kao istorijski kontinuitet od oko 1770. do danas. Hronologiji razvoja umetničke balade prethodi istorija narodne balade koja je uglavnom bila kratka, pripovedna i imala tekst za pevanje na temu iz narodnog predanja ili istorije. Poreklo najstarijih narodnih balada na nemačkom govornom području još je u tami, jer je balada u Nemačkoj šire rasprostranjena tek od 16. veka. Različite indicije upućuju na to da je u vreme cvetanja viteške kulture postojala balada koja je s jedne strane bila orijentisana na dvorsku građu, a sa druge strane sačuvala, pa makar i u modifikovanom vidu, znatno stariju, tradiciju germanske junačke pesme. Primer za to je *Mlađa pesma o Hildebrandu* iz 15. veka, koja se od starije razlikuje po pomirljivom završetku, a primer za dvorske teme je pesma iz 1233, sačuvana u mlađem prepisu, koja peva o sceni rastanka između Elizabete iz Tiringena i njenog muža Ludviga kada on 1227. polazi u krstaški rat.

Špilmani i obdareni pesnici iz naroda oblikovali su junačke sage i mitove o prirodnim pojavama, u pripovedne pesme kratkih strofa, sa rimom na kraju stiha i refrenom koji se više puta ponavljao. Od junačkih pesama razlikovala ih je tesna veza sa muzikom i pevanjem. Tekstovi nepoznatih autora danas su u dobroj meri izgubljeni, jer su se u dugom nizu godina prenosili usmeno. Sačuvan je izvestan broj melodija i oko 250 tekstova pesama koje po formalnim kriterijumi sasvim odgovaraju narodnoj poeziji. Sam pojam *narodne balade* problematičan je koliko i pojam *narodne književnosti* uopšte. Da li pod tim treba razumeti književnost namenjenu narodu, čiji je recipijent narod ili pojam nužno pretpostavlja da je narod istovremeno i tvorac ove vrste književnosti? Teorije pod uticajem romantizma koje narodno pesništvo vide kao odraz kolektivnog bića, smatraju da je nužna pretpostavka narodne poezije, da pesnik, tvorac, potiče iz naroda. Kasnije teorije pomeraju akcenat na recepciju, pa će narodna pesma

biti shvaćena kao *umetnička pesma u ustima naroda*, što znači pesma koja živi na širokom geografskom prostoru na kojem živi i narod i u svim njegovim slojevima. Dokaz za to su njene brojne varijante (Bauzinger 1968: 252), koje nastaju zbog usmenog prenošenja, odnosno zbog pogrešno zapamćenih delova teksta, svesnim odstupanjem ili proizvoljnim dopunjavanjem zaboravljenog teksta. Tako nastaju takozvani prepevi, u kojima su često ne samo mesta dešavanja, nego i imena i karakteristike junaka promenjena do te mere, da se veza sa originalom više ne prepoznaje.

Narodna balada se kroz društvene slojeve prostirala doslednije nego junačko pesništvo ili minezang i ubrzo usvojila karakteristike neherojskog i gradskog života. Od 15. veka balada se udaljava od viteških tema i iz zamkova izlazi na ulicu, ulazi u gostionicu. Ako je verovati prvim sakupljačima narodnih balada iz 18. veka, velikoj popularnosti balade doprinela su udruženja zanatlija. Najviše se pevalo prilikom tkanja i beljenja platna, ali i u pijačne dane, na trgu. Ispričani događaji se dramtizuju, pa se napetost i užas uvećavaju: od najstarije baladične priče o ubistvu gospođe od Vajsenburga iz 1150. kratak je razvojni put do moritata tj. balade o ubistvu (Moritat = Mords–tat). Od široko rasprostranjenog žanra za publiku svih slojeva, sa formiranjem obrazovanijih građana koji će razviti specifične literarne prohteve, balada postaje žanr manje obrazovane publike. U 16. veku je već toj publici omiljena vrsta bila benkelzang ili vašarska balada. Pesnik je, na javnom mestu, stojeći na klupici, pričao priču o nekom istorijskom događaju ili novinskoj vesti poput prestupa, nesrećnog slučaja ili zločina, koju bi vrlo često nemi pripovedač demonstrirao pomoću slika. Priču u slikama, odštampanim na nepovezanim listovima, slušaoci su kasnije mogli i da kupe. Zanat benkelzanga podlegao je tržišnim zakonima. Na osnovu reakcija publike stare priče su aktualizovane tako da potvrđuju emotivne klišeje i moralne predstave slušalaca.

Nakon procvata narodne balade u 15. i 16. veku, umetnička balada utemeljila se u Nemačkoj tek sa Glajmom koji je svojom zbirkom *Romanse*³⁰ iz 1756. pokušao da poveže benkelzang sa stilom romanse. Najvažniji podsticaj razvoju nemačke umetničke

²⁹Ovaj istorijski pregled oslanja se na Kajzerovu Istoriju nemačke balade iz 1936, Brojtigamov predgovor knjizi Nemačka balada, Hinkov pokušaj nove orijentacije balade iz 1986. i Veslerov pregled u odrednici Balada u Lampingovom leksikonu žanrova iz 2009.

³⁰U toj zbirci je i njegovala Marijana (Marianne), nastala kao obrada najčuvenije Monkrifove romanse Les constantes amours d’Alix et d’Alexis.

balade dali su, međutim, Mekferson sa svojim Osijanom³¹ (1760) i Persijevi *Relikti* iz 1765.³² Severnjačke sage u ove dve zbirke bile su izuzetno uticajne u Evropi jer su odgovarale tadašnjim predstavama o živom narodnom pesništvu. Ponovo otkrivanje anglo-germanske tendencije u šturm und drangu išlo je uz anti-prosvetiteljske tendencije, a u pozivanju na navodne izvore narodne poezije bilo je nečeg iracionalnog. Herder je na to nadovezao teorijska razmatranja, objavljena 1773. pod naslovom *Izvodi iz prepiske o Osijanu i pesmama starih naroda* i sam se okrenuo narodnoj poeziji.³³ Na Herderov podsticaj Gete je 1771. u Elzasu napisao 12 balada sa melodijama. Jezik ovakvih tekstova važio je kao promišljeni standardni pisani jezik, a izbor reči, rima, jednostavna stilska sredstva i struktura strofe izgledale su primerno i uzorno, što je posebno bilo od značaja za produkciju balade u procvatu.

Među savremenikima kao začetnik umetničke balade važi Helti koji, potaknut narodnim izvorima, 1771. piše baladu *Adelstan i Ružica*, te Birger čija *Lenore*³⁴ do danas i van nemačkog govornog područja slovi za prototip umetničke balade i potvrda uverenju da se umetnička razvila iz duha narodne balade. Okretanje emotivnom i subjektivnom i stalno posezanje za tradicijom, tipično za šturm und drang, trijumfuje u *Lenori* koja je i zamišljena da bude poetsko ostvarenje Herderovog nauka. Atmosfera vladavine iracionalnog koju je Birger uspeo da oživi u ovoj baladi ostaće po mnogima do danas *tipična* baladeskna atmosfera.

³¹Osijan je slepi pevač iz škotske mitologije kojem je Škot Džejms Mekferson (James Macpherson, 1736–1796) pripisao izvesni broj spevova o kralju Fingalu, Osijanovom ocu, kao i o bitkama i sudbinama plemenitih junaka iz njegovog kruga, koji su pokušali da spase kraljevstvo na umoru. Mekferson je tvrdio da je reč o autentičnim pesmama koje je sakupio i sa gelskog preveo na engleski, ali je kasnije, nakon više od jednog veka, utvrđeno da je Osijanove spevove napisao Mekferson sam. U vreme kada su štampani, navodni Osijanovi spevovi stekli su veliku slavu izvan granica engleskog govornog područja i uticali značajno na generaciju pesnika Šturm und Dranga. Na nemački su navodna Osijanova dela prevedena 1768-9, a Geteu je na „severnjačkog Homera“ ukazao Herder. Oduševljenje Osijanovim spevovima Gete je iskoristio u karakterizaciji Vertera.

³²Reliques of Ancient English Poetry, zbirka od 109 balada, popularnih pesama i pripovesti u stihu iz narodnog predanja koje je sakupio i u tri toma izdao biskup Tomas Persi (Thomas Percy, 1729–1811). Zbirka je imala značajan uticaj ne samo na engleske romantičare, nego na celokupni romantičarski pokret u Evropi.

³³Auszug aus einem Briefwechesel über Ossian und die Lieder der alten Voelker.

³⁴Objavljena iste 1773. kad i Izvodi.

Lenoru zatičemo u trenutku najdublje rezignacije. Od pripovedača saznajemo da je tome uzrok tome gubitak voljenoga, Vilhelm se nije vratio iz rata³⁵. U dijalogu između nje i majke otkrivaju se dva životna stava koje interpretatori obično³⁶ poistovećuju sa stavovima dve generacije. U majci je oličena starija generacije, koja potvrđuje čvrstu veru u Boga i njegovu milost, podanički stav kmetova i vazala koji se odazivaju na prvi zov ratne trube gospodara i kraljeva. Lenora otelovljuje generaciju Birgerovih mladih savremenika, kojoj pripada i on sam, okrenutu zemaljskoj realizaciji sreće. Za Lenoru biblijski pojmovi – i blaženstvo i pakao – dobijaju značenje samo uz Vilhelma. U njoj kritici koja je inspirisana bolom zbog ličnog gubitka, artikuliše se subjektivni otpor prevrtljivim, objektivnim, apsolutističkim, društveno-političkim odnosima i klerikalnim strukturama (Freud 1978: 19). U majčinim replikama vera u boga podrazumeva uzdržavanje od previše očekivanja u ovostranosti. One sadrže upozorenje da se na sreću ne polaže pravo, ali i obećanje nagrade ili obeštećenja u onostranosti, za svaku patnju na ovom svetu. Majka, međutim, ne govori svojim rečima, njoj su u usta stavljene reči iz Biblije i crkvenih pesama: „Sve je dobro što Bog čini“³⁷ /Was Gott tut, das ist wohlgetan/. Ona zastupa skromnost i lojalnost koja se sredinom 18. veka još uvek očekuje u odnosu na suverena, na kneževe i gospodare. Ona, poput Lesingove Klaudivije Galoti, reprezentuje neprosvećeno građanstvo; njena argumentacija je tipična za restriktivni hrišćanski moral (Grimm 2002: 81). Ovi ideali odbijaju se o Lenorinu patnju. Ona se oglašuje o poziv da se saglasi sa legitimnim religioznim i socijalnim normama. Njeno otuđenje je krajnje subjektivno, ali se može čitati i kao kritika besmislenosti rata i sumnja u ispravnost asketskog uzdržavanja od zemaljske sreće, te odbacivanje principa kompenzacije patnji za obećanje onostrane punoće. Lenora u takvoj interpretaciji otelovljuje ženu koju u odnosu na rutinsko povinovanje običajima i zemaljskom moralu, poretku koji njenog voljenog odvodi u rat, emancipuje

³⁵Reč je o Sedmogodišnjem ratu (1754–1763). Fridrih II pokušao je da neuspeh svog ratnog plana kompenzuje osvajanjem teritorije Češke kako bi primorao Austriju da odustane od rata. Zato se veliki deo sukoba pruske i austrijske vojske dogodio se na teritoriji Češke, oko Praga, kao i u okolini Budima u današnjoj Mađarskoj.

³⁶Freud, W. 1978. Gotfried August Bürger: Lenore. Die Deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik. Paderborn. 19 – 27. Grimm, G. E. 2002. Bestrafte Hybris? Zum Normenkonflikt in Gottfried August Bürgers Lenore. Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen. Stuttgart: Reclam. Frojdoov pristup je izrazito sociološki, dok Grim daje pregled različitih interpretacija, a u središte sopstvene ipak stavlja konflikt društvenih normi, promenu paradigme odnosno društvnog obrasca u dve generacije.

³⁷Prevod Alekse Šantića u: Krivokapić 2001: 84–92.

ljubav odnosno ljubavna patnja. U osnovi Lenorinog subjektivnog osećaja je uverenje revolucionarne generacije da ljudska suština nije u poricanju života i ropstvu normama, već u slobodi čoveka da sam kreira život i radosti koje život može da mu pruži. Takav prometejski stav, međutim, mora da bude kažnjen. Emil Štajger *Lenoru* navodi kao „grozomoran primer kažnjavanja podsmevanja bogu,“ dok Šofler i Šmit-Kaspar Lenorinu sumnju shvataju kao rastakanje vere u boga odnosno čin religioznog otpadništva (prema Grim 2002: 79). Ljubavna sreća na zemlji postaje moguća tek kao posledica sekularizacije, koja se u privatnoj sferi manifestuje kao greh ili pre hbris, jer podrazumeva i bunt. Kazna koja se u drugom delu pesme realizuje u scenama sa jahačem smrti, je u tom smislu ne samo pravedna nego i neminovna i zadobija status božije pravde. Vilhelm se pojavljuje u liku jahača smrti, posuđenom iz narodnog predanja³⁸. Poziv njegove voljene da ga zagreje nakon dugog putovanja otkriva nam da on dolazi sa one strane, da je hladan i beskrvan, jednako kao njegova pratnja, što Lenora, zaslepljena osećanjima ne primećuje.

Druga grupa interpretacija *Lenore* akcenat stavlja na „bezuslovnost ljubavi“ (Schöne 1956: 196), koja ne priznaje uslove i ograničenja ljudskog poretka, pa se kao takva ne može se realizovati u životu. Na isti način kao što se zahtevima čula i telesnosti odupire prolaznost, propadljivost zemaljskog trajanja. Vilhelm je živi mrtvac, simbol krnje egzistencije, koja svoje pravo na realizaciju u životu traži i nakon smrti. A Lenorina ljubav je inicijacija u smrt. Smrt trijumfuje u sablasnim slikama koje lede krv u žilama:

*S konjika se ruho rasu
i ko trula krpa pada
bez kose mu teme osta
lobanjom mu glava posta
i gle, s kosom kostur strši
i pješćani sahat drži.*

³⁸U narodnoj sagi o jahaču smrti devojka, poput Lenore, tuži za svojim umrlim dragim. Ona ga u svojim tužbolicama priziva i sa njim na konju kreće u smrt, zavičaj umrloga, u kojem još jedino mogu da budu zajedno. Nadomak groblja, međutim, devojku obuzima strah i ona uspeva da se spasi trenutak pre svoje propasti. Priču treba razumeti kao upozorenje onima koji ne mogu ili ne žele da se pomire sa gubitkom, sa nepromenljivošću ljudske sudbine koja se neminovno okončava smrću.

*Urlik riknu sa visina, –
vrisak vrisnu iz dubina;
a Lenoru užas mori –
sa smrću se život bori.*

Simboli *memento mori* u vezi su sa Lenorinim hibrisom huljenja na život. Seti se da će i tvom zemaljskom boravku doći kraj, pa se unapred pobrini za svoju dušu. Ili: seti se da ćeš umreti, pa život iskoristi najbolje što možeš. Iako verbalno prezire život, jednako kao i boga, Lenora ne umire dobrovoljno. Njena smrt je daleko od romantičarske težnje za stapanjem sa voljenim bićem u onostranosti; ona čak tri puta odbija i samo pominjanje mrtvih. Birgerova balada ne završava scenom srećnog ujedinjenja ljubavnika, pa makar ono bilo i u smrti. Užas umiranja je kazna za Lenoru zbog njene sumnje u božanski poredak, što treba da potvrde i reči pouke poslednje strofe. Pouka je konformistička, a strukturalno i sadržinski je u neposrednoj vezi sa dvanaestom strofom koja razgraničava dva poetološki različita dela balade, a u kojoj je Lenorina rezignacija dovedena do paroksizma:

*Tako očaj, strašno vrenje,
u njenom se mozgu stvara;
tako božje providenje
sve jednako huli, kara;
ruke krši, grudi bije,
sve dok sunce zašlo nije,
sve dok zlatne zvezde nisu
zatreptale u svom visu.*

Do istih zvezda, po istoj vertikali uspostavljenoj između neba i zemlje, prolomiće se užasni krik Lenorine smrti.

Ako ovu baladu pogledamo kroz prizmu Laufhiteovog modela, kombinaciju distancirajućeg i neposrednog načina pripovedanja otkrivamo u kombinovanju načina pripovedanja auktorijalnog pripovedača koji sa distance, hladno i bez poistovećivanja, posmatra Lenorinu sudbinu, i dijaloga koji omogućava da neposredno progovore dva različita shvatanja života. Kombinovanje načina pripovedanja i različitih stavova

umnogostručava interpretativne mogućnosti i ostavlja čitaocu slobodu da izabere između didaktičnog i refleksivnog stava. Dvostruka vizura podseća, istovremeno, na popularne prikaze alegorije *memento mori* u kojima se, kada malo izoštrimo pogled, iza prikaza, žene ispred ogledala u obrisima pozadine razaznaje mrtvačka lobanja. Međutim, kroz koje god sočivo da pogledamo, Lenora ostaje žrtva, samo što u njenoj propasti pravoverni čitalac vidi pravednu kaznu za otpadništvo i bunt i upozorenje u skladu sa poukom na kraju, dok se emancipovani, prosvećeni čitalac novog vremena empatiše sa izneverenim očekivanjima junakinje, a kosir i peščani sat razume kao poziv da sâm ne zažali za neispunjenim životom. Ni jedan ni drugi više ne veruju u sablasti, samo su za onog prvog one potvrda *narodskog* načina života i vrednosti, a za drugog simbol iracionalnog, bure i nadiranja ili Frojdomim terminima: nekontrolisanog i nesvesnog, koje neminovno utiče na naše živote. Budući da u poslednjoj strofi pouku izgovaraju duhovi, pratioci živog mrtvacu, dok po grobovima igraju *Kettentanz*³⁹ – vrzino kolo života i smrti koje se ne prekida, pitanje je da li je uopšte možemo shvatiti doslovno, konformistički, u duhu morala benkelzanga ili kao paklenu ironiju same smrti: čini šta hoćeš – umrećeš svejedno. Konkretna zemaljska, životna problematika pojedinca uzdignuta je do svemoći smrti koja nadvladava i obuhvata sve.

Pojava duhova, tama, strast kao severnjački elementi, ostaće dugo nakon *Lenore* odrednice žanra umetničke balade. U čitavom nizu takozvanih klasičnih balada reč je o sablastima i čudnovatim dešavanjima koja ukazuju na iracionalne sile i time otvaraju mali, ali odlučujući procep u mudrosti racionalista. Na to će se nadovezati nove tendencije. U popularnim tipologijama Geteov *Vilinski kralj* i *Ribar* svrstane su u prirodno-magijske balade, na osnovu položaja u kojem se čovek u njima ugrožen od strane iracionalnih moći i nadljudske snage prirode.

Za *Vilinskog kralja* Gete je inspiraciju našao u danskoj narodnoj baladi koju je pod naslovom *Ćerka vilinskog kralja (Erlkönigs Tochter)* 1779. preveo Herder⁴⁰. Kod Herdera je reč o gospodaru Olufu koji, dan pre svog venčanja, uspeva da se odupre zavodljivosti ćerke vilinskog kralja, zbog čega ga stiže njena osveta. Na dan venčanja

³⁹Zapleteni u ovo kolo, istaknuti igrači uz ritmično ponavljanje koraka istovremeno i pevaju. Na kraju svake strofe svi učesnici u kolu potvrđuju ono što je pevač rekao.

⁴⁰Gete je preuzeo i sad već čuvenu Herderovu grešku u prevodu. Herder je, naime, od danskog Ellekonge (što je Elfenkönig), zbog sličnosti sa Eller (u dijalektu) = Erle, napravio Erlenkönig, vilinskog kralja. Tako je nastalo ime za novu utvaru koja u nordijskoj baladi uopšte nema nikave veze sa elfovima.

njegova ga nevesta nalazi mrtvog. Gete se udaljava se od narodnog predloška i umesto ćerke u baladesknu radnju uvodi samog vilinskog kralja čime ukida ljubavno-erotski fon i proširuje semantičko polje pesme na opšte-ljudsku ljubav i sudbinu. Vilinski kralj funkcioniše kao demonska figura, zavodljiva sila iracionalnog porekla koja, iako dolazi od prirode, ima zastrašujući, čak smrtonosni karakter. Priroda koja oživljava u tami noći pojavljuje kao neprijatelj čovekovom domaćem okruženju.⁴¹

U pretećoj situaciji noćnog putovanja u nepoznato, u kojem se realizuje ne samo stara matrica jahanja kroz noć, nego i motiv sudbinskog, avanturističkog putovanja s preprekama kao inicijacije u zreli život, otac i sin oličavaju dva različita odnosa prema prirodi i svetu: odnos ledene distance prema tuđem i nepoznatom, a nadmoćnom, i, istovremeno, odnos neminovne i neraskidive povezanosti. Otac oličava stav racionalističkog udaljavanja od prirode, pokušaj da se njome zagospodari umom i razumom (Vernunft⁴² und Verstand), dok je dečak, intuitivno privučen u njen čvrst, zavodljiv, ljubavni zagrljaj. To je istovremeno ambivalentni, ljubavni i religiozni, odnos straha i privlačenja u kojem progovara još uvek zamagljeni ljubavni nagon u detetu. Sukob dve mogućnosti čovekovog postojanja i razumevanja prirode realizovana je u dijalogu između oca i sina s jedne, i sina i vilinskog kralja sa druge strane. Položaj dečaka između oca i vilinskog kralja otvara prostor za razumevanje dečaka kao simbola čoveka u svetu između magijskih predstava o silama prirode, sa kojima živi u odnosu neposredne zavisnosti, i hrišćanskih predstava o bogu, ocu koji voli svoju decu, ali ih od smrti, koja je u njihovoj ljudskoj prirodi, ne može zaštititi. Čovek se u liku deteta pojavljuje kao nezaštićeno i slabo biće koje iz položaja užasne egzistencijalne usamljenosti traži zaštitu.⁴³ To je položaj ružice na pustari ili Gretice, čiste duše koja na ljubavni poziv reaguje jednako intuitivno kako što odbija zlo, ali koja nije dovoljno snažna da se odupre silama koje je prevazilaze.⁴⁴

⁴¹Balada je napisana kao uvodna pesma Geteovog zingšpila Ribareva kći i u tom kontekstu moguće ju je čitati i kao egzistencijalni izraz mlade žene, verenice, u okruženju u kojem se priroda pojavljuje kao preteća svakodnevnom ljudskom naporu da održi domaćinstvo, a čije nade i strahovanja utoliko više uzimaju maha jer ona mora da donese odluku o venčanju.

⁴²„Der Vater ist zu vernünftig brav, um ander zu sehen als die grauen Weiden“ (Golo Mann. 1996. Die Urballade. 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Hrsg. von M. Reich-Ranicki. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Insel. 140.)

⁴³„Angst ist einsam“. *Ibid.*

⁴⁴Ribareva kćer u pomenutom zingšpilu takođe ima ime u deminutivu: Dortchen (Dorica).

Otac ostaje pošteđen tragične detinje sudbine, ali i neosetljiv za tanane titraje žive prirode, gluv za njene glasove i poziv na igru, uskraćen za osećaj životne punoće u spoznaji dvostranosti ljudskog bića. Ako mu od toga veća kazna treba, onda sudbinu dečaka u najdoslovnijem smislu možemo čitati kao kaznu ocu za prećutkivanje i ignorisanje iracionalne strane ljudske prirode, koja tako uzima svoj danak. Priroda koju ne razumemo, kažnjava.

Kao kanonski tekst u nastavi nemačkog jezika *Vilinski kralj* je trebalo da uputi na konflikt racionalnog i iracionalnog. U perspektivi sina, savremenici predromantičarskog i romantičarskog pokreta videli su ispravan odnos prema prirodi, pa je ova balada često služila i kao školski primer za odnos klasičnog i romantičnog prema prirodi. Tekst je za upotrebu u nastavi pogodan i zbog direktno didaktičke note koju je Gete uneo, kreirajući od nordijskih duhova prirode obličje utvara u glavi deteta. One postaju simbol nedovoljne zrelosti čoveka koji sebi bira pogrešne proroke.

Zahtevi koje Laufhiteov model postavlja pred baladu ovde su u potpunosti realizovani. Balada raspolaže nemevljivim simboličnim potencijalom, ali ne isključuje ni direktnu didaktičnost (Laufhütte 1979: 54). Promena dve perspektive kroz gradacijsku smenu replika, intenzivira radnju i povećava njenu dramatičnost, ali priču pripoveda – otvara i zaključuje, auktorijalni pripovedač, pa smena dijaloga i dijegetskog pripovedanja navodi čitaoca da i sam menja ugao gledanja i kreira distancu, ne usvajajući ni jedan stav kao konačni. Ispripovedani događaj tako, s jedne strane, ilustruje neko opštevažće stanje stvari, ali se istovremeno otvara i mogućnost za njegovo reflektovanje, što se najčešće postiže upotrebom sredstava koja događaj otuđuju, očuđuju, a što najčešće zahteva da granica realno mogućeg bude prekoračena. Zato balada poseže za motivima iz bajke i basne, za legendom, mitom i magijskim ritualima, a kasnije i za ironijom i parodijom.

Elementi magijskog shvatanja sveta iskorišćeni su za baladično literarno oblikovanje u *Ribaru* koji kao i *Vilinski kralj* spada u Geteov pretklasični opus. Ribarev doživljaj prirode je magijski; on ne uspeva da se odupre potrebi za stapanjem sa praelementom, uz sve opasnosti koje to obećanje sreće sa sobom nosi. U slikama privlačne snage vode i zavodljive rusalke realizuje se duboko ljudska potreba da se beskrajno preda nekoj sreći, kao i čovekova nagoniska samodestruktivnost u toj potrebi.

Zar sopstveni lik te ne mami

*u večne rose mir?*⁴⁵

Motiv Narcisa koji je u *Vilinskom kralju* samo nagovešten, ovde je realizovan kao iskušenje kojem čovek podleže.

*Što vučen njom, što roneć sam
nestade zauvek.*

Ribarevo priviđenje je demonska iluzija koja ga vuče u propast i smrt. Rusalka je pre svega element prirode, ali i slika lepote u sopstvenom odrazu, obećanje ljubavne sreće kojem se čovek bezrezervno prepušta. Sopstveni lik, mesec, sunce i ljubav povezani su neraskidivo (Mann 2002: 116).

*Srce mu čežnjom naraste
k'o draganin glas da ču.*

Izgubljen za ovaj svet, ribar zaista i odlazi s njega. Ljubav se kod Getea ne realizuje u smrti, a jedinstvo čoveka i prirodnih elemenata koji ga okružuju sa aspekta pogubnog kraja izgledaju kao puka demonska iluzija koje se oslobađamo tek u smrti. Otud je zaista Geteove pretklasične balade moguće čitati kao opraštanje od šurm und dranga, što za *Vilinskog kralja* tvrdi Vinfrid Frojd (1978: 28–34). Bajkovito očuđavanje se u njima temelji na pojavi fantastičnih bića, čovekov čulni doživljaj spoljašnje prirode je magijski, dok se baladično raspoloženje u ranijim Geteovim baladama zasniva prevashodno na mitskom i arhetipskom koje rekreira narodna poezija. U *Kralju u Tuli* reč je o praslici vernosti, dok iz *Ružice na poljani* progovara stalna suprotnost među polovima, iskonski odnos između muškog i ženskog. Život se kroz fizički bol i bol gubitka, u obe ove balade u potpunosti potvrđuje u čulnom.

U baladi se Gete potvrđuje kao pesnik čulno-konkretnih slika koje nose izrazito simboličko značenje. Pripovedni karakter svih Geteovih balada je nesporan, bez obzira na izraženu ritmično-melodičnu crtu. Delom je reč o kombinaciji direktnog govora, dijaloga, i auktorijalnog pripovedanja, a delom o čistom dijegetskom pripovedanju prošlih događaja u trećem licu. Samo retke Geteove balade, poput *Kopača blaga* i

⁴⁵Prevod Branimira Živojinovića u: Krivokapić 2001: 116–117.

Čarobnjakovog učenika, eksploatišu perspektivu ja-pripovedanja, koja se ni u kasnijoj historiji balade ne sreće često. A retke su i balade u kojima je vreme pripovedanja istovetno sa vremenom dešavanja. Pripovedni izveštaj je, u svakom slučaju, istovremeno i vrsta interpretacije, „ne toliko onoga što se dogodilo, koliko vrsta pretpostavke za razrešenje događaja“ (Laufhütte 1979: 57). Gete možda ne koristi sve mogućnosti pripovedne funkcije, ali to nadoknađuje virtuosnom upotrebom komplikovanih strofa koje kombinuje sa smenom perspektiva odnosno pripovedača.

Geteove balade u praksi potvrđuju da je definicija jajeta izrazito programska i da se njome teško mogu obuhvatiti sve poetske mogućnosti konkretizovane u raznovrsnim baladama već i samog njenog autora. Bez obzira na način na koji su događaji u njima ispriповedani, kao i na raznorodnost motiva, Geteove balade nisu usmerene na čisto predstavljanje sleda događaja, nego su obeležene izrazitom refleksivno-kritičkom crtom. Oslanjanje na trivijalne matrice legende, benkelzanga ili moritata, na tradirane narodne motive, kao i upotreba mitskog, magijskog, fantastičnog, a kasnije i antičkog ili egzotičnog materijala svake vrste, konfrontira se sa ustaljenim predstavama i uobičajenim načinima pripovedanja i treba da isprovocira čitaoca, odnosno njegov imaginativni i kritički potencijal.

Tu tradiciju, svesno odstupajući od Birgerovog shvatanja balade, nastaviće i Šiler. U *Almanahu muza*⁴⁶ iz 1798, posvećenom isključivo baladi, uz prirodno-magijske motive u *Čarobnjakovom učeniku*, *Ibikovim ždralovima*, delomi u *Roniocu*, pojaviće se i balade u kojima čista ljudskost trijumfuje kao ideja: *Korintska nevesta*, *Bog i bajadera*, *Rukavica*. I nakon „godine balada“, Gete će pisati balade sa magijskim motivima, čak iako se njihov stil sada odlikuje hladnom distancom i jezičkom virtuožnošću, kao u *Kopaču blaga*. Balada će sve manje ići u pravcu narodnog, a idejne balade sa intencijom estetskog vaspitanja postaće Šilerov zaštitni znak. U njima čovek više nije predmet magičnog i magijskog ili mitskog dešavanja, već on kao moralna ličnost stoji nasuprot sudbini kojom upravlja svojom slobodnom voljom. Sudbina je u službi moralnog poretka sveta, čovek je njen stilizovani i tipizirani junak. On nije više objekat, nego radi i pobeđuje, u krajnjoj liniji sebe samoga. Dominacija iracionalnog je

⁴⁶Almanah muza iz godine 1798. dostupan je na internetu pod: http://de.wikisource.org/wiki/Musen-Almanach_f%C3%BCr_das_Jahr_1798 [pristupljeno: 19.8.2012]

u Šilerovim baladama zamenjena vladavinom ideja. Ono što se do tada smatralo istinski baladesknim sadržajem ustupa pred njima.

Balada postaje samosvesni izraz nadmoći novih, građanskih principa nad tradicionalnim normama: za razliku od balada šturm und dranga u ovim se tekstovima potvrđuje autonomija čoveka u odnosu na neizbežnu sudbinu.
(Wesler 2009: 39).

Balade objavljene u tzv. „Almanahu balada“ nastale su u radnoj atmosferi poetskog prijateljstva⁴⁷ Getea i Šilera. Klasične balade dva velikana stavljaju pečat na umetničko utemeljenje ove popularne narodne vrste, dodatno naglašavajući njenu artističnost i efektivnost retorike, pogodnu da širokoj publici predstavi moralne ideje u obliku čulno-konkretnih slika. Balada u vreme vajmarske klasike postaje „vrsta koja nudi egzemplarni model za razvoj merila i sposobnosti prosuđivanja; treba je čitati kao parabolu koja zahteva kritičko promišljanje, a ne identifikovanje“ (Segebrecht 2002: 114). Distanca autora u odnosu na predmet balade i događaje ispričane u njoj, odgovara distanci koja čitaocu omogućava da dekodira njeno parabolično značenje. Samo u tom smislu se Šilerov *Ronilac* može čitati kao moralna priča u stihu. A nikako kao socijalna parabola o zlom kralju i mladiću koji strada kao tragična žrtva socijalnih odnosa, odnosno svog podaničkog položaja. U ranijim interpretacijama ove balade, uloga kralja često je ostajala bez komentara, a veličano je dostojanstvo mladićeve tragedije, jer je on taj koji se suprotstavlja sudbini. Ipak, mladić svesno prekoračuje granicu datu ljudima. Iako je u prvom skoku u bezdan stekao svest o granicama koje su postavljene ljudskom rodu, on, motivisan nagradom, čini smrtonosni prestup.

*Božanska sila ga prože tad sveg,
i smelost mu ozari lik.
(...)
Ta prekrasna nagrada dade mu maha,
pa skoči, na život i smrt, bez straha.*

⁴⁷Od avgusta 1794. godine do Šilerove smrti traje prijateljstvo i tesna saradnja Getea i Šilera, o kojem svedoči obimna prepiska, na srpski objavljena 2010, u prevodu Branimira Živojinovića: J. V. Gete i F. Šiler. 2010. Prepiska. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Iako nigde nije eksplicirana, simboličnu šemu saznanje–prestup–hibris čitalac konkretizuje na osnovu sopstvenog životnog i čitalačkog iskustva. Predmet je obrađen ozbiljnim načinom i bez simuliranja racionalnog pristupa, odnosno bez prividnog didaktiziranja, a hronološki niz reporterskog pripovedanja iz perspektive neutralnog saznanja upečatljivo prekida retrospektivni osvrt u prvom licu, kada mladić svedoči o bezdanu iz kojeg se izvukao. O izgledu mračnog bezdana i zbivanjima u njemu čitaoca je jednako verodostojno mogao da izvesti i neutralni pripovedač, ali izveštaj Ja-pripovedača iz perspektive ličnog iskustva naglašava saznanje i novostečenu svest mladića o strahotama i opasnosti skoka u dubinu koji je izveo. Pored te promene pripovedne perspektive koja ima važniju ulogu od prostog dinamiziranja radnje, zanimljivo je pomenuti i umetnutu repliku nepoznatog Ja koje se nakon prvog mladićevog skoka javlja usred priče neutralnog pripovedača:

*Pa čak i krunu da baciš put dna
i rečeš: „Ko vrati mi nju,
nek je ko kralj ponese“ – ja
ne pođoh po skupu nagradu tu.
Šta skriva sve toga ponora tmuša,
to živa i srećna ne kaza duša.*

Samo u ovoj strofi bezlični pripovedač preobraća se u lično Ja, koje može da bude bilo ko od prisutnih dvorana koji na hridi napeto iščekuju rasplet mladićeve sudbine i koji se u sopstvenoj svesti bar, opredeljuju protiv kraljeve osione igrarije. Istovremeno je to misteriozno Ja moguće razumeti i kao glas racionalnog, ali i kao personalizovano kolektivno iskustvo za koje je potrebno imati u vidu Šilerovo razlikovanje naivnog od sentimentalnog čoveka, koji novi neposredni odnos prema prirodi tek treba da izgradi prevladavanjem ličnog, odnosno istorijskog iskustva.

Poslednji stihovi iste strofe dobar su primer za razumevanje indirektnosti teleološkog strukturiranja balade koju Lauffhite naglašava u svom modelu žanra. U njima je indirektno anticipiran kraj ka kojem svaki prethodni i naredni stih balade vodi. Jer mladić je taj koji će posmatračima *iskazati* „šta sve skriva tog ponora tmuša“, i mi ćemo – pažljivi čitaoci – tada već, imajući u vidu ove stihove, znati da on više ne može

pripadati carstvu *srećnih i živih*, što će odmah zatim i potvrditi tragični epilog balade koji onda i ne mora da bude duži od jednog stiha: „al’ mladića ne donese više“.

U *Almanahu* iz 1799. Šiler objavljuje i *Polikratov prsten*, „parabolu o neograničenoj sreći jednog kralja“, napisanu dve godine ranije. Priča o Polikratu potiče iz Herodotove građe, ali je Šiler izostavio ne samo Herodotov, nego bilo kakav epilog, kakav u *Roniocu* predstavlja makar jedna, poslednja rečenica. I upravo je to specifičnost balade, i po Laufhiteu i po Bogosavljeviću: da su sve situacije i događaji u tekstu uvezani tako da neminovno vode samo jednom mogućem ishodu, čak i tamo gde on nije iskazan.

Priču o Polikratu, smeštenu u dva dana, Šiler strukturira u lanac zbivanja koja tako direktno proizilaze jedno iz drugog da ih je gotovo nemoguće razdvojiti u zasebne situacije. Priznanje sreće koje Polikrat traži od egipatskog kralja, ovaj izriče sa rezervom podsećajući na nepobedenog neprijatelja. Ali vest o pobedi stiže istoga časa, kao da joj je jedina namera bila da pobije rezervu koju je kralj izrekao. Istovetna a-b šema, gde je a – rezerva, b – opovrgavanje, ponavlja se u istoj situaciji razgovora još dva puta: izrečeni strah opovrgava radost zbog srećnog ishoda, koja se ponovo dovodi u pitanje pretnjom nove opasnosti. Dva sagovornika razlikuje iskustvo – svest o granicama postavljenim ljudskom rodu egipatski kralj je stekao kroz iskustvo gubitka voljenog sina. Na njegovu racionalističku pouku da smrtnima nije data nepomućena sreća, Polikrat reaguje intuitivno – strahom, kao istinski naivni čovek. On ne racionalizuje nego odmah žrtvuje prsten, miliji od svega što ima, da umilostivi suđaje i predupredi nesreću. Šema se sada menja: buduća opasnost ovde nije izrečena i tako je nagoveštena kao finalna, veća od gubitka bitke ili flote, a razrešenje ne dolazi odmah nego sutradan, nakon što ribar ulovi ribu koja je pojela kraljevsku žrtvu.

Prsten je simbolička realizacija centralnog motiva nestalnosti ljudske sudbine i ljudske sreće uopšte, dok je motivacija po kojoj se zaplet sa prstenom raspliće, isključivo mitološka. Gledano spolja, to što Polikrat – na razumu teško prihvatljiv način – dobija prsten natrag, moglo bi se tumačiti kao potvrda njegove neograničene sreće. Reč je, međutim, o još jednom opovrgavanju (b), ovog puta Polikratovog pokušaja da umilostivi zavidljive bogove. Strahovanjima njegovog gosta time je dato za pravo. Ni za egipatskog kralja, a ni za čitaoca sada nema sumnje da će se dogoditi katastrofa. Pitanje na koje otvoreni kraj pesme ne daje direktni odgovor je samo: na koji način? Poslednja

strofa, međutim koju čitamo i kao mogući odgovor na prvu, u rečima egipatskog kralja donosi iskaz koji deluje neopozivo i strašnije od svake otvorene aluzije: „Skup bogova tvoj život ište“.

Scensko-situativni karakter balade (Laufhütte 1979: 118) potvrđuje veliki ideo direktnog govora u pripovednom izveštaju sveznajućeg pripovedača. Neposredno nadovezivanje onog što je izgovoreno i onog što se odmah potom događa (a-b šema iz prvog dela pesme) predočava i potvrđuje misterioznu vezu *rečeno-učinjeno* odnosno *reč-svet*, iako se sama formula nigde ne pominje. Ponavljanje čini da tu korespondenciju prihvatimo intuitivno i tako i razumemo poslednje reči egipatskog kralja.

Bajkovita parabola o kraljevoj bezgraničnoj sreći sadrži skriveni paradoksalni smisao, tvrdi u svom tumačenju Hartmut Laufhite (1979: 121-122). Kod Šilera, naime, nije reč o prostoj pesničkoj obradi antičkog motiva, niti o didaktičkom posredovanju racionalističke pouke koju izriče egipatski kralj. Odnos sudbine i fortune upućuje na polje neslobode u kojem se Polikrat kreće bez sopstvene krivice. Dar neograničene sreće u svojoj prekomernosti otkriva se kao prokletstvo života u stalnom strahu da će se ona jednom preobratiti u svoju suprotnost, a život kralja kao ropstvo silama koje prevazilaze običnog čoveka. Preplavljen srećom Polikrat živi otuđen i od prijatelja koji zaziru od njegove prekomernosti i od podanika – u baladi ih reprezentuju glasnik i kuvar – koji mu se samo dive iz daleka. Sreća osamljuje. Polikratova stalna zavisnost od sreće ukida njegovu slobodu.

Ovo je jedna od četiri Šilerove balade koje se, uz istorijske drame, bave problemima i izazovima vlasti i temom zadatka, veličine i bede vladara. Skupa ih možemo posmatrati i kao intelektualni refleks na događaje Šilerove savremenosti u kompleksu njegovih dramaturških i teorijskih razmatranja odnosa slobode i humanosti. U tom smislu *Ronilac* nudi sliku „osionog kralja“ bez crta empatije i samilosti, dok *Jemstvo*, poput Geteove *Ifigenije* slavi bratstvo i ljudskost koje mogu da preobraze čak i tiranina. *Grof od Habzburga* je priča o idealnom vladaru, *Polikratov prsten* onda parabola o zavisnosti vladara od „Fortune“, a Polikrat drugi Šilerov kralj koji, iako ne plače, ostaje sam.⁴⁸

⁴⁸Paralela sa Filipom Drugimi iz *Don Karlosa* koji nije prikazan kao bezobzirni tiranin, baš kao što Polikrat nije prikazan kao tiranin u savremenom značenju te reči (tiranin – u antičkoj grčkoj vladar koji na vlast nije došao patrilinarno, nego po bilo kom drugom osnovu). Obojica su veoma samosvesni i

Struktura Šilerovih balada nalikuje njegovim dramama. Pripovedač ima ulogu da dramatičnu radnju ispriča tako kao da se ona događa u pet činova. Iznad svih naglih obrta i gradacijskog nizanja situacija, međutim, lebdi poverenje u čovekov potencijal da ostane dosledan svom moralnom biću, što je svakako najizrazitije u *Jemstvu*, i ideja humanosti, u kantovskom duhu zasnovana na uverenju o mogućnosti pomirenja individualne slobode i nužnosti suživota. Ideje su zauzele mesto mističnih i misterioznih događaja, pa u Šilerovim baladama čovek više nije žrtva tajanstvenih sila na koje ne može da utiče, nego se kao moralno biće lice u lice suočava sa sudbinom. Sudbina, kojom čovek upravlja svojom slobodnom voljom, u službi je moralnog svetskog poretka. Čovek više nije objekat zastrašujućih dešavanja, on ustaje protiv udaraca spolja i odnosi pobeđu nad njima, ali i nad sobom samim – kao u *Jemstvu* i *Borbi sa zmajem*.

Šilerove i Geteove balade biće veliki uzor tokom celog 19. veka, ali će na dalju istoriju balade značajno uticati i intenzivni rad romantičara na sakupljanju narodne književnosti i, potpuno u herderovskom duhu, okretanje stilu narodne pesme. Od 1800. do 1806. godine Arnim i Brentano su zapisali, obradili i, u čuvenoj zbirci *Dečakov čarobni rog*, objavili veliki broj narodnih balada koje su tako, dostupne širokoj publici, brzo postale poznate. Narodnim stilom Brentano i Tik pišu tzv. balade raspoloženja (Stimmungsballade) koje najupadljivije karakteriše izrazito sentimentalno, tugaljivo raspoloženje kakvo preovladava i u Ajhendorfovoj baladi *Dva drugara (Die zwei Gesellen)*. Brentano nastavlja i tradiciju magijske balade za šta je dobar primer *Lore-Laj*, a u istom maniru je i Ajhendorfov *Šumski razgovor*. Obradama kao i originalnim baladama romantičara nedostaje, međutim, prirodnost. U njima izostaje eruptivnost i tajanstvenost narodne balade. Čitalac oseća da je novi sadržaj svesno i sa puno truda utisnut u oblik narodne balade, da je izrazita muzikalnost proizvedena umetničkom upotrebom jezika, a primetna je i tendencija ka psihologiziranju o čemu u narodnim baladama nema ni reči. Ovakav pesnički način prisutan je i kod švapskih pesnika, najizrazitije kod Ulanda u baladi *Bertran de Born* iz 1829, ali i kod mladog Hajnea, u sva tri dela balade *Hodočašće u Kevlar* iz 1822.

apsolutisti, Filip svojoj apsolutnoj vlasti podređuje i žrtvuje sreću, dok je kod Polikrata očigledno da strepi, kad shvati da zavisi od promenljive čudi bogova, od toga koliko će mu sreća biti naklonjena.

Kao literarna pojava širokog literarnog zamaha, Hajne je pesnik balada na način na koji su to Gete i Šiler. On je od balade stvorio novu vrstu za sebe – baš kao što je to učinio i sa putopisom, feljtonom i okamenjenim obrascima romantičarske lirike – a time uticao i na dalju istoriju žanra. Iako se nadovezao direktno na Ulanda, Hajne bira materijal iz evropske istorije, narodnog predanja ili mitologije, ali pronalazi način da kreira kritičku distancu u odnosu na tradicionalni prikaz. Na distanciranje kod Hajnea upućuju i Kajzer i Hink, s tim što Hink dodatno ističe Hajneovu „vezanost za tradicionalne oblike poput nordijske balade“ (Hink 1968: 49), dok Laufthite naglašava (post)modernost Hajneovog poigravanja trivijalnim književnim oblicima iz čega proizilazi rafinirana umetnost. O engleskom kralju Čarlsu I i herojskom pohodu francuske vojske Hajne govori ne kao hroničar istorije, nego kao njen proučavalac, reflektujući istorijske događaje pod specifičnim uglom tako da se pred našim očima prikazuju u novom svetlu. Osnovna intencija teksta nije prepričavanje istorije nego njeno preispitivanje što je u skladu sa Laufthiteovim modelom balade kao izrazito reflektivnog žanra. Upravo sa Hajneom i počinje značajna afirmacija ove odlike žanra, pa je balada po prvi put u stanju da bude aktuelna uprkos misterioznim, istorijskim i mitskim motivima. Starozavetna priča o Valtasaru iz petog poglavlja Knjige proroka Danila, Hajneu služi da postavi pitanja istorije, tiranije i dominacije na sličan način kao Šiler. Ali za razliku od Šilera koji odgovor nudi na opštem, sudbinskom nivou, Hajne pomera akcenat na problem konkretne društvene i političke moći. Metafizička ravan i dalje postoji, bog je tu i deluje, pa je misteriozni motiv i dalje prisutan, ali završetak nam potvrđuje da je u prvom planu, ipak, konkretan problem kraljevog izgubljenog autoriteta. Onoga kome kliču, podanici mrze i žele da ga srozaju. Hajneov Valtazar je, za razliku od Biblijskog, sam odgovoran za svoju sudbinu. Bahatog i bez svesti o granicama sopstvene moći, kralja ubija njegovo ojačalo plemstvo, a čudotvorni natpis koji se tek indirektno pripisuje ruci božanstva koje kralj izaziva, samo nagoveštava njegov jadni svršetak. Budući da računa na zapanjujući efekat mističnog natpisa koji predstavlja kulminaciju dinamične strukture u kojoj se u svakom novom distihu nižu nove i nove slike, *Valtazar (Belsatzar, 1822)* je bez sumnje vrsta inscenacije u kojoj, ipak, ne izostaju parabolične crte. Tekst omogućava isčitavanje dvostruke pouke:

revolucionarne (materijalističke): kažnjen je obesni vladar koji tlači svoje podanike, i konzervativne (metafizičke): kažnjena je pobuna protiv božanskog poretka.⁴⁹ Otud i izrazito pedagoško dejstvo zbog kojeg je ova Hajneova balada decenijama bila deo obaveznog školskog gradiva u Nemačkoj. Ali od pouke, scenske plastičnosti opisa i izrazitih akustičnih i vizuelnih efekata koji su sastavni deo inscenacije, mnogo je važnije istaći polemičko–ironični ton koji Hajne postiže gotovo isključivo sredstvima jezičke sugestije. Prema Laufhiteu, ovakva ironična inscenacija od Hajnea postaje „kanonski rekvizit za problematizovanje aktuelnih pitanja u formi balade“ (1979: 275). Balada govori slikama koje su stvar sadašnjeg trenutka, karakterističnim oblicima koji oživljavaju kroz pripovedanje i više ih ne treba zamišljati ni predočavati, nego se mogu čuti i videti, te pokretima koji nisu književno-istorijski primeri, niti književne teme nego „potpuno osmišljen govor“ (*Ibid*).

U drugoj polovini 19. veka kult Getea i Šilera još uvek je na snazi, ali je raspoloženje šurm und dranga, zajedno sa tekstovima iz *Dečakovog čarobnog roga* i dalje veoma uticajno. Na romantičarsku tradiciju nadovezaće se Merike, baladama *Plameni jahač* i *Duhovi Mumelskog jezera* i Droste, koja posebnu pažnju zaslužuje zbog upečatljive originalnosti u obradi poznatih motiva, recimo u *Dvorskom elfu*. Unutrašnja motivacija njenih balada *Dečak u močvari* i *Osveta* izrasta iz zavičajnog predanja, dok doslednost i preciznost detalja u kreiranju fiktivne slike sveta upućuju na predstojeću epohu realizma. Većina predstavnika bidermajera, pa i sama Droste, okreće se, međutim, restauriranju duha prethodnih epoha, slavljenju ritterskog ideala, čojstvene prošlosti. Na zaboravljenu Štolbergovu vitešku baladu već se nadovezao Fuke. Ponovo otkrivena istorija pojedinih germanskih plemena i pejzaža, mnoštvo lokalnih saga i legendi postaje izvor lokal–patriotskom baladičnom pesništvu. U skladu sa glavnim strujanjima vremena – oslobodilački ratovi i formiranje nacionalne države – nastaje istorijska balada. Prethodno zanimanje za antičku i biblijsku istoriju već je u romantizmu zamenjeno novim, intenzivnim interesovanjem za materijale iz nemačke i germanske prošlosti, privlačnim zbog enormnog potencijala autoidentifikacije. Prema Vajsertu, istorijska balada postaje moguća tek sa svešću o istorijskoj distanci (Weißert

⁴⁹Po Frojndu, Valtazar je šifra apsolutiste iz vremena restauracije, a struktura Hajneove balade je „negacija postojećeg sistema nepravde“, kao i apel za legitimno „oslobađanje sopstvenim snagama“. (Freund 1978: 77–78).

1980: 33). Istorija, pogotovo srednjevekovna, postaje predmet estetske obrade. U prvom planu su hrabrost, lična čast, telesna čistota i moralna vrlina. Aluzije na stvarne događaje daju zamah priči, a nosilac radnje je vojskovođa ili vladar, istorijska ličnost stilizovana u nacionalnom smislu u identifikacionu ili integracionu figuru. Dobar primer za to je priča o smrti i pogrebu Alariha I, kralja zapadnih Gota u Platenovoj baladi *Grob u Busentu*, ali i Hajneovi *Grenadiri*, balada koja je uz to i izraziti primer istorijske sudbinske balade.

Figura Napoleona koji se pojavljuje u razgovoru dva grenadira, dok se iz rata vraćaju kući, oličenje je herojskog stava prema životu i istoriji koji afirmiše nadlično i osporava dostatnost privatne egzistencije. Samo dok je deo celine, deo istorije, život pojedinca ima smisla. Grenadiru koji još jedino želi da se konačno vrati kući, ženi i toplom ognjištu, na raspolaganju za argumentaciju je samo jedna strofa, da bi u pet narednih strofa drugi grenadir ukazao na banalnost i besmislenost pomeranja u privatno – u odnosu na odanost caru i otadžbini. Balada je tako, i kod ranog Hajnea, diskurzivni prostor u kojem su dva lika, ovde dva grenadira, oličenje dva isključujuća životna stava. Preteže stav nadličnog – ne samo prostorno protežući se na pet strofa, nego i u udarnom finalu, s pojavom figure moćnog cara koji dela i tako osmišljava i sopstveni život i istorijsko trajanje.⁵⁰ Za razliku od Geteove dvojbe između racionalnog i iracionalnog, ovde je na snazi sukob između individualnog i istorijskog. Tema preispitivanja je promenjena, ali je balada i dalje dijaloška partija, preispitivanje suprotstavljenih vizija u formi diskusije.

Istinski junak je, pak, i u drugim baladama ovakvog sklopa, individua u jedinstvenoj istorijskoj situaciji na čiji razvoj utiče delovanje istorije. Njegovo ponašanje je obično primerno. Jednako kao i u istorijskoj drami i romanu, predstava istorijskih ličnosti i događaja u baladi je u najjužoj vezi sa vrednostima etosa, a pesnik često prenebregava zahtev istorijske nauke za objektivnošću i studioznim proučavanjem građe birajući fascinantne, prekretničke aspekte priče, obično one pozitivne.

⁵⁰Hajne će kasnije promeniti uvid i u svojim kasnim zbkama zastupaće stav da čovek treba da radi samo ono što je moguće – u životu i u umetnosti.

Ipak, iznad patetično idealizovanih istorijskih predstava, često epigonskog izraza, izdižu se po kvalitetu balade poput Majerove *Stopala u vatri (Die FüÙe im Feuer)* iz 1882 – delom zbog upečatljivog oblika i načina predstavljanja koji naginje simbolizmu, a delom i zato što nemačku istoriju ne Źeli da predstavi samo afirmativno. Dva ekstremno različita pogleda na svet, suprotstavljena u evropskoj istoriji, predstavljena su u baladi koja je prvobitno nosila naslov *Hugenot (Der Hugenot, 1864)* i koja je smeštena u istorijski period nakon potpisivanja Nantskog edikta, 1685, i okončanja krvavih borbi između katolika i kalvinista, na štetu potonjih. Nad principom sile, mrŹnje i progona neistomišljenika trijumfuje sveta skrušenost gostoprimstva i poverenje u boŹansku pravdu. Majerova sklonost ka mračnoj, tajnovitoj atmosferi otkriva se u prvim sceničnim stihovima koji pod bljeskovima munje i udarima groma od puta umornog viteza dovode pred kapiju nepoznatog velikodostojnika. U hugenotskom domu u kojem traŹi sklonište, ispostavlja se uskoro, kraljev izaslanik je ne tako davno do smrti vatrom mučio nevestu domaćina ne bi li izdala svog muŹa. Spoljašnja napetost, predstavljena slikama usplahirene prirode, prenosi se na unutrašnji plan kada se tokom večere koja mu je postavljena u tišini, gost priseća strahotnih scena mučenja mlade Źene. Pripovedač se u baladi najvećim delom pribliŹava perspektivi kraljevog izaslanika, pripovedačko treće lice, čak, na nekoliko mesta postaje izaslanikovo „ja“, vidimo slike njegovih zlokobnih sećanja, kasnije paklenog sna, čujemo njegov unutrašnji strah i samoprekor – po nesreći, ne zbog zlodela, nego zbog kobne pogreške da opet svrati u isti plemeniti dom:

Prokletstvo! Isti grb! Ista dvorana!

Pre tri godine... U hajci na hugenote...

Fina, tvrdoglava Źena... „Gde se krije gospodar? Govori!

Ona ćuti. „Priznaj!“ Ona ćuti. „Predaj ga!“ Ona ćuti.

(...)

„Previja se... Zar nisi video grb na kapiji?

Ko te je ovde pozvao u goste, budalo glupa?

Ako i kapi Źivota u sebi ima, zadaviće te golim rukama.“

Preko noći osedela kosa domaćina, međutim, svedoči da se u istoj noći dogodila i strašna unutrašnja dvojba o kojoj nas pripovedač nije izvestio, borba između osvete i

dostojanstva čoveka koji bira da živi u skladu sa uverenjem da je od boga izabran za spasenje. Glavni junak balade nije kraljev izaslanik, „kraljevo vlasništvo“, čiju priču, strahove i snove čujemo i vidimo, koji je u olujnoj noći „(umoran) kao pas“ prenoćio u domu u kojem je ranije „kao sami đavo“ ubio ženu plemića. Negativno atribuiran, on je u centru prikazanih zbivanja. Dok je glavni junak onaj ko je, iako nam njegov direktni pogled na svet nije dat, već u prvoj strofi pozitivno okarakterisan kao „plemić“ (nem. *Edelmann*) i koji to ostaje do poslednje replike. To sugeriše i prvobitni naslov balade. Iako domaćin na početku ne poznaje krvnika i prilazi mu prijateljski i gostoprimaljivo, Majer mu u usta stavlja reči koje čitalac može da tumači kao prebacivanje i tihu pretnju u odnosu na gosta. U čitavoj baladi, naime, nije direktno pripovedanje to što radnju vodi dalje, nego sukcesivno nizanje upečatljivih slika – na primer, zaprepašćenog dečakovog pogleda i njegovog šaptanja u uho ocu, koje gost, pa otud i čitalac, primeti kao važnu prekretnicu. Dobar primjer indirektnosti je i da oba puta, kako iz dremeža, tako iz sna sećanja na mučenje plemkinje, zločinca prene glas i lice plemića. Takvo asociativno struktuiranje stihova je, namesto direktnog pripovedanja, u funkciji vođenja radnje, ali i gradiranja emocije i napetosti, budući da se na taj način bez ijedne reči direktnog opisa i pripovedanja, ovde, konkretno, upečatljivo posreduje težina nadljudske borbe u kojoj plemeniti čovek potvrđuje svoje ljudsko dostojanstvo. Istom efektu doprinosi i oštro kontrastiranje prostorno bliskih metafora, npr. „vatreno more“ i „kišna bujica“, koje oživljavaju slike jarnog zločina počinjenog vatrom, ali i nagoveštavaju da će kišna noć uspeti da ugasi usplamteli žar osvete.

Laufhite u Majerovoj baladi prepoznaje strukturalne elemente koji su često proglašavani „tipično baladičnom neposrednošću“, a koji su, po njegovom mišljenju, istina, prisutni u mnogim baladama, ali od druge polovine 19. veka sve više i u ostalim epskim vrstama (2002: 324). Reč je tzv. skokovima, promenama kako vremenskog tako i prostornog plana, bez prethodnog upozorenja pripovedača, koje čitaoca nagone da neprekidno aktivno učestvuje u stvaranju poetskog teksta, odnosno o „umetnosti indirektnog“ koja teži ka ukidanju pripovedača u tekstu. Gore navedeni citat je dobar primer za tu strukturalnu odliku modernosti žanra uprkos njegovoj sklonosti ka temama iz daleke prošlosti.

Balada 19. veka se, međutim, ne bavi samo vremenski udaljenim stvarima koje heroizuje, nego preispituje i savremenost kasnog 19. veka i sve više postaje pohvala

građanskom životu i idealima. Uz veliki broj trivijalnih tekstova, izraziti primer za to su Fontaneove balade *Most na reci Taj (Die Brück' am Tay, 1880)* i *Džon Mejnard (John Maynard, 1886)*. Kao mladi, oduševljen pripadnik „Tunela preko Špreje“, pesničkog udruženja koje je svoje literarne snage usmerilo ka baladi, Fontane je prvu slavu stekao oprobavši se upravo u ovom književnom rodu.⁵¹ Tek mnogo kasnije će postati svestan potrebe da se balada obnovi da bi opstala, o čemu svedoče njegova teorijska razmišljanja u pismu prijatelju Polu de Montu, piscu i likovnom kritičaru:

Pokušaji da se balada obnovi na osnovama predanja – ovde mislim na nastavak nemačke narodne balade – osuđeni su na propast. Trebalo bi ili starom baladičnom tonu pridružiti novi materijalni svet ili starom materijalu novi, makar i smao znatno promenjeni, baladični ton. Najbolje bi bilo, da osvežimo oba. (Fontane, iz pisma Polu de Montu od 24.5.1887)⁵²

U skladu sa tim stavom, Fontane kao zreli umetnik, realista, za baladu bira „moderni“ materijal, priču iz svoje savremenosti koju, redukovanu na ogoljenu suštinu, literarizuje. Njegove balade iz poslednje dve decenije stvaranja odlikuju karakteristike mešovite vrste na granici između legende i izveštaja o stvarnim događajima. *Džon Mejnard* odražava novi svet modernog građanskog društva koji se razvija u neposrednoj vezi sa razvojem tehnike, i u njemu naglašenu ulogu pojedinca koji ima razvijenu svest o zajednici, a kojem zajednica uzvraća punom merom priznanja i poštovanja. Junak novog doba je čovek koji, istina, nije u stanju da spreči katastrofu, ali svojim odlučnim delovanjem može da ograniči njene šire posledice (Richter 2002: 352). Balada postaje pohvala takvom pojedincu, „metaforični komentar njegove odane službe zajednici“ (*Ibid*, 356). Priču o kormilaru Džonu Mejnardu možemo čitati i kao parabolu o društvenoj obavezi kako pojedinca u odnosu na zajednicu, tako i zajednice prema

⁵¹„Tunel preko Špreje“ („Tunnel über der Spree“) je berlinsko udruženje osnovano 1827. koje je okupljalo pisce, književne i pozorišne kritičare raznovrsnih književnih ambicija. U središte njihovog interesovanja ubrzo je dospela balada. Pod uticajem Persijeve i škotskih, kao i severnjačkih narodnih balada, članovi udruženja imali su programski stav da umetničkoj baladi daju „novu originalnost i unikatnost“, ali su tek malobrojni plodovi njihovog obimom velikog rada nadživeli 19. vek. Udruženju, koje je opstalo sve do pojave naturalizma, makar jednim delom svog stvaralačkog veka pripadali su Emanuel Gajbel, Teodor Štorm, pa i Fontane, koji je kasnije sa omalovažavanjem o „Tunelu“ govorio kao o „nedeljnom klubu“ (Sonntagsverein).

⁵²Citirano prema Jean Gomez (1972). Unveröffentlichte Briefe an Pol de Mont. Ein Beitrag zu Fontanes Theorie der Ballade. In: Fontane Blätter, 465–474.

individui, što je naglašeno ponavljanjem uvodnih stihova na nadgrobnom epitafu kojim se pesma završava.

On nas je spasio, na njegovoj glavi kruna od zlata,

On je za nas umro, naša ljubav je njegova plata.

U dinamičnoj smeni kratkih rečenica pripovedača i još kraćih replika aktera drame na jezeru Iri, prva i poslednja je reč spasenih od smrti u brodolomu. Reč koja postaje zakon – ne više božanski, niti carski, nego građanski, zakon društvene zajednice 19. veka. Takav poredak ne ugrožava neprijateljska vojska, niti kakav drugi neprijatelj u ljudskom liku, nego elementarne prirodne sile. Njih čovek ne uspeva da pokori i zauzda uprkos naprednim tehničkim inovacijama koje mu omogućavaju blagostanje – u ovoj baladi oličeno u idiličnim slikama parobroda koji na početku gordo „*leti* od Detroita prema Bafalu“. Moderna prevozna sredstva i tehnička oprema – megafon, na primer – u Fontaneovim baladama ukazuju na napredak evropske civilizacije, koji se u celosti, ipak, prikazuje kao relativan, budući da njegove tekovine mogu da se preokrenu u pretnju ljudskoj egzistenciji. Zato Fontane poverenje polaže u čoveka, pojedinca i njegove etičke vrednosti.

U *Mostu na reci Taj*, otvoreno je problematizovao pitanje napredne tehnizacije koja je, u skladu sa idejom progresa, trebalo da dovede ne samo do poboljšanja kvaliteta života nego i do civilizovanja čoveka i pokoravanja prirode u najširem smislu. Oduvši u oblik balade novinske beleške o katastrofi putničkog voza pod kojim je tri dana pred kraj 1879. godine u oluju popustio železnički most preko reke Taj u Škotskoj, Fontane u literarnoj formi progovara o nemoći čoveka industrijske revolucije u odnosu na sile prirode koja se svakom čovekovom pokušaju da njome zagospodari sve više opire. Gordost nevelikog znanja kažnjena je gubitkom ljudskih života. U pozadini svih naših napora je uvek smrt kao neizbežno „sudbinsko obličje“ (Kayser 1936a: 268)

U skladu sa tradicionalnim shvatanjem žanra i ova Fontaneova balada ostaje obeležena osnovnim mračnim i tajnovitim raspoloženjem koje se opire racionalizaciji, i od kojeg recipijenta treba da prođu žmarci. Tako *Most na reci Taj* počinje rečenicom iz Šekspirovog *Magbeta (Macbeth)* koja nagoveštava ne samo prisustvo iracionalnog u čovekovom životu, nego i njegovu nadmoć nad progresijom racionalizma: *Kada ćemo se nas tri ponovo sresti? (When shall we three meet again? / Wann treffen wir drei*

wieder zusamm?). To su riječi vještica koje su, baš kao u najmračnijem Šekspirovom komadu, prikazane u obličju zlokobnog olujnog vetra – sa severa, istoka i juga. Njihov proročki razgovor ne ostavlja mesta nadi da se katastrofa može izbeći. Smena dijegetskog pripovedanja u centralnom delu balade sa dijalogom tri veštice na početku i na kraju strukturalno naglašava dijalošku, diskurzivnu certu balade koja ostaje jedna od glavnih odlika njene samoodrživosti.

Ideja progressa otelovljena je u kolosalnom mostu koji ne samo da povezuje dve udaljene obale i tako olakšava čovekov život, nego označava i trijumf ljudskog uma nad prirodom koja mu postavlja prepreke. Ali gorda tvorevina ljudske ustvari je samo igračka u rukama elemenata prirode čija je moć, za razliku od čovekovih znanja, neograničena. Voz u kojem je personifikovana ljudska samouverenost da se vetru može prkositi, „mora u provaliju“, a sa njim i ljudski životi. Prometejski plamen zavodljivo sija potpiren olujnim vetrom sa svake strane, ali je kratkog daha i kad nestane u vodi „ponovo je noć“. Tako je Fontaneovo nepoverenje u progres dovedeno do paroksizma, a baladi potvrđena snaga da u formi pripovedanja egzemplarnog slučaja dovede u pitanje aktuelne postulate čovekove istorije i razvoja. Čovjek se smije osloniti samo na snagu svog unutrašnjeg moralnog bića koja se potvrđuje u graničnim egzistencijalnim situacijama u kojima je u pitanje doveden opstanak šire društvene zajednice.

Veliki broj balada iz druge polovine 19. veka, poput Fontaneovih, afirmativno potvrđuje građansku konstelaciju. Tek od naturalizma, najkasnije kod Holca u *Modernoj velegradskoj baladi* (*Moderne Grossstadtballade*, 1898/99/1916), ovaj književni žanr preuzima na sebe kritičku ulogu da bez ulepšavanja kritikuje stubove oslonce i realnost građanstva. Autori svesno posežu za oblikom i jezikom benkelzanga i moritata, čime njihova naivnost, naizgled puna osećanja, dobija ironični i satirični ton. Jednom ponovo otkriveni moritat i benkelzang ugradiće se u nove razvojene tokove baladesknog stvaralaštva. Za to je najzaslužniji nemački kabare u začetku, koji u benkelzangu nalazi mogućnost za šokantno predočavanje tragičnih događaja, a u baladi prepoznaje pogodnu umetničku formu za ironizaciju „istinitih“ priča sa očiglednom moralizatorskom porukom. Otvoreno izražavanje kritičkog stava prema građanstvu i njegovim predstavama vrednosti kreira potrebu za distancom u odnosu na ispriповedano i tačku gledišta sa koje pripovedač vidi više od svoje publike. To je tačka gledišta benkelsengera koji odozgo – sa klupice – docira svojim slušaocima i distanca

kakvu obezbeđuje ironija – preispitujući i razotkrivajući tobožnje istine kao lažne, omogućava da govoreći intenzivno o uvreženom i tradicionalnom istovremeno izađemo izvan njega. Najizrazitiji primjer novog stava i vrste su Vedekindove balade *Ubica tetke* (*Der Tantenmörder*, 1897) i *Brigite B.* (*Brigitte B.*, 1905) koji otvoreno istupaju protiv malograđanskih vrednosti i lažnog morala.

Brigite B. je priča o devojci skromnog porekla koja po dolasku u banjski grad dobija nameštenje u imućnoj porodici. Govoreći o dobrom glasu devojke i o ugledu njenih poslodavaca, pripovedač naglašava opoziciju: „mlada devojka“ – „već malo postarija dama“. Što iz saželjenja, što iz straha, devojka se prepusti sitnom lopovu koji nastavlja da je posećuje. Ona ga pusti u kuću svojih poslodavaca, pa tako postaje saučesnik u krađi zbog koje oboje završavaju u zatvoru. Devojka predstavljena kao pasivna, zavedena, kao žrtva koja u događajima učestvuje bez svesti o tome šta joj se dešava. Njeno prepuštanje nije predavanje u ljubavi nego popuštanje pred neminovnošću uhodane socijalne rutine. O ljubavnoj sreći nema ni traga.

Priča o zlosrećnoj devojci ispričana je ledenim tonom, bez saosećanja i nalikuje izveštaju iz novinskih hronika. Vedekind time, međutim, ne želi da kreira utisak objektivnosti. Njemu nije stalo do realističkog slikanja stvarnosti, nego do razotkrivanja zabluda i razaranja iluzija o stvarnosti.

Vedekindova pobunjenička balada uklapa se u tradiciju koju je u 19. veku oživeo Hajne oslanjajući se na Vijona⁵³ i stoji na početku moderne dvadesetovekovne balade. Odlikuje je cinizam i satira, sarkazam, komične, groteskne i ironične crte, oštri kontrasti i disonance, efekti otuđenja i šoka, kontradiktornosti, paradoksi. Vedekindov pripovedač govori sa distance, njegovo držanje podražava bezosećajnost malograđanskog miljea. O zlosrećnim životnim prilikama i bedi malih ljudi – sitnih kriminalaca i prostitutki – on govori bez empatije, suvo, faktografski, jer u miljeu koji podražava nema emocija ni socijalne svesti sa kojom bi se poistovetio. Ljubavna sreća,

⁵³Vagantski pesnik Vijon (François Villon, 1431–1463) u Izveštaje svog života uneo je i osam balada koje odlikuje aktuelnost, autentičnost i radikalni nekonformizam, te upotreba uličnog jezika, izraza iz argoa (Laufhütte 1992a: 75). U nemačkoj baladi 19. veka takvi elementi javljaju se u umetničkoj baladi socijalne tematike, kod Šamisoa, na primer Prosjak i njegov pas (*Der Betler und sein Hund*, 1831). Kasnije kod Frajligrata – Mavarski knez (*Der Mohrenfürst*, 1838) i Hervega – O sirotom Jakobu i bolesnoj Lizi (*Vom armen Jakob und von der kranken Lise*, 1843) sentimentalno raspoloženje nadglasa socijalne elemente, koje će tek Hajne, sredinom veka, formulisali u jasne elemente društvene kritike Brod sa robljem (*Das Sklavenschiff*, 1853). Vijon će i u 20. veku ostati uzor sličnih balada – Brehtu i Birmanu.

tragika smrti ili istinsko ushićenje deo su nekog sveta kojem ne pripadaju ni junaci Vedekindovih priča, ni njihov pripovedač. Protagonisti Vedekindovih balada su groteskne figure koje otelovljuju malograđanski životni stil i manire, a pripovedačev bezosećajni glas oličava moral koji lakše može da podnese da je neka „Individua“ zavela devojkicu, nego činjenicu da je „pritom ukradena baroničina krinolina“. Upotreba reči iz policijskog žargona „individua“ naglašava da je kriminalac–zavodnik van reda, marginalac, ali i da je jedan, različit u odnosu na ostale iz djevojčinog okruženja. U opoziciji su opšte važeći uzusi, pritvornost i blaziranost društva koje otelovljuje poslodavka i nagonsko, sirovo, iskonsko i duboko ljudsko, što devojkicu intuitivno privlači.

U istom maniru, distancirano i bezosećajno u Vedekindovoj baladi ubica lično hladnokrvno izveštava kako je „zaklao“ svoju tetku. Upotreba glagola „zaklati“ nosi i ovde prizvuk životinjskog, niskog, nagonskog koje je u grotesknom neskladu sa sudnicom u kojoj pripovedač govori pred sudijom koji bez sumnje reprezentuje sve što društvo Vedekindovog vremena jeste. Od naslova još pripovedač je identifikovan kao počinitelj. On nam se otkriva kao dželat svega onoga što stara tetka sa zlatnim zalihama u slamarici otelovljuje – lažne vrline, čangrizavi moral, malograđansko tvrdičenje i okrenutost materijalnom, ali i stare vrednosti, izlizane obrasce koji, iako jalovi i na izdisaju, raspolazu bogatstvom i dominiraju ugledom. Sve to u ravni društvene egzistencije, ali i formi književnog i umetničkog oblikovanja. Krvnik je, poput Vedekindovih „Jedanaest dželata“⁵⁴ svoje oštro sečivo hladnokrvno usmerio ka svim „starim“ ili zastarelim aspektima života svog vremena. Oštrica, najoštrijeg od svih jedanaest dželata, Vedekinda lično, zadire duboko ispod oklopa normi u ljudsku prirodu, pokazuje nam sasvim novi način gledanja na život i odnose u čovekovom društvu. U konstelaciji dželat – žrtva koja se nudi kao očigledna, ubijenu tetku je moguće razumeti i kao žrtvu koju je potrebno prineti za povoljan vetar u pleća novoj snazi, da bi se stvari preokrenule u korist „nabujale mladosti – mladosti“. Taj očigledni odnos se, međutim, preokreće u tački kada pripovedač – ubica sudiju direktno optužuje

⁵⁴Die elf Scharfrichter je prvi Minhenski kabare, osnovan 1901, izrastao iz popularnog, visokotiražnog satiričnog časopisa *Simplicissimus* (*Simplicissimus*, osnovan 1896) u kojem je Vedekind aktivno saradivao. Kabare, formiran po francuskom uzoru, imao je zadatak da razotkriva „licemerje, mizantropiju i lažni moral“ (Forcht 2009: 49). Vrhunac svake predstave bile su Vedekindove drske, šansone i balade na tabu teme, koje je izvodio sam. Kabare je bio stalno na udaru cenzure, zatvoren je posle dve i po godine.

da se ustremio na njegovu mladost. Dželat je, izgleda, društvo strogih, okoštalih normi uperenih protiv novog i živog života, koje uljuljkano poput stare tetke „hrče“ na svojim zlatnim rezervama.

Neočekivanim obrtima Vedekind u odnosu na publiku postiže efekat šoka. Obrnuta je i trivijalna kriminalna matrica koju Vedekind ovde eksploatiše: počinitelj je poznat, kao i motiv, traži se razumevanje – za nove, „mlade“, egzistencijalne forme i drugačiji pogled na život. Traži se saosećanje – izgubljeno u društvu koje bagateliše život, svodi ga na formu i tabuima degradira sopstvene vrednosti. Iza Vedekindove ironije krije se gorka zajedljivost i perversnost osećanja koje, ipak, stavljaju veo tragičnog preko događaja. A pitanje se postavlja: ko je „zaklao“ autentično ljudsko razumevanje i brižnost koja se pita o drugome.

Vedekindovi mnogoliki baladeskni sastavi, često u kritici nazivani vedekindijade – ne mogu se pripisati samo jednom rodu; treba ih posmatrati u socijalnom kontekstu između kabaretske poezije, političke šansone, novinske pesme, kupleta i politički angažovane lirike. Upotreba trivijalnih matrica benkelsanga i moritata, koje prerastaju u poeziju šoka iritirajuće komike, imaće presudan uticaj na nemački kabare i ranu ekspresionističku liriku (Forcht 2009: 80, 86). Vedekindov doprinos obnovi balade je pre svega u upotrebi humoreskno–grotesknih efekata. A upečatljiva je i unutrašnja hladnoća i cinizam kojim se dovode u pitanje tradicionalne duhovne i egzistencijalne forme i jedan celokupan kompleks vrednosti. Kao osnivač moderne balade Vedekind je uticao na Georga Hajma, Alfreda Henčkea, poznatijeg kao Klabund, ali i na Bertolda Brehta.

Uz Vedekinda, za oslobođenje od šematizma stare balade učinio je mnogo i ekspresionizam, koji se s jedne strane još uvek orijentiše još prema starim matricama, ali se, sa druge strane, trudi da ih izbací iz upotrebe.⁵⁵ Dugo je, međutim, važílo potpuno suprotno mišljenje da ekspresionizam ne samo što nije dao značajan doprinos baladesknoj tradíciji, nego ju je zapravo i prekinuo (Hinck 1978: 6). Po Miler-Zajdelu, raspad balade počinje već sa naturalizmom koji ukida estetiku prethodnog veka (Müller–Seidel 1963: 82), a Kajzer je odlučan da je ekspresionizam proglasio „smrt“

⁵⁵Bogosavljević tvrdi da je odbojnost ekspresionista prema tradicionalnim („konzervativnim“) formama jedna od brojnih predrasuda u vezi sa ekspresionizmom. „Jer isto onoliko koliko je bio spreman da podrije osveštale forme, isto toliko je bio voljan da ih, modifikovane, i prihvati.“ (2006: 12).

balade (Kayser 1936a: 291). Bogosavljević, međutim, pobija ove tvrdnje nabrajajući izvestan broj ekspresionističkih tekstova – oko pedeset – koji potvrđuju karakteristike žanra i to ne samo zbog toga što su naslovom označene kao takve. Istog su mišljenja i Piontek i Prac koji čak govori o „renesansi balade u ekspresionizmu“ (Pratz 1967: 13).

Po Bogosavljeviću, ekspresionizam predstavlja „jednu od najznačajnijih karika u obnoviteljskom procesu emancipacije balade od atavističkih šablona devetnaestog veka“ (2006: 10), a ekspresionistička balada donosi i avangardne nagoveštaje nekih ključnih dilema savremene književnosti (14). Poput drugih ekspresionističkih tvorevina i baladu ove epohe odlikuje nepomirljivo suprotstavljanje svemu „građanskom“, a strukturalno je karakteriše analitičnost, koncentrisanost radnje, poetske slike „kao primarni medijum ispoljavanja motiva“, „teleološka struktuiranost zbivanja koja vrhuni u ironičnom, pa čak i sarkastičnom obrtu“. (Bogosavljević 2006: 14–15). Ne izostaje ni tajanstveni karakter, ali on ne potiče od prirodno–magijskih odnosa, nego od tipično baladesknog upada numinoznog u ljudski svet, kao u *Baladi (Ballade, 1902)* Elze Lasker Šiler ili od sudbinski motivisanog stradanja junaka koji se pasivno prepušta patnji. Tu konstelaciju koja nalikuje legendarnim baladama, u ekspresionističkom maniru srećemo kod Gola, *Čedomorka (Kindsmörderin, 1917)*, Ceha, *Balada o slepom rudarskom konju (Die Ballade von einem blinden Grubenpferd, 1912)*, Hajma, *Mrtva devojka u vodi (Die Tote im Wasser)*. U središtu priče u slikama je tipično ekspresionistički junak, biće koje pati u samoći, poraženo od depersonalnih sila sudbine, istorije ili društva pred kojima je nemoćan. Sudar čoveka sa svetom, koji se često navodi kao markantno obeležje tradicionalne balade, ne samo da ne izostaje u ekspresionizmu, nego je upravo ovde neizbežan, budući da je svet urušen i rasparčan, pun pretnji i opasnosti za čoveka koji u njemu tek bespomoćno tinja.

Kao žanrovski inovativna važi i druga Cehova Balada o duvačima stakla (*Die Ballade von den Glasbläsern*), te Klabundova Balada posvećena Vedekindu (*Ballade. Für Frank Wedekind, 1913*), Traklova Mlada služavka (*Junge Magd, 1912*). Uz ton društvene kritike, svaka od njih nosi prizvuk „vitalističke imanencije koja transcendirira društveno ili istorijsko, odnosno više („metafizičke“) realnosti s one strane granica empirijske stvarnosti“ (Bogosavljević 2009: 54). Baladično i ekspresionistički istovremeno, istinska radnja odvija se mimo ili u pozadini ispričavanog. Sudar junaka sa svetom je interiorizovan, kao i ekspresionistički svet. Dobar primer za to je Traklova

Mlada služavka. Iako smeštena u istorijski i socijalno određene okolnosti i ispriповедana iz „tradicionalne“ auktorijalne perspektive, istinska radnja je smeštena u unutrašnjost bića. Upečatljive statične slike od kojih je radnja sazdana, odraz su unutrašnjeg stanja naslovne heroine koja je nema i potpuno otuđena, kako od svoje okoline, tako i od sebe same (Ibid: 55). Za razumevanje radnje ovakve balade potrebno je statične, unutrašnje slike pratiti kao motive koji finalistički, a neretko i hronološki, vode ka jednom određenom, neizbežno tragičnom ishodu. Konture ekspresionističkih slika razlivaju se preko oštih ivica stvarnosti, obezbeđujući, kako kaže Bogosavljević, „meru tajanstvenog koja je uobičajena za tradicionalnu umetničku baladu“ (Ibid: 55).

Struktura statičnih slika kao odlika novog tipa balade potvrđuje se i u Hajmovom *Pilatu* (*Pilatus*, 1911). U šesnaest stihova priča o Pilatu razvija se kroz četiri hronološki poredane scene: saslušanje Hrista, krunisanje trnovim vencem, Hristovo uspenje četiri sedmice nakon raspeća i vaskrsenje i prokletstvo Pilata nakon njegove legendarne smrti u Alpima. Vremenske i kauzalne odnose među slikama sugerišu veznici ali/ i/ ali (aber/ und/ aber), kojima je svaka osim prve strofe dovedena u vezu sa prethodnom. Na osnovu analize stvaralačkog postupka odnosno autorovih redakcija teksta, Daman zastupa tezu da je upornim skraćivanjem i modifikovanjem, Hajm svesno izbacio elemente pripovedanja i ono što su na početku bile scene pretvorio u slike, „trenutne snimke“ zaustavljene u samo jednoj tačno određenoj sekundi. Na taj način je u svakoj strofi „hronologiju radnje zamenila topografija slike“. Kontinuum radnje razbijen je na epifanijske trenutke iz kojih „egzistencijalni nauk o svetu“ prosijava u obliku „ikoničnih znakova“. Na nivou balade razorenu „sintagmu biografija“ [Pilata i Hrista] zamenila je „semantika slika“ (Damman 2002: 392, 394). Hajm nam nudi dve slike Pilata u estetskoj, značenjskoj i hronološkoj opoziciji sa dve slike Hrista. Obojica su prikazani i na tronu i u patnji. U trenutku demonstracije njegovog administrativnog trijumfa, Hajm Pilata prikazuje kao nemoćnog, kako sedi sa rukama obešenim uz telo. To je „groteskni prikaz antivitalnog i antiherojskog funkcionera, oličenje civilizacije“ (Ibid: 396). Njegov trijumf nalik je trijumfu kakvog ćiftinskog mastiljara, dok nam se tek proklet i u patnji prikazuje kao dostojanstven, šiban snagom demonske prirode koja

ga razapinje.⁵⁶ I Hristov istinski trjumpf je u patnji. Slika Hrista iz druge strofe sa trnovim vencem oko glave je uzvišen prizor, dok je prikaz uspenja suptilna persiflaža okoštale matrice u kojoj je Hrist prikazan kao „podignut“, a nikako kao „uzvišen“ („gehoben“ und nich „erhaben“). Na snazi je estetika uzvišenog, koja kod Hajma nema cilj da potvrdi dostojanstvo čoveka kao umnog bića, nego, upravo suprotno, da pokaže „njegovu ništavnost pred nemejljivim razmerama demonske prirode“ u kojoj se jedinka nužno rastače (*Ibid*: 399). Hajmove slike uzvišenog nose mitološko, ikonično značenje da je istinski život moguć samo preko iskustva patnje, dok su oba groteskna prizora pobuna protiv neprozirnih sistema moći koji počivaju na ljudskom strahu i slabosti. Ekspresionistička balada nužno nudi izvitoperenu, grotesknu interpretaciju jednom interiorizovanog sveta, razorenog i rasparčanog pred unutrašnjim očima, koja ne podleže zakonima racionalnog. Otud i Bogosavljevićeva tvrdnja da istinski inovativno u ekspresionističkoj baladi treba tražiti mimo društvene kritike, „u uskom prostoru između nevoljnog povlađivanja vremenskoj i uzročnoj kauzalnosti baladičnog pripovedanja i autentično ekspresionističkog stremljenja da je [kauzalnost svake vrste] stavi van snage“ (2009: 65). Stalno oponiranje tih principa kreira novi tip balade u kojem se onda, neminovno nalazi, i kritika savremene buržoaske stvarnosti, uvreženih matrica i okoštalih vrednosti na kojima počiva monolitna slika sveta Vilhelmskog doba. Stvaralaštvo ekspresionista – pre svih Ceha i Klabunda, nesumnjivo je važna karika u tradiciji provokativnog i kritičnog odnosu prema društvu koji balada neguje od Vijona, preko Hajnea i Vedekinda. To je tradicija na koju će se nadovezati Breht i koja će iznedriti političku baladu.

Liričara Brehta privukao je nesumnjivo „objektivizirajući karakter balade“ (Hink 1968: 146). Mogućnost da se doživljaj sveta ilustrativno predstavi uobličavanjem nekog događaja, u direktnoj je vezi sa Brehtovim stvaralačkim postupkom. Za razliku od ekspresionizma i simbolizma, slikovnost Brehtovih poetskih doživljaja sveta zasniva se na konkretnoj predmetnosti prikazanog, iako ta predmetnost nije nužno realistična.⁵⁷

⁵⁶Više o demonizaciji prirode kod Hajma u: Schneider, Karl Ludwig. 1967. Zerbrochene Formen. Word und Bild im Expressionismus. Hamburg. 89 – 101.

⁵⁷Ekspresionizam i simbolizam, tome nasuprot, slikovnost postižu oslanjajući se na matrice, sheme predmetnosti apstrahovane iz konkretnog.

Epsko i fabularno, osnovni pojmovi Brehtove dramaturgije, istovremeno su i karakteristično obeležje balade, skupa sa verodostojnošću i finalističkim strukturiranjem radnje. U obe književne forme, ljudsko delanje prikazano je u izmenjenim, problematičnim okolnostima, tako da situacija postaje mera čovekovih postupaka. Rat, međutim, kod Brehta nije više kao u junačkoj ili istorijskoj baladi, herojska borba iz koje junak izlazi kao pobednik, nego je pre svega situacija patnje kako za one koji u njemu nalaze smrt, tako i za preživeli.

Legenda o mrtvom vojniku (Die Legende vom toten Soldaten, 1918) nastala je iz iskustva poslednje godine Prvog Svetskog rata i travestira tradicionalnu junačku baladu. Metaforu iz govora stanovništva koje strahuje od mobilizacije u poslednjim trzajima rata „Sad i mrtve iskopavaju za vojnu službu“, Breht kroz niz grotesknih slika realizuje u priču o drugom odlasku na front mrtvog vojnika za dobrobit otadžbine. Direktno aludirajući na drugi dolazak spasitelja i drugi život pravednika, kao iluziju izbavljenja posle razornog smaka sveta, priča se hronološki i gradacijski razvija kroz sve drastičnije prizore, od ekshumacije i preko „osposobljavanja“ mrtvaca za službu – bodrenje alkoholom, razgaljivanje vojnom muzikom u društvu obnaženih pratilja – do pomamnog plesa smrti u kojem živog mrtvaca raspoznaju još jedino zvezde. Kantovi jemci postojanja boga kao tvorca sveta i svedržitelja poretka u svetu kod Brehta postaju svedoci bezumnog kolektivnog umiranja, potpunog zatiranja života u svetu koji je bog napustio.

Zvezde nisu uvek tu

Dolazi zora.

A vojnik, kako je i naučio

Ide u junačku smrt.

Ali Brehtovo novo svitanje ne treba razumeti kao simbol novog početka i novog života, nego crvenilo zore treba čitati isključivo kao prizor okrvavljenog pejzaža, bojišta natopljenog krvlju. Gorki preokret donosi polustih – „kako je i naučio“, jer delanje vojnika pomera u sferu svesnog, pa sliku mučenika čija je vitalnost zloupotrebljena, a grob oskrnavljen, potire slika čoveka-mašine, obučenog da slepo sluša naređenja marširajući iz jedne smrti u drugu (*Ibid:* 133), čoveka koji je svojom voljom postao instrument, materijal, marioneta. U legendu ne ulazi herojski poduhvat i nadljudska

snaga mučenika nego nesposobnost čoveka da koristi svoj razum za izlazak iz groba istorije koja se ponavlja u sve mračnijem i apsurdnijem obličju.

Hink ističe izrazit Vedekindov uticaj na mladog Brehta. Duh provokacije, antigrađansko opredeljenje i sučeljavanje čoveka sa elementarnim, vitalnim, čak i vegetativnim u sebi i oko sebe nalaze mesta u Brehtovom stvaralaštvu, delom i kao omaž kabaretskom buntovniku. Nalik Vedekindovom, ton Brehtovih balada je neusiljen, ali hladan i bez sentimenta, katkad i agresivan. I njegovi junaci su dobrim delom korumpirani, društveno izopšteni marginalci, svodnici, razbojnici poput Koretzovih ljudi. U tome je Brehtu važan uzor i Vijon kome, baš kao i Vedekindu, posvećuje jednu od svojih pesama za pevanje. Vijonov ležerni izraz koji objedinjuje višeglasje međusobno oprečnih stavova presudno utiče na Brehtove novatorske korake u baladi, što se najbolje vidi u preplitanju ironičnog i poniznog iskaza, podsmešljivog i blagoglagoljivog tona, te u upotrebi žargona, na primer u *Baladi o ugodnom životu (Die Ballade vom angenehmen Leben)* ili u *Baladi svodnika (Zuhälterballade)*. I u pomenutoj *Legendi o mrtvom vojniku* herojski vokabular zamenjuje kolokvijalni izbor reči. Jezik postaje i sredstvo i predmet satire. Provokacija *Legende* počiva na upadljivim disonancama i protivurečnostima, dovedenim do paroksizma (Hink 2009: 71). Upotrebljena čevi-čejs strofa, preuzeta u 18. veku iz engleske balade upravo zbog uzvišenog, herojskog tona koji počiva na velikom broju naglašenih slogova,⁵⁸ u direktnoj je opreci sa Brehtovom temom, sve sa ciljem demontaže legende o nesalomivosti i nepobedivosti nemačkog vojnika i skidanja vela iluzije sa nacionalne istorije.

Osim kao kritiku istorijske legende i deglorifikaciju heroja, po Hinkovom mišljenju (2009: 69–70), Breht oblikuje baladu i kao rekvijum za žrtve – *Moderna legenda (Moderne Legende)*, *Dečiji krstaški pohod (Kinderkreuzzug)*, parabolu istorijskog prevrata ili sa ciljem da ponudi alternativni koncept: uzornu legendu kakva je *Legenda o nastanku knjige Taoteking (Legende von Entstehung des Buches Taoteking)* o kojoj će znatno više biti reči u korpusu ovog rada. On od čitaoca zahteva kritički stav, refleksiju, aktivno promišljanje i suprotstavljanje, koji će se kasnije razviti

⁵⁸Upotrebu čevi-čejs strofe u 19. veku proslavile su ne samo Fontaneove, nego pre svega Strhavicove istorijske balade, dok ju je u 20. vek uveo Bories fon Minhhausen, upotrebljavajući je prevashodno za održanje tradicije istorijske i herojske balade koja slavi naciju kao nepobedivu.

u poziv za angažovanje ove književne vrste. Brehtovi imitatori šezdesetih i sedamdesetih godinastvorili su protestni i politički song čiji baladični materijal, motivi i oblici nikad nisu u književnom smislu sami sebi svrha, nego za cilj imaju promene u političkoj stvarnosti.

Uz vedkindsko–brehtovsku liniju, u koju se uklapa i stvaralaštvo drugih društvenih kritičara – od Holca na prelazu iz 19. veka do Valtera Helerera ranih šezdesetih – u 20. veku je, bar do kraja Drugog svetskog rata, na snazi bio i pokušaj da se balada aktualizuje na konzervativnim osnovama. Beris fon Minhhausen, Agnes Migel i Lulu fon Štraus und Torni pokušali su na prelazu iz 19. u 20. vek da nastave tradiciju balade koja veliča i heroizuje teme iz daleke istorijske i mitske prošlosti nemačke nacije, što je naišlo na dobar odziv kod savremenika. Ipak, osim nekoliko uspešnih tekstova, od kojih treba pomenuti Minhhausenovu *Baladu o koprivnjaku* (*Ballade von Brennesselbusch*, 1910), većina je ostala na nivou epigonstva. Uzdizanje starostavnih vrednosti, viteške etike, vernosti, časti i vrline nemačke nacije koje su preživle iskušenje vekova, naspram rulje i društvenog taloga nagomilanog u gradovima, u literarnim ostvarenjima Minhhausena i sledbenika prerasta u beskompromisno razlikovanje između „zdravog“ i „bolesnog“ (Schneider 2009: 1928). Ta dihotomija, najpre poetski formulisana, od januara 1933. postaje osnov antisemitizma i protivljenja demokratiji u baladama kulturnih moćnika nacionalsocijalizma – Blunka, Jana i Josta. A Kajzerovo određenje balade kao „izraza nemačkog bića“ (Kayser 1936: 303) koje, budući ugroženo, zahteva obnavljanje, ne samo da povlađuje Minhhausenovom antimodernizmu žanra, nego definitivno doprinosi ulivanju ove razvojne struje balade u tzv. pesništvo krvi i tla Trećega rajha (*Blut-und-Boden-Dichtung*). Sa porazom sramne ideologije, postalo je jasno da je ovu zloupotrebijenu i osramoćenu baladesknu tradiciju nemoguće nastaviti, kao i da u istoriji estetski uspešnih realizacija žanra za instrumentalizovanu baladu iz nacističkog vremena nema mesta.

Razvoj balade u 20. veku kretao se potpuno suprotnom pravcu, ka modernosti. Karakteristika balade novog vremena je pre svih njena sklonost ka refleksiji, sučeljavanje opozicija sa ciljem preispitivanja vrednosti i ideja – bilo u formi diskurzivnog sukobljavanja različitih stavova ili sredstvima satire, književne ironije i parodije. U skladu sa novim subjektivizmom, savremeni tekstovi donose i

samorefleksiju, kao i parodiranje sopstvene emotivne osetljivosti (Vukčević 2009: 193, 199), a zatim i tehnike asocijativnog povezivanja misli, montaže, kolaža, citatnosti. Uprkos tome što 2006. godine beogradski međunarodni kolokvijum o baladi nije rezultirao jedinstvenim žanrovskim određenjem balade – čak ni kroz definicije koje bi se nadopunjavala – učesnici su se saglasili da oko zajedničkih tendencija moderne balade.⁵⁹ To su:

- sve izrazitija refleksivnost, koja utiče i da naivnog pripovedača smeni misleća pripovedačka instanca
- postmoderna intertekstualnost, odnosno svesno umetanje citata koji tekst pretvaraju u izazov, deo slagalice koju čitalac treba da sastavi
- eksperimentalan karakter koji počiva na tehnici montaže, kolaža i na ponovnom povezivanju sa muzikom bilo u vidu songa, koji oživljava moritat i pesmu za pevanje, ili kao rep – moderna forma izgovorenog napeva, kao i
- performativnost novog tipa koja pred baladu postavlja njoj već poznati zahtev za osmišljenim izvođenjem (benkelzang) i akcenat sa pisanog teksta vraća na reč izgovorenu za publiku koja sluša – uživo ili u vidu novih medija (audio-knjige, DVD itd).

Tako i popularna kultura našeg doba svedoči ne samo da balada nije odumrla, nego otkriva čak dva moguća puta njenog daljeg razvoja, koji počivaju na dve istorijski fundirane tradicije: konformistička i nekonformistička balada ili ozbiljna, potvrđujuća, pokadšto i idejna balada sa jedne strane i njena ironično-parodična varijanta, sa druge. Nastavke prve razvojne linije danas je moguće prepoznati i u pop-baladi, tužbalici koja priznaje istorijski i društveno potvrđene vrednosti, ali tematizuje pogubnost svakodnevnih čovekovih sudara sa svetom, dok drugoj od njih, glasom sa margine, život produžava hiphop i rep-balada koja nastavlja vagantsku tradiciju bunta i neskrivenog prezira prema konvenciji.⁶⁰

⁵⁹Uporedi: Woesler, Winfried 2009. Zur Einleitung. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang, 5–7.

⁶⁰Osnovni emancipatorski stav ovih tekstova u suprotnosti je sa čvrstom vezom njihovih autora sa industrijom zabave, tako da je u budućnost uz politički song impotentnog kabarea moguće zamisliti i srozavanje do šlagera (Woesler 2009b: 43).

Obema je zajedničko jedno, večno živo diskurzivno jezgro, pogodnost da se na malom prostoru, na konkretnoj priči koja može biti život, mitologija ili istorija – u vidu egzemplarnog slučaja u kojem čovek u interakciji sa svetom – bio on shvaćen kao sudbina ili priroda, prijateljski nastrojen ili ne – preispita, da li neki oblici egzistencije, ideje ili životne forme imaju univerzalno važenje. Baladično preispitivanje najčešće završava u poricanju koje baladu i u našem vremenu nužno potvrđuje kao poetsko uobličavanje bolnih, tragičnih sadržaja na osnovu kojih čovek „u svakodnevnom životnoj situaciji, bez pozorišnog nauka, dolazi do dublje spoznaje“ (Braak).

KA KONCEPTU LEPOG U BALADI: LEPO I UZVIŠENO U UMETNOSTI. REVIDIRANI ESTETSKI KONCEPTI OD KANTA DO LIOTARA

U dijahroniji u kojoj su nemačke balade nastajale i razvijale se kao rod umetničke književnosti, sa promenom ukusa vremena menjalo se i shvatanje pojma lepote. Činjenica varijabilnosti estetičkih koncepata u istoriji zapadno-evropske civilizacije osnov je istorije estetike – i kao filozofije umetnosti, i kao shvatanja lepote i lepog u društvenom, socijalnom, istorijskom, ali pre svega umetničkom odnosno književnom kontekstu. Otud potreba da se u ovom radu istorijski rekonstruiše shvatanje pojma lepog, odnosno estetskog kvaliteta, i to u obliku hronološkog pregleda relevantnih iskaza u obimnoj teorijskoj literaturi zapadne civilizacije, koji nakon Kantovog epohalnog obrta ne referišu više na estetičnost stvari, nego na našu pojedinačnu svest o njima (Grubačić 2001: 275).⁶¹ A kako shvatanje lepote nikad nije bilo domen samo jedne oblasti ljudskog duha i mišljenja, rekonstrukcija shvatanja lepote koju ovaj rad u ograničenom obimu i sa aspekta svojih interesovanja može da ponudi, ne uzima u obzir samo estetičku literaturu, nego i relevantni filozofski diskurs – od Kanta do Liotara, književno-teorijska razmatranja Šilera i braće Šlegel, te razmatranja pesnika, recimo Georgeovog kruga ili, ranije, Novalisa.

Istorijske stanice u shvatanju pojma lepog i neke važne stepenice istorije estetike prikazane su u međusobnom, najčešće oprečnom odnosu, uz naglašavanje elemenata koji su istovetni nezavisno od epohe. Među njima se jasno odvaja nekoliko toposa od kojih su najrasprostranjeniji topos estetskog kao intuitivnog posrednika između spoljašnjeg i unutrašnjeg, topos umetnosti kao „prerade stvarnosti“, a lepog kao „neopisivog“, kao samosvrhovitog ili nesvrhovitog. U metaforama ogledala, deteta i sna estetski doživljaj je shvaćen kao emocionalni, nasuprot moralnom fenomenu; pojmovi „duše“ i „harmonije“ obično upućuju na shvatanje lepog kao proizvoda subjektivne empatije, a sintagma „umetnička hrabrost“ u prvi plan stavlja umetnika i njegovu sposobnost da se igra ili da provocira stvarajući. Česti su i toposi estetskog kao

inovativnog i umetnosti kao oblika komunikacije, kao i topos snage estetskog doživljaja – u motivima mitske ekstaze, bolesti, karnevalskog, šamanizma.

Lepota je često opisivana kao božansko otkrovenje, a bog kao pra-lepota i izvor svake zemaljske lepote. Već sa *Septuagintom* pojmovi lepog i dobrog su pomešani. Prema najstarijem, grčkom, u većini kasnijih prevoda *Biblije* u prvoj glavi stoji: „Tada pogleda Bog sve što je stvorio, i gle, dobro beše veoma“ (1. Moj. 1. 31), dok je u hebrejskom tekstu na mestu grčke reči „dobro“ stajala reč „lepo“. Pojmove je potom u vezu doveo grčki ideal kalokagatije – udružene lepote, dobrote i istine, koji je onda nastavio da živi više od dve hiljade godina opirući se shvatanju lepote kao čistog izvora užika i dovodeći je u neposrednu vezu sa etičkim razvojem čoveka. Onako kako je lepo dobro, tako je kod Pseudodionizija ružno manifestacija zla. Opozicija dobro – zlo u hrišćanskoj tradiciji postaje suprotnost lepo – ružno, na šta u drugom delu *Fausta* upućuje Gete kada Mefistofeles sa povratkom u antiku dobija obličje najružnijeg od svih mitoloških bića – Forkijade.

Lepota raja i čoveka pre pada oduvek se uzdiže i slavi kao odsjaj božanskog stvaranja i života u harmoniji s Bogom, što kasnije prepoznajemo u metafori umetnosti kao tvoračke kreacije i shvatanju lepote kao harmonije čoveka sa samim sobom.

Sa ljubavlju je lepotu jednom zauvek sastavio Platon, a tu vezu će dalje negovati hrišćanstvo, na čelu sa mističarima. U Epistulama svetog Avgustina stoji: „Ništa drugo ne možemo da volimo osim onoga što je lepo. Koliko u tebi ljubav raste, toliko raste i lepota u tebi. Jer je ljubav lepota duše.“

Sličnu ideju je u stihove utkala Sapfo:

*Na crnoj zemlji konjica je, kažu,
najlepša pešadija, drugi vele,
treći mornarica, a ja ono što je srcu drago.*

(...)

*Ko je lep on je lep dok ga lepim vide,
Ko j' dobar on je lep sada i uvek.*

⁶¹I dalje: „Kao što je istina proizvod našeg uma, a moral proizvod naše volje, tako je i lepota proizvod našeg ukusa.“

Na tom tragu je i najpopularnije objašnjenje lepote za koje mnogi i ne znaju da se doslovno ili suštinski nalazi kod Aristotela, Tome Akvinskog, Kanta: „Lepo je ono što nam se dopada“. Uprkos rasprostranjenosti ovakvog shvatanja, teoretičari se nisu saglasili da je ovom *opštom istinom* lepota konačno objašnjena. Šta je onda zaista lepo, ako je to (sve) što se dopada? Zar se ne dopada svakom narodu, svakoj generaciji, svakoj epohi nešto drugo? Gotička Madona izgleda sasvim drugačije od grčke Venere ili od oblika sa ekspresionističkih slika – iako su sve tri otelovljenje ideala lepote epohe. Da li lepota ruže nadrašta ili potire lepotu ljubičice?

Lepo je ono što vidimo – nedvosmisleno čulni fenomen, ali i privid stvari – ono što nam se čini da vidimo. Istovremeno sjaj i aura u kojoj stvari sijaju u svojoj suštini ili nam se to makar „pričinjava“. Što smo manje u stanju da je kvalifikujemo ili izmerimo, to ona više obuzima naš um i čula. Ipak, bez obzira na njen čulni karakter, lepota se neretko dovodi u vezu sa opskurnim, mračnim, magičnim. U poređenju sa istinitim i dobrim, lepoti se obično pripisuje veća opojnost, sposobnost da očara i pokrene duh, ali i da začara i uništi. U Rilkeovim stihovima to trijumfuje:

*Jer šta je lepota,
ako ne sam početak strašnoga, koji smo taman
još kadri da podnesemo, pa mu se tol'ko
divimo samo zato što s nehajnim prezirom neće
da nas razori.*

Da li je lepota obećanje sreće⁶² ili nekog drugog sveta u kojem je sreća moguća? Prozor kroz koji iz nepoznatih dubina nedostupna svetlost kad-kad prosija u naš svet? Zar ne bi bez lepote ljudski univerzum bio siromašan, bedan i bez sjaja? Tako moderna jednim svojim krilom nastavlja mističko viđenje Tome Akvinskog: „Bez lepote ljudski život ne bi mogao dugo da opstane.“ Lepota nam omogućava pristup u dubinu stvari. Spoljašnji oblik lepih stvari je obećanje istinske stvarnosti, a lepo nam omogućava se joj stvarnosti približimo.

Zašto onda izgleda da je u našem vremenu znatno teže nego u drugim vremenima radovati se lepoti, stvoriti lepotu ili razviti osećaj za lepo? Teško da bi se

danas bilo koji filozof usudio da prihvati Vajthedovo stanovište da je teleologija celog univerzuma usmerena na stvaranje lepote (Whitehead 1971: 462). Metafizičko polazište u smislu „pankalizma“ (grč. to kalon pan = sve je lepo), po kojem je lepota postulat celokupne stvarnosti, naprosto protivureći našem životnom osećanju. Tome su doprinele mnoge okolnosti, ali pre svega činjenica da je razbijeno jedinstvo umetnosti i lepote koje se podrazumevalo. Ne samo u oblasti umetnosti, nego još izrazitije u stvarnosti, prednost je dobilo ružno, apsurdno, šokantno.

Odnosi su doduše postali kompleksniji, pa u međuvremenu lepi mogu da budu i fabrika, brod, soliter, tržni centar i električna centrala, a ne samo oblaci, školjke, proleće i trave. Nije isključeno da će buduće generacije betonske pustinje našeg industrijskog društva gledati sa emocijama koje nas obuzimaju u šetnji kroz Veneciju, Sijenu ili Prag.

Teško razumljiv je ipak duboki prezir našeg vremena prema svemu što je lepo. Kako objasniti dijaboličnu strast koja ustaje protiv svega što liči na red, harmoniju, oblik i sjaj? U civilizaciji koja je materijalno bogatija od bilo koje ranije već sam pomen lepote, stvaranja lepote i radovanja lepoti kvalifikuju se najčešće kao reakcionarna zaostavština, skretanje sa puta progressa i promene sveta.

LEPO JE U UMETNOSTI, UMETNIK – ZANATLIJA, TRAGALAC ILI TVORAC...

Razumevanje pojma lepog i razlike među estetičkim teorijama tokom vekova dodatno otežava upadljiva antinomija između modernog shvatanja pojma umetnosti i shvatanja „umetničkog“ kakvo je dominiralo do novog veka. Od 16. veka do danas, shvatanje umetnosti prošlo je put od „umetničke rukotvorine“ do pojma „autonomnog“ (i autorskog!) umetničkog dela – shvatanja koje dominira od romantizma i podrazumeva „veliku“ ili klasičnu umetnost, u opreci sa umetničkim radom plaćenim po satu. Zadatak umetnika starih vremena bio je da dobro napravi ono što je svrhovito, što ima upotrebnu vrednost, dok je *lepo* bila karakteristika stvari iz prirode. Iako je svest o tome da

⁶² „La beauté n'est que la promesse du bonheur.“ (Stendhal. 1975. Über die Liebe. Frankfurt/ Main: Insel. 76)

umetnost može da predstavi lepim ono što je u prirodi inače odbojno ili zastrašujuće postojala mnogo pre Adornove estetike ružnog, tesnu vezu između umetnosti i lepote uspostavilo je tek moderno doba (Eko 2004: 10).

U 18. i 19. veku estetsko postaje sinonim za umetnički lep i stoji u najužoj vezi sa pojmovima istinito, uzvišeno i dobro, dok u 20. veku društveni razvoj diktira novi pravac: savremene umetnike ne vodi više ideja idealne lepote, nego se odlučuju da provokacijom prevaziđu jezivu stvarnost. U tome se oslanjaju na koncept umetnosti dominantan od romantizma, u skladu sa kojim je (avangardni) umetnik provokativni revolucionar. On ustaje protiv postojećeg poretka, a za pojmom lepote poseže samo kao za istorijski prevaziđenom kategorijom ili reminiscencijom na antičke ideale.

Starovremeno shvatanje umetnosti implicitno ili eksplicitno pretpostavlja umetničkom delu božansku, nadzemaljsku ravan, metafizički, nadređeni svet, čiji se poredak očitava u umetničkom delu. Nasuprot tome, moderne teorije polaze od drugačije ideje – moderni svet definiše se posredstvom karaktera haosa. Za posmatrača, svesnog sebe kao individue koja može da se ostvari bez božanske intervencije, svet nije više nužno podređen nadzemaljskoj instanci. Egzistencija postoji i pre esencije, a diskurs i ideje o svetu s one strane fizičkog izostaju sa umnožavanjem različitih konstelacija odnosa između pojava, bića i stvari (saglasja!) koje dobijaju sopstvenu vrednost.

Moderni pojam umetnosti pretpostavlja tako i raznorodne pristupe umetnosti. Ono što se ranije pripisivalo „dodiru božanskog“, od tzv. epohalnog obrta postaje najpre proizvod intuicije ili intuitivna spoznaja, a onda, sve upečatljivije – „estetsko iskustvo“. Ekstatički fenomen koji je u starim vremenima dovođen u vezu isključivo sa nadzemaljskim instancama, novo vreme relativizuje i od romantizma pripisuje oblasti psihološkog, čak patološkog. Nekadašnja komunikacija sa božanskom sferom sada nije ništa drugo nego komunikacija sa sopstvenom ličnošću, interiorizacija fenomena iz stvarnosti. Za društvo bez religiozne onostranosti ekstatička stanja nemaju nikakvu konkretnu funkciju, nego su očigledan poremećaj sposobnosti komunikacije koji se, spolja posmatrano, može razumeti samo kao bolest ili bezumlje.

Za istoriju umetnosti to znači da starovekovna predstava sveta kojim upravlja božanska instanca (ili više njih), skupa sa umetničkim delom božanskog porekla što društveno prihvatljivu lepotu uzdiže do ideje umetnosti, gubi na snazi u korist nove

vrednosti koju zadobija ružnoća i (ili) provokacija. Lepota u smislu društveno potvrđenih ideja (koje su potencijalna opasnost za individu!) postaje neprihvatljiva kategorija, a na značaju dobija provokacija i individualističke ideje (takođe potencijalno opasne, ali za društvo!), koje tako postaju novi društveni imperativ.

Rukotvorina u starom veku – umetnički ručni rad – potvrđuje društveni poredak, dok umetnost novog veka menja ili nastoji da menja društvo. Anonimni zanatlija koji stoji iza poruke svog dela s univerzalnim važenjem, postaje umetnik sa atributima genija koji zastupa lične stavove. Jer samo genije može da sačuva meru između provokacije i smisla, on je legitimni nosilac inovacije (što se iznova relativizuje u postmodernom prevrednovanju primenjene umetnosti i dizajna). Subjektivna lepota i subjektivna provokacija određuju umetnost, a pojmovi „subjektivna spoznaja lepote“ i „uvreda javnog mnjenja“ uključuju i recipijenta u proces realizacije lepote.

Pomenuta antinomija između sveta kao odraza nadzemaljske instance i sveta kao realnosti bez metafizičkog utemeljenja vodi ka još jednoj važnoj razlici između novovekovnog i ranijeg shvatanja pojma umetnosti.⁶³ U modernoj eri, naime, svaki predmet može suvereno da pokrene estetski osećaj. Umetnička autonomija podrazumeva moderan izbor estetskih predmeta. Ako je ranije svet bio umetničko delo Tvorca, u modernoj eri svaki predmet postaje potencijalni umetnički predmet. Oko posmatrača stvari svakodnevice i bez simboličnog značenja otkriva kao estetske predmete, što je karakteristično za modernu upotrebu.

Ipak, autonomija estetskog objekta postojala je i pre moderne. Slikajući *Korpusa voćem*, Karavađo podkraj 16. veka tvrdi da je dobru sliku sa voćem jednako teško naslikati kao i onu sa ljudskim figurama. (Voigt 2005: 34). Svest o tome da je i u estetskom i u tehničkom smislu beznačajno, da li umetnik slika trivijalni ili uzvišeni predmet, postojala je pre Kročeovog revolucionarnog stava da svaki omiljeni predmet – bio on ljljan ili artičoka – može da bude estetski, pa se lepota ne zasniva na predmetu i objektivnosti, nego na konstelaciji opažaja. Takvi iskazi su, međutim do 20. veka bili samo izuzeci ili odstupanja od zvaničnog diskursa i ne mogu da dovedu u pitanje istorijska težišta.

⁶³Dobar primer je Geteov *Faust*.

Epoha romantizma, kao most između klasičke i moderne, donela je odlučujuću promenu paradigme od starih ka modernim pojmovima lepog i umetnosti. Poput drugih istorijskih tačaka prevrata⁶⁴ odlikuje je promena umetničkog jezika, koja neminovno prati promenu duhovnih i materijalnih životnih formi, a uvek u vezi sa novom slikom čoveka, u istorijskom sledu sve izrazitije obeleženom individualnim crtama. Već u renesansi, epohalnom prevratu koji utire put modernoj umetnosti – modernom svetu i načinu života, paradigma se menja ka izrazitijem vrednovanju ličnosti umetnika. On od anonimnog zanatlije koji posreduje između idealnog i predmetnog, postaje samostalni kreator sveta.⁶⁵ Sada umetnik postaje minuciozni posmatrač, naučnik koji pokušava da svet odrazi tako realistično da u njegovom procesu stvaranja božanski poredak stvaranja postane očigledan. To zahteva vrhunsku veštinu i daje samopouzdanje umetniku, koji je do tad stajao po strani, da istupi ličnim imenom kao „ingeniozni duh“ renesanse. Pošto svet nije više samo obmana i lažni odsjaj religiozne vrhovne istine, već se može istražiti, iskusiti i izmeriti, lepim umetnostima pripada potpuno nova funkcija i pozitivno određenje. Svetovna umetnost stiče pravo na emocionalne kvalitete, na koje je do sada imala pravo samo duhovna, religiozna (Beierwaltes 1980: 51), a paralelno se razvija samostalna teorija umetnosti u najužoj vezi sa praksom.

Važan trenutak istorijskog razvoja je reformacija kao pokretač izrazite interiorizacije iskustva, koja i na političku i na religioznu ravan donosi individualizaciju kroz „protest“ i puritansku samodisciplinu. To ide u korak sa povlačenjem pojma „opšte dobro“ i nastankom nove, lične odgovornosti i „sacro egoismo“ ili „amour-propre“. Ljubav za samoga sebe koja bi u srednjem veku bila kažnjena kao taština, postaje legitimna posredstvom novih građanskih, imovinskih odnosa. Nastaje novi pojam individualnosti, koji će kao takav biti prepoznat tek od Francuske revolucije. Paradigma moderne umetnosti – i modernog života uopšte – razvija se tako intenzivno od romantizma, kada se za kratko vreme realizuju karakteristični društveni i intelektualni procesi individualizacije i u neposrednoj vezi sa njima demokratizacija pojma genija, kao i nova dostupnost umetnosti, te njena interiorizacija (Hauzer 1962: 156).

⁶⁴Svejedno da li je reč o renesansi koja započinje novu istoriju u umetnosti i mentalita, o Luterovim tezama kojima počinje novo doba religije ili o francuskoj revoluciji koja preokreće političku istoriju.

⁶⁵Slično tvrde i teoretičari manirizma: „Umetnik je samostalni medij između boga i ljudi i može da razvije sopstveni lični stil“. Više kod: Gustav René Hocke. 1991. Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst. Reinbek: Rowohlt.

Sa ukidanjem „artes liberales“ umetnost postaje akademska disciplina, a i odnos prema umetnosti se značajno menja. Prvi muzeji, poput Luvra koji je 1793. otvoren na dan pogubljenja Luja XVI, nisu namenjeni plemićima. Nastaje i novo tržište umetničkim delima na kojem se kao konkurencija umetniku-zantliji pojavljuje samostalni umetnik, nezavisan od autoriteta i obavezan samo sebi samome. Mnogo se manje radi po narudžbi i sve više klijenata kupuje već gotova umetnička dela, ne više na godišnjim bazarima i otvorenim tržnicama nego u umetničkim kabinetima i kolekcionarskim zbirkama.

Novi prezir erudita prema laicima u najužoj je vezi sa romantičarskim odnosom prema inspiraciji, za koju je sposoban tek mali broj umetnika i to onih koji se izdvajaju samorefleksijom. Upravo je samorefleksivnost izrazita karakteristika modernog umetnika, preispitujući pogled drugoga na sopstveno biće i stvaranje, koji je, najizrazitije kod Hačesona i Berka, u vezi sa otklonom od metafizičkog, a čemu opet za svoj rang i poziciju samostalne naučne discipline – od Baumgartena – zahvalnost duguje i estetika.

Vreme oko 1800. istorija književnosti shvata kao vreme „estetske revolucije“. Formalno, tačka prevrata su pisma *O estetskom vaspitanju čoveka* (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*) iz 1795, u kojima Šiler, na osnovu izučavanja Kanta, uspostavlja vezu lepote i morala i proglašava je *estetskom*. Takvo shvatanje na snazi je sve do Bodlera odnosno Apolinerovog pojma „modernité“, kao trenutka etimološkog rođenja moderne u kojem se estetski i moralni efekat ponovo razdvajaju, a heroje estetske revolucije osporavaju njihovi sledbenici. Slično je i u likovnoj umetnosti gdje je pojam *moderne* u upotrebi od 1900, kada se u prvi plan, ispred akademske, probija avangardna umetnost. Sfera novih, originalnih iskustva, koja nije relevantna za nauku, umetnosti nudi nove opažajne mogućnosti. Ekstaza, sinestezija, preplavljujuće osećanje opijenosti na granici između užitka i spoznaje samo su neki od intenzivnih čulnih fenomena bez kojih se umetnička egzistencija i stvaranje od 19. veka više ne mogu zamisliti. Prelaz sa čulnog na estetski koncept ogleda se i u upoređenju Kantove estetike oblika sa Hegelovom estetikom pojave – klasičan ideal bezinteresnog dopadanja se kroz protestantsku komunikaciju sa samim sobom okreće ka introvertno-idealističkim temama.

Osloboden odgovornosti pred bogom i društvom, umetnik je upućen na sopstvenu estetsku spoznaju. Unutar novih iskustvenih mogućnosti, on sebe vidi kao dete koje svet, i sve u njemu, mora da doživi iz početka. Upravo ta metafora deteta najbolje odslikava individualnost novootkrivenih, doživljajnih oblika realnosti. Otkriće sopstvene ličnosti kao pretpostavke za estetski doživljaj vodi ka otkriću umetnika kao genija koji se kloni stvarnosti i posvećuje se duboko unutrašnjim idealima. Samo vek ranije, bekstvo od stvarnosti bilo bi potpuno nezamislivo, jer se tad još podrazumevalo da je čovek tek sastavni deo društva i društvene hijerarhije, a pojam genija bio je obeležen drugim, delom i potpuno suprotnim značenjima.

Antičko shvatanje genija podrazumeva s jedne strane sposobnost da se umetničko delo kreira, ali, sa druge, i energiju usavršavanja te sposobnosti. Grčka antika podrazumeva da umetničko delo nastaje pomoću invencije i nadahnuća, dok je za Rimljane genije – božanstvo životne snage pojedinca, grupe ljudi ili predmeta u prirodi. Za razliku od duše koja nastavlja život posle smrti, genije je besmrtan. Avgustin i Varon kažu da postoje dva genija: jedan je sveopšti bog koji rađa, a drugi je duša pojedinca. Prvi genije je jedan, a drugi genije je mnoštven i takvih genija ima koliko i ljudi. U novom veku pojam „genije“ se međutim prvobitno odnosio na demonsko. Kako je verovanje u demone slabilo, a snažilo naslanjanje na antiku, termin dobija novo značenje i ulogu. Kant genija definiše kao sposobnost za estetske ideje, podrazumevajući pod ovim pojmom i pravila koja priroda postavlja umetnosti. On smatra da genije može da stvori slike koje prevazilaze granice apstraktne misli, ne sledeći nikakva pravila. Sam međutim postaje uzor za formulisanje takvih pravila. Za romantičare, genije je pesnik – tumač života i svemira, prorok i čuvar svetih tajni o čovekovojoj najboljoj mogućnosti. Pesnici ističu sebi prvenstvo nad filozofima, jer samo genije može biti mudrac. Za Blejka je pesnik vidovnjak koji beskonačnost posmatra duhovnim čulom. Pesnik je vizionar.

U vreme potpunog razdvajanja svetovnog i duhovnog razvija se pojam genijalnog umetnika koji je od društva nezavistan čak do potpunog nerazumevanja u odnosu na publiku. Romantični ideal uzdržanosti i preispitivanja samoga sebe postaje veoma važan u odnosu na napoleonovski svet materijalnih dobara dostupnih i srednjem staležu. Izolacija je neophodna, jer svaka konvencija je prepreka duhovnom razvitku. Umetnik otuđen od stvarnosti, svetu pruža ono što taj svet čini vrednim (Hauzer 1962:

22). Ludilo se preokreće u bogat unutrašnji život kakav građansko okruženje ne može da ponudi i donosi prve „avangardne“ pobunjenike protiv društvene stvarnosti.

Introvertno estetsko iskustvo potvrđuje i afirmacija instrumentalne muzike u odnosu na likovnu umetnost – izraz radikalnog pomeranja od naučnog ka estetskom modelu spoznaje, upečatljiv i kod Šopenhauera i Ničea. Sa individualizacijom estetskog doživljaja, umetnost prvi put postaje potpuno nezavisna od tradicionalne funkcije pohvale – nebeskog i zemaljskog poretka i vladara. A umetnik nezavisni genije, samostalni tvorac lepote mikrokosmosa – u sebi i iz sebe, nadržavajući sve oko sebe.

Iako po pitanju mogućnosti samorealizacije čoveka na ovom svetu romantizam nije imao mnogo iluzija, ta je nemoć relativizovana ostacima religioznosti odnosno verovanjem u poredak sveta, gde se zapravo i održala pozitivna slika čoveka. Upečatljive razlike u vrednovanju sadašnjosti i budućnosti javljaju se sa epohom Fin de siècle, a biće karakteristične i za postmodernizam. Sociološke i tehničke promene su okidač još jednog kulturno-istorijskog prevrata. Ideje i strasti preobraćaju se u rezignaciju i melanholiju, a uzdrmano poverenje u nauku i progres nalazi izraz u mračnim vizijama Kafke i ekspresionista. U atmosferi potpunog osporavanja prosvetiteljskih ideala, pojam lepote postaje neuverljiv, a na scenu stupa provokacija. Od moderne lepo više nije centralna kategorija estetike.

Ne više obavezno lepa (što ne znači da nije i ranije ružno imalo svoju funkciju u umetnosti), umetnost nije više obavezno ni proizvod genija.
(Zimmerli, 1982: 131)

U naporu umetnika da razbiju harmoniju dela – celovitost kao neistinu – ružno postaje zasebna estetska kategorija, a ne više samo suprotnost lepom. U umetnost, kao područje lepog, moguće je uvesti i ono što je umetnički ružno, ne više samo ono što je prirodno ružno. Ružnoća nije samo u prikazanom nego je i kompoziciona, strukturalna. Ružno umetničko delo više nije neuspeo umetnički izraz, a već po Kantu prikaz ružnog i zlog može biti lep, ako se posmatra estetski.

Koncept umetnosti kao provokacije podrazumeva i sasvim drugačiju ulogu umetnika, a pretpostavlja rafiniranog recipijenta sa izuzetnom sposobnošću da komunicira sa umetničkim delom čije je semantičko polje prošireno do u beskraj, a polje razmevanja suženo do obesmišljavanja. Razumljivo umetničko delo može biti

samo dokument, civilizacijsko svedočanstvo, članak. To je u osnovi dadaističke devize odbijanja svake komunikacije, što umetnost iznova svrstava u polje nepristupčnog, neprozirnog, mističnog. Počinje doba „umetnosti koja zahteva komentar“ (Trautwein 1997: 12). Umetnicima je više stalo do stvaranja nego do gotovog proizvoda, proces slikanja je važniji od same slike. Sedamdesetih godina umetnički objekat zamenjuje projekat, realizacija ideje u obliku umetničkog čina, a ideju može da realizuje svako. U modernoj nema akademizma protiv kojeg bi se moglo boriti, govorio je još Pikaso. A kada se umetnost proglasi „ničijom zemljom“, u njoj „svako može biti nazvan umetnikom ili genijem i svaka mrlja boje, u ime svetog subjektivizma svaka škrabotina se može razumeti kao umetničko delo“ (Voigt: 64).

Provokacija u postmodernoj postaje opšte mesto i opšte dobro. Komercijalizovana građanska sredina traži samo naizgled avangardne umetnike. Preko postmoderne kulture citata umetnost se okreće tradiciji – i samoj sebi. S tematizovanjem umetničkih medija počinje umetnost s one strane umetnosti i novo redefinisanje, koje se obično interpretira u vezi sa Hegelovom tezom o kraju umetnosti. Umetnost je došla do svog konca sa aspekta funkcije, jer je samo još sama sebi tema, ali i sa društvenog aspekta – zbog širokog zamaha demokratizacije ideje genija. Prema mišljenju kritičara umetnost više više nije u stanju da fundira mitove, niti da bez intelektualnog prevoda proizvede osećaj usklađenosti sa svetom. Kontemplativna funkcija umetnosti u raskoraku je sa iskorakom u avangardno. Možda će se budući oblik umetnosti razvijati upravo kao odgovor na ovu dilemu.⁶⁶

Istovremeno se pojam ružnog jednako ambivalentno razvija, a postmoderno je i ponovo afirmisanje uzvišenog, neko vreme nepravedno zaboravljenog. Posmatrač se u međuvremenu navikao na sve oblike provokacije, pa ono što teorijski treba da provocira praktično ponovo izaziva dobronamerno, prijateljsko osećanje i otvara prozor ka novoj naivnosti – naivnosti verovanja u više ideje (Otto Flake). Utoliko ponovo postaje legitimno poseći za tradicionalnim umetničkim oblicima.

⁶⁶Postoji nekoliko modela naredne razvojne faze umetnosti i svi razmatraju nove mogućnosti upotrebe medija i tehnike, podrazumevajući naučni razvoj. Reč je o raznolikim digitalnim, molekularnim astronomskim ili čak nuklearnim modelima, koji više ne prave razliku između stvarnosti i simbola. Na osnovu takvih razmišljanja nastaje koncept „informatičke revolucije“ kao osnova za nastavak umetničke prakse. Više kod: Flusser 1987: 139–141 (Prema Voigt: 66)

HRONOLOGIJA PROMIŠLJANJA LEPOG, UKUS I ODREĐENJE ESTETSKIH POJMOVA

Istorijski razvoj shvatanja umetnosti, umetnika i lepote kao predmeta umetnosti i čovekove delatnosti uopšte, te umetničkih oblika kao izraza lepog, uzvišenog ili ružnog – od početka novog veka pa do postmodernih određenja – izraz je kontinuiteta ljudskog mišljenja uopšte. Kao takva ih je na popularan i sveobuhvatan, ali utoliko ne manje vredan način, sistematizovao Umberto Eko, koristeći tekstove koji prevazilaze okvire teorije estetike i filozofije uopšte i smeštajući ih u krilo jedne šire istorije – *Istorije lepote*. Polazeći od principa „da lepota nikad nije bila nešto apsolutno i nepromenljivo, već je zavisno od istorijskog perioda i zemlje poprimala različita oblička“ (2004: 14), Eko predstavlja mnoštvo različitih stanovišta i koncepata lepote koji se u svojoj umetničkoj i istorijskoj realizaciji od antike do danas kod pojedinih filozofa, teoretičara i stvaralaca razlikuju u detaljima: lepota kao geometrijski ideal, kao proporcija, harmonija, lepota kao sjaj – *claritas*, natčulna lepota kao privid; apolinijska lepota mere, reda i sklada nasuprot dionizijskoj lepoti haosa; zatim lepota udružena sa dobrotom i mudrošću u ideal kalokagatije, moralna lepota i svrsishodna, praktična lepota; čulna lepota kao podražavanje prirodi; lepota predmeta i lepota invencije, stvaralačkog postupka, imaginacije; lepota kao provokacija ili predmet uživanja, konzumacije. Ne gubeći iz vida uzvišeno i ružno, Eko razmatra različite teorije i pristupe lepom oštro odvajajući novovekovne orijentacije na subjekat koji lepotu vidi i stvara kao mnogoliku, od antike i srednjeg veka kao doba pokušaja iznalaženja objektivnih kriterijuma lepog. Prema široko prihvaćenom mišljenju poljskog estetičara Vladislava Tatarkijeviča, koje prihvata i Eko, do renesanse je na snazi bila „velika teorija“, koja nije ništa drugo nego normativna poetika lepog, tj. stalni pokušaj utvrđivanja opštevažećih merila koja bi omogućila konstrukciju lepog – bila to proporcija, harmonija, simetrija, jedinstvo sa umnim, dobrim i moralno valjanim, usaglašavanje sa svetom, duhom ili kosmosom.⁶⁷ Nakon preispitivanja novovekovnih gledišta i njihovih polazišta i unakrsnih veza sa ranijim tokovima, Ekov tematsko-hronološki pregled završava u savremenosti medijskim i potrošačkim konceptima kako umetnosti, tako i lepog. Budući da se naše

istraživanje odnosi na koncepte lepote prisutne u baladi, ovaj rad ostaje prevashodno usmeren na novovekovna shvatanja lepote – od trijumfa klasike u 18. veku, pa preko romantizma i moderne do postmodernih koncepata – kada se, kako smo pokazali, i umetnička balada kao takva intenzivno razvija i menja, a u kojima dominira koncept lepote kao prevashodno umetničke, i umetnosti kao predstavljanja lepote.

U 18. veku „velika teorija“ gubi na snazi, a lepo prestaje da bude izraz objektivnih zakonitosti. Trijumfuje nova orijentacija na subjekat. Lepota više nije odlika objekta nego postaje izraz subjektivnog stava i ocene. Lepo je u domenu odluke suda individualnog ukusa, pa se danas govori o novovekovnoj *senzualizaciji, psihologizaciji i subjektivizaciji* lepte. „Lepo koje je do tada poimao razum, postaje lepo koje se može poimati instiktivno.“ (Tatarkiewicz 2003: 216). Odlučujući prevrat je u tome što se lepo ne smatra čulnim oblikom istinitih ideja ili idealne proporcije, niti harmoničnim jedinstvom raznolikosti u skladu sa zakonima kosmosa, nego postaje izraz čulno određene subjektivnosti. U nevelikom eseju *O merilu ukusa (Of the Standards of Taste, 1757)* Dejvid Hjum obeležio je ovaj prevrat formulacijom „Lepota nije svojstvo samih stvari; ona postoji samo u umu koji je sagledava, a svaki um opaža drugačiju lepotu.“ (prema Eko 2005: 247). Kao preteča estetike koja subjekat pretpostavlja objektu, Hjum pomera težište sa kriterijuma za određenje lepote na trenutak odnosno uslove pod kojima posmatrač objekat opaža kao lep. Time poput neoplatoniste Šaftsberija i Hačesona pre njega, unutrašnje čulo lepote određuje kao preduslov našeg ukusa, čovekove sposobnost estetskog doživljaja.⁶⁸ Iako, u duhu novog empirizma, smatra da merilo ukusa proizilazi iz biološkog sastava i tvrdi da i najveći genije, kada ga priroda izda, „odbacuje liru i ne očekuje više da će pomoću pravila umetnosti doseći onu božansku harmoniju koja može proizaći samo iz prirodnog nadahnuća“ (prema Gilbert/Kun 1968: 198), Hjum ostaje vezan za kriterijume iz vremena pre njega, pa zastupa kako Aristotelova jedinstva, tako i ukrštanje klasičnih i romantičnih elemenata kao osnova uspele umetnosti. Budući da se osećaj za lepo po Hjumu može naučiti, dok se

⁶⁷Više vidi kod Tatarkiewicz, Wladyslaw. 2003. *Geschichte der sechs Begriffe. Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, Ästhetisches Erlebnis.* Frankfurt/ Main: Suhrkamp.

⁶⁸Šaftsberijevo shvatanje lepote je racionalno, ali su njegova određenja rapsodična; sekularizovaće ih donekle Hačenson, a onda i Berk. Šaftsberi govori o stanju u kojem nestaju želje, odnosno o stanju dublje ljubavi u kojem se onaj koji entuzijastično ljubi uzdiže. Hačenson estetsko stanje ne određuje više pomoću metafizičkih nego pomoću psiholoških pojmova. Estetsko stanje nije stanje entuzijastičnog viđenja pralepote, već stanje viđenja koje je neposredno povezano sa čulnim uživanjem.

ukus izoštrava vežbom i stalnim poređenjima, subjektivizovanje lepote kod Hjuma ostaje relativno.

Klasični predstavnik empirijskog senzualizma je Hjumov savremenik Edmund Berk, kojitakođe polazi od ukusa koji razume kao „sposobnost duha“. On najpre određuje strukturu čula ukusa, preko kojih lepota deluje na ljudski um, razlikujući prirodni ukus koji je isti svim ljudima, od stečenog ukusa, na osnovu kojeg svako od nas izvesnim kvalitetima daje prednost u odnosu na druge. Po Berku je osnovno pitanje koji spoljašnji podsticaji, ideje i predstave mogu da pokrenu naš estetski osećaj. On pravi razliku između dva moguća podsticaja: samoodržanja, sa kojim su uvek neraskidivo povezani opasnost, strah i smrt, i društvenog nagona, ljubavi, naklonosti prema drugome koja nam obećava užitek i zadovoljstvo. Za Berka je lepo čulno–subjektivna kategorija.⁶⁹ Lepo ne odlikuje proporcionalnost ili harmonija, niti upotrebljivost i celovitost, lepota je kompleks subjektivnih kvaliteta koji u nama izazivaju nežnu naklonost i to bez rasuđivanja i volje: „Pojava lepote izaziva u nama neki stepen ljubavi isto onako delotvorno kao što upotreba leda ili vatre izaziva ideje toplote ili hladnoće“ (*Ibid*, 213). Lepo je funkcionalno zavisno od čulnih karakteristika – čulni kvaliteti čine da predmet bude lep. „Lepo nije nešto zato što izaziva našu ljubav, nego zato što je malo, ravno, svetlo itd. i time izaziva našu ljubav.“ (Burke 1980: 127)

Berkov najveći doprinos estetičkim ispitivanjima je, međutim, određenje pojma uzvišenog. U svom spisu Filozofska ispitivanja porekla naših ideja uzvišenog i lepog iz 1757. (*A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*), Berk lepo i uzvišeno shvata kao suprotstavljene fenomene koji počivaju u samoj prirodi čoveka. Poput lepog, i uzvišeno je kompleks čulnih karakteristika stvari, koji deluje tako što izaziva istovremeno strah i zapanjenost, ali i zadovoljstvo kod posmatrača – strah da bi nas nešto strašno moglo sustići, radost što nas je mimoišlo. Uzvišeno je u vezi sa tamom, moći, samopregorom, sa ogromnim, beskrajnim, nepotpunim, iznenadnim.

Sve ono što može probuditi predstavu boli ili opasnosti, odnosno sve ono što je na izvestan način strašno, ili se tiče strašnih predmeta, ili deluje na način sličan

⁶⁹U svojoj tipologiji estetičkih teorija koju izlaže u prepisci sa Kernerom, Šiler svrstava Berkovu teoriju u „čulno-subjektivni“ tip. (Šiler 2008: 84)

užasu jeste izvor uzvišenog, odnosno jeste ono što proizvodi naj snažniju emociju koju je duša kadra da iskusi. (prema Eko 2004: 209)

Uzvišeno podrazumeva širinu opsega, neprohodnost, zapuštenost, masivnost. Uzvišeno niče kad se uskovitlaju strasti, uspeva u tami, priziva ideje moći. U uzvišenom preovladava težnja ka nečemu finalnom, ka nečemu većem što čoveka nadilazi.⁷⁰ Berk tvrdi da je moguće uživati u nečemu što zastrašuje ukoliko ono nije u našoj neposrednoj blizini. Ova vrsta estetskog dejstva podrazumeva, dakle, neku vrstu bezinteresnog odnosa kakav vekovima prati i lepo, a koji će kod Kanta doći u prvi plan. Upravo je u tome, tvrdi Umberto Eko, duboka veza između lepog – koje izaziva zadovoljstvo, a ne nagoni na posedovanje i konzumaciju – i uzvišenog, koje deluje na nas bez mogućnosti da nas povredi ili zaposedne (2004: 291).

Za Berkovom opsežnom listom epiteta uzvišenog, koji ne moraju nužno uvek svi biti prisutni, posežu umetnici i teoretičari tokom osamnaestog i devetnaestog veka kad žele da definišu ili predstave uzvišeno. Tek od Berka, praktično, Pseudo-Longinov pojam uzvišenog dobija svoje legitimno mesto u istoriji estetike.⁷¹ Iako su njegova pojedinačna zapažanja i posmatranja veoma cenjena, Berku je osporeno sistematsko estetsko razmatranje.⁷² To je topos u istoriji estetike koja, uostalom, kao filozofska disciplina, postaje moguća tek sa senzualističkom orijentacijom Berkovog vremena.

⁷⁰Ovde se već po sebi nameće veza sa žanrovskim određenjem balade kao žanra finalističke strukture u kojoj se čovek sukobljava sa silama koje ga prevazilaze.

⁷¹Pojam uzvišenog antičke retorike upotrebljavaju kao oznaku stila i tek mu u I veku n.e. autor, za kojeg se dugo verovalo da je Kasije Longin, daje temeljnije određenje. Na početku polemičkog spisa O uzvišenom (Peri pypsous) kaže se da je uzvišeno „vrhunac i izvrsnost izraza“, a onda i da izaziva veliki emotivni utisak jer „u pravo vreme i na zgodnom mestu potresa sve poput groma i otkriva odjednom govornikovu snagu“ (Pseudo-Longin 1980: 6). Uzvišeno je po Pseudo-Longinu dejstvo poetskog govora, ono što dovodi slušaoca u stanje oduševljenja. Moć uzvišenog, koja je u suštini moć umetničkog dela, a ne prirodna pojava, ne počiva na tehničkim pravilima stila nego pre svega na velikim zamislima i dubokim, nadahnutim osećanjima, a tek, delom i na sposobnostima koje se mogu uvežbati: posebna obrada figura, plemenitost izraza i kompozicija i poredak reči (Ibid: 6). Neki analitičari ističu da upravo Pseudo-Longinov stil pisanja demonstrira uzvišeno, možda čak znatno uspeliše od njegovih teorijskih određenja. Više o tome kod: Brandt, Reinhard. 1966. Einleitung zu: Pseudo-Longinos Vom Erhabenen. Darmstadt, 13. Osnova sličnosti Pseudo-Longinovog i Berkovog pojma uzvišenosti je subjektivnost koja je skupa za zanosom odnosno čulnošću jedini pravi medij estetskog.

⁷²Berkov spis pokrenuo je veliku diskusiju na liniji Mendelson – Kant – Hegel. Najžešće su ga kritikovali racionalisti osporavajući njegovoj filozofiji lepog neki jedinstveni vrhovni princip, te da svoja razmatranja nije objasnio sa aspekta moći uobrazilje. Po Kantu, Berkova teorija je čisto empirijska; njegov sud ukusa je empirijski uslovljen, izraz je čula ukusa, a ne refleksije. Šiler kritikuje Berka zbog toga što lepotu zasniva samo na čulnom i tako je svodi na pojavu, dok po Šileru čulno i umno u estetskoj aktivnosti treba da budu izmireni: svoj zahtev za slobodom um vidi ispunjen u čulnosti.

Godine 1750. u svom prvom spisu, *Estetika (Aesthetica)*, Baumgarten je estetiku odredio kao nauku o čulnom saznanju. Baumgartenovo shvatanje pojma čulnosti opire se Platonovom uticajnom viđenju da čulnosti ne pripada istina. On je najpre, bez vrednosnog razlikovanja, razdvojio sferu racionalnog saznanja od sfere čulne spoznaje (*cognitio sensitiva*) koje određuje kao saznanje lepog. A onda je racionalno saznanje odredio kao domen logike, razumskog rasuđivanja, dok je za čulno saznanje zadužio estetiku (*cognitio aesthetica* ili samo *aesthetica*). Estetika je ta koja se oslanja na emocionalni sud. Baumgartenovo određenje pojma estetskog znatno je šire od shvatanja potonjih teoretičara sve do danas. Za Baumgartena je sfera čulnog – sfera umetnosti koja izmiče racionalnom objašnjenju, a lepota je savršenstvo čulne spoznaje. U Baumgartenovoj teoriji objedinjena su do tada tri nepovezana teorijska nastojanja – teorija umetnosti, teorija lepog i teorija senzitivnih saznanja. Gilbert i Kun kao glavnu Baumgartenovu zaslugu navode dva njegova značajna uvida: da umetnosti imaju jedinstven materijal koji nije intelektualne prirode i da umetnosti imaju vrednost, ili, kako je on govorio, *savršenstvo* koje se ne može svesti ni na kakvu drugu vrstu savršenstva i koje nije intelektualne prirode, iako je paralelno sa intelektualnim savršenstvom (1969: 224). Baumgartenovi nazivi, zaključci i određenja, međutim, ustalili su se tek nakon objavljivanja Kantove *Kritike moći suđenja (Kritik der Urteilskraft, 1790)*.

Kant će uspeti tamo gde empirizam nije uspeo – u pokušaju da sud ukusa svede na principe. On lepo i uzvišeno utvrđuje kao estetske sudove o prirodi, u kojima ljudske saznavne moći na različite načine udružene deluju i omogućavaju komunikaciju čulnog.

Kant je odbacio Baumgartenovu estetiku kao nauku o lepom, budući da se ona temelji na „uzaludnoj nadida se kritičko razmatranje lepog može podvesti pod umne principe i da se pravila toga mogu uzdići u nauku.“ (Kant 1975: 50).⁷³ Zamišljena pravila ili kriterijumi su puko empirijski i ne mogu, dakle, nikad poslužiti za određene zakone po kojima bi se mogao ravnati sud ukusa. Kantova treća – *Kritika moći suđenja*, ipak daje predlog razmatranja lepoga i nenadmašno određuje način ophođenja sa autonomnim poljem umetnosti. Dokazujući nemogućnost metafizičkog utemeljenja

⁷³Kant naziv „estetika“ u *Kritici čistog uma (Kritik der rein Vernunft, 1781)* koristi za transcendentnu estetiku koja je po njemu istinska nauka – o principima čulnosti a priori tj. o tome šta vreme i prostor znače za spoznaju.

estetike, Kant određuje sud ukusa kao prosuđivanje prirodno lepoga, a prosuđivanje umetnički lepoga usmerava na lepotu umetnosti i umetnički proizvedenih stvari. Čisti sud ukusa je moć prosuđivanja nekog predmeta sviđanja bez ikakvog interesa. Lepo je predmet takvog sviđanja, koje je načelno, ali bez pojma, oblikom; i to nužno, iako bez svrhe.

Lepo jeste ono što se bez pojma saznaje kao predmet nužnog dopadanja. (Kant 1991: 131)

Kant se prvi usuđuje da na osnovu razlikovanja subjektivne i objektivne svijesti, sistematizuje saznanje kao vezu razuma i čulnosti. Ljudski saznajni potencijal smešta između razuma i čulnosti, te ukazuje na to gde ljudsko mišljenje postaje nelogično, odnosno gde ono mora da, umesto za diskurzivnom, posegne za metaforičnom predstavom. Apstraktni pojmovi prostora i vremena nisu veličine koje se mogu mogu saznati čulima, ali ih uprkos tome čovek može zamisliti i to istovremnim delovanjem razuma i čulnosti.⁷⁴ Čulno iskustvo daje sadržinu znanja, a razum daje formu znanja, kategorije ili organizujuće principe. U tom pravcu i centralna tvrdnja prve Kantove *Kritike*:

Bez čula ne bi nam bio dat nijedan predmet, a bez razuma ni jedan ne bismo mogli spoznati. Misli su bez sadržaja prazne, opažaji bez pojmova su slepi. (Kant 1990: 73)

Nakon što je slobodu utvrdio kao nužni uslov moralnosti, Kant u *Kritici moći suđenja* otkriva da između prirode i slobode, između razuma i uma postoji nešto što se može nazvati moć suđenja, mašta, uobrazilja, koja ima zadatak posredovanja. Mogućnosti moći suđenja Kant utvrđuje unutar polja preseka pojmova i mišljenja.

Moć suđenja uopšte predstavlja onu moć saznanja koja nas osposobljava da zamislimo ono što je posebno kao nešto što se sadrži pod onim što je opšte. Ako je dato ono što je opšte (pravilo, princip, zakon), onda moć suđenja da supsumira ono što je posebno pod ono što je opšte (...) jeste odredbena. Ali, ako

⁷⁴Prostor i vreme su čisti opažaji, apriorne forme saznanja, uslovi čulnog saznanja.

je dato samo ono što je posebno, za koje moć suđenja treba da nađe ono što je opšte, onda je ona samo refleksivna. (Kant 1991: 71)

Ukus se odnosi na suđenje refleksivne vrste. Refleksivna moć suđenja podvodi predmet našeg razmišljanja pod jedan opšti princip, zakon koji ne nalazimo u predmetu već u nama samima. U tome je kopernikanski obrt Kantove estetike, na taj način je on dovršio ranije započetu subjektivizaciju estetike.

Da bismo mogli razlikovati da li je nešto lepo ili nije lepo, mi ne povezujemo razumom predstavu sa objektom radi saznanja, već je povezujemo sa uobraziljom (možda udruženom sa razumom), sa subjektom i njegovim osećanjem zadovoljstva ili nezadovoljstva. (Kant 1991: 95)

Da li, međutim, za naše osećaje postoji opšte i nužno – a priori merilo? Opšti zakon za ukus tj. sviđanje – koje činimo osjećajima – ne možemo tražiti u iskustvu, nego u principu svrhovitosti. Svi naši osećaji jesu osećaji zadovoljstva i nezadovoljstva. Zadovoljstvo osećamo kad nešto odgovara našoj potrebi ili svrsi, a nezadovoljstvo kad takva potreba ili svrha nije ostvarena. Iskaz o doživljaju osećaja uvek ima oblik podređivanje neke predstave predmeta nekoj svrsi. Ako je svrhovitost subjektivna, refleksivna moć suđenja je *estetska*.⁷⁵

Ukus predstavlja moć prosuđivanja jednog predmeta ili neke vrste predstavljanja pomoću dopadanja ili ne dopadanja bez ikakvog interesa. Predmet takvog dopadanja naziva se lepim. (Kant 1991: 102)

Da bih mogao reći da je neki predmet lep i da bih dokazao da imam ukus, važno je šta ja iz njegove predstave u sebi proizvodim, a ne u čemu zavisim od njegove egzistencije. (Kant 1991: 97)

Prijatno dejstvo estetskog iskustva nastaje uvek i samo bez postojanja svrhovitosti. Estetsko osećanje je, naime, autonomno – povlašćeno, ali bezinteresno dopadanje lepog, a ne jednostavno dopadanje dobrog – koje je u vezi sa pojmom ili prijatnog – koje je čulno iskustveno i nije nužno dobro.

⁷⁵Ako je svrhovitost objektivna, Kant govori o teleološkoj moći suđenja.

Kant razlikuje *slobodnu lepotu*, koja se npr. pojavljuje u prirodnim oblicima ili apsolutnoj muzici i *pripojenu, adherentnu lepota*, koja uzima u obzir kako se neka forma prilagođava svojoj svrsi, dok u svojoj najvišoj tački ima i moralni smisao. Specifikovanje adherentne lepote ukazuje da Kant ne zanemaruje svrhovite predstave, iako svrhovitost ne treba da utiče na posmatrača.

Lepota jeste forma svrhovitosti jednog predmeta, ukoliko se ona na njemu opaža bez predstave o nekoj svrsi. (Kant 1991: 127)

Lepota je apsolutna, a ne upotrebna. Kad vidimo lep cvet ili lepu pticu u nama deluje estetski princip svrhovitosti, ali on nije u cvetu i ptici, nego je harmonija u nama. Princip svrhovitosti je naziv za osećanje zadovoljstva koje mi osećamo. To nije zadovoljstvo koje osećamo zbog zadovoljenja potreba, nego zadovoljstvo koje potiče od osećanja forme. Kant ga obeležava kao slobodno zadovoljstvo ili nezainteresovano zadovoljstvo koje ne traži posedovanje i nastupa kao harmonizujuća aktivnost, kada se obrazac asocijativnih polja predmeta saglasi sa našom osećajnošću, sa našom očekivanom predstavom. Kako veza između predmeta i estetskog zadovoljstva nije lična korist, ona ne važi samo za pojedinca, nego za svakog uopšte. Budući bezinteresan, estetski sud je opšti.

Lepo jeste ono što se bez pojmova predstavlja kao objekat nekog opšteg dopadanja. (Kant 1991: 103) Ili: *Lepo jeste ono što bez pojma izaziva opšte dopadanje.* (111)

Kant, dakle, lepo određuje u četiri momenta: ono je bezinteresno dopadanje, svrhovitost bez svrhe, univerzalnost bez pojma i uredenost bez zakona. (Eko 2004: 294). U lepom obliku se uživa bez želje za posedovanjem, posmatra se kao savršeno ureden za neku svrhu koja pritom očigledno izostaje, a jedina svrha kojem taj oblik teži je puko postojanje. U lepoti se uživa kao da otelovljuje besprekorno pravilo, a ona je pravilo sebi samoj.

U kritičkoj obradi estetike Kant uz lepo preispituje i uzvišeno, nadovezujući se najviše na Berka. Lepo i uzvišeno su za Kanta dva predikata estetskog suda. „Ukoliko estetski sud ima za predikat lepotu, to ga vuče ka intelektualnom saznanju; ukoliko ima

za predikat uzvišeno, to ga vuče van njegovog centra, u pravcu natčulne sfere moralnosti.“ (Gilbert/ Kun 1968: 282).

Kao tipične primere uzvišenog Kant navodi zvezdano nebo i oluju, prizore pred kojim slobodna igra imaginacije i intelekta nije moguća, a posmatrač stiče utisak da ga ono što vidi prevazilazi i pokušava da zamisli više od toga – što njegova čula ne mogu da osete, ni njegova imaginacija da obujmi. Osećaj nelagode zbog čovekove čulne nemoći nadomešta, međutim, osećaj njegove duhovne sposobnosti koja potvrđuje njegovo dostojanstvo i snagu da se usprotivi silama prirode. Racionalni ishod doživljava uzvišenog je dokaz nezavisnosti ljudskog uma od prirode do čega je Kant naročito držao.

Snažne stene koje vise nad nama i koje nam tako reći prete, olujni oblaci koji nailaze sa munjama i gromovima, vulkani u svojoj razornoj silini, (...), pretvaraju našu moć odupiranja, u poređenju sa svojom silinom, u beznačajnu malenkost. Međutim, kada se smao nalazimo u sigurnosti od njih, njihov nam izgled postaje utoliko privlačniji ukoliko je strašniji; i mi te predmete rado nazivamo uzvišenima, jer oni uznose naše duševne moći iznad njihove obične srednje mere i čine da u sebi otkrijemo jednu moć odupiranja, koja je po svojoj prirodi sasvim drukčija, a koja nam uliva hrabrost da se možemo meriti sa prividnom svemoći prirode. (Kant 1991: 152–153)

U razmatranjima o uzvišenom, o čemu će još biti reči, baš kao i u analizi idealne lepote Kant estetsko približava moralnome. Čim neki predmet posmatramo bezinteresno, njegovo lepo postaje *simbol* moralno lepog, jer se postiže subjektivni doživljaj slobode, koji je osnovna pretpostavka za mogućnost moralnog delovanja.⁷⁶ Lepe stvari dokazuju da je čoveku mesto u svetu,⁷⁷ dok se u doživljaju uzvišenog krije dokaz nadmoći duha nad svakom čulnom merom. Prisustvo duha je, opet, pozitivni uslov stvaralačkog genija, a on, po Kantu, zadaje pravila ukusa. Genije je „talenat koji

⁷⁶Kantovo određenje umetnosti kao simbola moralnosti izlazi izvan analitike lepoga. Estetiku konstruisanu kao način saznanja sa Kantom smenjuje estetika koja se formira unutar teorije praktičnog delovanja iz čega po prvi put proizilazi kritika teorije podražavanja i prvenstva prirodno lepoga, kao i s tim povezane koncepcije umetničkoga dela i genija. Takvu poziciju će udaljavajući se od Kanta formulisati kasnije Hegel (Uzelac 2003: 3).

⁷⁷Više kod Biemel, Walter. 1959. Die Bedeutung von Kants Begründung der Aesthetik für die Philosophie der Kunst. Köln. Prema: Čaćinović–Puhovski, Nadežda. 1988. Estetika. Zagreb: Naprijed.

umetnosti propisuje pravila“. Genije je talenat – prirodna obdarenost, duševna obdarenost – da se proizvede ono za šta se ne može propisati nikakvo određeno pravilo. Tvorevine genija nisu proizvod podražavanja i ne podležu pravilima, genije je onaj koji formuliše nova pravila. Njegove tvorevine postaju egzemplarne, moraju biti uzori za druge. Kreativni proces odvija se nesvesno i genije nije u stanju da ga artikuliše, on pravila zadaje kao priroda.

Priroda pomoću genija ne propisuje pravila nauci, već umetnosti, pa i to čini samo ukoliko umetnost jeste lepa umetnost. (Kant 1991: 196–197)

Umetnost nastaje, dakle, spontano baš kao što se lepo *neposredno* dopada. U umetničkom procesu lepota nastaje kao proizvod slobodne igre uma i razuma sa uobraziljom prema pravilima koja nameće tvorac, genije, odnosno njegova uobrazilja. Umetnost otvara „neobjašnjivu predstavu mašte“, podsticajna i nesaglediva asocijativna polja. Kada shema asocijativnih polja odgovara nekoj našoj unapred zadatoj predstavi nastupa zadovoljstvo. Shema, uz to, pomaže čoveku da shvati neko značenje koje u čulnom opažaju nikada ne može biti dato doslovno.⁷⁸ Kvalitet osećanja uzvišene lepote čini da asocijativna polja pred posmatrača ili postavljaju preterani zahtev ili mu predočavaju njegovu fizičku ništavnost. I jedno i drugo posmatrača dovodi u stanje usredsređenosti i napregnute pažnje, a posledica oba efekta jeste da su uzaludni kako svesni naponi da se razume preterani zahtev, tako i naponi za samoodržanjem. Ono što ostaje jeste opažanje sopstvenih osećaja koji se iznova mogu osetiti kao lepo.

Tako je Kant u dobroj meri uspeo da razreši unutrašnju protivurečnost koja pokazuje da lepota, s jedne strane, možda može imati objektivne kriterijume, ali da, sa druge strane počiva na ličnim obrascima harmonije, i to polazeći od samoposmatranja tokom bezinteresnog dopadanja koje se razrešava u slobodnoj igri, pa preko diferenciranja između vrednosno neutralnog i zadovoljnog samoposmatranja, sve do ambivalentnih iskaza o umetnosti koja se naziva lepom, ukoliko, iako proizvod genija

⁷⁸U ovoj tački povezivanja sa značenjskim i moralnim postaje jasno da Kantu nije bilo dovoljno da lepo bude lepo po sebi, nego ipak za nesvrhoviti lepotu iznalazi krajnju svrhu u moralnom. Kritika Kanta išla je uglavnom ka tome da je područje lepog i umetnosti pretvario u područje estetičkog apsolutizma. Kod Šelinge će umetnost biti očitovanje apsoluta, ali i organon filozofije.

istovremeno izgleda kao da je priroda.⁷⁹ Prirodno lepo kod Kanta nestaje iz umetnosti, a u umetničkim delima počinje da dominira pojava slobode i ljudskog dostojanstva. Prirodno lepo posle Kanta više neće biti predmet teorijskih razmatranja, dok se umetničko delo – proizvod ljudske ruke – shvata kao suprotnost prirodi koja je nastala bez čovekovog delovanja. Jednom određena kaofilozofija umetnosti, estetika se usredsređuje na umetnička dela.

Na mestu gde se Kant povlači iz estetskih razmatranja, delom zbog neuspeha da umetnosti pokori nadređenom razumu, Šiler umetnosti pristupa preko osećanja. Čvrsto uporište lepote Šiler otkriva u njenoj vezi sa razumnom moralnošću, koja od Kanta postaje klasična, odnosno u ravnopravnost čulnosti i razuma. Jer je čovek orijentisan samo na razum za Šilera *varvarin*, dok je čovek koji akcent stavlja samo na čulno – *divljak*. Kada ni čulnost ni razum ne pretežu, niti je bilo koji od njih sputan, našem se oku otkriva lepota duše.

Teoriju lepog Šiler je skicirao u ukupno sedam pisama prijatelju Gotfridu Kerneru, napisanim od 25. januara do kraja februara 1793. Ona i danas pod naslovom *Kalija ili o lepoti (Kallias oder Über die Schönheit)* slove kao presudni dokument estetičke misli nemačkog idealizma. Šiler je svestan da njegova teorija lepog odstupa od teorija savremenika, jer on lepo od početka shvata kao čulno–objektivni fenomen. Bez čulnog opažaja se lepo ne da zamisliti, a bez objektivne potvrde ostaje u domenu proizvoljnog. U nameri da pokaže da se lepo ne može dedukovati isključivo razumski, niti se može svesti na subjektivnost ukusa, on određuje slobodu kao impuls veze između čulnog i objektivnog koji u lepoti dobija svoj izraz. „Lepota dakle nije ništa drugo, već sloboda u pojavi.“ (Šiler 2008: 96). Najčuvenija i najviše citirana Šilerova rečenica ni u kom slučaju ne izjednačuje ljudsku slobodu sa lepotom uvek kada se ova pojavi u čulnom. Sloboda je preduslov čulnog. Ona je „samoodređenje na jednoj stvari utoliko ukoliko se ona otkriva u nazoru.“ (*Ibid*). Predmet je slobodno prikazan ako se uobrazilji prikazuje određen samo sobom samim, nezavisam od bilo kakvog spoljašnjeg uticaja ili prinude. Takav predmet ili biće opažamo kao lepo, bez obzira da li je reč o prirodni ili umetnosti.

⁷⁹Više kod Voigt 2005: 107–108. Vrednosno neutralno samoposmatranje polaže pravo na opšte obavezujuće kategorije lepog, zadovoljno je lično akcentuirano.

Lepota je prirodan proizvod, ako se pojavljuje kao slobodan u svojoj saobraznosti umetnosti.

Lep je proizvod umetnosti ako on slobodno prikazuje neki prirodni proizvod.

(Ibid, 110)

U umetničkom delu paralelno egzistiraju sloboda i nužnost. Čovek je centralni predmet lepe umetnosti – iznad njega prestaje oblast mašte, ispod njega je zatvoreno carstvo nužde. Oblast stvarno lepe umetnosti može se protezati samo donde dokle se može otkrivati nužnost među pojavama, tvrdi Šiler govoreći o Matisonovim pesmama. (2007: 96)

U prekretničkim pismima *O estetskom vaspitanju čoveka*, koja su istovremeno i ključni dokument ideologije vajmarske klasike, Šiler svoja apstraktna estetska određenja povezuje sa istorijski aktuelnom temom osvajanja slobode. Put do političkog rešenja vodi po Šileru preko estetičkog rešenja, jer se do faktičke slobode dolazi preko moralne slobode, a do nje kroz lepotu. Državu koja počiva na nuždi i sili treba preobratiti u državu koja počiva na moralu. A moralni čovek ne može se napraviti na silu, jer fizički čovek ne može na silu da prihvati moralnu apstrakciju. Čoveka treba privesti moralnim razlozima, a da ga fizički ne uništimo. Za to je potrebno obrazovanje kojim se dolazi do emancipacije duhovnih moći pojedinca. I to obrazovanje je estetsko. Lepotom odnegovati čoveka da bude dobar, stavljajući u pogon njegove sazajne i kreativne moći rafinirati njegovo moralno biće – to je suština Šilerove teorije koju je iskomplikovala Kantova terminologija. I u tome pesničko stvaranje i sva lepa umetnost nalazi svoju svrhu.

Za razliku od Kanta, Šiler poznaje pojam „moralna lepota“. Ona istupa kada je čovekova moralna obaveza poistovećena sa njegovom prirodom, pa dobro delo nije proizvod razmišljanja praktičnog uma, nego se podrazumeva i realizuje se po slobodnoj volji. U toj tački Šiler uvodi Vilandov pojam *lepa duša* za čoveka koji moralno postupa i po svojoj prirodi i po slobodnoj volji. Lepota u pojavi počiva u lepoj duši. U njoj su u skladeni ne samo razum i čulnost, nego i naklonost i obaveza. Estetsko je, dakle, granično područje između ovih polova, kompromis između njih. Tek kada se zadovolje sva ova područja, čovek je, bez opasnosti da se izgubi u bilo kojoj od ovih tendencija, otvoren za svoju najbolju mogućnost. Estetsko inicira i omogućava ljudski nagon za

igrom, a umetnost posreduje ideje i distancu u odnosu na realni svet. Najviši vid humanosti može da se ustanovi u sferi igre gde se doseže vrhunac estetskog i etičkog. Umetnik je čovek koji se igra – homo ludens, istovremeno slobodni čovek; on je model buduće humanosti, realizacija humanog totaliteta. U nagonu za igrom susreću se pojmovi lepote i ljudskosti.⁸⁰

Slika lepote, slobode u pojavi, u krajnjoj je instanci idealno čovečanstvo – Šilerova estetska država zasnovana na zajedničkoj igri slobodnih pojedinaca, utopijska ili, u najmanju ruku, elitistička slika čovečanstva. Šiler je teoriju umetnosti razradio sa ciljem da, pod odgovarajućim političkim pretpostavkama, omogući Kantovu idealističku estetiku u praksi *dobre države*, zasnovane na razumu, i to vaspitanjem čoveka estetskim za moralno potvrđivanje njegove najbolje mogućnosti. Šiler je jedan od prvih koji uviđa moderne procese diferenciranja kao faktor koji onemogućava da se pojedinac celovito obrazuje, i koji u lepoj umetnosti vidi instrument da se ovoj jednostranosti izade u susret preko estetskog vaspitanja.⁸¹ Da bi se omogućila celovitost estetskog vaspitanja, lepom mora prići i uzvišeno. Stoga Šiler u svom poslednjem objavljenom spisu, pokušava, polazeći od Kanta da uz lepo utvrdi i uzvišeno u umetnosti, što vodi ka preokretnu u shvatanju obe ove kategorije.

ŠILEROVO MESTO U DVOSTRUKOJ TRADICIJI SHVATANJA UZVIŠENOG

Ukoliko postoji prostor u kojem se Šilerova estetika pojmovno dodiruje ili čak podudara sa estetikom postmoderne, uprkos oprečnosti njihovih poetika, nema sumnje da je to prostor u kojem treba tražiti ideal – univerzalno razumljiv, iako ne nužno

⁸⁰Ni razum, ni um ne mogu da odgovore na pitanje kako je moguća lepota u svetu ili kako je moguće čovečanstvo. U 15. pismu Šiler određuje lepotu kao ujedinjenje konačnog i beskonačnog u umu.

⁸¹Goetheov Vilhelm Majster (Wilhelm Meisters Lehrjahre, 1795–1796) paradigmatični roman o obrazovanju, pokazuje kako se razlikuju shvatanje sposobnosti plemstva i dvora i ono novo građanskog subjekta. Za razliku od plemića koji se pita: ko si?, građanin se pita: šta imaš? pri čemu se to pitanje ne odnosi samo na posed nego i na znanja i veštine. Za građanina obrazovanje nije samo sebi svrha. (Više o uspostavljanju građanskog identiteta na primeru Wilhelma Meistera vidi kod: J. Habermas. 1969. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Darmstadt: Luchterhand, 22) „Sa Šilerom dospevamo do trenutka kada se estetičkim odgojem nastoji uspostaviti izgubljeno jedinstvo, pokazati kako građanske egzistencije mogu u slobodno vrijeme nadoknaditi ono što u svijetu rada moraju potisnuti.“ (Čačinović 1988: 45).

teorijski jedinstven u svakom vremenu. Tačka dodira je pojam *uzvišenog* – das Erhabene, sublime – kod Šilera iz iste tradicije estetskog mišljenja na koju se nadovezuje Liotar, a koja počinje sa Boaloovim prevodom Pseudo-Longinovog spisa, da bi vrhunac dostigla u engleskoj i nemačkoj estetici 18. veka.

Pojam se kod Pseudo-Longina pojavio kao retorička kategorija, ali se tu već teško može zanemariti njegova srodnost sa *entuzijazmom*, *patosom*, *katarzom*. Bez redukcije na ove pojmove, uzvišeno (*hypsos*) je estetički prerogativ i gotovo da je poistovećeno sa lepim (*kállos*). Znatno pre, još kod Stoika, međutim, *uzvišeno* pretenduje i na moralno značenje. A uz to je, dodatno, pojam uvek imao i teološku komponentu: *uzvišeni Bog* – antički pojam koji je hrišćanska mistika prenela u novo vreme – nezamisliv je, nevidljiv i ne da se predstaviti. A tako i sve drugo što je uzvišeno. Uzvišeno je ideal stila – onoga koji se može naučiti ili onoga kojim stvara genije.

Iako se ne može shvatiti kao odvojena na dve zasebne struje, tradicija poimanja uzvišenog prikazuje se kao dvostruka: retoričko–poetska, umetnička tradicija s jedne strane – kod Longina odnosno u njegovoj novovekovnoj recepciji, te kod Boaloa i u nemačkom prosvetiteljstvu – i znatno uticajnije, estetičko–senzualistička tradicija sa druge – od Berka i Kanta, kod Šilera i u nemačkom romantizmu.

Ali dvostruka nije samo tradicija shvatanja uzvišenog. Upadljivo je, da je u okviru obe ove tradicije dvostrukom proglašena i njegova priroda, stoga paradoksalna i kontroverzna. Paradoks je već u tome što uzvišeno pokušava da *imenuje neimenljivo* i *predstavi nepredstavljivo*. Ono proističe iz osećanja zadovoljstva i nelagode – dva ekstrema koja se ne usaglašavaju i ne daju se *uzdići* u nekoj višoj sintezi. Uzvišeno nije istovremeno *uzdignuto*, objekat se ne ukida, subjekat ostaje podvojen.⁸² Sagledati uzvišeno moguće je samo kroz niz suprotnosti koje obeležavaju zapadno–evropsko nasleđe: iracionalno – racionalno, pasivno – aktivno, empirijsko – transcendentno, negacija – afirmacija, kaos i red, revolucija i restauracija itd.⁸³ Uzvišeno maskira granice između ekstrema, dodatno ih potvrđuje. Ono sâmo je na granici između

⁸²erhaben ≠ aufgehoben

⁸³Više o tome kod: Rorty, Richard. 2000. Die Schönheit und die Erhabenheit und die Gemeinschaft der Philosophen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

krajnosti, dodiruje i jednu i drugu i predstavlja *prelaz* između njih. Prelaz sa metafizike na kritiku.

Kod Kanta pojam uzvišenog konačno u potpunosti osvaja svoju estetsku dimenziju, štaviše, po Adornu, uzvišeno od Kanta postaje „istorijski konstituent same umetnosti“, pri čemu se pre svega odnosi na prirodne predmete i njihov oblik.⁸⁴ Za Kanta je uzvišeno kada objekat subjektu uspe da posreduje uzvišene ideje. Ne priroda odnosno predmet iz prirode po sebi, nego isključivo u vezi sa idejama uma. Uzvišeno je dvofazno, pomešano osećanje i suprotnosti je sa lepim. Prilikom susreta sa moćnim, prirodnim fenomenima, kakvo je zvezdano nebo ili uzburkani okean, uobrazilji ne polazi za rukom da ih obradi – ona nije u stanju da predmete sintetizuje i predstavi ih u vremenu i prostoru, kao što to čini kod lepog.⁸⁵ Uobrazilja doživljava neuspeh i priroda izgleda „besmisleno“. Otud neprijatnost. Ali u drugoj fazi, kaže dalje Kant, koja ne postoji odvojeno od prve, nego u dijalektičkom odnosu sa njom, um podupire uobrazilju, tako da se u navodnoj besmislenosti prirode raspoznaje neki *viši smisao*, smisao datog osećanja u subjektu, što dokazuje postojanje i veličinu uma. Dolazi do *negativne predstave* beskrajnog – do ideje. Neuspeh uobrazilje je preduslov da ideje stupe u prvi plan, a uobrazilja se razotkriva kao instrument uma. Osećaj zadovoljstva nastaje tako posredstvom osećaja neprijatnosti koji je posledica zahteva uma da vidljivim načini ono što je skriveno, da demonstrira svoju superiornost nad čulnim moćima. Uobrazilja, kao čulna strana u subjektu, i njen objektivni odraz – priroda, tako su u istoj meri prevladani. Jer „nije priroda uzvišena, već subjekat koji je posmatra“. Tako um uspeva da se, u pravom smislu te reči, *uzvisi* u odnosu na prirodu.

Ipak, naglašava Kant, um ne stiže sam do uzvišenog, potrebna mu je uobrazilja, pa uzvišeno nije čisto *umni* osećaj, nego se realizuje u procesu opažanja. Uzvišeno je osećaj negativnog zadovoljstva jer poraz zbog neuspeha uobrazilje ostaje prisutan u trijumfu. S druge strane, iz uzvišenog ne proističe „negativan osećaj koji se ne može ublažiti“ jer je neprijatno osećanje pomešano sa zadovoljstvom i otvara nove horizonte, tumači Adorno (prema: Preis 1989: 10).

⁸⁴Više o tome kod: Theodor W. Adorno. 1973. *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M., 293. (Prema: Preis 1989: 7).

⁸⁵Član 23 i dalje *Kritike moći suđenja*.

Kantova estetika dala je estetičko–filozofskom shvatanju *uzvišenog* novo usmerenje. To je prvi sistematičan pokušaj da se *uzvišeno* odredi kao estetička kategorija i da se razume ne kao lepo – nego u odnosu na lepo, kao njegov opozit. Iskustvo lepog kod Kanta je indikator pozitivnog odnosa prema svetu, pokazatelj da se u svet uklapamo, da mu pripadamo. (Wolff–Metternich 2004: 15). Analitika uzvišenog, međutim, upućuje na to da u spektru našeg estetičkog životnog osećanja i momenat negativnog ima svoje mesto. U tome leži modernistička potencija uzvišenog i objašnjenje zašto je tradicija shvatanja ovog pojma aktualizovana u filozofskom diskursu 20. veka. Zbog svoje paradoksalne strukture uzvišeno je pozvanije od lepog da odgovori na pluralizam i kompleksnost novog vremena i ponudi (post)modernom osećanju sveta odgovarajući izraz.

Avangarda crpi direktno iz Kantove estetike. Njegovom pojmu *negativne predstave* avangardna umetnost daje novo značenje, samim tim što nepredstavljivo i nevidljivo za nju nije transcendentno, nego je konkretno sada i ovde: „The Sublime is Now!“.⁸⁶ Polazeći od Kantovih osnovnih postavki, Liotar nezavisno od moralnog aspekta razrađuje originalnu estetsku strukturu uzvišenog. Kod njega je uzvišeno, baš kao i kod Šilera, paradoksalan osećaj, prilikom koga nastaje estetsko zadovoljstvo predstave nepredstavljivog.⁸⁷ Liotarovo shvatanje uzvišenog vraća nas tako nazad ka Šileru i upućuje na zaključak da je Šilerova teorija uzvišenog nepravedno bila marginalizovana u ranijoj filozofsko–estetičkoj debati. Šiler, kao dosledni idealista, polazi od Kanta, ali ne ide putem drugih Kantovih sledbenika da se lepo i uzvišeno dovedu u harmoniju (Wolff–Metternich 2004: 14). Upravo su onespokojavajući i protivurečni momenti u uzvišenom presudni za razumevanje umetnosti, prirode, ali i istorije, i ne daju se relativizovati prostim svođenjem na lepo.

Za Šilera, međutim, nepredstavljivo nije pojava bića, nego apsolutna sloboda volje i uma. A uzvišeno ne ukida autonomiju subjekta uznemirujući ga i oduzimajući mu snagu, kao kod Liotara, nego pretpostavlja najveći stepen subjektivnosti i aktivizma (Barone 2004: 14–15). Iskustvo uzvišenog vodi ka oslobađanju najizrazitijih

⁸⁶Krilatica američkog slikara Barneta Njumana, detaljnije vidi kod Max Imdahl „Barnet Newman. Who’s afraid of red, yellow and blue III“ (prema: Preis 1989: 233-253).

⁸⁷Liotar: Pitanje nepredstavljivog je u mojim očima jedino u koje je u predstojećem veku vredno uložiti život i mišljenje. (prema Preis: 1989:1).

subjektivnih potencijala za povišenu aktivnost volje i uma. Uzvišeno kod Šilera trijumfuje kao estetska, ali istovremeno i kao moralna kategorija.

Patos uzvišenog za Šilera nije stvar proste recepcije posredstvom koje se nevidljivo da videti, nego je prirodna neophodnost koja ugrožava našu slobodu, a kojoj autonomni subjekt pruža otpor i protiv koje treba da potvrdi svoju autonomiju. Smisao estetskog iskustva nije u spoznaji *nužde* ili *siromaštva* pred nerazumljivošću događaja, nego upravo suprotno – u subjektivnom samopotvrđivanju slobode u odnosu na silu i veličinu prirode (*Ibid*: 15).

I dok su „kod lepog pak um i čulnost u skladu i ono za nas ima draži upravo zbog te usklađenosti“ (Šiler 2008: 353), kod uzvišenog um i čulnost nisu harmonični, a čarolija kojom uzvišeno obuzima našu dušu jeste u toj oprečnosti.

Uz lepotu se već osećamo slobodnima, jer su čulni nagoni usklađeni sa zakonom uma; uz ono što je uzvišeno osećamo se slobodnima, jer čulni nagoni nemaju nikakav upliv u zakonodavstvo uma, jer duh tu dela kao da ne podleže nijednom drugom osim svojih vlastitih zakona. (Šiler 2008: 352)

Uzvišeno kod Šilera treba shvatiti kao snagu čovekovog moralnog bića da prevaziđe strahotna iskustva svog postojanja. U moralnoj sferi ono je demonstracija čovekove slobode, a estetski se da predstaviti kao spoj užasnog i prijatnog u tragediji ili baladi. Tragedija ili balada otkrivaju čoveku tajnu o snazi njegovog vlastitog bića.

Ono relativno veliko izvan njega je ogledalo u kojem on sagledava to što je apsolutno veliko u njemu samom. (Šiler 2008: 355)

Šilerova teorija uzvišenog izrasta iz njegovog pokušaja da oko 1790, na osnovu Kantovih postavki, da odgovor na čuveno pitanje „zašto uživamo u tragičnim predmetima?“ i formuliše svoju teoriju tragedije. Uživanje u tragediji nije uživanje u patnji njenih junaka, nego u spoznaji da je čoveku kao umnom biću moguće da ideal pretpostavi fizičkoj egzistenciji. Fizički bol je tako samo spoljašnji znak patnje, indirektna predstava slobode subjekta da patnju podnosi u ime ideala. Ideal se ne dovodi u pitanje, zato patnja junaka mora imati smisla. U poznom spisu *O patetičnom i uzvišenom* (*Vom Pathetischen und Erhabenen*, 1805) Šiler formuliše ono što je za njega najviši ideal – sloboda čoveka kao umnog bića:

Najviši ideal kojem mi silno težimo jeste ostati u dobrom odnosu sa fizičkim svetom kao čuvarem našeg blaženstva, a ne biti zbog toga prinuđen na raskid sa moralnim svetom, koji određuje naše dostojanstvo. (Ibid: 358)

Bez onoga što je lepo, postojao bi stalni sukob između našeg prirodnog i našeg umnog određenja. Ali bez onoga što je uzvišeno, lepota bi učinila da zaboravimo svoje dostojanstvo. Kod onih predmeta i pojava kod kojih fizički čovek oseća svoje granice, moralni čovek stiče iskustvo svoje snage, koje ga uzdiže, a ne obara.

Sposobnost da se oseti ono što je uzvišeno jedna je od najdivnijih nastrojenosti u ljudskoj prirodi koja naše poštovanje zaslužuje zato što je potekla iz sposobnosti za samostalno mišljenje i htenje, kao i najpotpuniji razvitak, zato što utiče na moralnog čoveka. (Ibid: 360 i dalje)

Slika francuske revolucije narušila je prosvetiteljsko poverenje u stalni napredak, u kontinuirani razvoj čovečanstva. To je istorijsko–filozofski horizont pesnika, među kojima je i Šiler, zamračilo u pravcu pesimizma. Šilerova estetika lepog iz *Pisama o estetskom vaspitanju čoveka* (1795), u stvarnom svetu nije našla vidljiv odraz i u tom smislu je estetika uzvišenog dobila na značaju. Ona ne teži za harmonijom čulnosti i uma, nego suprotnost između njih uzima kao svoj osnov i treba da dopuni estetiku lepog. (Hofmann 2004: 21).

U novom konceptu tragedije, koji je Šiler prvi put umetnički realizovao u dramskoj trilogiji o Valenštajnu, završenoj 1799, predmet postaje svetska istorija, na sceni prikazana kao moćna, užasna i zastrašujuća. Uzvišeno je u njoj karakteristika dinamičnog procesa u kojem iskustvo neuspeha u vezi sa očekivanjem ispunjenja smisla u istoriji, treba kompenzovati pozivanjem na interes subjekta za samopotvrđivanjem (*Ibid: 23*). U istoriji nema primera harmonije dužnosti i volje, individualne egzistencije i javnog interesa. U njoj je mnogo više primera velikih dela pojedinaca, nego razuma.

U Šilerovoj istorijskoj tragediji, međutim, kao uzvišeni nisu predstavljeni istorijski događaji ili istorijske figure. Uzvišena je uvek, unapred čak, izgubljena bitka između prirode i ljudskih nagona s jedne strane i zahteva pojedinca za autonomijom sa druge. Uzvišena nije istorija kao predmet, već refleksija istorijskih zbivanja u svesti gledaoca. Uzvišeno je otud fenomen recepcije, refleksija predstavljenog u svesti

posmatrača.⁸⁸ Spoznaja gledaoca da je nesposoban da svojim kategorijama shvati prirodu i istorijske procese koji ga ograničavaju izaziva nelagodu i nezadovoljstvo, dok zadovoljstvo nastaje jer kroz estetsko iskustvo taj isti pojedinac otkriva novi prostor svoje slobode u umetnosti. Kao što lepo preživljava u umetnosti kad za njega nema mesta u životu gde propada, da bi ponovo oživelo u umetnosti. Iskustvo totaliteta moguće je samo kroz najvišu umetničku lepotu.

U dramama koje će doći posle *Valenštajna – Marija Stjuart, Devica Orleanska, Viljem Tel* – Šiler upire prst u istorijsku realnost u kojoj ljudima nije uspelo da postignu harmoniju između svojih ideala i stvarnih iskustava. Potreba pojedinca za iskustvom harmonije i slobode može se zadovoljiti samo u estetskoj formi, u uzvišenoj umetnosti. Istorijsko iskustvo disharmonije i otuđenja Šiler uklapa u klasičnu formu drame. Njegovi junaci govore u blankversu, koji upućuje na klasični estetski ideal. Subjekat koji recipira, gledalac ili čitalac koji u empirijskoj egzistenciji i sam uvek iznova gubi istorijsku bitku, u umetničkom procesu kroz iskustvo uzvišenog osvaja ponovo svoju slobodu. Formula iz Valenštajnovog prologa: *Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst/ Ozbiljan je život, vedra umetnost!* dobro ilustruje unutrašnji naboj poetike uzvišenog.⁸⁹ Život, čak i u formi predstave života u istorijskim dramama, uvek nudi samo iskustvo rascepljenosti i otuđenosti, u umetnosti čovek pronalazi slobodu koja mu dozvoljava samopotvrđivanje i autonomiju. Sva čarolija uzvišenoga i lepoga je u prividu – umetnost ima sve prednosti prirode, a s njom ne deli njene okove.

U trilogiji o Valenštajnu i *Mariji Stjuart* očigledno je Šilerovo okretanje poetici uzvišenog. Danas sve više interpretatora smatra da je taj zaokret ka uzvišenom na račun poetike lepog, za šta kao dokaz nude upravo spis *O uzvišenom* u kojem Šiler „oštro profiliše suprotnost između uzvišenog i lepog, a od uzvišene umetnosti zahteva da kontroverze i disonance stvarnosti predstavi bez iluzija“ (Barone 2004: 24).⁹⁰ Ideal estetskog pomirenja suprotnosti iz *Pisama* doveden je time u pitanje. Poetikom

⁸⁸Ovo je u neposrednoj vezi sa određenjem prirodnih fenomena kao uzvišenih kod Kanta, jer su u njegovoj svesti oni snažniji od snage onog koji ih posmatra.

⁸⁹Friedrich Schiller. 1980. *Sämtliche Werke*. 5 Bände. Aufgrund der Originaldrucke hrsg. von Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert. München. Prevod prema: Fridrih Šiler 1990. *Valenštajn*. Beograd: SKZ. Valenštajnov logor, 138.

⁹⁰Zaokret ka tom zaključku napravila je hermeneutika, a onda i Carsten Zelle u studiji iz 1995. *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart, kao i Wolfgang Riedel u tekstu *Weltgeschichte ein erhabenes Objekt. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken*.

uzvišenog i kasnim dramama Šiler kao da se odriče estetike harmonije i negira mogućnost da se u umetničkom delu predstavi pomirenje prirode i slobode, nagona i uma, a umesto toga nudi predstavu „ambivalentnost istorijske prakse koja se ne može prevladati kroz estetski doživljaj uzvišenog, dijalektiku nagona za samoodržanjem s jedne strane i potrage za idealom, s druge“ (Hofmann, prema Barone 2004: 27). U tom kontekstu treba razumeti Šilera kao modernog dramatičara i teoretičara umetnosti.⁹¹

Ovaj pravac u tradiciji shvatanja uzvišenog prekinuće romantizam koji će pojam uzvišenog stopiti sa lepim. U Šlegelovoj istorijsko–filozofskoj estetici nije reč o harmonizovanju lepog i uzvišenog, nego se pojam lepog toliko proširuje da obuhvata uzvišeno. Lepa umetnost je obavezno uzvišena, baš kao što su, u skladu sa entuzijazmom Šlegelove koncepcije romantične poezije, umetnost i život jedno.

ROMANTIČNA UMETNOST I FILOZOFSKI IDEALIZAM

Granice 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 sa Šlegelom na čelu postulira ideju lepog koje se nikada ne može realizovati kao celovita *u sebi zaokružena celina*.

Sa društveno–istorijskog aspekta, čežnja za celovitošću proizilazi iz reakcije epohe na moderne procese diferenciranja. Celovitost, koju po Fridrihu Šlegelu treba razumeti kao apsolut, beskonačno ili kao ideju Boga, nalazi svoj objektivni izraz u umetnosti. Reč je, naime, o konstruktivnoj celovitosti, budući da Šlegel sveskoliku umetnost

⁹¹Uzvišeno kao estetičku kategoriju na prelazu iz 19. u 20. vek značajno proširili filozofsku misao o uzvišenom. U postmodernoj umetnosti, sa novim iskustvom istorijske katastrofe, Šilerovo shvatanje uzvišenog iz poslednje faze, oslobođeno iluzija o harmonizovanju u boljem i savršenijem svetu, realizovaće se kao trijumf umetnosti i književnosti nad realnošću. Uzvišeno je prostor u kojem savremena umetnost prestaje da ukazuje na nepredstavljivo i potvrđuje se kao sposobna da prevaziđe vezu sa formom i zaista predstavi nepredstavljivo.

određuje kao tendenciju, *progresiju* ka univerzalnoj poeziji. Pojmom *univerzalna poezija* on prevladavanje subjektivnog u sferi estetičkog programski objedinjuje sa njegovom samodestrukcijom, zahtev za estetizacijom života sa zahtevom za realizacijom poezije, a intenciju ka poetici nedovršenosti sa stilizacijom fragmenta kao estetskog gesta par excellence. Šlegelova univerzalna poezija je refleksivna i samorefleksivna, ona je kako poezija o poeziji, tako i refleksivno-filozofsko stvaranje, mišljenje koje je postalo intelektualna igra. „Nema ničeg sigurnog van čovekovog ja, koje s ironijom percipira svest i distancira ga od samog sebe“ (Moravski 1990: 171). Čeznja i ironija su vodeći pojmovi epohe romantizma.

Govoreći o programu jenskog romantizma Nadežda Čaćinović–Puhovski kao njegove konstituente ističe jezik u funkciji objedinjavanja rascepljene svesti, refleksiju, spekulativnu poetiku i tzv. „novu mitologiju“.⁹² Ipak, kao polazište i osnovni fon za istraživanje romantičarske estetike, ona uzima odnos filozofije i pesništva koji Šlegel problematizuje u velikom broju svojih fragmenata. U 42. fragmentu iz *Liceuma* Šlegel filozofiju određuje kao zavičaj ironije, koja bi se mogla definisati kao logička lepota, pa tako svuda gde se filozofira treba primenjivati i zahtevati ironiju. „Jedino poezija može i sa te strane da se uzdigne do filozofske visine, i ne zasniva se, kao retorika, na ironičnim mestima.“ (Šlegel 1999: 10)

Stopetnaesti fragment iz *Liceuma* vezu filozofije i poezije vidi kao istorijsku:

Cela istorija moderne poezije je neprekidni komentar kratkog teksta filozofije: sva umetnost treba da postane nauka, a sva nauka umetnost; poezija i filozofija treba da budu ujedinjene. (Ibid, 20)

Sličnu misao o jedinstvu filozofije i poezije nalazimo i kod Novalisa: poezija i filozofija su isto – pokušaj da se obuhvati suština duha. Poezija je, kao i filozofija “harmonično raspoloženje naše duše, gde je sve tako ulepšano, svaka stvar ima odgovarajući vid – sve nalazi svoje adekvatno društvo i okruženje” (*Neue Fragmente, Die Enzyklopädie*, 1445). O nameri da se poezija i filozofija trajno dovedu u odnos

⁹²Više vidi kod Čaćinović – Puhovski, Nadežda. Estetika njemačke romantike. Pjesništvo i refleksija. Zagreb: Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

međusobnog prožimanja najupečatljivije svedoči, međutim, čuveni Šlegelov 116. frangment iz *Ateneuma*.

Romantična poezija je progresivna univerzalna poezija. Njeno određenje nije samo to da ponovo sjedini sve odvojene vrste poezije i da dovede u dodir 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 ad bude romantična. (Ibid, 38–39)

Stanovište refleksije koje Šlegel uvodi u poeziju ima isti zajednički imenitelj sa transcendentalnim polazištem filozofije. U 238. fragmentu iz *Ateneuma* Šlegel određuje poeziju koja bi se „po analogiji sa veštačkim jezikom filozofije morala zvati transcendentalna poezija“. 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 sa prethodnom tradicijom i umetničkom samorefleksijom, pa je „u isti mah i poezija, i poezija poezije“ (*Ibid*, 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 poetski 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 nastajanju nema kraja. Svaka sadašnjost je samo privid, kao što je svaki cilj kojem se teži čežnjom za beskonačnošću samo privid. Ne postoji cilj koji u nezaustavljivom vremenu ne bi nestao kao filozofsko ili poetska

varka. Poezija i filozofija ne samo da imaju isti predmet, nego su iste upravo u toj tački „beskrajne perfektibilnosti“.⁹³ 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.

Romantično pesništvo je „transcedentno osjećanje onog vječitog u ljudskom duhu, nepovratno izgubljenog zavičaja, nestalih bogova, prošlog detinjstva“. (*Ibid*: 61). A lepota je, kao njeno merilo, transcedentalni 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 umetnosti koja je, po njemu, 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 transcedentno, što postoji pre svakog subjektivnog iskustva. A umetnik je genije, onaj koji otkriva lepotu, koji apsolutno nalazi kao središte u sebi.

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 zblizavati sa ja, sa središtem. (Velek 1966)

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 dušu“ (Novalis 1978: 801). Romantizam naglašava izražavanje subjektivnih raspoloženja i podrazumeva emocionalnu recepciju, očekuje se da se čitalac uživi u književno djelo i

⁹³Više kod D. Stojanović, 1999. Pogovor u: Ironija ljubavi. Beograd: Zepter, 304–305.

poistovjeti s pripovjedačem ili s junacima. Književno sredstvo koje omogućava takvo poistovećivanje i daje mu sazajno-kritičku svrhu je upravo 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 u *Spisima*. „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, *Schriften*1434). 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. Bilo da je to srebrna zdela, muzička kompozicija, poema ili, čak, zbornik zakona – ma šta to bilo, svaka ljudska rukotvorina na neki način predstavlja svestan ili nesvestan stav prema životu njenog tvorca. Kada uvažavamo umetničko delo, stavljeni smo u neku vrstu dodira sa čovekom koji ga je stvorio i ono nam se obraća; to je učenje. (Berlin 2006: 73)

Opšte je mesto da sa romantizmom počinje i istinski trijumf tzv. *lepih umetnosti* koje se od antike postepeno emancipuju od *artes liberales*. Melanholična čežnja za plavim cvetom koji se ne može naći i celovitost proteklih epoha sada razbijena i podređena unutrašnjem, osećajnom i doživljajnom dobijaju svoj izraz u modernim pojmovima estetika i estetsko. Dominaciju preuzima opis duševnog stanja, uključujući ekstazu i ludilo. Romantičarska sklonost ka neuobičajenim doživljajima i raspoloženjima, pretjerivanju i izlivima strasti nalazi adekvatan izraz u hiperboli, dok insistiranje na emocionalnoj recepciji omogućuje razvijanje sklonosti prema neobičnom, čudnovatom i fantastičnom, kao i uživanje u svet mašte i sna. (Solar 2005: 161). U tom se obliku prvi odjeci ružnog i provokacije uvlače u umetničku praksu koja prevazilazi tradicionalne nužnosti. Umetnost više ne treba da pokaže svetu kakav treba da bude, nego kakav jeste, da bi tek onda predočila poredak stvari unutar individualnog prostora. Romantičari nezainteresovano odstupaju od poučnih tema, dok u centar njihovog interesovanja dospevaju atmosferične i narativne predstave, a neprozirni fenomeni, iracionalno i ekstatično postaju ne samo legitimni, nego i salonski popularni predmeti kako života tako i estetizacije. Paralelno sa razvojem pojma *uzvišeno* na značaju dobijaju ekstaza i stanje zabune, ljubavno ludilo ili religizni

delirijum romantičnog junaka. Romantični junak je, naime, uzvišen, tek ukoliko i sam snažno oseća i jasno sagledava svoj unutrašnji život koji je predmet estetskog uobličavanja. Gledanje zamenjuje misao. Lična emocija suspenduje moralizatorsko-društvene obzire. Romantizam omogućuje moderni estetski doživljaj i sud koji je uvek individualan, koji tek veoma retko – i tad indirektno – odgovara na društvenu problematiku, a koji gotovo nikad ne polaže pravo na opšte važenje. Tako je u estetičkoj teoriji i umetničkoj praksi romantizma počelo obezvređivanje lepote – sa oduševljenjem francuskom revolucijom, verom u moć i autonomiju umetnosti, naglašavanjem subjekta i njegove imaginacije i sa neukrotivim uživanjem u književnom eksperimentu koji ne priznaje nikakvu normu, pa ni lepotu. (Voigt 2005: 313). Šlegel prvi koji je ističe da lepo koje su podrazumevali stari više nije i ne može biti vladajući princip u poeziji, te da mnoga od najboljih dela, bez sumnje služe predstavljanju ružnog. To će u književnosti – od Bodlera i Lotreamona pa do Kafke, Sartra i savremene umetnosti – ali i u filozofskoj misli epoha koje dolaze dobiti svoju potvrdu (Uzelac 2003: 154).

Uz značajan uticaj Šilerovih tekstova na Šlegelovo shvatanje poezije kao dijalektičkog jedinstva suprotnosti, a pogotovo na razumevanje romantičarske poezije kao neminovnog razvojnog stupnja u istorijskom konstituisanju novog lepog nasuprot klasicističkom pojmu apsolutno lepog, na Šlegelova teorijska razmatranja neujednačen uticaj imala je i Šelingova filozofija. Negde je reč samo o istom idejnom okviru, koji je zajednički celokupnoj romantičarskoj misli, a negde je reč o suštinski istim stavovima.

Šeling lepo određuje kao umišljanje konačnog u beskonačno, uzvišeno kao imaginaciju beskonačnog u konačno, a celokupnu umetnost kao očitovanje apsoluta, ali i kao organon, argument, cilj i smisao filozofije. Sledeći Fihtea, Šeling polazi od pojmova prirode i slobode koje shvata u skladu sa romantičnom transcendencijom sveta i mišljenja. On nastoji da pojasni šta proističe iz preseka mišljenja i osećanja koji se u estetskom iskustvu ujedinjuju. Istina, ujedinjuju se tek uslovno jer je jaz između *konačnog* i *beskonačnog* suštinski nepremostiv i može se prevazići samo pojmom, pa je otud lepo, u krajnjoj instanci, samo pojam (Šeling 1989: 98).

16. Lepota je, može se reći, svuda tamo gde se dodiruju svetlost i materija, idealno i realno. Lepota nije ni samo ono opšte ili idealno (ovo je istina), niti je samo ono realno (ovo je u delanju), ona je, dakle, potpuno prožimanje ili sjedinjavanje (Ineinsbildung) jednog i drugog. Lepota je postavljena tamo gde

ono posebno (realno) tako odgovara svom pojmu da on sam, kao ono što je beskonačno, stupa u ono što je konačno, pa se opaža in concreto. (Ibid, 95)

Lepo se, dakle ostvaruje kao istinski nemoguća veza konačnog i beskonačnog odnosno realnog i idealnog. Lepo je pojam koji ujedinjuje oba aspekta – idealno kao istinu i realno kao slobodu delanja – koje tek u estetskom iskustvu možemo da osetimo. Snagu lepog Šeling vidi u moći da se njome transcendirira konačnost.

Istini odgovara nužnost, dobroti sloboda (...) lepota je indiferencija slobode i nužnosti, opažena u ma čemu realnom. Lepim, na primer, nazivamo neki oblik pri čijem se stvaranju čini da se priroda igrala sa najvećom slobodom i najuzvišenijom razboritošću, a ipak uvek u formama, u granicama najstrože nužnosti i zakonomernosti. Lepa je ona pesma u kojoj najviša sloboda samu sebe opet shvata u nužnosti. Prema tome, umetnost je apsolutna sinteza ili uzajamno prožimanje slobode i nužnosti.

19. Nužnost i sloboda odnose se kao nesvesno i svesno. Snaga umetnost počiva na identitetu svesne i nesvesne delatnosti. Savršenstvo umetničkog dela kao takvog raste u srazmeri u kojoj ono taj identitet sadrži izražen u sebi ili u kojoj su se u njemu prožele namera i nužnost. (Ibid, 95–96)

Lepo je vredno, sposobno da u sebe primi mnoštvenost; lepota – poput Šlegelove romantične poezije – ujedinjuje sve kategorije. Estetički čin je najviši čin razuma u kojem on shvata totalitet ideja, kazaće kasnije Hegel.⁹⁴

20. Lepota i istina su po sebi, i po ideji, jedno. — Jer istina je, po ideji, i eto kao i lepota, identitet subjektivnog i objektivnog, samo što se istina opaža subjektivno ili po uzoru, a lepota paslikovno ili objektivno. (Ibid, 96)

Jedinstvo mišljenja i osećanja je imanentno svim stvarima, u pravom smislu, ipak, samo umetničkim delima. Umetnost funkcioniše kao konstrukcija identiteta koja svesno i nesvesno, slobodu i nužnost dovodi u istu ravan. Iskustvo tog ujedinjavanja je pre svega kvalitativno, umetnost je objektivna manifestacija apsoluta, predstava

⁹⁴Hegel, Dijalog o poeziji, 1821. Prema: Eko 2004: 318.

beskonačnog u konačnom. Samo umetnost posredstvom mašte razgrađuje barijeru stvarnog i idealnog sveta. Ona je vizija i intelektualna intuicija – u kojoj je Šeling pronašao teorijsko–saznajni princip filozofije. „Nema poezije, nema ni stvarnosti. Kao što uprkos svim čulima, bez fantazije nema spoljašnjeg sveta, tako, uza sva čula, bez duševnosti nema duhovnog sveta“. (Šlegel 1991: 80)

Kao što postoji duša pesnika, postoji i duša prirode, tvrdi Šeling, ona se obraća pesniku da bi je zaokružio i usavršio. Njihova komunikacija simbolički je zasnovana i tako pesništvo nije i ne može biti samo mimeza prirode već slika same njene suštine. Šeling razlikuje fantaziju od moći uobrazilje. Fantazija je intelektualno opijanje, a uobrazilja je produkcija iz sebe. Svet fantazije je osnova za beskonačno stvaranje putem uobrazilje. Čitavo stvaranje počiva na moći uobrazilje. Umetnost je najviša potencija idealnog sveta, najviši stepen produkcije. Stvaralac je kod Šelunga određen pojmom genija. Genije se u invenciji širi ili izliva u ono posebno. On posebno vraća u formi u beskonačno i tako predstavlja ono božansko svojstvo u čoveku. Zato svaki umetnik i može proizvoditi onoliko koliko je povezan s večnim pojmom ili bogom. Genije je za umetnost ono što je Ja za filozofiju. Osnova njegove originalnosti je prelaz posebnog ka opštem, univerzalnom. Što je nešto originalnije to je univerzalnije. Svaka originalno obrađena građa je univerzalno poetska. (Nešković 1985: 203). Po Šelingu, svaki istinski genije mora da prevaziđe nedostatke svoga vremena i da, u spoju filozofije i pesništva, kreira sopstvenu mitologiju. Mitologija je predstava apsolutnog koje se može očulotvoriti i to samo putem simbola, jer ona suštinski i jeste sistem simbola.⁹⁵ Otud mitologija nije samo predmet umetnosti, njena oblikovana građa, nego sama simbolična umetnost genija.

Kod Šelunga umetnost, pored stvaralačke funkcije, dobija važnu ulogu i u spoznaji života i sveta. „Umetnost je čudo koje bi nas, da je samo ijedanput egzistirala, moralo uveriti u apsolutni realitet onog najvišeg“ (Schelling 1965: 288). Umetnost ima primat nad praktičnim, budući da delanje preobražava u stvaranje. Ali je umetnost i moment afirmisanja apsoluta, koji se kao identitet i totalitet u različitom stepenu nalazi i u prirodi, i u istoriji, i u umetnosti. Na samom vrhu te skale umetnost je potencija istine

⁹⁵Šeling određuje antički mit kao simboličan, a hrišćanski kao alegorijski.

i shvaćena kao moment saznanja apsoluta, Boga, prirode.⁹⁶ To će do kraja izvesti Hegel polazeći od činjenice da umetnička dela u nama ne izazivaju samo uživanje nego iziskuju i sud – umetnost nas poziva misaonu aktivnost.

Ipak, Hegel se distancira od Šelingove totalne estetizacije uma. Za njega je umetnost niža od filozofije, ali nedvosmisleno važna za život kao „jedan od načina da se ono božansko, najdublji ljudski interesi, najobuhvatnije istine duha dovedu do svesti i izgovore.“ (Hegel 1970: 9).

Za Hegela umetnost proizilazi iz ideje, ona je oblik apsolutnog duha koji posredstvom umetničke delatnosti dospeva do čulne pojave, ali ne nezavisno od razvojnog stadijuma sveta i istorijskih pretpostavki. Faktor istorijskog razvoja umetnosti za Hegela je od presudnog značaja. Njegova estetika je originalno sagledavanje istorije umetnosti kao spoznajne discipline, ali istovremeno i filozofija umetnosti i teorija pojedinih umetničkih formi. Suštinski predmet estetike je lepota umetničkog dela – slaganje duha sa njegovom fizičkom pojavom.

Pošto pojam neposredno ostaje u jedinstvu sa svojom spoljašnjom egzistencijom, to je ideja ne samo istinita, nego i lepa. Blagodareći tome lepo se definiše kao čulni izgled ideje. (Hegel 1970: 112)

Lepo je čulno pojavljivanje ideje, njen odgovarajući odraz u istorijski uslovljenoj formi. Lepota i uzvišenost su dva istorijski različita otiska ideje lepog. Uzvišena i lepa umetnost pripadaju dvema različitim istorijskim, razvojnim fazama: uzvišeno – simboličnoj, a lepo klasičnoj formi umetnosti. U simboličnoj umetnosti umetnik traži materijalni oblik koji će izraziti značenje bez ostatka i nikad ga ne nalazi. Klasični umetnik nalazi ono što traži u prirodnom ljudskom telu (Gilbert – Kun 1969: 366). U simboličnoj umetnosti ideja još nije pronašla adekvatan oblik, dok klasični oblik otelovljuje u ljudskom liku najviši sklad čulnog i duhovnog. Istorijski razvojni stupanj koji u umetnosti zamenjuje klasiku je romantična umetnost u kojoj ideja ima

⁹⁶Upoređujući stanovišta Šelingove Filozofije umetnosti (Philosophie der Kunst, 1802/ 1803) sa stanovištem Sistema transcendentnog idealizma (System des transcendentalen Idealismus, 1800) Sreten Petrović zaključuje da u predavanjima objavljenim u Filozofiji umetnosti Šeling napušta prvobitni stav o umetnosti kao organonu filozofije budući da je umetnost ovde samo jedna od potencija sagledavanja apsoluta, istina i lepota su izjednačene, a umetnost nije više ishodište filozofije, kao što ni lepota nije više iznad istine i dobrote već je samo najviša istina.

potpunu dominaciju. Svetski duh u svom napredovanju postaje misaoniji i religiozniji. U romantičnoj umetnosti trijumfuje subjektivnost, kako u muzici i slikarstvu, tako i u poeziji. Subjektivnost u svojoj radikalnoj formi deluje kao ironija. Ona znači „izobličavanje i rušenje svega što je u realnosti objektivno i čvrsto“ (*Ibid*, 368) i trijumf stvaralačke moći umetnika nad svakom sadržinom i svakom formom.

Tokom 19. veka aktualizuje se pitanje vrednosti umetničkog u odnosu na prirodno lepo. Prirodno lepo dugo je uživalo priznavanje ontološke prednost, zasnovano na tezi o umetnost kao odrazu prirode. Hegel prirodno lepo određuje kao siromašniji i prednost daje umetnosti. On, naime, matematičkim, formalnim odnosima koji se nalaze u osnovi prirodno lepog, suprotstavlja živi duh u suštini umetničkog dela, čime ukazuje da je prirodna lepota niže vrste, te da je nužnost postojanja umetnički lepog posledica nedostatka prirodne stvarnosti u njemu. Priroda ima estetsku vrednost samo ako je prethodno viđena kroz umetnost – „umetničkim okom“, tj. ako je prevedena na jezik onih dela na koja se duh prethodno već privikao. Estetski se može pristupiti tek prirodi koja se slobodno pojavljuje (Uzelac 2003: 111–112). Sa sve većom dominacijom pojma slobode i ljudskog dostojanstva od Kanta i Šilera, prirodno lepo iščezava iz umetnosti. Po Hegelovom mišljenju lepo u prirodi nije lepo po sebi niti postoji samo zato da bi se pojavljivalo; prirodno lepo je lepo samo za nešto drugo, za nas, za svest koja lepotu shvata (Hegel 1970: I, 124–5).

Umetnički lepo stoji na višem stupnju od prirode (...) jer umetnička lepota predstavlja lepotu koja je u duhu rođena i u njemu preporođena, te ukoliko duh i njegove tvorevine stoje na višem stupnju od prirode i njenih pojava, utoliko je i umetnički lepo uzvišenije od lepote u prirodi. Štaviše, posmatrano sa formalnog stanovišta, može se reći da je čak i jedna rđava dosetka, kakva čoveku doista pada na um, uzvišenija nego ma koji proizvod prirode; jer u takvoj dosetki ima uvek duhovitosti i slobode. (Hegel 1970: I, 4)

Od Šelinga i Hegela lepota i umetnost su neraskidivo povezane, deo istog mozaika kroz čije sastave proviruje apsolutni duh. Apsolutni duh je supstanca umetnosti, on se pojavljuje u delima lepe umetnosti. Ali umetnost je kao pojavni oblik supstancije istine, uvučena u nezaustavljivi istorijski proces napredovanja apsolutnog duha i njegove samospoznaje. Zato se ne može zadržati na stepenu koji je u skladu sa

njenim najvišim određenjem i prestaje da bude društveno relevantna. Baš kao što lepota uzmiče pred novim estetskim kvalitetima koje donosi moderna. Za istinito, dobro i lepo, kod Hegela još stopljene u lepoti koja ih objedinjuje, 20. vek više ne nudi opštevažeće definicije.

Filozofsku refleksiju o lepom Hegel je usmerio u pravcu uzdizanja umetničke lepote, isključujući gotovo u potpunosti prirodno lepo iz igre. Smer koji je zacrtao ostaje dominantan u razmišljanjima o lepom, pa i većini današnje publike je samo po sebi jasno izjednačavanje lepog sa umetnošću i shvatanje umetnosti kao potrage za lepotom, ali i traganje za duhovnom porukom, suštinom iza pojavne, materijalne forme umetničkog dela. Kao da se prirodna lepota povukla iz estetskog iskustva. „To je posledica radikalne devalorizacije prirodnog bića kao živog organizma koje se uvažava na samom početku 19. veka sa početkom naše aktuelne modernosti“ (Zurovac 2005: 371). Nasuprot klasičnoj i kritičkoj filozofiji, romantičarska misao započinje i danas živo tumačenje umetnosti kao najvišeg i najadekvatnijeg izraza lepote, a Hegel postulira – i razvojno, istorijski zasnovano – uverenje da je samo umetnost sposobna da nas dovede do spoznaje suštine bića. Od ovih osnova, tvrdi Zurovac, neće se značajno udaljiti generacije mislilaca koje dolaze, „čak ni kada hegelijansko upućivanje na suštinu Bića kao Duha nije uvek uzimano doslovno i korišćeno kao metodičko načelo“ (*Ibid*, 371–372). Romantičarsko uzdizanje umetnosti do apsolutne istine i do ingerencija filozofije, te izjednačavanje lepote sa estetskim, odnosno sa umetnošću postaju opšta mesta u interdisciplinarnom, stručnom i laičkom diskursu o lepom i umetnosti. Ni radikalno drugačiji Šopenhauerovi i Ničeovi filozofski stavovi neće napraviti veliki otklon od ovog temeljno trasiranog puta.

Oslanjajući se na Kantovo razlikovanje između pojave i stvari po sebi, Šopenhauer razlikuje posmatranje stvari u njihovoj realnoj pojavi od *estetskog* posmatranja za koje su sposobni samo retki. Iako je čovek ograničen vremenom i prostorom, prepušten na milost principima kauzalnosti i nemilosrdnoj volji koja potvrđuje njegovu uslovljenost nagonskim strukturama sopstvene svesti, iako je život nepotpun i uvek samo patnja, Šopenhauer iznalazi prostor gde se može naći otklon. To je oblast estetskog iskustva, čiste spoznaje do koje čovek dospeva tek kada se oslobodi volje, kada vlastito delovanje ne mora da usmeri isljučivo na zadovoljenje potreba tela i kao oružje u borbi za opstanak. Negacija volje i njoj podređenog tela preduslov je

spoznaje, a do nje vode dva moguća puta: askeza i doživljaj lepote koji Šopenhauer ne ograničava samo na umetnost.⁹⁷ Lepota ima moć da čoveka u toj meri obuzme da, ponirući u predmet svoje fascinacije, zaboravi i sebe i svoju patnju. Tako se kao osnovna funkcija umetnosti kod Šopenhauera pojavljuje oslobođenje pojedinca od muka egzistencije, otklon od patnje – makar on bio i vremenski ograničen. Postoji svet i na drugom mestu.⁹⁸ Tamo gde je izolacija, umetnost i lepota. Tamo je tek istinski život i spoznaja istine o životu i svrsi bića za kojom čezne duh dok posmatra svet. Pravo umetničko delo odgovara na pitanje „šta je život“. Samo što to ne čini reflektivnim, apstraktnim jezikom uma, filozofije ili nauke, nego kroz primere, neposredno, naivnim, detinjim jezikom intuicije.

Prelaz u stanje čiste intuicije se najlakše zbiva kad su predmeti za to podesni, to jest, kada svojim raznovrsnim i u isti mah određenim oblikom lako postaju predstavnici ideje u čemu se upravo i sastoji lepota u objektivnom smislu.
(Šopenhauer 1981: I, 189)

Lepota, čak i u prirodi, pokreće našu intuitivnu spoznaju sveta. Iz prizora lepe prirode ili dela umetnosti, koji nas prenose u stanje estetske kontemplacije i izdižu do subjekta saznanja oslobođene volje, govore nam individualizovane ideje. Bilo da u nama pokreću osećanje lepote ili osećanje uzvišenog, koje Šopenhauer razlikuje po uzoru na Kanta,⁹⁹ svrha svih umetnosti, po njemu je ista: prikaz ideja, suštine u smislu otrodoksnog idealizma. Otud lepim umetničkim delom smatramo kompleksne, višeslojne i neprozirne tvorevine, koje ma koliko se trudili da ih razumemo, „ne možemo svesti na jasnoću jednog pojma“. (Uzelac 2011: 14).

Gradeći na nasleđu idealizma i mistike, Šopenhauer umetnosti daje važnu ulogu, ali pesnici nisu ti koji će spasiti svet. U realnom svetu kojim vlada determinizam čovek

⁹⁷Podaskezom Šopenhauer podrazumeva ne samo izolovan nego i pravedan život, obuzdavanje slepe, nagonske volje i sapatnju s drugima.

⁹⁸ „There is a world elsewhere“ (Shakespeare, Coriolanus, 3.3.132)

⁹⁹O razlici između lepog i uzvišenog Šopenhauer piše: „kod lepog je čisto saznanje dobilo prevagu bez borbe tako što je lepota predmeta, to jest njegovo svojstvo da olakša saznanje njegove ideje, udaljilo iz svesti bez otpora i neprimetno volju i saznanje relacija koje volji služe, i ostavilo svest kao subjekat čistog saznanja, tako da pri tome ne ostaje čak ni neko sećanje na volju. Nasuprot tome, kod uzvišenog je stanje čistog saznanja stečeno svesnim i silovitim oslobođenjem objekta od odnosa prema našoj volji, odnosa koji su shvaćeni kao nepovoljni, saznanja stečenog slobodnim, svesnim uzdizanjem iznad naše volje i iznad saznanja koje se na volju odnosi. (Šopenhauer 1981: I, 189).

ne može trajno da se oslobodi želja i nagona kao izvora uvek nove, beskonačno žive patnje. Mogući izlaz koji puža umetnost nije luka trajnog opšteg znanja, nego tek prolazna, trenutna stanica odmora, kontemplacije i čiste spoznaje koja oslobađa od animalnog nemira, nužde, unutrašnje borbe. Topos bekstva u sferu estetskog beskompromisno će preispitati dvadeseti vek. Sa iskustvom svetskih ratova, umetnici će se izričito izjasniti protiv koncepta u kojem je glavna vrednost estetskog čina da ponudi azil od života.

Pre toga će, međutim, Niče, a onda i predstavnici umetnosti radi umetnosti, estetizaciju kao angažovani, totalni koncept dovesti do vrhunca. Shvatajući estetiku šire od filozofskog odgovora na pitanje o lepom i umetničkom, Niče se zalaže za sveobuhvatnu estetizaciju ljudskog sveta i života pojedinca. „Postojanje i svet izgledaju opravdani jedino kao estetski fenomen“ (Niče 2001: 208). Umetnost je pri tom samo poseban oblik estetizacije. Sa svešću da čovek umetničko i estetsko uopšte upotrebljava da bi prevladao život, Niče zahteva dvostruku estetiku koja u umetnosti angažuje lepu sliku, ali i zanos koji donosi zaborav. Vladavina razuma i logike samo je stranputica u razvoju zapadne civilizacije. Umetnost – laž koja pomaže da se spozna istina – može biti istinski stimulans života. Ona nije samo podražavanje prirodne stvarnosti, nego upravo „metafizički dodatak prirodne stvarnosti postavljen pored nje radi njenog savlađivanja“ (Niče 2001: 205). Umetnost je obogotvorenje opstanka, forma kojom se mogu protumačiti životne situacije i koja bi mogla omogućiti da se otkriju i artikulišu njegove nove mogućnosti. Na taj način Niče radikalizuje stavove Kjerkegorove „estetike trenutka“ i Šopenhauerove kontemplacije i dalje razvija tezu o umetnosti kao niti vodilji života (Uzelac 2012: 44–45).

Ničeova poetska vizija estetskih funkcija polazi od dva vrhovna principa dionizijskog – koji je samostalni, ali razarački estetski princip, oličenje ekstatične, strastvene, orgijastičke strane ljudske prirode – i apolinijskog, u kojem je otelovljena mera, razboritost, trezvenost, transparentnost smisla. Celokupno estetsko iskustvo Niče svodi na paralelno dejstvo ova dva principa. Apolinijsko po Niču odgovara „lepom prividu svetova sna“, dok dionizijsko oličava „strahote zanosa“ u koji čovek uranja, gonjen teškom tugom i melanholijom zbog besmisla, prepuštajući se potpunom samozaboravu. Apolinijsko je zavičaj lepog, dok dionizijsko otkriva mračnu stranu ljudske kreativnosti, snagu izrazite, oslobođene individualnosti koja iskoračuje van svih

granica i teži ekstatičnom jedinstvu sa prirodom. Afirmacija ekstatičnog fenomena vodi ka ukidanju veze lepo–dobro, a tako i ka ukidanju vrednujućeg mišljenja. Oblast estetskog iskustva, pristupačna posredstvom kontemplacije, međuprostor je između logičnog i nelogičnog mišljenja, između moralnog i nemoralnog. Znanje u ovoj oblasti ne može se označiti ni kao dobro ni kao loše, pa je estetski fenomen, iako donosi zadovoljstvo, moralno neutralan. Biće i svet ne mogu se vrednosno utemeljiti – ni religiozno, ni moralno, nego imaju smisla samo sa aspekta estetske pojave, ako svet razumemo kao umetničko delo. Na isti način, kao estetske fenomene, moguće je onda osmisliti zlo, nemoralno i blasfemično. Grešku dotadašnjeg razumevanja umetnosti Niče vidi u odbijanju ovih *ružnih* aspekata i u izjednačavanju umetnosti i čistog doživljaja lepote. Time Niče postavlja osnov za ukidanje pojma umetnosti koji je uslovljen isključivo lepotom, priznajući joj esencijalnu funkciju u zadavanju smisla, smisla neophodnog da se prevaziđe turobna istina o apsurdnosti i nepodnošljivoj ispraznosti čovekove egzistencije na zemlji.

U fragmentu iz 1888. Niče piše: „Filozof nedostojno zbori: dobro i lepo su jedno: ako tome doda i istinito, treba ga prebiti. Istina je grozna: umetnost postoji da nas istina ne bi uništila“ (Nietzsche 1980: 13, 500). Time Niče postulira „volju za privid“ koja iznova afirmiše lepo: lepo kao privid, kao umetničko delo, nasuprot moralu i nasuprot istini.¹⁰⁰ Ničeov svet lepog privida i fikcije ne omogućava saznanje, kao kod Šopenhauera, nego bazično preživljavanje. Samozavaravanje je neophodan preduslov opstanka, a sve što ugrožava samoodržanje je ružno. Lepo je ono što povećava osećaj moći, kompetencije i ono je potreba volje. Estetski osećaj nastaje posredstvom mehanizama samoodržanja i volje za moć.

SUDBINA LEPOG U 20. VEKU

Ničeovo formulisanje problematike lepog kao *estetike egzistencije* otvara put ka novom estetskom mišljenju koje će svoje otelovljenje naći u umetnosti avangarde. Ipak, paralelno sa razbijanjem subjekta i iščezavanjem odnosno interiorizacijom sveta, na

početku 20. veka žive i koncepti ranijih epoha. U Hanslikovoj teoriji muzički lepog koja prenebregava kantijanski subjektivni estetski sud, oživeće koncept objektivno lepog. Cimerman će lepo ponovo definisati kao čisto formalnu konstelaciju, budući da se po njemu dopadati može samo savršen spoj elemenata, a to je forma, dok materijal, sadržaj i značenje nisu estetski relevantni. (Liesmann 2009: 46). Predstava subjektivno lepog pojavice se kod Frojda kao sublimacija ličnih potreba i strahova,¹⁰¹ ali i u Rilkeovoj poetskoj viziji anđela koji je, poput primera uzvišenih prizora kod Berka i Kanta, istovremeno i lep i smrtonosan. Najdominantniji je i dalje, međutim, koncept lepote kao umetnosti. Radikalno dovođenje u vezu lepote i umetnosti osnov je esteticizma i larpurlartizma *Fin de Sièclea*.

U svom čuvenom predgovoru za *Gospođicu de Maupin (Mademoiselle de Maupin, 1835)*, braneći ideju umetnosti zbog umetnosti, Gotije kaže: „Ne, maloumnici! Ne! Budale i kreteni, kakvi ste, knjiga neće stvoriti tanjir supe; roman nije par čizama; sonet nije špric; drama nije pruga... Ne, dve hiljade puta ne.“ Tim se rečima Gotje suprotstavlja školama koje zagovaraju društvenu korisnost umetnosti – Sen-Simou, utilitaristima i socijalistima – kao ideji da je cilj umetnosti da pruži zadovoljstvo. Svrha umetnosti je, po njemu, da stvori lepotu, i ako sam umetnik vidi da je njegov predmet lep, to je dovoljan cilj u životu (Berlin 2006: 28). Na tom romantičnom tragu larpurlartisti Moderne obavezuju umetnost na lepotu čvršće nego ikad ranije. Umetnik je u službi lepote, živi da bi stvarao lepotu u formi umetnosti koja je sama sebi svrha. Njegov je život umetničko delo koje se podčinjava kriterijumima lepog. „Umetnik je stvaralac lepih stvari“, tvrdi ekscentrični dendi Oskar Vajld u predgovoru *Slici Dorijana Greja (The Picture of Dorian Gray, 1890)*. Umetnik je izuzetan i on ideal umetnosti radi umetnosti shvata kao kult dela u kojem realizuje lepotu i čijem stvaranju posvećuje svoj život, ali i kao kult sopstvenog života u javnosti koji se, baš kao umetničko delo, neguje i usavršava do „trijumfalnog primera lepote“. Život je posvećen umetnosti i umetnost se primenjuje na život – tako Eko pojašnjava dendizam larpurlartista kao nesumnjiv fenomen evropske kulture (2004: 333–335).

¹⁰⁰ Ovo relativizuje princip viševekovnog precenjivanja duše u odnosu na telo, unutrašnjeg duha koji uređuju zadovoljstvo, i estetizacije sveta (eo svet kao igra ili umetnost).

¹⁰¹ Po Frojdu je lepota „školski primer inhibiranih stremljenja“ (1982: IX, 214).

Po Eku, koncept umetnosti radi umetnosti, kao svojevrsna religija lepote, nastaje kao reakcija na nazaustavljivu industrijalizaciju društva i utilitarizaciju umetnosti (2004: 329 i dalje). Lepota je primarna vrednost koja se ostvaruje u umetnosti, oslobođenoj od svake svrhe, pa tako i od morala i zadovoljenja praktičnih potreba. U vezi sa svetlošću, lepota obasjava, iskupljuje, osvetljava sve vidove života. Otud u umetnosti radi umetnosti lepo nije shvaćeno isključivo kao celovito, formalno savršeno ili vitalno, nego je često u vezi sa bolešću i smrću, i podseća na pozno romantičarski koncept u kojem se čežnja za lepotom ne može odvojiti od strasti ka neobičnom, morbidnom i od čežnje za smrću. Kao izrazit primer zastrašujuće veze ljubavi, lepote i smrti Lisman (2009: 63) navodi Vagnerovu operu *Tristan i Izolda (Tristan und Isolde)* u kojoj ljubavnici u blizini bolesti i smrti spoznaju svoju ljubav, snažniju od svih zemaljskih obzira, i koji samo u njenom zanosnom zagrljaju mogu da ostanu u večnom jedinstvu. Egzemplarna je i Bodlerova eksplikaciju uživanja u ružnoći iz *Utešiteljskih maksima o ljubavi*: „Za izvesne duhove, radoznalije i blaziranije, uživanje u ružnoći potiče iz jednog osećanja još misterioznijeg, iz žeđi za nepoznatim, i iz sklonosti ka užasu“ (prema Eko 2004: 336). Radoznali dekadenti svojim osetljivim čulima otkrivaju lepotu u magijskim, okultnim tradicijama, u novom kabalizmu, satanizmu i obrednom, demonskom – kako u umetnosti tako i u životu – etablirajući svojevrsnu estetiku zla. Dekadentni umetnik bez moralnih obzira izobličuje prirodu da bi je usavršio. Nije pitanje da li je knjiga moralna nego da li je dobro napisana, lepota je delo umetnikove veštine, a lepa žena ne privlači svojim skladnim proporcijama, nego ukrasima. Ona je Lilit, žena dragulj, žena – ili vitki mladić? Lepota je arabeska, ornament, cvet. „Jedini predmet iz prirode koji izgleda da preživljava i trijumfuje u ovoj sezoni ukusa jeste cvet – koji će, štaviše, uspostaviti i jedan stil, cvetni. Dekadentizam je opsednut cvećem – “ (Eko 2004: 342).

Ali nije celokupni estetički senzibilitet modernog larpurlartizma moguće podvesti pod dekadenciju druge polovine 19. veka. Za simboliste, lepota je čitava zasebna stvarnost, koja postoji izvan svakodnevice u kojoj bi čovek mogao da je osujeti. U lirskoj drami *Ticijanova smrt (Der Tod des Tizians)* Hofmanstal određuje zaseban okrug umetnosti u kojem važe isključivo zakoni lepote, a koji je strogo odvojen od profane svakodnevice.

A šta ti daljina mudro prikriva

Odvratno je i sumorno i bljutavo ispunjeno

Bićima, koja ne prepoznaju lepotu... (Hofmannstahl 1979: 253)

Lepota obitava u tajnom svetu koji se prikazuje samo pogledu pesnika. On je tumač tajnog jezika simbola kojim se u prirodi otkriva istina unuverzuma. Samo pesnik može obelodaniti lepotu kao skrivenu istinu (Eko 2004: 346) i sam govoreći u simbolima, nagoveštavajući je tek. Na tom uverenju temeljio se i celokupni pesnički program paranasovaca.

Imenovati predmet, to znači uništiti tri četvrtine uživanja u pesmi koje se sastoji u postepenom odgonetanju: sugerisati ga, to je san. Savršena upotreba te tajne čini simbol. (Mallarmé, prema Eko 2004: 348)

Pesnik je tumač i tvorac simbola.¹⁰² A ključnu ulogu u razotkrivanju lepote u njegovom delu igra jezik – savršeni aluzivni mehanizam koji omogućava da veze u prirodi postanu jasne, čak i kad nisu eksplicitno objašnjene, a da se lepota ukaže i prosija pred našim očima, iako nije opisana ili vizuelno predstavljena. Poetsko delo nije predstava lepote nego jezik pre svega, jezik koji lepotu priziva kao epifanijsku pojavu. Stilski ideal estetičke Moderne, koja je Helderlina otkrila kao svog sveca, jeste oslobođena, samosvojna reč, nastala iz transparentnog jezičkog znaka koja ima svoje puno značenje i mimo konteksta. Teške i lepe reči su putokazi ka neprobojnoj lepoti, a u skladu sa manifestom Georgeovog kruga, pesnik treba da sledi i voli samo jedno: lepotu, lepotu, lepotu.¹⁰³ Insistirajući na potpunoj autohtonosti kako jezičkog znaka tako i pozije uopšte, pesnici ovog kruga lepotu uzdižu do ezoteričnog kulta i inscenacije. Zbog isključivosti njihove religije i svojevrsnog estetičkog amoralizma, koji ne priznaje druge vrednosti, budući da im je lepota nadređena, savremenici oštro kritikuju Georgeove sledbenike kao socijalno nepodobne, nazivajući ih estetičkim fundamentalistima (Liessmann 2009: 63). Ipak, ma koliko radikalna bila manifestacija

¹⁰² Ovo je i osnov teorije simbola Ernsta Kasirera iz dvadesetih godina 20. veka. Za Kasirera je sopsobnost stvaranja čoveka njegova *differentia specifica*, a umetnost kao vrhunac simbolizacije, ono što čoveka najviše čini čovekom. Više u: Kasirer, Ernst 2000. Filozofija simboličkih oblika. 1–3. Beograd: BMG.

¹⁰³ Programski manifest pesnika okupljenih oko Štefana Georgea objavio je bliski Georgeov saputnik Pol Žerar 1894. u *Listovima za umetnost*. Više vidi kod: Jacob, Joachim: 2007. Die Schönheit der Literatur. Tübingen: Max Niemeier. 397–408.

umetnosti i doživljaj lepote simbolista i neoromantičara svake vrste, njihova koncepcija je duboko platonistička, metafizičko–kosmološka i sasvim suprotna novim tendencijama na tragu revolucije koju je pokrenuo Niče. Umetniku individualisti ideal više ne može biti lepota koja je sama sebi svrha, dok umetnost napušta polje čistog zanosa pozvana u predele angažovanja i instrumentalizacije u ime istine.

Kako decenije 20. veka budu odmicala, sve snažnije će se utvrđivati uverenje da umetnost mora imati i neki drugi cilj i namenu osim otelovljenja lepote – bilo da je reč o dekorativnoj ulozi kao kod Jugendstila i Art Decoa, o funkcionalizmu Bauhauusa i moderne arhitekture ili o preuzimanju političko-prosvetiteljske dužnosti umetnosti da uobliči ružnu istinu o svetu i društvu na način na koji će ona postati podnošljiva ili podsticajna za društveni angažman. Dok futuristi lepotu vide u funkcionalnosti mašine, Kroče odriče lepotu predmetu umetničkog dela. Ona je u konstelaciji opažaja i nije nužno pretpostavka umetnosti. Za Kročea je umetnost čist izraz mašte, plod lirske intuicije, elementarni ljudski jezik kojim se izražava strast.¹⁰⁴ Ona osmišljava ljudsko iskustvo. Specifičnost estetskog je u pojmu intuicije, dok predmet umetnosti može biti bilo šta. Time je iz sfere estetskog isključen niz momenata koji su svojim prisustvom zamagljivali pojam umetnosti.

Umetnost 20. veka sebe vidi i kao refleksiju sopstvenih oblika i tradicije, postupaka i sadržaja pri čemu se oni ne svode na neki centralni nadređeni, večno važeći pojam ili meru, kava bi bila lepota. U vezi sa tim refleksivnim aspektom, umnožavaju se i usložnjavaju teorijski pristupi i interpretativne mogućnosti umetnosti. Prošireni pojmovnik za definisanje i opisivanje estetskog iskustva uz lepo – koje je sada uglavnom predmet kritike – nudi ponovo i zanemarene pojmove ružnog i uzvišenog. Umetnost bez sumnje nije više samo lepota, a estetizacija se samo još u laičkom diskursu koristi kao sinonim za ulepšavanje. Dvadeseti vek razume pojam estetizacije u najširem smislu kao postavljanje predmeta u estetski kontekst tako se on može opaziti kao umetničko delo tj. kao lep, uzvišen, ali i kao ružan. Za umetničko delo umetnički kontekst se podrazumeva, ali estetizovati se mogu i saznanja, predmeti, događaji i

¹⁰⁴ Kroče je Hegelovu hijerarhiju emanacije svetskog duha zamenio hijerarhijom saznanja. On razlikuje intuitivnu individualnu spoznaju putem mašte od logičke spoznaje univerzalnih pojmova putem intelekta. Maštu podstiču osećanja, ona daju formu i sadržinu umetnosti, dok joj intuicija daje karakter. (Uzelac 2012: 30)

uverenja čiji prvobitni kontekst nije estetski. Primer za to su, recimo, fotografije iz ratnog okruženja koje mimo umetničkog konteksta ne prepoznamo kao estetske ili predmeti koje van njega prepoznamo kao oruđa svakodnevice (konzerva, flaša, umivaonik). Važno mesto u teorijskom diskursu pojam estetizacije dobija sa pokušajima da se odredi uloga estetskog u oblasti znanja, politike i religije.

U pogovoru eseja iz 1935. koji će steći enormnu slavu *Umetničko delo u vremenu svoje tehničke reprodukcije (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)* Walter Benjamin određuje „estetizaciju političkog života“ govoreći o „političkoj manifestaciji fašizma sa inscenacijama koje se zasnivaju na efektu, sredstvima javnih govora, marševa, sportskih manifestacija i nedeljnih filmskih žurnala. Ritualni oblici predstave u službi su sugestivnog i ideološkog uticaja.“ (prema Schöttker 2007: 211). Estetizaciji politike koju sprovodi fašizam Benjamin suprotstavlja pojam „politicizacije umetnosti“ – stvaranje umetnost koja se može apriori ili aposteriori didaktizirati i instrumentalizovati u svrhu oblikovanja društva. U datom pogovoru Benjamin se bavi političkom situacijom sredinom tridesetih godina i vraća se na ranije formulisane marksističku tezu, da fašizam pokušava da organizuje proleTERSKE mase bez rešenja njihovog zahteva za promenom imovinskih odnosa. Štaviše, koristeći medij fotografije i filma fašizam preduzima „estetizaciju politike“ čiji je centralni sastavni deo kult vođe, što će kulminirati ratom: „Rat, i samo rat, omogućava da se masovnim pokretima najvećih dimenzija postavi cilj, a sačuvaju nasleđeni svojinski odnosi“ (Benjamin 1974: 147). Kao centralni primer Benjamin citira odlomke iz Marinetijevog *Manifesta povodom etiopijskog kolonijalnog rata (Manifest zum äthiopischen Kolonialkrieg)*, u kojem je ratu pripisana estetska lepota. Marinetijevom eufoničnom pokliču „Rat je lep!“, Benjamin suprotstavlja društvenu zloupotrebu tako shvaćene umetnosti i lepote. Tehnički razvoj i umetnost fašizam ne upotrebljava na dobrobit masa, nego za estetizaciju rata. Jedinstvenost i neponovljivost umetničkog dela – njegova aura – inače uništena bezbrojnim tehničkim reprodukcijama koje je omogućila savremena tehnika – zamenjena je u političkom monopolu kulturnim ritualima. Umetničko zadovoljenje čulnog opažaja izmenjeno je tehnikom, na šta se Benjamin kritički osvrće kao na vrhunac koncepta larpurlartizma.

Čovečanstvo, koje je nekad, kod Homera, bilo predmet posmatranja za olimpijske bogove, postalo je to sada samo za sebe. Njegovo samootuđenje

dostiglo je onaj stupanj koji dopušta da ono svoje vlastito uništenje doživljava kao estetsko zadovoljstvo prvog reda. (Ibid, 149)

Iako je autentičnost originala važna jer se svako aurastično umetničko delo određuje preko ritualnih i teoloških konotacija, odnosno preko njegove izložbene vrednosti, Benjamin načelno kritikuje aurativni karakter umetnosti koji može biti toliko jednostran da ograničava opažaj sveta. Svestan da je mogućnošću beskrajnog reprodukovanja umetničkog dela modernim tehničkim pronalascima uništena njegova originalnost, Benjamin u tome ipak vidi pozitivan pomak jer „mogućnost reprodukovanja umetničkog dela dopušta masama da konzumiraju umetnost u obimu u kojem to nikada ranije nije bio slučaj. Ta mogućnost reprodukovanja umetničkog dela menja odnos mase prema umetnosti: masa je kao matrica iz koje proizilazi nov odnos prema umetničkim delima, i taj kvantitet daje nov kvalitet. Zato je u problemu masovne potrošnje umetnosti sadržan i progres.“ (Konstantinović 1974: 20) Koncept politizacije umetnosti koji Benjamin predlaže, redukuje konteplativni karakter umetnosti na način kako je to realizovano u dadaizmu, ne ostavljajući prostora recipijentu da se u delo asocijalno udubi. Ono ga pogađa kao metak i zahteva reakciju, a ne kontemplaciju.

Ničeov model za buduću kritiku kulture masa¹⁰⁵ nakon Benjamina aktualizuje Hajdegerova tvrdnja da estetizacija neumitno vodi ka kraju velike umetnosti, a onda i Adornova kritika kulturne industrije koja doprinosi da umetnost bude institucionalizovana i iskorišćena u političke svrhe. Aporija moderne kulture je, tvrdi Adorno, u njenom bolnom pokušaju da pomiri autonomiju dela kao slobodne estetske tvorevine, sa autonomijom dela kao robe na tržištu (prema Eagleton 1994: 359). Kultura je roba, duboko uvučena u sistem proizvodnje i prodaje. Biće umetničkog dela je istovremeno i nezavisno, okrenuto sebi, i neminovno okrenuto, odnosno, namenjeno društvu. Otud ono nužno sadrži i istinu i ideologiju. A istina, nakon iskustva svetskih ratova i totalitarnih sistema, nije lepa. Adorno odbacuje lepotu u umetnosti.¹⁰⁶ Jer ako je lepotu moguće zloupotrebiti za predstavu nacionalističke ideologije ili, kao u socijalističkom realizmu, za transfiguraciju staljinističkog režima, ona radikalno gubi značaj u svakoj demokratskoj umetnosti (Liessmann 2009: 65–65). Lepota je, izgleda,

¹⁰⁵ U kritici Vagnera.

izdajica, pre svega sa političko–moralnog aspekta, ona nas laže o svetu koji je sve drugo samo ne lep. U tom smislu i čuvena Adornova rečenica da je varvarski pisati poeziju nakon Aušvica. Umetnost može da bude autentična samo ukoliko čuteći spozna, koliko se kompromitovala i tome se suprotstavi. Estetičko iskustvo novog vremena, po Adornu može da se realizuje tek kada se suspenduje lepo koje zamagljuje istinu, a uzvišeno razotkrije kao saučesnika struktura moći, koje recipijentu umetničkog dela posreduje doživljaj nemoći.

Za Adorna je umetnost tvrđava poslednjeg otpora protiv sveta, ona je revolucija, nastala kao rezultat utopijskog, ali neophodnog melanholičnog nadanja u poboljšanje postojećih odnosa. Umetnost je garancija ljudskog dostojanstva jer oličava celovitost bića i sveta, čija je predstava čoveku neophodna. Znaci razaranja ljudskog dostojanstva su, tomenasuprot, autentična obeležja Moderne. Svaka prava umetnost je uvek tužna i melanholična, jer je neumoljivo svesna modernog besmisla i rasparčanosti sveta. Zato ona dostojanstveno odbija komunikaciju i nastoji da ostane tajnovita: svako umetničko delo je zagonetka, mora da provocira – jer svaka umetnost je „neodređenost“, „suprotnost neposrednosti i konvencije“ (prema Voigt 2005: 128). Posebna funkcija umetnosti je za Adorna individualizacija. Sumnjiva mu je svaka komunikativna ili politički delotvorna funkcija, kakvu sugerše Benjamin, baš kao i vrednost umetnosti kao zabave u kapitalističkoj kulturi masa.

Umetnost je s jedne strane ogledalo sveta, a sa druge strane utopija: „estetički privid je mesto gde boravi istina“ (*Ibid*). Umetnost sugerše da stvarnost zapravo postoji samo u estetičkom prividu, kao lekovita predstava celovitosti. Sva umetnost koja ne ukazuje jasno na ružnoću sveta je loša, jer potvrđuje loše sisteme. Čim u umetnosti počnemo da uživamo ona više nije umetnost, jer prikriva istinu. Umetnost, dakle, pred čovekove saznavne sposobnosti postavlja zahtev spoznaje istine. Estetsko se nudi kao paradigma mišljenja, jer umetnost pokazuje ono što filozofija ne može da artikuliše, ona po Adornu može da izrazi neizrecivo (Eagleton 1994: 372). Koncept umetnosti kao lepog naslućivanja istine odnosno, kao istina sama, javlja se u Adornovoj teoriji šezdesetih i zasnovan je na dijalektici fragmentacije – slike sveta se rasparčava radi njenog ponovog spajanja. Svestan da to protivureči njegovoj dotadašnjoj teoriji, Adorno

¹⁰⁶ Lepo ne bi ni postojalo u umetnosti da nije istorijska kategorija. (prema Voigt 2005: 130)

time lepotu i celovitost pridružuje istini i tako ih na mala vrata ponovo uvodi u umetnost.

Sledeći Adorna, Žan-Fransoa Liotar u umetnosti rehabilituje estetsku kategoriju uzvišenog bez koje, po njemu, nije moguće odrediti aksiome moderne umetnosti koja nastoji da prikaže ono što se prikazati ne može. To je umetnost koja izbegava figurativno i podražavajuće, „bela“ kao Maljevičev kvadrat, umetnost koja vidljivim čini samo tako što ustvari zabranjuje da se vidi i koja stvara užitek samo tako što izaziva bol (Uzelac 2003: 129). Umetnička avangarda nas da posredstvom vidljivih prikaza usmerava na neprikazivo. Takav zadatak je moguće rešiti samo sasvešću o nesamerljivosti stvarnosti i pojma koja je implicirana u Kantovoj filozofiji uzvišenog.¹⁰⁷

„Umetnost uzvišenog“ ima zadatak da čoveku pomogne da osvesti svoju prazninu, nemoć i prolaznost, tako što će mu uskratiti „utehu dobrih oblika“ (prema Pries 1989: 319). Uzvišena umetnost zahteva od recipijenta „prisutnost“ koja je najbližnja ekstatičnom doživljaju, oslobođenju lucidnosti bića poput onog u pijanstvu ili ludilu. Ona podrazumeva uzdizanje subjekta iznad nihilističke praznine. Formalno gledano, doživljaj uzvišenog po Liotaru je u krajnjoj liniji tek opažanje sopstvenog opažaja i ne smatra se, kao ranije, poniranjem u metafizičko, nego psihičkim stanjem koje nastaje kada u svesnom opažajnom procesu izostane smisao. Što je ranije ritualno izazivano askeзом, može biti isprovocirano intenzivnom stimulacijom mišljenja, ali je posledica u oba slučaja napuštanje fiksnog kanona pravila koje otvara nove prostore da, u estetskoj sferi bar, opažanje sopstvenog opažaja postaje ponovo doživljaj – estetski doživljaj. Uzvišeno razara lepo. U skladu s tim kategorija lepote zamenjena je slikovnim jezikom, fluidna metafizičko–idealistička svojstva podređena su estetskom opažanju, a pojam lepote je delom potisnut u elementarno psihološko istraživanje. Doživljaj lepote, odnosno upotreba pojma lepote, ograničeni su na elementarno psihološki shvaćeno prepoznavanje oblika ili doživljaja posredstvom pozitivnih asocijacija, kako bi se izbeglo ideološki obojeno posmatranje umetničkog dela. Liotar je predstavnik postmodernističkog mišljenja koje nastoji da nađe izlaz iz krize determinizma (Uzelac 2012: 68).

¹⁰⁷Detaljnije u: Lyotard, J-F. 1988. Odgovor na pitanje: šta je postmoderna? U zborniku: Postmoderna (nova epoha ili zabluda). Zagreb: Naprijed, 233–243.

I drugi glasovi postmodernističke kritike, uključujući Habermasa, Bubnera, Šulcea i Luka Ferija, u kontinuitetu i nezavisno jedni od drugih pokušavaju da odrede preovlađujuće momente estetičkog koji oblast politike, saznanja ili religije upozoravaju na „krizu njihove normativnosti“.¹⁰⁸ Estetskom – koje nije ni nužno lepo, ni umetničko – uglavnom se pripisuje kritička uloga, da podriva epistemološko usmerenje na istinu, političku legitimnost pravednog poretka ili religioznu orijentaciju na transcendentno. Teri Iglton, naime, tvrdi da „hibridno učenje“ o tome kako je čovek sposoban da neograničeno usavršava suštinski pripada epohi građanske romantike, a da su ga nekritički aktualizovali radikalni predstavnici levice za šta su šezdesetih i sedamdesetih godina postojali nesumnjivi politički razlozi (1994: 423).

Jedan od njih je i francuski filozof Gi Debor, koji zapadno društvo određuje kao „društvo spektakla“, što je i naslov njegove knjige iz 1967. (*La société du Spectacle*). Reč je o društvu koje slavi površnost i nalazi ispunjenje u konzumaciji, koje sebe posmatra kroz medije i u kojem se sve može izmeriti i kupiti. Umetnost se konzumira kao bilo koja druga roba, a roba se estetizuje – ulepšava – baš kao i stvarnost koja se na taj način gubi. Slično Adornu, Debor kritikuje konformizam i pasivnost savremenog gledaoca, a perspektivu vidi tek u osvešćenoj umetnosti koja je namenjena pojedincu, a ne masi, budući da je intelektualni razvoj uvek individualan:

Svet poseduje san o vremenu, o kojem sada mora da poseduje svest, kako bi ga zaista oživeo. (Debord 1996: 142)

Jedanaestu Marksovu tezu o Fojerbahu – da svetu ne treba interpretacija nego promena – Debor prenosi na polje umetnosti: dok obični umetnik gubi stvarnost estetizujući je, „psihogeograf“ odnosno istinski umetnik pokušava da posveti pažnju umetnosti kao preduslovu emancipatorskog preobražaja. Umetnička dela svih vrsta mogu da pomognu da se logika spektakla stavi van snage, ona mogu da u datim okolnostima budu katalizatori „revolucije u životnim navikama“. U neočekivanom

¹⁰⁸ Više kod: Habermas, Jürgen. 1985. Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur. In: ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Frankfurt/M. 219–247. ~ Ferry, Luc. 1992. *Der Mensch als Ästhet. Die Erfindung des Geschmacks im Zeitalter der Demokratie*, Stuttgart, Weimar. ~ Bubner, Rüdiger. 1989. *Ästhetisierung der Lebenswelt*. In: Haug und Rainer Warning (Hg.). *Das Fest. Poetik und Hermeneutik*, Bd. XIV. München, 651–662.

Deborovom zaključku ponovo odjekuju daleki historijski impulsi koncepta zlatnog dana i estetskog vaspitanja čoveka za realizaciju njegovih najboljih mogućnosti.

Krajem osamdesetih godina – u vreme kada postmodernizam francuske inspiracije i anglosaksonske *cultural studies* i idejno, i naučno–istorijski doprinose proširenju pojma kulture – u prvi plan istupaju i sintagme „kulturno društvo“, „estetizacija životnog sveta“ (Bubner) i „estetizacija svakodnevice“ (Šulce). Političku pozadinu toga Iglton vidi u činjenici da su u datom historijskom trenutku za male nacionalne oslobodilačke pokrete, kao i feministički pokret, uz pojmove imovina, siromaštvo i iskorišćavanje, postali neophodni i pojmovi identitet, istorija, jezik. Akcenat globalnog diskursa emancipacije pomera se sa politike na kulturu, a politička levica prisvaja apstraktne pojmove koji su, podseća Iglton, u krilu desnice odavno odomaćeni, a koji su po njemu osamdesetih i devedesetih bili u službi odbrane američke neokonzervativne politike (Eagleton 1994: 391–392). Stari koncept angažovan je u novom političkom ruhu, iako suštinski ne pripada postmodernom pluralističkom usmerenju.

Postmoderna umetnost, njena poetika i estetika nastale su u borbi protiv politizacije i zloupotrebe umetnosti. Njene glavne odlike su individualnost, pluralizam i eklekticizam. Savremenu estetiku i umetnost odlikuje „apsolutno jedinstveni stil koji ni u čemu neće da bude ogledalo sveta, nego stvaranje nekog novog sveta, sveta unutar kojeg se kreće umetnik, sveta u koji nam je nesumnjivo dopušteno da stupimo, ali koji nam se ni na koji način ne nameće kao a priori zajednički svet“ (Feri 1994: 14). Rastakanje i dekonstruisanje sveta postmoderne umetnost svedoči o nemogućnosti da se predstavi jedan, homogeni, univerzalni svet, koji kao takav onda, očigledno i ne postoji, kao i da je nemoguće govoriti o samo jednoj umetnosti. Postmoderna konstruiše nebrojeno mnogo raznovrsnih, individualnih stilova i dovodi u pitanje sve kodifikacije dominantne u XIX veku (Radenković–Solar: 5).

U poslednje dve decenije, međutim, ogranici filozofije, teologije i historiografije, nauke o književnosti i kulture nalaze nove kodove i pripisuju estetskom novu konstitutivni ulogu u političkim, epistemološkim i religioznim praksama.¹⁰⁹ Umesto da estetičko prepoznaju kao spoljašni faktor ometanja koji vodi u krizu, mnogi kulturolozi sada pripisuju estetskom značajan doprinos za uspeh ili funkcionisanje ovih praksi, odnosno vide estetsko kao ključni pojam za nužnu reviziju znanja, politike ili religije. Posmatrajući kroz prizmu dijalektike, Kristof Menke upravo tu vidi značajnu šansu za afirmativno oživljavanje estetskog: zar nije „estetizacija politike, znanja i religije upravo kao erozija njihove normativnosti jedina moguća osnova njihove obnove?“ (Menke 2010: 21)

¹⁰⁹ Više kod: Iser, Wolfgang 2003. Von der Gegenwärtigkeit des Ästhetischen. In: Küpper, Joachim. Menke, Christoph (Hg.): Dimensionen ästhetischer Erfahrung, Frankfurt/M., 177–202. ~ White, Hayden. 1991. Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt/M. ~ Boehm, Gottfried. 1993. Die Wiederkehr der Bilder. In: ders. (Hg.): Was ist ein Bild?. München, 11–38. ~ Welsch, Wolfgang. 1993. Das Ästhetische – eine Schlüsselkategorie unserer Zeit? In: ders. (Hg.): Die Aktualität des Ästhetischen. München, 13–47.

UMETNOST I UMETNIK U NEMAČKOJ BALADI

Krećući se kroz teorijsku refleksiju lepote u epohama novovekovnog razvoja umetnosti, filozofije i književnosti nije teško zaključiti da je shvatanje lepote tokom novije istorije zapadne civilizacije bilo promenljivo, raznoliko i nesvodljivo na jedinstveno merilo ili jednu zajedničku definiciju koja bi važila u svim vremenima i svim sferama ljudskog mišljenja i delanja. Istoriju lepote – baš kao i njen ideal – odlikuje nestalnost i neuhvatljivost. Ipak, najveći broj novovekovnih koncepata dovodi lepotu na ovaj ili onaj način u vezu sa umetnošću i umetničkim stvaralaštvom i reč lepo upotrebljava da označi „ono što čini osnovu estetske vrednosti umetničkog dela“ (Zurovac 2005: 10). Tome je bez sumnje od druge polovine 18. veka doprineo razvoj estetike kao filozofske discipline koja se bavi promišljanjima lepog, odnosno kao filozofije umetnosti. Shvatanje lepog kao vrhunskog kvaliteta uspelog umetničkog dela i lepote kao esencije umetničke tvorevine dominantno je tokom 19. veka koji umetnost uglavnom shvata kao otkrivanje lepote, a umetnika kao tragaoca za lepotom ili njenog tvorca. Upravo to je i vreme nastanka i intenzivnog razvoja umetničke balade kao važnog žanra njemačke književnosti.

Krećući se kroz istoriju i teoriju balade pokazali smo da je balada prozni, izrazito refleksivni žanr, koji posredstvom jednostavne narativne matrice problematizuje, odnosno konkretizuje, apstraktna i neprozirna večno otvorena pitanja čovekovog bivstva, svrhe njegove egzistencije, ustrojstva sveta, te antinomije ovostranog i onostranog, života i smrti, racionalnog i iracionalnog, slobode i nužnosti, demokratije i dogmatizma itd. Prateći motive umetnika i umetnosti koji u velikom broju umetničkih balada nemačkog kulturnog kruga funkcionišu kao centralni, pokušaćemo da utvrdimo kako izleda poetska refleksija lepote i lepog u nemačkoj baladi, polazeći od pretpostavke da ona ne odstupa znatno od svog doba i da, iako promenljiva, lepo vidi u umetnosti, kao suštinu i rezultat umetničke kreacije, ne zanemarujući, međutim, ni druge aspekte: vezu lepote sa moralnim, prirodom i njenu društvenu i političku ulogu koja u 20. veku sve više izlazi u prvi plan. Odabrani korpus može da potvrdi pretpostavku. U skladu sa određenjem balade kao žanra čija finalistička struktura neminovno vodi tragičnom završetku, korpus izabranih balada sudbinu umetnika – uvek u konfliktu sa stvarnošću, socijalnom sredinom ili sopstvenom genijalnošću – potvrđuje

kao tragičnu. Dvadeset i šest balada korpusa, prezentovane hronološki po vremenu nastanka, problematizuju odnos pesnika i poetske umetnosti prema stvarnosti i društvenim odnosima svog vremena, te mogućnost pesničke umetnosti da deluje i slavi snagu svog delovanja – u ovoj ili onoj ravni – ili rezignira pred izazovima pragmatičnog.¹¹⁰

Levenova *Povjerljiva priča (Zuverlässige Geschichte)* iz 1765, koja čitavu deceniju prethodi Birgerovom etabliranju balade kao umetničke vrste, prva u hronološkom nizu balada problematizuje pitanje umetničkog stvaranja i odnosa umetnosti i stvarnosti.¹¹¹ U maniru satirične književnosti, prevodeći glavnog protagonistu iz niskog u visoki registar kojem ne pripada, *Poverljiva priča* izvrće ruglu tipsku figuru umišljenog pesnika, ali i čitavu doktrinu koja od pesnika zahteva tek da odvlada veštinom heksametara i na scenu iznese uzbuđenje i strast kako bi izazvao sažaljenje publike. Ovo je mnogostruko u vezi sa dominacijom normativnih poetika koje umetniku–zanatliji daju dostatna uputstva da napravi dobro umetničko delo, kao i sa Aristotelovim pojmovima sažaljenja, straha i katarze koje su barokne poetike i francuski prosvetiteljski teatar interpretirali jednostrano i vrlo skučeno, a koje će tek Lesing, nekoliko godina kasnije u svojoj *Hamburškoj dramaturgiji (Hamburgische Dramaturgie, 1767–1769)*, ponovo udružiti kao neophodne elemente dramskog efekta.¹¹² Leven je sa Lesingom blisko saradivao na prosvetiteljskom projektu osnivanje

¹¹⁰Sve odabrane balade nalaze se u Laufhiteovoj zbirci iz 1991: *Deutsche Balladen*. 1991. Laufhütte, Hartmut (Hrsg.) Stuttgart: Reclam, kao i u većini drugih prominentnih zbirki žanra: *Das Große deutsche Balladenbuch*. 1995. Pinkerneil, Beate (Hrsg.). Weinheim: BeltzAthenäum. –*Das große Balladenbuch*. 2000. Preußler, Otfried u. Pleticha, Heinrich (Hrsg.). Stuttgart–Wien: ThienemannsSve zadovoljavaju žanrovska određenja onako kako su navedena u zaključku teorijskog bavljenja baladom u uvodnom poglavlju ovog rada.

¹¹¹Johan Fridrih Leven je najveću slavu stekao kao osnivač i pozorišni direktor Hamburškog nacionalnog teatra 1767–1769. Čak i u izvorima koji o Levenu govore mimo njegovog dramskog stvaralaštva, malo je reči o tome da je Leven prvi nemački pesnik balade čije su romanse u stilu benkelzanga značajno uticale na Birgera (prema: Leopold Hirschberg. 1922. *Erinnerungen eines Bibliophilen*, Berlin-Wilmersdorf).

¹¹²Po Lesingu su Francuzi Aristotelov pojam „φοβος“ pogrešno preveli sa „terreur“, što bi značilo „užas“. Ispravno bi bilo „strah“ u smislu strahovanja za sudbinu junaka. Sažaljenje bi bio strah koji se odnosi na same gledaoce, odnosno empatija gledaoca u odnosu na junaka, sa kojim može da se identifikuje, bez koje bi efekat straha bio ograničen na trajanje dramske radnje. Tek poistovećivanje sa junacima omogućava katarzu koju je Lesing shvatao kao „preobražavanje strasti“, preobraćanje moralno lošeg u čestito ponašanje. Time tragedija kod Lesinga dobija izrazito moralističku funkciju u skladu sa prosvetiteljskim nadzorom. Svrha tragedije proizilazi iz mogućnosti empatije, odnosno identifikovanja gledaoca sa junacima (strah za junaka, sažaljenje nad njim), čiji je krejnji efekat moralno usavršavanje gledaoca.

nacionalnog teartra u Hamburgu, ali su mu i pre te saradnje bliski bili isti poetski pogledi koje je Lesing teorijski fomulisao. O tome svedoči i *Poverljiva priča*.

U središtu Levenove balade je pesnik koji, pokušavajući da napravi što uverljiviju scenu, sâm sebe oslepi „u žaru uzbuđenja“, kako je rečeno odmah u podnaslovu. Podnaslov je, pritom, dvostruko funkcionalan, jer osim nagoveštaja radnje, upućuje i na pouku na kraju, tipičnu za tradiciju benkelzenga, koja celokupno pesničko delanje osmišljava kao moralno poučavanje. Sukob dve poetike, aktuelan u Levenovo vreme, naslućujemo tako već u podnaslovu, a upozorenje poslednje strofe ne samo da rezimira kritiku jedne, parbolično iznetu u priči balade, nego i praktično demonstrira drugu, koju je Leven delio sa Lesingom, da književnost mora poučno, moralno delovati na publiku. Moralna pouka benkelzanga ovde je zamenjena umetničkim naukom: „Afekat je u glavi, a ne u ruci“. Uspelo umetničko delo ne proističe iz prekomernog izraza emocija i patetičnog ispoljavanja povišenih strasti, nego je lepota umetničkog dela u ideji, u onome što sa ličnog plana junaka recipijent može da doživi lično i apstrahuje kao univerzalno važeće – unutrašnji sukob, patnju, strepnju, ljubav i ljubomoru, egzistencijalnu nelagodu itd. U slikama heroine koja čupa kosu Leven kritikuje prekomerno afektiranje na sceni karakteristično za francuski barokni dramski uticaj koji on i Lesing odbacuju u korist Šekspirovog.

Stihovi balade ustaju protiv Kornejevog koncepta junaka kao mučenika, prema kojem tek stradanje moralno čistih junaka dovodi do katarze i to posredstvom efekta ugledanja. Levenov pesnik–protagonista sažaljenje (i stravu!) izaziva gomilajući čuda, vešala, mačeve i točkove na kojima stradaju mučenici, dok je autoru balade, očigledno kao i Lesingu, od koncepta ugledanja bliži Aristotelov koncepta hamartije (ἁμαρτία) koji prednost daje mešovitim karakterima. Junake u nesreću nagoni prekoračenje mere, hibris, i slabosti kojih su svesni. Oni nalikuju svojoj nesavršenoj publici koja utoliko lakše može da se poistoveti sa njima. Lesing će kasnije u svojoj dramskoj teoriji savetovati izbegavanje istorijskih i mitoloških moralnih divova na sceni, kao i istorijskog materijala uopšte. Aspekt verodostojnosti pesničkog ostvarenja Leven uvodi već u naslovu, ironično određujući svoju nimalo realističnu priču kao „pouzdanu“. Naslov je direktna aluzija na biblijska proročanstva (genaue Geschichte, zuverlässige Prophetie) koja, iako čudnovata, zahtevaju, utoliko odlučnije, slepo poverenje slušalaca u njihovu istinitost pozivajući se na vrhovni božanski autoritet.

Leven i Lesing prihvataju Aristotelovo razlikovanje književnosti od historiografije, jer ona ne govori o onome što je bilo, nego o mogućem i verovatnom. Uverljivost priče ne postiže se pozivanjem na istoričnost i činjenice, na čemu insistira Kornej, nego isključivo ako postoji unutrašnja verodostojnosti radnje. To priča o nesrećnom pesniku demonstrira, upućujući nas, korak po korak, u neminovnost njegovog tragičnog samosakaćenja – jer „ushićenje traži krv“ – čak iako se takve stvari ne dešavaju na zemlji.

U tome je zapravo i specifičnost refleksivnog odnosa Levenove balade prema umetničkim konceptima koje sukobljava. Kroz sudbinu pesnika–protagonista balada parabolično *demonstrira* sve slabosti koncepta koji kritikuje i to na dve ravni – na ravni pričanja priče o pesniku i na ravni ispričane priče o njegovom stvaranju zastrašujuće uzbudljivih fabula. Primeri su tako udvostručeni: patos koji se u stvaranju protagonista vidi u preteranoj izražajnosti njegove heroine, u Levenovom stihu nalazi svoj izraz u upotrebi zastarelog baroknog vokabulara, poput oblika „istz“ za „jetzt“ („sada“, „odmah“, „ovog trenu“), koje komično naglašava afektivnu ishitrenost pesnika–protagonista. Ili: baš kao što i njegovi junaci pravedni pate na točku i Levenov neshvaćeni pesnik strada bez krivice, usled erupcije čiste strasti stvaranja, samo što nam je njegovo stradanje – ravan pričanja priče – dato u ironičnom ključu.

Satiričan efekat obezbeđuje već na početku neusaglašenost pesnikove samouverenosti i skromnog ishodišta njegove veštine – pevanja „uz odar i oltar“, a onda i stalni kontrasti između visokog i niskog stila i variranje doslovnog i simboličnog značenja. Na primer, kritiku koju pripovedač naziva „strašnim sudom strogog prekora“ pesnik oseća kao „ubod tarantule“. Ili: to što pripovedač pesnika–protagonistu u prvom stihu predstavlja kao „*duh* koji je godinama bio stešnjen u dućanu“ ne upućuje na njegovu duhovnost i tipično umetnički nekonformizam, pritešnjenost u svakodnevici, nego na odsustvo života odnosno, bliskosti životu i prozaičnost njegove svakodnevice i zanimanja. Levenov pesnik je pekar – zanatlija u najdoslovnijem smislu te reči, a nikako *poeta doctus* – koji sa svoje veštine i znanja stvara umetnost razorne snage. Iako višestruko kritikuje koncept pesnika kao zantlije, Leven je sumnjičav i prema konceptu inspiracije, jer svog pevača karikaturalno prikazuje kako se, izazvan burnim kritikama, „razigrao“ („Der tanzet heftiger“), kao kakav žrec, da bi napisao dužu pesmu. Tek će Lesing, naime, nešto kasnije, među retkim prosvetiteljima u Nemačkoj, prihvatiti

engleski koncept umetnika kao genija. Iako je, kako tvrdi Grubačić, dugo „u duhu Vinkelmana, čak i od slikara tražio da *umoči kist u razum*“ (2006: 213), Lesing će u poznim godinama svog stvaralaštva genija odrediti kao „malog boga“, a *tertium comparationis* pesnika i boga već u *Hamburškoj dramaturgiji* naći u snazi za stvaranje novog, originalnog sveta:

Ukratko, svijetu genija – (neka mi bude slobodno bezimenog tvorca označiti oznakom njegovog najplemenitijeg stvora!), koji, da bi u malom oponašao onaj prvi, najviši genij, premešta, zamenjuje, smanjuje i povećava dijelove sadanjeg svijeta, kako bi iz njega za sebe stvorio posebnu cjelinu, povezanu uz njegove vlastite namjere. (34. pismo od 25. avgusta 1767)¹¹³

Leven je još daleko od toga. Protagonista *Poverljive priče* – pesnik tupog pera – doživljava hudu sudbnu. Radi postizanja satiričnog efekta Leven sled događaja sa tragičnim ishodom započinje banalnim povodom: pesnik isuče perorez iz korica tek da naoštri istupljeno pero, a onda, u prekomernom kreativnom uzbuđenju, sam sebi iskopa oko. Nema sumnje da u motivu oslepljenja Leven, pored aspekta mučeništva junaka, podsmehu izvrgava i odnos slepog ugledanja savremenih poetika prema nasleđu antike, prizivajući cno–humornu poentu: eto, sada može da bude sasvim poput Homera! Ostaje nejasno, međutim, da li je tragična sudbina pevača posledica snažne stvaralačke strasti ili puka slučajnost, *lapsus calami*, jer je pesnik, zanesen stvaranjem, umesto pera (Feder) upotrebio perorez (Federmesser).

Direktno obraćanje pripovedača „pesničkoj otadžbini“ u drugom licu množine u poslednjoj strofi potvrđuje glavnog protagonistu kao tipičnu figuru i proširuje fon Levenove kritike na društvenu ravan. „Laß dies Exempel *viele* rühren“ – pesnički nauk treba da dospe do *mnogih* umišljenih pesnika – koji su se na epopeju „odvažili“ po veštini jer su „mnogo škrabali“ i naučili da pišu u heksametru – baš kao što će, nekoliko godina kasnije, nacionalno pozorište biti zamišljeno kao institucija koja se obraća čitavoj naciji sa ciljem da je vaspita. Levenova balada tako najavljuje Lesingov koncept umetnosti u kojem je estetsko na kraju, ipak, i pre svega „sredstvo za postizanje ideološkog cilja“ (Grubačić 2006: 216).

Nauk u poslednjoj strofi ostaće dugo strukturalni deo umetničke balade, kao trijumf prosvetiteljske doktrine, čak i kada u njima prosijaju poetički pogledi novog vremena – čak i kada se sâm nauk, paradoksalno, premetne u svoju suprotnost – svedočeći, sa jedne strane o benkelzengerskom prauzoru balade, a sa druge o paralenom strujanju dve poetske doktrine na kraju osamnaestog veka koje će se, kao u magičnom ogledalu, odraziti u dvostrukosti devetnaestog. Tako je i u baladi Danijela Šibeler: poslednja strofa, uzorno prosvetiteljski rezimira pouku, iako je ta pouka daleko od prosvetiteljskih svetonadzora. Stvaralaštvo kao inspiracija i sudbina, a ne kao nauk i veština – to je koncept blizak Šibeleru, libretisti i pesniku komičnih romansi koji je skupa sa Heltijem doprineo trasiranju puta ka umetničkoj baladi. Šibeler u svom stvaralaštvu oživljava antički kult muza. Iako najčešće prikazane u komičnom ključu, one nisu samo glavne junakinje njegovih romansi i komedija, nego i nosioci metapoetične ravni njegovog stvaralaštva.¹¹⁴ *Pirenej i muze (Pyreneus und die Musen, 1771)*, komična romansa objavljena u poslednjoj godini kratkog pesnikovog života, jedna je u nizu travestija materijala iz Ovidijevih *Metamorfoza (Metamorphoseon libri)*. Kao i priče o Pigmalionu, Midi, Prozepini, Narcisu i drugim mitološkim ličnostima, Šibeler priču o Pireneju smešta u strofe kratkog stiha i ironičnog tona koji grubo suspenduje dejstvo naizgled detinje–naivnog, hronološkog pripovedanja, ali ne i doslednost njegove pedagoške opomene na kraju. Dok u petom pevanju *Metamorfoza (274–294)* epizodu o sudbini daulidskog kralja Pireneja priča jedna od muza, Uranija, Šibelerova romansa ispriповedana je u trećem licu množine, tako da perspektiva ličnog pripovedanja, ispunjena strahom zbog nasilničkog napada, ne ometa satiričnu predstavu.¹¹⁵

¹¹³ Prema: Lessing, Gotthold Ephraim. 1950. Hamburška dramaturgija. Preveo Vlatko Šarić. Zagreb: Zora, 175.

¹¹⁴ Svestan prirode svog stvaralaštva, Šibeler eksplicitno određuje sebe kao pesnika kome će komične romanse obezbediti „mali trem na Parnasu“. On piše da se nikad nije usudio da poleti visoko i da su mu oduvek zabavne muze bile milije od uzvišenih. Glavnu ulogu u njegovom opusu muze imaju u više dela. U romansi *Put na Parnas* Melpomena i Talia odbijaju pesnika, dok mu romansa pristupa „polu gegajući se, polu plešući“. U komičnoj jednočinki pod naslovom *Muza*, glavni junak je ženomrzac čija se sudbina menja kada njegova ljubavnica odluči da se maskira u muzu.

¹¹⁵ Uprkos strašnoj sudbini koja je stigla Pireneja, Ovidijeva muza nije zaboravila strah. Ona na početku svoje priče kaže: „pred očima Pirenej meni vrzma / se kruti, jošte u duši sasvim se pribrala nisam“ (5. pevanje, 275–276, citirano prema: Publije Ovidije Nazon. 2007. *Metamorfoze*, prevod Marko Višić. Podgorica: Unireks, 168).



Ilustracija 1: Kaliopa u *Metamorfozama* priča epizodu sa Pirenejom, Mantegna, 1497.

Obe verzije priče počinju nevremenom. I kod Ovidija i kod Šibelerera motiv nevremena je dvostruko funkcionalan: on pokreće centralnu radnju, obezbeđujući da muze dospeju u Pirenejev dom, a istovremeno predstavlja i personifikaciju nasilnog karaktera kralja čije gostoprimstvo muze od nevolje prihvataju. Šibelerove muze, međutim, ne putuju na Parnas. On radnju pomera u građanski milje, snižavajući uzvišenost božanskog okruženja na građansku precioznost. Njegove muze nevreme je uhvatilo u prijaznoj šetnji nakon dobrog ručka, a njegov Pirenej živi – kao u kakvoj zajedničkoj kući – „po sredini hodnika“ („in der Fluren Mitte“). Obedovanje je kod Šibelerera i neizbežni deo neplanirane posete – ein prächtiger Schmaus – baš kao u kakvom bogatijem građanskom salonu, a dodatno se postavlja i sasvim prizemno pitanje: „Ko će to da plati?“

„U kojoj valuti! Nebo, ah!“ – uvređene su gošće. Šibelerove muze su precioze, ali nisu kokete. U njihovoj pojavi i pozi realizovan je rokoko ideal lepote kao ljupkosti, ali bez lascivne komponente koja bi bila uperena u muze; baš kao kod Ovidija, koji i u *Ljubavnoj veštini* (*Ars Amatoria*, 1. pne) upućuje na to da muze ne treba dovoditi u vezu sa seksualnošću. Legenda o poseti muza daulijskom kralju potiče iz najranijih vremena

kulta, kada su muze prikazivane kao device koje žive u strogoj čednosti.¹¹⁶ Ovaj aspekt *nevinosti bez zaštite*, međutim, takođe izostaje u Šibelerovom satiričnom hipertekstu. On akcenat stavlja na nasilnika: Pirenejevo ime je i u naslovu na prvom mestu, tragična sudbina na kraju balade sustiže upravo njega. Otud je pokušaj napastvovanja muza, u kojem se osionom domaćinu pridružuje pijani dvorski pesnik i moguće parodirati, jer se ne završava pogubno po žrtve. „Svetih devet“, kako ih Šibeler ironično naziva, aludirajući time na božansko poreklo stvaranja, traže i pomoć dobijaju odozgo.¹¹⁷ Premetnuvši se u ptice „retke vrste“, one umaknu kroz prozor, dok zlikovac u očajničkom pokušaju da ih sustigne, padne sa visine i slomi vrat – „und brach / Erbärmlich das Genicke“ (65–66). Kao i kod Ovidija, Pirenej nije potcenio muze, nego je precenio svoju snagu – sa jedne strane povredio zakone gostoprimstva, što je kod Šibelera krajnje parodirano i ne tako upadljivo, a sa druge prekoračio meru smrtnika, što u baladi ostavlja prostor za dvostruko tumačenje. Sa jedne strane balada problematizuje poreklo pesničke umetnosti, dok sa druge otvara pitanje odnosa tiranije i umetnosti koja se dokazuje kao autonomna i nepokorna. I u jednoj i u drugoj ravni muze su nedvosmisleno simbol umetnosti i umetničkog stvaranja.¹¹⁸

Budući da su muze boginje pesničkog nadahnuća, Pirenejev pokušaj da ih siluje, pokušaj je umetnika bez talenta da stvori umetničko delo oslanjajući se samo na sopstvenu, ljudsku snagu, na šta upozorava još Horacije u svojoj *Poslanici Pizonima* (*Epistula ad Pisones*, 18. pne):

*Vi koji pišete, obrađujte predmet
koji odgovara vašoj snazi.* (1961: 97)¹¹⁹

¹¹⁶Kasnije su muze postale nešto manje nepristupačne, pa su im pripisane brojne avanture. (Prema: Larousse. Enciklopedija mitova i mitologije. 2006. Priredili Feliks Giran i Žoel Šmit. Beograd: Plato, 154)

¹¹⁷Kod Ovidija nije motivisan način kako muze dobijaju krila. U komentarima *Metamorfoza* Marko Višić tvrdi čak da se u ranijoj istoriji kulta ne beleži da muze mogu leteti i da je to plod Ovidijeve mašte. (2007: 168)

¹¹⁸Budući da su muze ćerke Zeusa i Mnemosine, antički koncept umetnosti kao tvorevine muza podrazumeva da umetnost ima božansku moć da čuva sećanje sveta. Vidovite muze, čuvarke delfskog proročišta, govore šta jeste, šta je bilo i šta će biti.

¹¹⁹Prema: Kvint Horacije Flak, Luciju Kalpurniju Pizonu i njegovim sinovima. O pesničkoj veštini. U: Rimska lirika 1961. Preveo: Mladen S. Atanasijević. Beograd: Prosveta, 95–117.

Kroz isti prozor kroz koji pesničko nadahnuće krilato uzleće, bahati Pirenej pada. Njegov pad sa visine je neuspeh pesnika bez talenta da silom osvoji nadahnuće, bez kojeg, važi od Platona, ni epski ni lirski pesnik ne može da stvara.

Jer pesnik je naročito biće: on je lak, krilat i svešten, i ne može pevati pre nego što bude ponesen zanosom, pre nego što bude izvan sebe i svoga mirnog razuma. (534c)¹²⁰

U tom pravcu ide i poenta posednje strofe: onaj ko se ne dopada muzama, neka ne pokušava na silu, jer se one ne daju primorati. Ni Pirenej, ni njegov dvorski pesnik (čak iako pijan, pa tako, makar veštački, van razuma!), ne uspevaju da Melpomeni i Taliju oplode na silu. Dodatno, njihova nakana ima za cilj zadovoljstvo. Slika bahatosti i hedonizma kojem umetnost služi za zabavu skicirana je još na početku opisom dvora koji je uređen za uživanje:

*Der Hof war seinem König gleich,
Den Lüsten ganz ergeben. (16–17)*

Ovde se treba setiti uloge muza koju im pripisuje Hesiod: one na Olimpu razgaljuju Zevsovu plemenitu dušu očaravajućim glasovima (Hesiod 2008: 51–54). Tu predstavu muza kao zabavljačica Šibeler parodira nagoveštavajući milje gradskih bordela:

*Dort standen, schön, und weich, und groß
Drei Kanapes fürwahr! nicht bloß
Das Zimmer auszuzieren. (38–40)*

Tako se uz pitanje porekla postavlja i pitanje svrhe umetničkog stvaranja. Šibeler ismeva galantni koncept umetnosti kao dekora i instrumenta zabave, a odbija i instrumentalizovanje umetnosti u političke svrhe. Umetnost se ne da potčiniti tiranskoj samovolji vladara. Ovaj drugi aspekt kod Ovidija ima konkretni povod u vladavini i liku Avgusta koji je uz sve carske ingerencije, pod plaštom mecenata, prisvojio sebi pravo da vlada umetnicima i umetnošću. U licu cenzure i stigmatizovanih tema i

¹²⁰Prema: Platon 1985. Ijon. Preveo: Miloš N. Đurić. Beograd: BIGZ, 11.

Šibelerovo vreme poznaje nasilje nad umetnošću, kao i ideologizaciju drame i teatra u prosvetiteljsko–vaspitne svrhe. Kao što se ne da zaključati u čvrste stege pravila, umetnost se ne da ni zloupotrebiti. Let muza u nebo, u visinu, moguće je čitati i kao beg u prostor slobode umetnost, izlaz iz strahotnih stega nasilja kojem se umetnost opire. I ne samo to. Ne treba zaboraviti da umetnost nad tiraninom demonstrira svoju moć. Žudeći za lepotom koju nije uspeo da osvoji, Pirenej više ne vidi stvarnost i zaboravlja svoja ograničenja. Dejstvo lepote vodi ga ravno u smrt. Duboko romantično ujedinjenje motiva lepote i smrti, koje je kod Šibelera u naznakama, doneće tek nastupajuće epohe. Ono što baladesknu verziju mitološke priče upadljivo odvaja od antičkih uzora, ali i od mejnstrima prosvetiteljstva jeste udruživanje motiva lepote i umetnosti, odnosno lepote, umetnosti i – smrti. Za razliku od Ovidija, Šibeler muze višestruko gradacijski, udružuje sa lepotom.¹²¹ On ih najpre naziva ljupkim (hübsche Mädchen, 11), zatim lepima (die schöne Kinder, den schönen Raub, 28, 45), a onda, kada se pretvore u ptice, i lepoticama (die Schönen, 57). Čak ni upadljiva ironija ovakvog oslovljavanja, ne ostavlja prostor za sumnju da je kod Šibelera na snazi koncept *lepih* umetnosti kakav antika nije poznavala negujuću veštinu i svest o božanskom poretku. Iako Šibeler u prvi plan izvodi komediju i tragediju, svetih lepotica je devet, što ukazuje ne samo na raznorodnost umetnosti, nego na mnogostrukost lepote u umetnosti, na njenih najmanje devet različitih lica koja se, opet, u skladu sa poukom poslednje strofe, sva otkrivaju i predaju samo onome ko je „veoma obdaren“ ili „strastno temperamentan“ (Aristotel 1990: 71).

Uz sve to, ne treba prevideti ni dejstvo Šibelerove ironije. Travestija po svom osnovnom određenju relativizuje doktrinarnost i suspenduje jednoznačnosti hipoteksta. U satiričnoj verziji poznate priče, Šibelerova ironija demonstrira što i let njegovih muza – nepokornost umetnosti da potvrđuje utvrđeni poredak, njeno odbijanje da bude zabavljačica i sluškinja ideologa. Tako Šibeler u osvit istorije balade, započinje njen drugi glas – glas oporavanja i preispitivanja utvrđenih istina, nagoveštavajući, makar i izdaleka, koncept umetnosti kao provokacije.

¹²¹ Ni kod Hesioda, ni kod Ovidija muze se ne nazivaju lepima, što kod Ovidija može biti u vezi i sa perspektivom ličnog pripovedanja, mada Hesiod muzama pripisuje pesmu koja neretko slavi njih same (36–115).

Burleskni ton Šibelerove romanse nastaviće Helti. Njegova romana *Apolon i Dafne* (*Apoll und Daphne*, 1770) prenebregava mnoštvo detalja i širinu historijata Ovidijeve verzije, zadržavajući mitološki kostur priče.¹²² Šaljivi ton Helti postiže izborom reči koji mitološki materijal i ličnosti snižava u ravan svakodnevice. Najviše je time pogođen Apolon koji je u prvom delu balade predstavljen kao uglađeni seoski kicoš. On se Dafne približava „koracima udvarača“ („mit Stutzerritten“, 5), i „požudno dahće za njom“ („Apollo keuchte ihr hitzig nach“, 9–10), dok nesrećna nimfa pokušava da pobegne na krilima povetarca („mit Zephyrschritten“). Zefir se pojavljuje i u prvoj strofi, on se „igra po dolini“ u kojoj Apolon ugleda Dafne. Na sličan način i Ovidije dovodi Dafne u vezu sa povetarcem, koji joj, dok beži, leluja kosu, otkriva telo i diže odeću (I pevanje, 528–530), prizivajući tako mitološku predstavu Zefira koji je obljubio Floru i nagoveštavajući, po analogiji, da bi se slično moglo desiti i Dafne. Mitološkoj Dafne, koja je lepota udružena sa mudročću, Helti pridaje epitete srne: ljupkost, nežnost i plašljivost. Time Dafne smešta pod zaštitu Afrodite, boginje device i zaštitnice prirode, čime zamenjuje Ovidijevu predistoriju u kojoj Dafne od oca upravo to traži – da zauvek ostane devica odana prirodi. Njena želja realizuje se u svoju najgrublju mogućnost. Ona postaje priroda sama, drvo, zauvek čvrsto ukopano u zemlju. Dafnino odljuđivanje i okretanje satiričnog ogledala od Apolona ka njoj, kod Heltija nagoveštava stih treće strofe u kojem pripovedački glas, u trenutku kada je Apolon sustiže, Dafne naziva „sirotom stvari“ („das arme Ding“, 11). Iako njeno premetanje u lovor isprva izgleda kao spasenje, u daljem toku priče pokazuje se sva tragika i beda njene nove egzistencije – svedene na ukras tuđe slave i dodatak tuđim uživanjima, preciznije: jelima.¹²³

*Ja, ja die braunen Köche ziehen
Dir Locken aus,
Zum lieblichen Gewürz der Brühen,
Beim fetten Schmaus. (41– 44)*

¹²² U Ovidijevim *Metamorfozama* priča o Apolonu i Dafne je prvi ljubavni preobražaj (I pevanje, 452–567) i prema M. Višiću služi kao sredstvo da se pređe na opis ljubavi boga Apolona (2007: 65).

¹²³ U našem bismo jeziku možda mogli reći i „mirođija u svakoj supi“, ali to, budući preovlađujuće negativno konotirano, semantički spektar proširuje u pravcu u kojem tekst ne može u potpunosti da ga podrži: bez lepote nema stvaranja, ni pobede, ali ni ukusnog obroka – dakle, bez lepote nema života, što može da odgovara samo poslednjoj simbolično-satiričnoj slici obroka – supe, dok lovor u kosi pobjednika i pesnika ostaje tek nagrada, ukras.

Mitološka simbolika nepogrešivo funkcioniše, pa je u prvom delu moguće istovremeno alegorijsko i satirično čitanje balade. Kao što se ne pokorava političkoj tiraniji, lepota se ne pokorava ni nasilništvu razuma koji mitološki Apolon oličava. On nam se na početku ukazuje kao promišljeni lovac koji grabi da lepi plen, nimfu–srnu, osvoji po svaku cenu,¹²⁴ kao civilizacijska pretnja iskonskoj prirodnoj lepoti. Ipak, identifikacija Apolona sa pesnikom, utvrđena odmah u prvoj strofi, navodi nas, čak snažnije nego satirični ton, da posumnjamo u isključivost važenja njegove mitološke predstave: „Apolon koji je rado, škiljio za devojkama, onako kako to pesnik čini“.

*Apoll, der gern nach Mädchen schielte,
Wie Dichter tun (1–2)*

Apolon je pesnik koga pokreće čežnja za lepotom. Motivacija Apolonove strasti kod Ovidija je smeštena u sferu božanskog: uvređen nadmenim Apolonovim ponašanjem, Kupido svojim strelicama ugodi da se Apolon ludo zaljubi u Dafne, a da ga ona nemilosrdno odbija. Iskrenu ljubavnu motivaciju Apolonovog ponašanja Heltijev tekst nam otkriva tek naknadno, kada je tragična metamorfoza lepe Dafne već gotova stvar, omogućavajući time da pre tog trenutka udruženi deluju ironija i mitološka simbolika. Tek u drugom delu balade Apolon je oličenje emocije koja progovara oplakujući izgublenu ljubav, ali i vitalnosti – emocije koja se stalno iznova obnavlja, pa živa i živahna, sa lovorikama u kosi, nastavlja da igra i peva. Venac od lovorica na njegovom „plavom temenu“, potvrđuje identitet Apolona kao pesnika iz prve strofe, dok tragediju ponosne nimfe podcrtava direktno obraćanje pripovedača: „Du dauerst mich!“ (36), iza kojeg slede cele dve strofe u kojima se sudbina nimfe u potpunosti poistovećuje sa sudbinom dekorativne i ukusne lovorike, koja je na kraju ipak samo drvo – bez emocija. Lepota bez emocije, bez ljubavi i strasti, izgubila je svoje ljudsko obličje i osuđena je na dekor. Pripovedač je žali, jer će celu večnost ostati tek lepi ukras živoga života, pobede, stvaranja i uživanja. Otud je moguće da naravoučenije poslednje strofe bude u drugom tonalitetu od onoga koji nam nameće strahovanje za sudbinu ranjive nevinosti koja u prve tri strofe beži pred požudom lovca. Pouka, sročena kao

¹²⁴ Apolon je izvrstan lovac i tako se i zameri Amoru, što mu, nakon što je jednom trijumfovao u lovu, još opijen uspehom, ospori pravo da uopšte rukuje lukom i strelom.

carpe diem i namenjena devojkama, prednost daje emocijama, mladosti i strasti koja ljubav udružuje sa lepotom.



Ilustracija 2: Apolon i Dafne, Đan Lorenzo Bernini, mermer, 243 cm, Rim, Galerija Borgese

Sintagma satirično ispričane priče sa preokretom modifikovala je simboliku mitologije u pravcu nedvosmislenog razrešenja centralnog sukoba razuma i emocija koji balada problematizuje u više ravni: mitološkoj, simboličkoj, metapoetičkoj i satiričnoj. Apolon istovremeno oživljava užtogljenu gizdavost civilizacije koja je pretnja tananoj vezi prirode i bića, razbuktalu mladičku strast koju raspiruje odbijanje ponosnog ženskog devičanstva, ali i pesnika, čija umetnost živi od lepote i ljubavi, koji u formi umetnosti uravnotežuje razum i strast. Tragičnu sudbinu doživljava lepota svedena na ukras, dodatak, upotrebnu vrednost. U mitološkoj ravni skladna i lepa predstava Dafne iz prve tri strofe, skupa sa tragedijom njenog preobražaja, teži da izrazi ontološku suštinu stvarnosti. Ona se približava novovekovnom shvatanju lepoga u umetnosti. Ovde treba spomenuti da je Helti prevodio neoplatonistu Šaftsberija, jednog od pionira

novе estetike, te veoma dobro poznaо njegove tekstove. Šaftsberi u svojim spisima rapsodično govori o stanju dublje ljubavi u kojem se onaj koji entuzijastično ljubi uzdiže (prema Gilbert/ Kun 1968: 198). On sa Hačesonom deli uverenje da estetsko stanje nije stanje entuzijastičnog viđenja pralepote, već stanje viđenja koje je neposredno povezano sa čulnim uživanjem, što doslovno demonstrira Heltijevo viđenje priče o Apolonu i Dafne.

Metapoetika Heltijeve balade favorizuje čulnost i emocije kao neophodnu inspiraciju umetnosti. Taj umetnički kredo potvrđuje se u njegovom bujnom i plodnom lirskom i baladesknom stvaralaštvu, a u tom maniru o Heltiju piše i pisac predgovora Degenovom izdanju njegovih *Pesama (Gedichte)* iz 1803:

U svojim pesmama Helti nije kombinovao hladno proimišljene misli i slike, pogled na prirodu uzbuđivao je njegova osećanja, njegova fantazija ih je uzdizala i pevao je samo ono što je njegovo srce osetilo. (Degen: IX)

„Ja osećam! Ja jesam!“ Herderov povik iz *Filozofije osećanja uopšte* (1769) pokrenuo je novi način gledanja na stvari. Pobuna emocija protiv tvrdog racionalizma izrasla je u krilu samog prosvetiteljstva; pobuna koja je osvojila Evropu podstaknuta prosvetljenim pijetizmom mističke provinijencije, otkrićem homerske naivnosti i iracionalnih svetova narodne balade, i novog rusooovskog doživljaja prirode i religije, ali u tesnoj vezi sa oslobođenim subjektivizmom Kantove filozofije i strahom od anarhije i terora razuma bez empatije. Čovek zna, ali oseća i saoseća. Znanje je datom svakom, ali srce, kaže Verter, „srce moje – njega imam ja jedini!“ („Ach, was ich weiß, kann jeder wissen – mein Herz habe ich allein“, pismo od 9. maja 1772).¹²⁵ Dvostrukost odnosa prema stvarnosti i sopstvu, i dvostrukost umetničkih stremljenja – „epohalna konfuzija“, kako kaže Grubačić (2006: 209) – najpotpuniji izraz i uravnoteženje naći će u Geteovom delu tokom 6 decenija njegovog stvaranja – od Verterea, Prometeja nove individualnosti i modernog genija nadahnutog Rusoom, do Fausta koji znanjem velikog sveta uspeva da se prožme tek kada je ono otelovljeno u lepoti i ljubavi, i Vilhelma Majstera – čiji sanjalački ideal punoća života preoblikuje do vrline i društvene korisnosti. Svest o preživljenom, u ranoj fazi umetnički relizovanom i prevaziđenom

kultu prirode, preteranesubjektivističke osećajnosti i njene kobi, napraviće odsudnu razliku između prosvetiteljske i vajmarske klasike, onda kad u Šilerovom i Geteovom delu razumi čulnost harmoniziraju. Razuman se i umeren može biti tek sa svešću kako osećanja zanose, kao što se nova naivnost ne ostvaruje negiranjem, nego tek prevazilaženjem sentimentalne svesti, iskustva istorije, življenja i pevanja koje je promenilo čoveka i pesnika. Tek onda pesnik postaje klasik, klasik nove naivnosti. Metapoetike i metaestetike ne nedostaje u Geteovimi Šilerovim delima. Pitanje lepote i umetnosti centralno je pitanje njihovog zajedničkog estetičkog programa, na koje odgovara i nekolina balada u delovima. Pitanje porekla i prirode pesništva, uloge pesnika u društvu i odnosa umetnosti i moći, kao centralno, problematizuju tri Geteove i dve Šilerove balade iz vajmarskih godina.¹²⁶

Balada *Pevač (Der Sänger)* nastala je 1783, pre Geteovog italijanskog putovanja, i značajno je obeležena pesničkim doživljajem dvora u Vajmaru na kojem je Gete u službi već sedam godina, od 7. novembra 1775. Okolnosti nastanka balade dale su povoda za jednostrano biografsko tumačenje, budući da je, u trenutku kada piše *Pevača*, Gete u rezignaciji, jer ophrvan zadacima u dvorskoj administraciji na čiju reformu malo može da utiče, jedva da uopšte piše. Putovanje u Italiju, nekoliko godina kasnije, istoričari će videti kao bekstvo iz takvih okolnosti i Geteov povratak peru. Tokom tog putovanja nastaće drama *Torkvato Taso (Torquato Tasso)*, objavljena 1790), koju je Gete započeo u Vajmaru 1780, u istim okolnostima u kojima piše *Pevača*, a koja produbljuje temu položaj pesnika u dvorskom društvu. U *Pevaču* je, ogoljen i bez istorijske egzemplarnosti, na snazi isti sukob kao u *Tasu*, rečima Branimira Živojinovića:

*sukob pesničkog, osećajnog i političkog, racionalnog, sukob nesputanog, slobodnog života i smotrene konvencije, ili, kako je Gete u jednom razgovoru rekao, „nesrazmera talenta i života“.*¹²⁷

¹²⁵ Prema: Johan Volfgang Gete, 1963. *Jadi mladoga Vertera*. Preveo: Stanislav Vinaver. Beograd: Rad, 79.

¹²⁶ Iako period koji nazivamo vajmarskom klasikom, odnosno nemačkom klasikom u užem smislu, omeđavaju Geteova putovanja po Italiji 1786–1788, odnosno Šilerova smrt 1805, uticaj stvaralaštva dva velikana iz ovog perioda trajao je znatno duže i obeležio dela mnogih savremenika i naslednika, između ostalih Klajsta, Helderlina i Žana Paula.

¹²⁷ Na istom mestu Živojinović govori o *Tasu* kao o prvoj drami na nemačkom jeziku koja obrađuje sudbinu pesnika i mada veruje da je Gete u delo uneo iskustva sa vajmanskog dovoza, smatra da u *Tasu* ne treba tražiti istorijske ličnosti, budući da je Gete svoje „neposredne doživljaje sublimirao u pesničko delo

U vezi sa tim, važan je i kontekst u kojem će Gete na posletku objaviti *Pevača*. Nakon što je predvideo da se balada nađe u *Pozorišnom poslanstvu Vilhelma Majstera*, ona će konačno, ipak, biti objavljena 1795. u 11. glavi II knjige *Godina učenja Vilhelma Majstera*. Balada je odgovor starog harfiste na Vilhemov egzaltirani podsticaj da kaže šta njegovi slušaoci mogu da učine za njega nakon što ih je on „oživeo i blagosiljao” svojom pesmom. „Starac je ćutao, najpre polako klizio prstima preko struna, zatim ih zahvatio jače i zapevao.“ (Gete 2003: 108).¹²⁸ Na tom mestu sledi jedna od najharmoničnijih Geteovih balada, istovremeno i jedina veselog raspoloženja koja je u romanu stavljena u usta tragičnom i kontroverznom liku harfiste.¹²⁹ Razdraganost, živahnu atmosferu i emocionalnost kreiraju anafore na početku stiha i brojni uzvici, često udvostručeni, kojima se uglavnom izražava ushićenje. Stalnom intenziviranju uzbuđenja doprinosi izuzetna parna rima petog i šestog stiha u svakoj od šest strofa sa po sedam stihova, koje strukturalno objedinjuje jedinstvena ritmička matrica.¹³⁰ I dok prva četiri stiha povezuje ukrštena rima, sedmi stih je gotovo pridodat i bez doslednosti u rimi, tako da upravo na tom stihu uzbuđenje i polet popušta. Ritmički markiran svaki ovaj poslednji stih može se čitati i kao svojevrsna mala poenta, mudrački rezime koji podcrtava glavni motiv balade – umetnikove nagrade.

U baladi se smenjuju tri glasa: glas kralja koji u prvoj strofi traži da pevača, čija pesma „bruji“ sa mosta, uvedu u dvorac; glas distanciranog pripovedača čije se nepristrasno izveštavanje na dva mesta mesta umeće – najpre između dve replike kralja, a onda i između dve replike pevača; i treći – glas pevača, koji izgovara četiri cele strofe i tako nadjačava druga dva, potvrđujući da je naslovni protagonist balade istovremeno i centralni. Geteov pesnik predstavljen je u situaciji koja ne odgovara u potpunosti ni

koje ih prevazilazi”. (Branimir Živojinović. Torkvato Taso. Opšte napomene. U: Johan Wolfgang Gete 1982. Odabrana dela. Beograd: Rad, 355). Isti odgovor važi za biografske interpretacije koje u figuri pevača u istoimenoj baladi nužno pronalaze istorijsku ličnost pesnika Getea.

¹²⁸ Prema: Johan Wolfgang Gete 2003. *Godine učenja Vilhelma Majstera*. Prevod: Vera Stojić (I–IV) i Gligorije Ernjaković (V–VIII). Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižernica Zorana Stojanovića. Stihovi *Pevača* citirani su prema prevodu Velimira Živojinovića koji je štampan u istom izdanju, 108–109.

¹²⁹ Šubert, koji je komponovao većinu pesama harfiste iz *Vilhelma Majster, Pevača* komponuje među prvima, kao pesmu za pevanje uz klavir (D. 149, Op. posth. 117).

¹³⁰ Formalno celovitu baladu Gete je izveo po ugledu na Luterov koral *Iz najdubljeg jada upravljam svoj krik prema tebi* (*Aus tieffer not schrey ich zu dir*) iz 1524. (prema Hahn 1996: 149).

Geteovom, ni Tasovom vremenu, ni hronotopu srednjevekovnog dvorskog okruženja u kojem se pevač pojavljuje, reklo bi se, kao putujući pesnik, minstrel ili minezenger. Ne toliko zbog činjenice da stari pevač sklopljenih očiju više podseća na narodnog pevača, homerskog tipa, guslara čak, koliko zbog pesnikove samosvojnosti i samodovoljnosti koja izbija u prvi plan nakon što on drugi put uzima reč i odbija platu za uloženi trud, suprotstavljajući se tako volji kralja. Možda je utoliko lakše razumeti ovu baladu kao univerzalnu priču o pesniku svakog vremena koje ga neminovno ograničava, čak iako je slobodan da luta i peva, a ne kao idealističku viziju o pesniku slobodnom od svih zakona i stega, koja teško može da nađe utemeljenje, bilo u istorijskoj, bilo u poetskoj stvarnosti. Geteov pevač nije dvorski pesnik, ali, jednako kao Taso, iako slobodan u pevanju i mišljenju, priznaje i sluša, „gospodara što ga hrani“ (*Taso*, IV, 2).¹³¹ On je lutalica, nestalan i razvezan, poput poslednjeg stiha svake strofe ove Geteove balade, ali kada ga kralj pozove, on se na njegovu naredbu odaziva kao i drugi podanici:

Der König sprach 's, der Page lief;

Der Knabe kam, der König rief:

Laßt mir herein den Alten!

Kralj zbori, paž se stvori tu,

paž stiže, kraljev glas se ču:

Dajte mi amo starca! (5–7)

Ali, pre nego sa slobodom, balada pevača dovodi u vezu sa lepotom. Nakon dvostrukog pozdrava gospode i dama, pesnik se u drugoj strofi divi raskoši i lepoti koju zatiče na dvoru, poredeći ga sa prizorom zvezdanog neba. Kod Getea je lepota uvek u vezi sa zvezdama. Nema sumnje, međutim, da je moguće dvostruko čitati ovu strofu – i kao pesnikovu laskavu, glagoljivu slavopojku – „Schmeicheleien reinsten Wassers“ (Han 1996: 149) – i kao uzdizanje lepote. Gospe, koje će kasnije i pripovedač nazvati „lepoticama“, pesnik poistovećuje sa zvezdama na jasnom nebu. Lepota je u oku

¹³¹*Einen Herrn/ Erkenn ich nur, den Herrn, der mich ernährt,/ Dem folg ich gern, sonst will ich keinen Meister./Frei will ich sein im Denken und im Dichten;/ Im Handeln schränkt die Welt genug uns ein.*(IV, 2) Prema: Johann Wolfgang von Goethe 1999. Torquato Tasso. In: *Poetische Werke*, Band 5. Essen: Phaidon, 611–697.

pesnika sjajna i rasvetljujuća, i on svoje oko mora da nagna da se otrgne od raskoši i krasote koju nije odoleo da ne proslavi. „Nije čas“, govori pesnik kao za sebe „da tu/zaneseno čudom se diviš“ (13–14). Lepota zanosi pesnika, pa joj se on divi ne birajući trenutak. Upravo, trenutak inspiracije bira njega. Uz to je odu zvezdama iz druge strofe moguće razumeti i kao deo pesnikovog prijaznog pozdrava – koji ne treba nužno izjednačiti sa laskanjem – jer nemački pesnik u svojoj plemenitoj ulozi, uvek ostaje uljudan, finih manira, unutar raskošnog društvenog okvira: „immer hübsch manierlich im prächtigen, gesellschaftlichen Rahmen bleibend: der deutsche Dichter“ (Han 1996: 150).

Ipak, kad dođe do pevanja, Geteov pesnik svoju pesmu kazuje čvrsto sklopljenih očiju. Njegova inspiracija ne dolazi od spoljašnje lepote, nego iznutra, iz čistog pesničkog osećanja. Zanimljivo je da se ni u naznakama ne tematizuje o čemu je u pesmi reč. Gete motiv slobode pevanja uvodi indirektno, nagoveštavajući slobodu koju i Aristotel i Horacije priznaju umetniku: da po svojoj volji bira predmet za svoje delo. Umesto o samoj temi, pripovedački glas u trećoj strofi o pesmi govori prikazujući snagu njenog dejstva, njenu recepciju: dok gospoda pesmu prihvataju odvažno motreći, dame pogled obaraju u krilo, a imun ne ostaje ni kralj koji odeduje bogatu nagradu za pesmu koja mu se dopala: zlatni lanac. To je trenutak u baladi kada nastupa neočekivani preokret. Odričući kraljevu volju, pesnik ne ustaje protiv kraljevskog autoriteta, nego razotkriva prostor svoje slobode: prostor reči i mišljenja, umetničkog izraza koji neograničen, „nadire“, „provaljuje iz grla“ („aus der Kehle dringt“, 31). Pri tom, on oštro odvaja materijalni, racionalni, pragmatični svet od idealističkog, osećajnog, kako je i pre učinio kada je nagonio oči da se sklope pred raskošnom lepotom dvorane. Odbijeni „zlatni teret“ treba da pripadne riterima i kancelaru, njihova dela su opipljiva i od ovog sveta.

Svoju pesmu pesnik poistovećuje sa pesmom ptice koja među granama živi slobodno, nesputana konvencijama. Otud, na ovom mestu kod Getea umetničko delo treba razumeti sentimentalistički, kao plod inspiracije koju spontano pokreće priroda, a koje je samo po sebi vrednosti, tj. u sebi već nalazi svoju svrhu, kako naglašava melodično ponavljanje „pesma je nagrada obilna njoj“ („Lohn, der reichlich lohnet“, 32). Motiv nagrade razrešava se time što pesnik dozvoljava sebi da zaište drugačiju nagradu – pehar najboljeg vina. On i na taj način demonstrira svoju slobodu, još šire,

odnosno ne samo kao slobodu da kaže „ne“ onome što neće, nego i kao slobodu da traži ono što želi. Pehar vina pesnika nedvosmisleno dovodi u vezu sa dionizijskim. Njegova pesma delo je dionizijskog pijanstva, zato tako snažno uznosi – i pevača i slušaoca. Pesnik koji na početku sebe sputava da se divi prizoru sjaja materijalnog sveta, sada iskreno i slobodno uživa u „kaplji koja gali“ (O, Trank voll süßer Labe“, 37). Autonomna i krilata, pesma je pesnikov život, ona je vredna života koji bira i onoga kojeg se odriče, ona je prostor njegove slobode, njegova jedina nagrada, kao što je slatko pijanstvo stvaranja – njegovo jedino uživanje.

Ipak, pesnikova sloboda je sloboda Prometejeve kolibe, ona je omeđena granicama svetske moći koju u pesmi simbolišu zlatni lanac i zlatni pehar – njihov zlatni sjaj korespondira sa sjajem zvezda iz pesnikove uvodne pohvale, koja svoj pandan ima u pozdravnoj pohvali u poslednjim stihovima. Pobunjen utoliko što bira da živi mimo konvencije i materijalnog sveta, pesnik tom svetu, ipak, priznaje vrednost – vrednost sigurnosti i ganimedovske zaštice.

*Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke*

*U dobru me se setite, i tad
zahval'te Bogu toplo, ko ja sad
za taj napitak vama. (40–42)*

Poslednji stihovi naglašavaju neizvesnost pesnikove sudbine u oštroj suprotnosti sa toplinom i sigurnošću kraljevskog dvora za koju treba zahvaljivati Bogu. Kraj balade je otvoren i, mada ne razotkriva dalji pevačev put, kroz pesnikovu molbu da na njega misle u dobru, po suprotnosti nagoveštava da je ono što ga čeka oprečno raspoloženju ove balade, iako u skladu osnovnim baladičnim tonom – sve samo ne vedro.

Tako Gete na prelazu u klasiku, a sa iskustvom šurm und dranga, umetničku egzistenciju određuje pre svega kao prostor slobode, subjektivnog osećanja, slatkog, spontanog stvaralačkog zanosa i istančanog osećaja za lepotu, ali i kao prokletstvo života van sveta, u dubokoj izopštenosti po izboru. U Geteovom stvaralaštvu i autopoetici prevagnuće uskoro klasične karakteristike: čvrsti, zaokruženi oblici smeniće

fragmentarnost beskonačne forme, a statika dobrih, plemenitih karaktera koji oličavaju sklad dobrog, lepog i istinitog doći će na mesto razbarušenog zanosa genija. Geteovo klasično delo, umetnički izraz velikog zamaha i visokog stila, potvrđuje društveni poredak, afirmiše harmonično usaglašavanje razuma i čula, ideju totalnog humaniteta i ideal individualnog estetskog vaspitanja. Već *Čarobnjakov učenik* metapoetički svedoči o uverenju pesnika da se razbarušenom, spontanom, dionizijskom emocijom, kakvu ostavlja u *Verteru* i *Pevaču*, mora upravljati veštinom, dok u *Baladi* estetska autonomija koju je pesnik *Pevača* izabrao za sebe, uspeva da se izmiri sa plemenitim materijalnim svetom potvrđujući plemstvo duha.



Ilustracija 3 *Čarobnjakov učenik*, ilustracija za izdanje Geteovih dela iz 1882. crtež Ferdinanda Barta

Napisan 1797. u tzv. „godini balada“, *Čarobnjakov učenik* (*Der Zauberlehrling*, 1797) pojaviće se u javnosti godinu dana kasnije sa još četiri Geteove i šest Šilerovih balada u *Almanahu muza*. Većina tumača danas smatra da je podsticaj za ovu baladu Gete našao kod Lukijana iz Samostate, čiji je spis *Prijatelj lažov i nevernik* (*Der Lügenfreund und der Ungläubige*) čitao u Vilandovom prevodu.¹³² Priču lažljivca Gete izdiže u više sfere čovekovih duhovnih težnji i daje joj savršenu meru trohejskog stiha sa zvučnim kadencama i ukrštenom rimom. Stih, ritam i struktura strofe u potpunosti podržavaju „neprestano, strastveno kretanje“ u baladi, jezički precizno

¹³² U Lukijanovoj dijaloškoj raspravi Eukrat priča o svom učitelju Pankratu koji je činima mogao da natera metlu, štap i druge predmete da rade kućne poslove i o sopstvenom pokušaju da ponovi te čini. Eukrat na kraju, baš kao Geteov šegrt, nije uspeo da se seti pravih reči kojima bi zaustavio začarani predmet. (prema: Bräutigam s.a: 18)

uobičajeno u žive i živopisne slike.¹³³ Poslednjih šest – od ukupno četrnaest – stihova svake od sedam strofa predstavljaju svojevrsan refren koji, budući kratkog stiha i obeležen uzvicima znatno ubrzava tempo radnje. Brzi tempo i dramatičnost doživljaja diktira i činjenica da je vreme pripovedanja u prvom licu izjednačeno sa vremenom ispriповedane radnje. Distanca između doživljajnog horizonta čitaoca i junaka–pripovedača je tako svedena na minimum. Već prvi stih otkriva da je pripovedač naslovna figura, samouvereni učenik koji u odsustvu svog učitelja, čarobnjaka, namerava da isproba njegove čini. Monolog učenika koji u prezentu prati događaje redosledom kojim se nižu, direktni govor učitelja prekida samo u poslednjih šest stihova poslednje strofe, kada se ovaj vraća i izgovara čarobne reči kako bi sprečio katastrofu. Poslednju reč u baladi tako i u formalnom smislu dobija učitelj, iako glas učenika oblikuje celi događaj, projektujući monološki unutrašnja doživljaj i uzbuđenje ka spolja.

U Geteovim prirodno-magijskim baladama ozbiljnog tona, o kojima je ranije bilo reči, junaci se obično suočavaju sa pretećim silama koje ih prevazilaze. Ovde je, međutim, reč o sudaru učenika sa duhovima koje je njegov učitelj, majstor, već pripitomio: „njegovi duhovi“ („seine Geister“, 3). Reč je o silama koje se potvrđeno daju zauzdati veštinom i majstorstvom, pa neuspeh samouverenog učenika da ponovi oprobano dobija humoran, a ne tragičan prizvuk.

Učenik je, naime, u odsustvu učitelja oslobodio prirodne sile, koje su kod Getea uvek shvaćene severnjački, kao prirodno–magijske sile u koje čovek ne može da pronikne, a koje čoveka ugrožavaju ili mu pomažu. One su odraz čovekovih strahova ili osećaja zavisnosti. Geteov učenik, uprkos šaljivim tonovima koje baladom odjekuju na njegov račun, izražava večnu čovekovu težnju da pomoću magije ovlada silama prirode. Magija, kao moć čoveka da utiče na promenu stvari, podrazumeva zakone kojima čovek može da okrene prirodu u svoju korist, tako što će se pridržavati određenih pravila. U *Čarobnjakovom učeniku* ta osnovna pozicija je ironizovana, jer učenik prirodne sile ne namerava da koristi za neke više ciljeve, da dosegne nedostupno ili spozna nesaznatljivo, nego – očigledno lenj – tek da umesto njega obave dosadne kućne poslove. Iza njegove namere ne krije se ideja, nego egocentričnost i diletantska

¹³³ U pismu Geteu od 23. jula 1997, Šiler piše: „*Čarobnjakovog učenika* sam poslao svome kompozitoru iz Štutgarta; smatram da izvrsno pogoduje za veselu melodiju, pošto se on neprestano strastveno kreće.“ (Gete, Šiler 2010: 38)

umišljenost, što kao osnovni sukob balade naznačava opreku majstorstva i diletantizma koju nedvosmisleno možemo čitati u ravni umetničkog stvaranja (Wild 1996: 293). U tom ključu, pokušaj učenika je težnja mladog, nadahnutog i samouverenog umetnika da napravi veliko delo kojim će mu omogućiti da se oslobodi životnih nedaća i društvene pozicije koju ne želi. To je slika umetnika koji, gonjen strastima, sopstveni mikrokosmos pokušava da izdigne na meru makrokosmosa i uobliči u umetničko delo. Istovremeno, slika čoveka obuzetog prometejskom samodovoljnošću koji ne uspeva da obuzda svoje emocije. Te uzburkane strasti u tekstu simbolizuje i voda koja, kako refren dva puta naznačava, pod čarobnjačkom palicom učenika treba da poteče i izlije se u brzim *odlivcima*. Na poređenje sa ljudskim emocijama i umetničkim konceptom *šurm und drang* u kojem se emocije *prelivaju* i *izlivaju* u umetničko delo, jasno upućuje izbor reči koje u vezi sa vodom Gete stavlja u usta učeniku: Schwalle, Gusse/Güsse, Flusse, Wasserströme, schwellen, ergießen, zatim povici koji odlikuju monolog učenika, kao uostalom i celi refren koji se ponavlja na kraju prve i druge strofe.

Walle! walle

Manche Strecke,

Daß, zum Zwecke,

Wasser fließe,

Und mit reichem vollem Schwalle

Zu dem Bade sich ergieße. (9–14, 23–28)

U magijskoj simbolici voda funkcioniše kao elementarna sila ambivalentne prirode, budući da sa jedne strane oplođuje, oživljava, čisti i pročišćava, dok sa druge može da znači utapanje i propast, zbog čega se često i dovodi u vezu sa prvobitnim haosom. Ova simbolika realizuje se u baladi u doslovnom smislu, jer voda koja je učeniku potrebna za čišćenje, preti da ga udavi. Voda je istovremeno, veoma često kod Gete, simbol nesagledive dubine unutar čoveka, nepoznatog, zavodljivog unutrašnjeg univerzuma, koji neretko pogubno prevagne nad opipljivim i realnošću. Geteova balada podrazumeva iracionalni pogled na svet koji obeležava verovanje u mogućnost korišćenja magije i koji priznaje značaj iracionalnog dela čovekovog bića, onoga koje sluti i oseća opirući se tvrdoj racionalističkoj kauzalnosti. To je pogled na svet koji podrazumeva i *šurm und drang*.

Priča koja u *Ribaru* ima tragične tonove ovde je ispričana humoreskno–groteskno. Začarana metla nije samo magijski predmet, ona dobija attribute bića – noge, glavu, pogled, izraz (19, 20, 56), a uplašeni učenik dovodi je u vezu sa zlom i demonskim na sebi svojstven način koji izaziva direktan humorni efekat: „Das ist Tücke!“ (54), „O, du Ausgeburt der Hölle“ (57), „Ein verruchter Besen“ (61). Groteskni spoj živog i neživog istovremeno je spoj niskog i visokog, pa je predstava demonskog bića parodirana tako da odgovara predstavi učenika – kako u magiji, tako i u umetnosti – koji je sve samo ne uzvišeni umetnik na putu ka stvaranju velikog dela. To potvrđuje i njegov način govora i izbor reči.

Budući da magijski instrumentalizovani predmet dosledno ispunjava svoj zadatak, samouverenost učenika sa početka prerasta u opipljivi strah: „Ah! nun wird mir immer bänger!“ Teskoba unutrašnjeg bića uzbuđenog pesnika, unutrašnja poplava osećanja projektovana je kod Getea u ironizovanu predstavu učenika koji se plaši da kuća ne poplavi: „Soll das ganze Haus ersaufen“ (58). Groteskna predstava trijumfuje kada umesto finih instrumenta pesnika, pera i reči (reči je zaboravio!), učenik grabi sekiru. Napori koje čini su, međutim, u sferi opipljivog, racionalnog i oni nemaju nikakvog uticaja na iracionalnu sferu magijskog delovanja. Zato je ovu baladu moguće čitati i kao satiru na svaki preterani napor, koji se, u pogrešnom pravcu ili na pogrešan način, uludo čini; kao satiru na uzaludne napore umišljenih pesnika koji bez veštine i talenta, olako shvatajući stvaralački proces kao eksploziju osećanja, ne uspevaju da stvore vredno umetničko delo.

Ni Geteov učenik ne uspeva. On ne ume da ovlada silama koje je oslobodio, ali zbog toga ne strada, kao npr. ribar. Učeniku u pomoć pritiče majstor. On zauzdava bujicu i od haosa stvara kosmos. Magijska logika kojom je sled događaja u potpunosti obeležen, izjednačava se sa logikom umetničkog stvaranja. Tek prava magijska formula može da zaustavi začaranog slugu da donosi vodu, baš kao što poezije nema bez prave, tačno i precizno izgovorene reči („Ach das Wort“, 43; „Habe ich das Wort vergessen!“, 42). Predvojena metla nastavlja da radi kao dva sluge jer, baš kao u magiji i u konceptu celovitog umetničkog dela, ono što važi za deo, važi i za celinu. Podvojenost metle upućuje i na podvojenost emocija i razuma kao elemenata umetničkog dela, čak na njihovo prenatraglašeno, nasilno razdvajanje koje je izraz našlo u dve suprotstavljene struje Geteovog vremena. Geteovo poređenje umetničkog stvaranja sa magijom

podrazumeva da nema umetničkog dela bez čarolije, bez veštine, bez osećanja, kojima je ne samo moguće nego i neophodno ovladati. Veštinu nije dovoljno samo videti – kao dela starih majstora – kao što ni učeniku nije bilo dovoljno da gleda način na koji čarobnjak koristi magiju. Potrebno je njome ovladati.

Učenik ne može da ovlada nabujalim emocijama jer je on tek učenik, šegrt i nedostaje mu zrelost odraslog čoveka. To potvrđuje njegova mladalačka lakomislenost i nadobudnost koja nipodaštava iskustvo i zrelost; u prvoj strofi on učitelja podsmešljivo naziva „der alte Hexenmeister“ (1). Učenik, još uvek daleko od majstora, ne poseduje promišljenu čovečnost koja je potrebna za velika dela. Majstor dolazi u pomoć učeniku i sile prirode zauzdava pravim rečima. Majstor je istinski umetnik. Naspram onog „Hexenmeister“ iz prve strofe, sada stoji učenikov vapaj:

Ach, da kommt der Meister!

Herr, der Not ist groß! (89–90)

Majstorova veština zrelog umetnika je u stanju da prevaziđe jednostranost iracionalizma i da emocije s naukom udruži u celovito delo pomoću jednostavne i lepe estetske forme (ili formule!). Uvde je očigledan uticaj Šilerovog insistiranja na lepoj formi kao suštinskom, a ne ukrasnom elementu saznanja i umetnosti, o čemu govori još u spisu iz 1795. *O nužnim granicama pri upotrebi lepih formi (Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen)*. Tu Šiler razrađuje trostepeni model obrazovanja koji se kreće od činjeničnog znanja, preko obrazovanja razuma, do integracije znanja u karakter i delanje učenika posredstvom obrazovanja ukusa i lepih formi. Učenik koji već ume da upravlja razumom, svoje znanje u poslednjoj fazi treba da odene u lepu formu, da ga proširi i učini osnovom svog delovanja, kako bi znanje postalo sastavni deo ličnosti zrelog čoveka. Ovaj model se, istina, tek delom podudara sa centralnim tezama Šilerovog koncepta estetskog vaspitanja, gde lepota igra važnu ulogu u prevazilaženju dvojstva razuma i osećanja, a lep gest se izjednačuje sa živim moralom, ali jednako ukazuje na važnost lepog oblika u individualnom razvoju čoveka i umetnika do čega su i Gete i Šiler držali.

Čarobnjakov učenik tako smešta umetnost u sferu iracionalnog, ali reflektujući problem umetničkog stvaranja, podrazumeva veštinu, zrelost i snagu razumskog dela umetnikovog bića koje mora da izbalansira emocije i njima ovlada skladnim i

jednostavnim formama. Umetnik je majstor čija veština prevazilazi podvojenost emotivnog i racionalnog kroz lepu formu umetničkog dela. A učenik je ipak samo učenik – u magiji i u poeziji – kakav je, možda i sam Gete bio, u vreme *Vertera* i pesama posvećenim Frederiki Brion. Otud je u vezi sa umetničkim stvaranjem nedvosmisleno moguće i biografsko čitanje ove balade kao bespoštedne autosatire u kojoj se pesnik Gete oprašta od mladalačkih zanosa šturm und dranga.

Korak dalje u skladu sa svojim poetičkim stavovima Gete odlazi u baladi koja nosi naslov žanra, *Balada (Ballade, 1813/17)*, iako ona po izboru teme i numinoznoj atmosferi predstavlja svojevrstan Geteov povratak tajanstvenom nordijskom svetu narodne balade, što će ostati odlika i kasnijeg Geteovog stvaralaštva.¹³⁴ U narodnoj baladi severnjačkog tipa, onaj koji događaje kazuje – pripovedač – obično je lutajući pevač, neretko istovremeno i učesnik u ispričanim događajima, što je karakteristično i za neke druge oblike narodne poezije, uključujući i brojne guslarske pesme. Tu matricu Gete eksploatiše u *Baladi*. Toje priča o grofu koji, primoran da napusti svoj zamak, sa malenom ćerkom u naručju odlazi u nepoznato, prihvatajući sudbinu prosjaka i lutajućeg pevača. Devojčica je u skromnim uslovima izrasla u devojku koja lepotom osvaja viteza. Iako se njome ženi, vitez joj prebacuje nisko poreklo. Priča se razrešava povratkom grofa koji najpre kao pevač-prosjak upoznaje unuke, a onda se razotkriva i dobija svoj zamak nazad od pravičnoga kralja.

Balada o povratku prognanog grofa ispričana je u dve ravni. Jedna je ravan pripovedne situacije u kojoj putujući pevač, zapravo prognani grof, zatekavši decu, svoje unučice, same kod kuće i voljne da čuju bajku, počinje da priča, iako u trećem licu, svoju životnu priču. Druga je ravan ispričane priče o prognaniku koji se krije iza krinke prosjaka-pevača i o njegovoj ćerki koja se kao prosjakinja udala za plemića. Obe priče se susreću sa povratkom viteza iz lova, oca dece koja slušaju priču, u tački razotkrivanja starog grofa, nakon čega se zaplet razrešava u poslednje dve strofe. Gete ovde primenjuje postupak o kojem su on i Šiler diskutovali u prepisci 1979. godine, a koji je Šiler već primenio u *Grofu od Habsburga (Der Graf von Habsburg, 1803)*: pripovedanje baladičnog događaja postaje predmet balade (Hink 1968: 29).

¹³⁴ Prvobitni naslov balade bio je *Balada o povratku prognanog grofa (Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen)*, ali je Gete dao da se štampa 1821. bez dodatka koji bi u naslovu specifikovao temu.

Precizna poetika balade, inače, izostaje iz Geteove i Šilerove prepiske, budući da su u tome bili jedinstvenog mišljenja. Svoje teorijsko određenje roda Gete daje u tumačenju *Balade (o povratku prognanog grofa)*. U ovu baladu, čiji je naslov identičan naslovu žanra, ugradio je intenciju da simbolično ukaže na tipične žanrovske odlike. Kako je ranije rečeno, balada za Getea otelovljuje prvobitni oblik poezije u kojem su još uvek sinkretički udružene raznorodne žanrovske odlike čijim će se diferenciranjem, naknadno, razviti pojedinačne pesničke vrste. Ona je za Getea žanr narodne poezije nordijskog porekla englesko-škotske provenijencije. Njen stil je usmeren na afektivni doživljaj, čemu doprinosi struktura spajanja okvirne i umetnute priče, smena pripovedačkih glasova iz različitih vremenskih ravni i refren koji odzvanja iza svake strofe, a koji priču stalno vraća jednom svevidećem pripovedaču koji njene niti drži na okupu. U Geteovoj poetici umetničke balade upadljiva je, međutim, racionalistička pozicija. Distanca, koja se u nekim baladama pojavljuje i kao ironizovana, kod Getea je distanca prosvećene svesti u odnosu na materijal koji treba oblikovati – kao da je reč o proizvodu koji u sebi sadrži manje ili više sujeverja. U tom sujeverju odražavaju se starije, magijsko-simbolijske misaone matrice i iskustveni doživljaj stvarnosti, koji pod udarom talasa svesti i prosvećenog razuma, traže da im se prizna pravo na postojanje. Potisnuto iracionalno sveti se za potčinjenost tiraniji razuma, kako u životu tako i u umetnosti.

Od intencionalne refleksije žanra, međutim, u *Baladi* znatno glasnije odzvanja Geteovo viđenje porekla umetnosti i položaja i uloge pesnika u društvu. U liku grofa koji je prinuđen da napusti svoj dom, pesnik je ovde prognanik, marginalizovan i osuđen na stigmatu, ipak, plemenit, ponosan i pun radosti zbog čeda koje stasava u njegovom naručju: „Doch wächst in dem Arme das liebliche Kind“ (24). Njegova pesma je njegova kćer koja sa njim deli slobodu i bedu prosjačkog života. U liku pjevačeve ćerke koja na teškom putu stasava u lepu devojkicu s tajnom plemenitog porekla, Gete alegorijski otelovljuje umetničko delo. Pesnik je, dakle, predstavljen kao otac – tvorac i zaštitnik, a pesma kao dete – koje zaštićeno od svake nevolje stasava pod očevim skutom „kao pod najsrećnijim zvezdama“ („Wie unter dem glücklichen Sterne“, 25). Umetničko delo, poistovećeno kod Getea sa detetom, izrasta iz nevinog i nesvesnog, sadejstvom ljubavi i brige. Dovedeno u vezu sa zvezdama ono dobija atribut sjaja koji razgrće i osvetljava noć. Pesma je i u vezi sa prirodom, budući da priroda ima

uvek spreman dom za prognanika: „In Tälern und Wäldern die Wohnung bereit“ (20). Kada sa godinama očevo kaput propadne, on otkriva lepo i plemenito pevačevo blago. Materijalno siromaštvo pevača–prosjaka nadomešta neprocenjivo duhovno blago, plod vrednog semena. Pesa je u ovoj Geteovoj baladi izdanak plemenitog roda, istovremeno lepa, ona je i plemenitog porekla i usrećuje već svojim postojanjem:

So schön und so edel erscheint sie zugleich

Entsprossen aus tüchtigem Kerne

Wie macht sie den Vater, den teuren, so reich (34–36)

Ipak, otac je obećava grubom plemiću koji pruža ruku, ne da bi prosjacima dao milostinju, nego da starcu oduzme jedino što mu je ostalo. On poseže za lepotom, jer čak ni osiona, samodovoljna grubost ne može da ostane imuna na njeno dejstvo. Tako Gete kroz motiv braka novog plemića i prosjakinje plemenitog porekla u ravni doslovnog značenja problematizuje odnos materijalnog i duhovnog plemstva, a u simboličkoj ravni odnos moći i umetnosti. Malobrojni tumači ove balade bavili su se isključivo njenim doslovnim značenjem, smeštajući ga u kontekst posledica Francuske revolucije i Napoleonove vladavine, istorijskih okolnosti koje su izdigle takozvano „novo plemstvo“ i ugrozile prava plemstva uopšte. Prema Maksu Komerelu, Gete u *Baladi* ukazuje na opasnosti koje prete plemstvu uopšte, tvrdeći – istina u ideološkom ključu – da je prava tema ove balade sudbina plemenite krvi (1943: 398–417). U tom kontekstu bi veza starog grofa sa prirodom bila slika prirodnog prava na koje Gete poziva tražeći od ljudi ono što pruža priroda: doslednost i poštovanje zadatih nužnosti. U ovakav konzervativni stav uklapa se Geteovo viđenje društvene pozicije umetnika kao duhovnog plemstva (*Adel der Seele*). Umetnost nema sekularnu moć i istupanje umetnika u svet čvrsto utvrđenih društvenih odnosa vodi u nerazumevanje ili frustraciju nalik Verterovoj. Nalik Tasovoj. Uloga pesnika nije u političkom-delatnom. Iz tog sveta on je prognan i svoje mesto nalazi najpre u prirodnom, a onda, kroz svoju plemenitu tvorevinu, konačno, i u društvenom – u oplemenjivanju, negovanju duha i odgajanju budućih pokoljenja plemenitog roda. Geteova i Šilerova ideja estetskog vaspitanja živa je u *Baladi* skoro jednako kao u Geteovoj *Ifigeniji*. Geteov umetnik ovde nije zabavljač, niti dvorski pesnik čiji je zadatak da veliča plemenitog gospodara. On je tvorac, dobar otac svoje dece, vaspitač, učitelj. A njegova je umetnost oplemeniteljica, čak i sirovih i

jarosnih, što u baladi dobija svoj izraz u sceni kada blaga reč supruge i majke obuzdava prvi nalet besa vlastelina: „Der fürstliche Stolze verbeißet“ (66).

Akcent na vaspitnu funkciju stavlja i refren, stih na kraju svake strofe koji je po svemu sudeći glas pripovedača, i koji potvrđuje da se pripovest starog grofa urezuje u dušu milih slušalaca. „Die Kinder sie hören es gerne“. Izuzetak su dve strofe u kojima očevu nepravednu, ljutitu grdnju uperenu protiv prosjaka refren negira, opet posredstvom reakcije slušalaca: „Die Kinder sie hören es nicht gerne“. Umetnički efekat Gete zasniva na svesti o recepciji dela. Balada, ali i svaka dobra umetnost, jeste primer iz života, majstorskom veštinom pričanja pretočen u univerzalnu priču o dobru i zlu koja oplemenjuje dušu u koju se zauvek urezala, detinju dušu onih koji umetnost razumeju. Udružena sa lepotom, ona je plemeniti *blagoslov* za buduća pokolenja, što naglašava mnogostruka upotreba glagola blagosloviti (nem. segnen). Sveštencički blagoslov braka vlastelina i prelepe pevačeve kćeri možemo čitati i kao pokroviteljstvo u čijem krilu cveta umetnost, čak i kad je oni koji joj obezbeđuju materijalnu poporu zaista i ne cene. Blagoslov koji stari grof iz daljine danonoćno šalje svojim unučićima je nada da će lepa umetnost odgajiti plemenite duše budućih generacija. Izraz toga je i pretposlednji stih balade, poslednja misao pre zaključnog refrena, kojim grof odgovara na optužbe mladog vlastelina da se plemstvo ne može naučiti i da mu je prosjakinja odgojila potomstvo bednika. obraćajući mu se blagim rečima oprostaja, nakon što je već razotkrio svoj pravi identitet, grof zaključuje:

*Erhole dich, Sohn! Es entwickelt sich gut,
Heut einen sich selige Sterne,
Die Fürstin sie zeugte dir fürstliches Blut (96–98)*

Pesma je plemkinja, njeno je potomstvo plemenito, njeno je carstvo duhovno i nebesko. Ona je kćer plemenitog roda, zelene prirode i zvezdanog neba, lepotica koja, bogu bliska, zauzdava i oplemenjuje varvarsku narav i odgojiteljica novog plemenitog roda čistih duša. Lepota – ovde sjajna, zvezdana, prirodna, plemenita, bogobojažljiva, i odmerena, što ukazuje na svojevrsan estetski primitivizam iz rane faze Geteovog stvaralaštva – u *Baladi* je neopozivo izjednačena sa umetnošću. Grofova kćer je ovde, poput lepe Jelena u *Faustu*, otelovljenje duha, plemenitog duha koji oživljen kroz umetnost prevazilazi efemernost lepote u prirodnoj pojavi. Lišena istorijskog i

mitološkog identiteta ona funkcioniše kao univerzalni simbol poezije i svake umetnosti koja se suprotstavlja prolaznost života i traje kroz plemenito potomstvo koje je lepotom svog bića odgojila za saosećanje, razumevanje i protivljenje svakom nasilju.

Tako Geteova *Balada* prevazilazi intenciju demonstracije jednog žanra i postaje prostor za celokupni poetski i politički program vajmarske klasike. Istovetne ideje u svoje balade ugrađuje i Šiler, ali upotrebom drugačijih umetničkih sredstava. Tamo gde u Geteovim baladama misterioznost izrasta iz zagonetne, mistifikujuće predstave koja, između ostalog, nastaje izostavljanjem, prekidanjem i preokretanjem deonica u vremenskom toku, u Šilerovima baladama trijumfuje teatralnost kao osnovna odlika poetske strukture što kulminira u vidu moralne poente. Beno fon Vize prvi je napravio otklon od čitanja Šilerovih balada isključivo kao „idejnih“. On ih interpretira kao „kratke dramatične priče“, „parabolične pripovesti“ koje predstavljaju stvarnost – stvarnost koja, Šilerovim rečima, „postaje tribunal“ (Wiese 1959: 619). Tipički slučaj prikazan je, pre svega, obradom motiva iz antike. U pismu Geteu od 7. septembra 1897, Šiler piše da u obradi antičkog materijala ne želi da se služi čudom (2010: 388). „Puki prirodni slučaj mora objasniti katastrofu,“ dodaje u nastavku govoreći o jednoj od svojih najuspelijih balada *Ibikovi ždralovi (Die Kraniche des Ibykus, 1797)*.



Ilustracija 4: Spomenik Ibiku u Kalabriji, Italija

Materijal za *Ibika* Šiler je preuzeo od Getea koji ga je od direktora gimnazije Karla Avgusta Betigera tražio kako bi u formi balade ispričao priču o pesniku ubijenom

na putu za Korint gde je trebalo da učestvuje u Istmičkim igrama u slavu boga Posejdona.¹³⁵ Ni na jednoj drugoj baladi Šiler nije radio tako dugo kao na *Ibikovim ždralovima*, praćen Geteovim kritičkim napomenama kojima nije do kraja izašao u susret. Ipak, Gete na kraju priznaje da se trud isplatio. U dvadeset i tri strofe po osam stihova, u strogom ujednačenom metru četvorostopnog jamba u kojem se naizmenično smenjuje ženska i muška kadenca (Oellers 2005: 374), Šiler je uspeo da priču sa iznenadnim obrtom i živopisnim slikama prikaže ne samo kao egzemplarni individualni slučaj raspodele poetske pravde, nego i da u njega ugradi ideologiju vajmarske klasike, ideju estetskog vaspitanja i snage pesničke reči da uzdrmani poredak ponovo dovede u red.

Uniformnost stiha sa ujednačenom shemom rime ne izaziva monotoniju budući da je ispriповedana radnja izuzetno dramatična: Ibik je na putu za Korint gdje će se održati igre, praćen jatom ždralova koje prepoznaje kao nosioce iste skitalačke sudbine kakva je njegova. U prvoj strofi Šiler pesnika eksplicitno karakteriše kao „prijatelja bogova“ („Gotterfreund“, 4), onoga ko je „ispunjen Bogom“ („des Gottes voll“, 7), što aludira kako na već pominjanog Platonovog *Ijona*, tako i na biblijsku priču o silasku svetog duha na apostole.¹³⁶ Kao kod Getea, pesnik je lualica, blizak prirodi koju razume, ali blizak i onostranom, svetom, koje kroz njega progovara. Ibik je u Šilerovom smislu *naivni* pesnik, u neposrednoj komunikaciji sa prirodnim okruženjem i sa onostranim, sa bogovima koji su mu podarili dar pevanja:

*Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
Der Lieder süßer Mund Apoll (5–6)*

¹³⁵ Prema istorijskim izvorima, Ibik je živeo u 6. v.pne. Poreklom je bio iz Kalabrije koju su Grci kolonizovali. Kao pesnik putovao je svuda, vodio skitalački život, a jedno vreme je proveo na dvoru tiranina Polikrata na Samosu. U istoriju grčke poezije ušao je pesmama od kojih su malobrojne sačuvane. U njima dominiraju ljubavni i mitološki motivi. Bio je učenik Stesihora, kopirao ga je, ali je stvorio i originalnu poeziju kao prvi istinski pesnik psihologije ljubavi. Raniji pesnici su zastupali uverenje da ljubav dolazi spolja, dok je po Ibiku ljubav proizvod našeg bića, a ne dar od Afrodite i Erosa. On prvi otkriva da je erotsko stanje prisutno u celom čovekovom telu: „Mami me u Kupridinu mrežu...“ Priča o Ibikovoju smrti zabeležena je kod Plutarha, a kao literarnu građu priču je prvi iskoristio Erazmo Roterdamski u *Adađu* iz 1508.

¹³⁶ „I kad se navršši pedeset dana bijahu zajedno svi apostoli jednodušno na okupu. I ujedanput postade huka s neba kao duhanje silnoga vjetra, i napuni svu kuću gdje sedahu; I pokazaše im se razdijeljeni jezici kao ognjeni; i sjede po jedan na svakoga od njih. I napuniše se svi Duha Svetoga, i stadoše govoriti drugim jezicima, kao što im duh davaše te govorahu“ (Djel. 2,1-4). Prevod Vuka Stefanovića Karadžića.

Inspiracija naivnog pesnika u Šilerovoj predstavi je božanska, baš kao kod Platona, što, kao i odnos prema prirodnom, demonstrira njegovo nadahnuto obraćanje ždralovima u trećoj strofi.

*Da ste mi zdravo, prijatelji, koji
i morem beste pratioci moji,
ja u vas gledam ko u dobre znake,
jer mi i sudbe imamo jednake*¹³⁷

*Seid mir gegrüßt, befreundete Scharen!
Die mir zur See Begleiter waren,
Zum guten Zeichnen nehme ich euch,
mein Los, es ist dem euren gleich. (17–20)*

Pojavljivanje ždralova, ptica selica koje lete prema jugu, upućuje na smene prirodnih ciklusa koji neraskidivo obeležavaju ljudski život u vezi sa prirodom. Ibik susreće ždralove na svetom mestu, u Posejdonovom gaju omorike koja svojim zimzelenim iglicama nameće misao o postojanosti i večnoj mladosti, baš kao što i ždralovi u sebi nose simboliku mudre dugovečnosti. Poistovećujući se sa ždralovima u svojoj invokaciji, Ibik ne otelovljuje pesnika samo kao nemirnog lutalicu i čedo prirode i božanske inspiracije, nego i kao biće mudrosti i večnosti. Pesnik kroz svoju reč živi i posle smrti što će naći potvrdu na planu radnje koju Šiler oblikuje naslanjajući se na trivijalnu matricu benkelsanga sa motivima zločina i kazne. Ovi motivi će biti dovedeni u vezu upravo preko motiva pesničke reči.

Ibik je napadnut i ubijen na svetom mestu. U mitskom jedinstvu s prirodom, kao i svaki naivni pesnik, on umirući moli ždralove da budu tužioc i njegovim ubicama: „Von euch, ihr Kraniche dort oben! (..) /Sei meines Mordes Klag erhoben“ (45, 47). To su poslednje reči čoveka na samrti koji se nada da će zločince stići ruka pravde, istovremeno i poslednje reči pesnika – koji veruje u poetsku raspodelu pravde. Šiler ne zanemaruje da sliku pesnika dopuni i aspektom slave, pa Ibikovo mrtvo telo oplakuje cela nacija:

¹³⁷Prema: Fridrih Šiler. 1964. Knjiga poezije. Prevod: Trifun Đukić. Beograd: Rad, 31–36.

*svi Grci tada ronili su suze,
kao da se svima samo srce uze!*

*Ganz Griechenland ergreift der Schmerz,
Verloren hat ihn jedes Herz. (58–59)*

Veza između pesnika i njegove publike uspostavljena je preko motiva srca, što je nagoveštaj ideje o afektivnom dejstvu umetnosti, koju drugi deo balade razrađuje kao ključnu. Mitski eksterijer u kojem se odigrava prvi deo balade jeste prostor u kojem prirodni čoveka oseća boga u sebi, ali i mesto zločina na kojem prevagu odnosi varvarski odnos necivilizovanog čoveka prema drugome, čoveka koji ne kontroliše svoje instinkte. Prirodni prostor iz prvog dela balade, u drugom zamenjuje pozornica, civilizacijska tvorevina, koju je stvorio čovek, na šta upućuju i stihovi u kojim se građevina amfiteatra poistovećuje sa ljudima koji se okupljaju pred početak predstave:

*Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau
In weiter stets geschweiftem Bogen
Hinauf bis in des Himmels Blau. (86–88)*

Vertikala od zemlje prema nebu, koju stihovi sugerišu, uspostavlja prostornu vezu pozornice sa božanskim visinama, što simbolično čitamo kao paralelizam božanskog i poretka koji pozornica otelovljuje. Umetnost u čulno–konkretnoj formi potvrđuje večne zakonitosti, pa je otud njena društvena uloga afirmativna. Uspostavljanje vertikalne od umetničke ka religioznoj sferi, preko istovetnih, univerzalnih moralnih postulata, priprema razrešenje balade u ključu osnovnih ideja vajmarske klasike o moralnom vaspitanju čoveka posredstvom umetnosti i lepote. Univerzalnost ljudskog morala u kantovskom smislu – uprošćeno: postojanje boga potvrđuje *moralni zakon u meni* – naglašava i strofa posvećena nabranju mnoštva naroda različitog porekla koji je iz raznih delova Grčke pristigao u Korint, gde će ih sve ujediniti isti bol za Ibikom, istovetan osećaj za pravdu, ali i jedinstveni utisak koji će pozornica ostaviti na njih. Otud, masu naroda koji aktivno učestvuje u radnji balade, simbolično možemo da razumemo i kao čovečanstvo (*Menschengeschlecht*), dok je na planu Šilerovog poetološkog programa to teatarska publika, odnosno, u širem smislu,

primaoci lepe umetnosti. Tu balada jasno sugeriše da pozorišno estetsko iskustvo nije individualno. Šiler u svojim teorijskim spisima tematizuje činjenicu da je čovekovo iskustvo svakodnevice obeleženo razlikama među ljudima, mnogostrukošću slika sveta i životnih stilova, te da samo umetnost, kao *saopštavanje lepote*, to može da prevaziđe. (Petersdorff 2007: 4). „Jedino lepota njemu [čoveku] može da dâ karakter društvenoga“, odnosno „samo saopštavanje lepoga sjedinjava društvo, jer se odnosi na zajedništvo svih“ (27. pismo, Šiler 2008: 258).

Pozorišno iskustvo je istovremeno vizuelno i auditivno, ali i iskustvo fizičke blizine drugoga, koje omogućava da telesno osetimo da je svaki čovek deo zajednice. Za ubice koji su svesni da su prekršili norme svoje zajednice, koja ih u trenutku pojave ždralova bukvalno fizički okružuje, ovo socijalno iskustvo je iskustvo stešnjenosti koje doprinosi da se ubice intuitivno razotkriju (*Ibid*). Opkoračenje kojim je strofa u kojoj istupa hor, čvrsto i u okviru iste rečenice spojena sa prethodnim prikazom publike, jasan je formalni signal suštinskog jedinstva poetske predstave šarolike publike i hora. U trenutku nastupa hora eumenida mesto radnje balade sužava se na samu scenu, a vreme pripovedanja gotovo da se izjednačava sa ispričanim vremenom. O ranijim događajima propovedač je izveštavao sa distance, sa neke spoljašnje tačke gledišta, a sada uzima perspektivu publike. Ona stupa na snagu od rečenice koja prati nastup boginja osvete: „So schreiten keine irdschen Weiber“ (101). Izgled, gestikulacija i glasovi hora deluju tako snažno da gledaoci zaboravljaju da je reč o inscenaciji i na tren veruju u opipljivo prisustvo metafizičkog sveta. Isto iskustvo namenjeno je i čitaocu balade koji sada vidi i čuje što i publika u tekstu. Gete u pomenutoj prepisci o *Ibiku* ovo mesto naziva „prelazak u pozorište“ i markira ga kao ključno, naglašavajući važnost Šilerove zamisli hora bez kojeg delo više nije moguće zamisliti. Pozorište je u smislu radnje centralno mesto u baladi, jer se tu razrešava zločin i otkrivaju se krivci kojima se sudi, što omogućava uspostavljanje društvenog reda. Ali, centralni motiv pozorišta sa antičkim horom, koji se zastupajući nebeski poredak obraća zemljskoj javnosti, istovremeno omogućava i demonstraciju Šilerovog estetskog programa, centralnih postulata vajmarske klasike. Oni su u ovoj baladi u obliku napete priče sa

iznenađujućim motivima, namenjeni široj publici.¹³⁸ Reč je o poetološkim idejama o značaju umetnosti, posebno teatra, za uspostavljane idealnog društvenog poretka svesnih i slobodnih pojedinaca, koje se u Šilerovim teorijskim tekstovima, najopširnije u *Pismima o estetskom vaspitanju*, nalaze u ezoteričnoj formi. Među tumačima balade koja Šilerove stavove o dejstvu i funkciji umetnosti pretače u umetnost samu, vlada saglasnost da *Ibikovi ždralovi* pre svega demonstriraju nemerljivu moć poezije, snagu delovanja pesničke reči koja kreira i oplemenjuje, i ideju o konstituisanju sveta posredstvom jezika.¹³⁹ Središte ovakvog tumačenja je, bez sumnje, nastup hora koji zadivljuje i potresa gledaoce.

*Und schauerlich gedreht im Kreise
Beginnen sie des Hymnus Weise
Der durch das Herz zerreiβend dringt
Die Bande um den Snder schlingt. (113–116)*

Pojam srca koji ovde i dalje funkcioniše kao organ recepcije umetnosti implicira u terminologiji Geteovog i Šilerovog vremena posebnu vezu tela i uma, tako da fizičko iskustvo istine i moralni nauk ostaju u neraskidivoj vezi.¹⁴⁰ Hor erinija posreduje u vidu direktnog govora jasnu moralnu poruku (stihovi 121–136). Ali značenje ove poruke je neodvojivo od načina posredovanja, od teatarskog izvođenja. Predočavajući detaljno nadljudske dimenzije, masku, kostim i kretanje hora, pripovedač naglašava ritualne elemente u pojavi erinija koji prerastaju u ples. Razum prevodi jezik izgovorene poruke u značenje, ali ono što čuje i vidi publika saznaje i fizički. Ritam afektivno provocira utiske („besinnungraubend, herzbetrend“, 117), toliko snažno, da isključuju razumsko načelo svesne kontrole – što se i događa ubici u baladi. Stihovi moralne pouke izvedeni u formi ritualne predstave pogađaju srce prirodnog čoveka, ali i prosvećeni razum. Tako ovde teatarska forma, kao i svaka umetnička forma kod Šilera, ukida dualizam duha i

¹³⁸U svojoj recenziji Birgerovih pesama Šiler traži od poezije da premosti razliku između obrazovane elite i većih čitalačkih grupa kako bi se istim tekstom zadovoljile potrebe šireg kruga čitalaca. Ova balada kao da odgovara na taj zahtev.

¹³⁹To tvrdi Karl Pestalocipozivajući se u svojoj interpretaciji na tumačeod Gerharda Kajzera do Bena fon Vizea (više kod: Karl Pestalozzi. 1996. Die suggestive Wirkung der Kunst. In: Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Hrsg. von Norbert Oellers. Stuttgart, 223–236)

¹⁴⁰Više o tome kod: Ludwig Stockinger. 1996. „Herz“ in Sprache und Literatur der Goethezeit. Goethe – Novalis – Hauff. In: Das Herz im Kulturvergleich. Hrsg. von Georg Berkemer und Guido Rappe. Berlin, 173–210.

tela, shvaćen u smislu debata 18. veka. Ideja da se umetnost obraća celom čoveku ključni je konstitutivni elemenat Šilerove estetike. Čovek u svojoj svakodnevnici nailazi na diskrepancu između normi i prakse koja ga razdeljuje. Tek predstava lepog u umetničkoj formi ujedinjuje njegove kognitivne i afektivne moći i stvara celovitog čoveka, *humani totalitet*.

Umetnost ima, dakle, funkciju usavršavanja čoveka za njegovu najbolju mogućnost, do mere celovitosti. Ta funkcija je istovremeno afirmativna u smislu potvrđivanja realizacije metafizičkih vrednosti i u društvenom poretku. Teatar predstavljen u baladi je „metafizički teatar, inscenacija apsolutnog u koje se veruje“ (Petersdorff 2007: 5). Ranije komentarisano određenje pesnika kao bogu bliskog, indicira od početka balade njeno religiozno utemeljenje. Baš kao i prostor na kojem se radnja odvija, koji je, bez sumnje, kulturni prostor: posejdonov lug, igre u čast Posejdona, pozornica na kojoj se bog gotovo objavljuje. Kroz sudbinski nauk erinija da će pravda nad svakim biti izvršena, pozorište u baladi u potpunosti preuzima ulogu religije, na šta dodatno upućuje i uvođenje motiva smrti, (muklog) ćutanja onostranosti i izjednačavanja u onostranosti (Reigen – Todes Schweigen):

*So singend, tanzen sie den Reigen,
Und Stille wie des Todes Schweigen
Liegt überm ganzen Hause schwer,
Als ob die Gottheit nahe wär. (137–140)*

Događaj na sceni lebdi između istine i privida koji u publici osećaju svake grudi, srce u grudima. A ulogu koju u pozorištu igraju reči hora namenjene publici, u baladi dobija komentar pripovedača, koji sledi iza horske partije, u istovetnom tonu, a čije je dejstvo namenjen čitaocima balade. Sve što je skriveno izaći će na videlo, moć sudbine spletena je neraskidivo. Umetnička ideja sudbine istupa pred čitaoca *Ibika* slobodna u estetskoj pojavi, na isti način na koji se *objavila svakom srcu* u publici korinskog hora. Materijal prevladava ideja, onako kako to Šiler i zahteva od umetnosti koja se ne zadovoljava lepim prividom stvarnosti, nego pred očima publike postaje sama stvarnost – čulna stvarnost božanskog u zemaljskom (von Wiese 1956: 121). Ibikova izgovorena reč priziva svet božanske pravde i opunomoćuje ždralove da objave istinu. Reči hora eumenida pred očima publike rekreira isti taj pravedni poredak kroz koji se, onda,

Ibikova objava – njegovo ime koje je izgovorio ubica („der das Wort gesprochen“, 175)
– prolama *poput munje kroz sva srca*.

*Sieh da! Sieh da, Timotheus,
Die Kraniche des Ibycus! (155)*

U tome je moć izgovorene reči, moć poezije – da stvori svet imenujući ga, da naizgled rasparčani poredak – kao bajalica, molitva i svaka čarobna reč – ponovo dovede u red. Na nivou radnje, stihovi hora o nevinima i krivima omogućavaju rasvetljenje zločina. U programskom sloju balade, umetnost otkriva istinu, stvara prostor slobode, čovečanstvu neophodan da dođe do saznanja o moralnom uređenju sveta, a čoveku potreban za spoznaju apsoluta – istine o svetu koja mu, sputanom u stvarnosti, nije očigledna. U tome je ceo Šiler, a *Ibikovi ždralovi* to u umetničkoj formi balade istovremeno i predstavljaju i demonstriraju

Sa Ibikom nije umrla njegova reč. Kao vrhunska umetnost – čuvarica sveta kojem daje ime – ona prevazilazi prolaznost smrtnog ljudskog trajanja, koja sve izjednačuje, istovremeno uobličujući svet za nove generacije. Umetnosti je slobodan izraz metafizičkog u fizičkom, koji harmonizuje ljudsku prirodu, usavršava je, pobeđujući efemernost materijalnog sveta.¹⁴¹ Fizičko tek u umetnosti, oslobođeno svojih funkcionalnih veza, zadobija pravo na večno trajanje, estetizovano za spoznaju onostanog, večnog, univerzalnog.¹⁴² Umetnost je prostor emancipacije, jer omogućava da predmet estetizacije vidimo u njegovom sopstvenom kontekstu, nesvrhovito, autonomno, suspendujući neki unapred zadati smisao, ali je i prostor spoznaje jer u slobodnoj igri omogućava osvajanje, odnosno zadavanje novog, po pravilu moralnog,

¹⁴¹Mnogi tumači saglasni su da će u Šilerovim delima iz poslednjih godina, ova vera posustati. Elers tvrdi da Šilerovo kasno stvaralaštvo „više ne račun sa efektima nadzemaljske sudske instance“, te da je vera u moć lepote i umetnosti dovedena u pitanje (Oelers 2005: 375). Ostaje, nastavlja Elers, samo još čisto prisustvo lepote kao u tužbalici o padu lepoga *Nänie*, gde je umetnost i dalje „divna“ („herrlich“, 13), ali nemoćna pred smrću.

¹⁴² Lepota kao „sloboda u izrazu“ kod Šilera podrazumeva oslobađanje predmeta umetničke obrade od njegovih funkcionalnih veza, emancipaciju materijala od nekog unapred zadatog smisla ili svrhe. Podsetimo ovde da je lepota za Kanta apsolutna, a ne upotrebna. Kad vidimo lep cvet ili lepu pticu u nama deluje estetski princip svrhovitosti, koji nije u cvetu i ptici; harmonija je u nama. Princip svrhovitosti je naziv za osećanje zadovoljstva koje osećamo, ne zbog zadovoljenja potreba, nego od osećanja forme. Kant ga naziva *slobodno zadovoljstvo* ili *nezainteresovano zadovoljstvo* koje ne traži posedovanje i nastupa kao harmonizujuća aktivnost, kada se obrazac asocijativnih polja predmeta saglasi sa našom osećajnošću, sa našom očekivanom predstavom. Kako veza između predmeta i estetskog zadovoljstva nije lična korist, ona ne važi samo za pojedinca, nego za svakog uopšte.

konteksta. Lepota je tako esencija umetnosti, sa presudnom ulogom u vaspitanju i pojedinca i čovečanstva: da od čoveka *čini celinu usklađujući obe njegove prirode* (27. pismo). U toj tački Šilerov estetski program postaje i eksplicitno politički, pa *Ibika* skupa sa *Pismima*, čitamo i kao program uređenja društva u kojem je estetsko – a kod Šilera je to i lepo i uzvišeno – konstitutivni elemenat političke prakse sa ključnom ulogom u emancipatorskom preobražaju čovečanstva.

U baladi *Grof of Habzburga (Der Graf von Habsburg)* iz 1803, vezu politike i umetnosti, Šiler daje na istorijskom fonu. Napisana u vreme sloma Svetog rimskog carstva koje nastupa kao posledica Napoleonovih osvajачkih ratova, balada je i direktno politički motivisana. Okvirni događaj pripovedač obeležava kao vreme okončanja „užasnog vremena“ bezvlašća („die schreckliche Zeit“, 16), što nameće poređenje sa aktuelnim istorijskim trenutkom Šilerove savremenosti. U osnovi je, pak, istorijski nepotvrđena anegdota prema kojoj Rudolf Habzburški, u vreme dok je još bio samo grof, daje svog konja svešteniku kojeg sreće u lovu, kako bi ovaj preko nabujalog potoka stigao na vreme da bolesniku da poslednju pričest. Ovaj čin, kao odraz hrišćanske samilosti i viteških vrlina, daje Rudolfu i dinastiji Habzburg duhovni i moralni legitimitet da vladaju. U baladi, Šiler priču stavlja u usta pesniku koji na poziv samog Rudolfa dolazi da uveliča proslavu krunisanja kralja u Ahenu. Živopisnu svečanost, koja inače nema istorijsko utemeljenje budući da Rudolfa papa nikad nije zvanično krunisao, Šiler uvodi kao okvir priče, na kojem Rudolfova skromnost treba dvostruko da zasija. Izveštaj sa svečanosti (prve četiri i poslednja od 12 strofa) poveren je auktorijalnom pripovedaču koji, kao svojevrsni glas javnosti, svojim pristrasnim, slavljeničkim uzdizanjem kralja, potvrđuje veliku popularnost Rudolfa kao jednog od najomiljenijih srednjevekovnih vladara, koji je, otud, i postao predmet mnogih narodnih i umetničkih pesama. Šilerov pripovedač u prve dve strofe paralelno skicira istorijski trenutak okončanja interregnuma i svečarski ručak u čast novog cara. Narod od novog cara očekuje ono što pripovedač izriče – da ponovo uspostavi urušene principe državnosti i okonča zloupotrebu moći. Carski trijumf realizovan je u poetskoj slici sunca okruženog zvezdama koja poredi cara i kneževe izbornike sa suncem i sedam u to vreme poznatih planeta, uvodeći istovremeno topos „zvezdanog“ trenutka koji najavljuje zlatni dan.

Ta raskošna poetska slika zahteva obrazloženje koje daje pevačeva pesma – balada u baladi. Već u činu pozivanja pesnika i željom da laskavi trenutak uvećiča ugadanjem duhu, a ne telu, car u poetskoj predstavi zadobija pozitivnu karakteristiku vladara koji ceni umetnost i njenu moć da božanskim naukom potrese grudi slušalaca:

*Doch den Sänger vermiß ich, den Bringer der Lust,
Der mit süßem Klang mir bewege die Brust
Und mit göttlich erhabenen Lehren.
So hab' ich's gehalten von Jugend an,
Und was ich als Ritter gepflegt und getan,
Nicht will ich's als Kaiser entbehren. (23–30)*

Rečima cara, pesnik je onaj koji donosi radost. Ali ta radost, sudeći po drugom delu izjave, nije radost užitka, nego radost spoznaje „božanski uzvišenog nauka” (27). Motivacija i obrazloženje carevog plemenitog ponašanja kojim je zaslužio vladavinu svetom, data je u ovoj njegovoj izjavi da je od mladosti vaspitan umetnošću. U njoj odušak nalazi celokupan Šilerov poetsko-politički program. Zadatak umetnosti je, što pevačeva balada u nastavku demonstira, da po ugledu na metafizički poredak postavi merila prema kojima će se orijentisati svetovna moć.

Pesnik koji će pesmom posvedočiti kralja kao nosioca božanske plemenitosti na zemlji, prikazan nam je kao oličenje mudrosti i iskustva, što dodatno podcrtava ulogu poezije u sferi saznajnog:

*Ihm glänzte die Locke silberweiß,
Gebleicht von der Fülle der Jahre. (33–34)*

U rečima cara i pevača o poeziji, koje se nadopunjuju, Šiler izlaže svoje poetsko veruju. Poezija je harmonija zvukova, istovremeno namenjena i emocijama i razumu. Služi samo ljubavi, a slavi vrlinu i izuzetnost, ono najviše i najbolje („das Höchste, das Beste“, 37), što oličava metafizičku onostranost. Car priznaje autonomiju umetnosti od zemaljskih autoriteta – ona je samo bogu obavezna. U poređenju pesme sa olujnim vetrom i izvorom, on ističe njenu vezu s prirodom, nepredviljivost i snagu, ali i neprozirnost beskrajnih dubina iz kojih dolazi da probudi snagu osećanja usnulih u srcu.

Ovim su deklarativno određeni poreklo, priroda, dejstvo i svrha umetnosti, a car je prikazan kao njen prosvetljeni i mudri poštovalac koji u poeziji čita božanske pouke.

Mnogostruko deklarativno dovodenje umetnosti u vezu sa božanskim potvrđuje se u pevačevoj pesmi, gde se grof, budući božiji pomazanik, susreće sa sveštenikom, zastupnikom božanske reči na zemlji. Božanska reč je i tačka u kojoj se identitet pevača i sveštenika simbolično podudaraju, što na nivou radnje, u poslednjoj strofi, omogućava identifikovanje pevača kao nekadašnjeg sveštenika. Obojica su u službi živoga boga koji se u pevačevoj baladi pojavljuje u obliku svetog pričešća. Simbolično, susret grofa i sveštenika u lovu možemo posmatrati kao susret božanskog i zemaljskog, pogotovo imajući u vidu da se dešava u prirodi, ali i kao kušanje zemaljske vrline prirodnim slučajem. Motivi potoka, vode, bujice koja je odnela most upućuju na snagu prirode u kojoj se ogleda neprozirna božanska promisao i korespondiraju sa ranijim poređenjima pesme sa izvorom i olujom.

Preko umirućeg za čiju poslednju pričest grof stavlja na raspolaganje svog viteškog konja, ne pitajući za ime ni poreklo, Šiler uvodi motiv smrti, gotovo neizbežan u klasičnim baladama. Ona je ovde izjednačiteljica, pa se Rudolf u ovom činu otkriva ne samo kao milostiv i bogobojažljiv, nego i kao svestan smrti kao neprozirne božanske tajne, pred čijom su neminovnošću svi ljudi jednaki kao pred bogom. Noseći pričesne darove na leđima, Rudolfov konj postaje doslovno nosilac boga, a Rudolf – „mitski osnivač dinastije, čiji konj nosi krv i telo božije” – nosilac prerogativa *božanskog* vladara (Magris 1966: 23). Kroz motiv pričešća bog *kao da je prisutan* – što smo već videli u *Ibiku*. U umetničkom delu (ovde u pevačevoj pesmi) božanski poredak, otelovljen u čulno-konkretnoj formi, upućuje na večni život u onostranosti, istovetno kao što to u religijskoj sferi obećava materijalizovani oblik Hristovog bića. Ali, tu se pesnikova priča ne završava, nego hrišćanski vladar sutradan, sa himničnom pohvalom na usnama, zauvek posvećuje božanskoj službi konja koji je nosio pričešće. Uz svest o smrti, plemeniti vladar svestan je i snage života i stvaranja, koja se realizuje u poetskoj slici konja koji nosi tvorca („Das meinen Schöpfer getragen”, 94). U činu stvaranja čovek ostvaruje svoju božansku prirodu i prevazilazi smrtnost materijalne sfere. Sveto pričešće je obećanje večnog života, a umetnost prostor u kojem čovek ovladava svojom snagom i postaje tvorac, kroz koji dodiruje večnost. Istovremeno, samo ona čoveka i čini celovitim. Rudolfova spoznaja čoveka kao humanog totaliteta – u skladu sa

hrišćanskim shvatanjem čoveka kao tela, duha i duše – izražena je najpre u rečima njegove zahvalnosti bogu:

*Denn ich hab' es dem ja gegeben,
Von dem ich Ehre und irdisches Gut
Zu Lehen trage mit Leib und Blut
Und Seele und Atem und Leben. (97–100)*

A zatim nam se on sâm i prikazuje kao slika ostvarenog totaliteta – u poslednjoj strofi, nakon gradiranja njegovih vrlina i spoznaja, od pripovedačevog preko pevačevog glasa – kada u sjaju krunidbene svečanosti, nakon završetka pesme za kojom je žudeo, car plače. Pred sveštenikom u šumi grof se poklanja i skida šešir, a pred snagom pevačeve pesme koja ga vodi do samospoznaje – plače. Bogu se klanja, pred pesnikom plače. Šilerov obrt je, međutim, u tome što je pevač isti onaj sveštenik, pa njegove reči ne samo da i dalje slave boga, kao dok je nosio sveštenu rizu, nego u sebi nose božansko, stvaralačko nadahnuće i obećanje večnog života, kao pričešće koje je nosio umirućem. Njegove reči obuzimaju cara: „Da ergreift ihn der Worte Bedeuten“, 114. Pevačeva pesma u Šilerovoj baladi iznova demonstrira snagu reči da stvore svet, svet u kojem univerzalne moralne vrednosti – viteške vrline – milosrđe i pravična upotreba moći, iz onostranog prosijavaju u lepoj formi, u obliku živih poetskih slika koje, carevim rečima, u srcu slušalaca bude spoznaju sveta koji je tamo samo zaspao. Utoliko je *Grof od Habzburga* ujedno Šilerova slika idealnog vladara i snage lepe umetnosti da takvog vladara vaspita za njegov najviši ljudski domet, odnosno poetski prikaz čovekovog iskustva totaliteta kroz najvišu umetničku lepotu.

U Šilerovom opusu niz ovakvih slika nalazimo i mimo korpusa balada. Utoliko bi pre valjalo pomenuti ranu satiričnu baladu *Osveta muza (Die Rache der Musen, 1782)* koju Šiler u podnaslovu određuje kao *Anekdota sa Helikona (Eine Anekdote vom Helikon)*. U slici mladih umišljenih pisaca koji pokušavaju da se napiju sa Febovog izvora, Šiler se podsmeva modi predromantizma koja od pesnika traži da bude glasan i poseban, ubrajajući, u obrtu poslednje strofe, i sebe u tu bratiju. Za bahatost im se sveti Melpomena, kroz travestiju koju je smislio Apolon. Prerušena u furiju, ona se izlaže njihovoj bahatoj, raspomamljenoj strasti navodeći ih tako da umesto poezije siluju osvetu. Ismejanom konceptu stavlja se na teret da poetski zanos izjednačuje sa

požudom, čiji su plodovi privremeni. U duhovitom dvostihu koji je jasno, grafičkom cezurom, odvojen od balade komponovane u katrenima, pripovedač, kojeg u toj tački i izjednačujemo sa piscem – označava novi Almanah kao plod nasilja nad Melpomenom:

Die Göttin abortiert hernach:

Kam raus ein neuer – Almanach.

Oštrica podsmeha istupila se u bolnoj samospoznaji da nije svaki stvaralački napor obećanje večnosti. Zadovoljivši svoju žudnju, bahata bratija samoprozvanih pesnika kažnjena je, a toga postaje svesna tek kroz ironijsko preispitivanje u formi balade, osudom na prolaznost plodova svog zanosa. Otud i ovu Šilerovu baladu, koja u ključu jetke poruge, motiv silovanja muze dovodi do paroksizma, možemo čitati sa aspekta odnosa onostranog, umetnosti i lepote, koju pesnik bez talenta ne može da uzdigne do večnosti.

Šiler se, tako, potvrđuje kao pesnik obe baladeskne tradicije. I u ozbiljnoj i u komično-satiričnoj baladi kod Šilera progovara više glasova čija je diskusija zapravo preispitivanje Šilerovog poetskog programa u vezi sa idealističkim razumevanjem stvarnosti. Šilerova balada potvrđuje svet kao prostor realizacije humanog totaliteta, jer je uloga umetnosti u svetu, po Šileru, afirmativno potvrđujuća i vaspitna. Proći će gotovo čitavi vek dok balada ne proveje i drugačije tonove, iako će i u romantizmu motiv pesnika i pesništva biti jedan od najomiljenijih. Baladu ozbiljnog tona romantičari udružuju sa naglašenim osećajem subjektivnosti, pa će samo malobrojni uspeti da izbegnu zamku samoogledanja u poeziji, pozu i klišee simboličnih značenja. Jedna od njih je i Novalisova balada iz trećeg poglavlja njegovog nedovršenog romana *Hajnrih fon Ofterdingen (Heinrich von Ofterdingen, 1800)* koji je, imajući u vidu i kompoziciju i motive, u celosti najdoslednija poetska predstava umetnika i umetnosti ranog romantizma. U liku naslovnog junaka, srednjevekovnog minezengera, susiće se tokom romana mnogostrukost sveta koja njegov duh otvara prema poeziji, daleko od svakog konformizma i majsterovske pomirenosti sa 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 koja počinje stihovima „**Der Sänger geht auf rauhen Pfaden**“ („**Po surovoj korača pevač stazi**“)¹⁴³ deo je bajke koju Hajnrih na svom putu čuje od trgovaca. To je priča o ljubavi princeze i skromnog momka, posvećenika prirode u kraljevstvu Atlantidi čiji je kralj, iako ljubitelj poezije, na početku priče previše gord da bi svoju mezimicu zamislio pored bilo koga. Princeza, koja je rasla uz pesmu i lautu, u bajci izrasta u simbol poezije, a realizacija njene ljubavi sa mladićem iz šume simbolično je ostvarenje veze prirode i poezije, koje na kraju i kralj blagosilja. 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 sa njihovim novorođenčetom. Zanimljivo je u priči i to što momak nije oduvek bio pevač, nego ga je princeza naučila da svira lautu.

Balada je ispričana u trećem licu sa 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 oštroj suprotnosti sa materijalnim svetom. Novalisov pevač je lualica, šiban nemaštinom i nemarom ljudi kojima pesmom daruje radost i mir. Kao kod Šilera, pesnik daruje radost i 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 sa 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:

*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.*

*Gledaju žudno plodove rumene,
a ne znaju ko stvori blaga ta;*

¹⁴³ Prema: Novalis. 1964. Izabrana dela. Izbor Zoran Glušćević. Preveo Branimir Živojinović. Beograd: Nolit, 125–127.

*ne pominju u molitvama mene,
pa makar nebo spevo za njih ja. (21–24)*

Ovi stihovi nedvosmisleno ukazuju da je i kod Novalisa, kao 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, zamenjuje polako religiozno poverenje i spoznaju. Proces koji je klasika naslutila, romantizam dovodi do kraja i trasira put ka filozofskom i materijalističkom odbacivanju religioznog. Nasuprot onima koji slušaju njegove pesme, Novalisov pesnik svestan je da su njegove „čarobne” moći božanskog porekla:

*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 cara 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 nagrada za sve zemaljske patnje. Pesnik pesmom osvaja lepotu. Njegov susret sa kraljevom kćeri je ljubavni susret božanske prirode i plemenite lepote iz koje, 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 egzistencijelne 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 sebe objedini i elegiju, pesnikovu tužbalicu sa početka, i himnu u slavu ljubavi i umetnosti. U poslednjim dvema strofama, kada kralj pred njima popušta i prihvata pevača za sina, odnosno za muža svoje kćeri, trijumfuje moć poezije da menja poredak u svetu svet. 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.

Und unter den Versöhnungsküssen

Entfaltet sich ein himmlisch Glück.

uz pomirenja poljupce i suze

nebesne sreće svud se širi čar. (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 Avgust Vilhelm Šlegel, dok će u formi balade o Arionu pevati Ludvig Tik.¹⁴⁴

¹⁴⁴Istorijski izvori Ariona smeštaju u 7. vek pne. Grčki pesnik potiče sa ostrva Lezbos, ali je veliki deo svog života proveo na dvoru korinskog tiranina Perijandera, gde je i stekao veliku slavu. Arionu se pripisuje zasluga za oslobađanje ditiramba od prvobitne veze sa dioniskim kultom i razvitak ovog umetničkog oblika u formu samostalne horske pesme sa svetovnim tekstom iz koje će se naposletku razviti grčka tragedija. Nije sačuvana ni jedna 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.



Ilustracija 5: Arion, Albrecht Direr, 1514.

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, *Pripovetke, prevedene 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 predpriče 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), 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 sa blagom zbog kojeg Arionu sudbina više nije naklonjena, zbog kojeg strada („all sein Gold“, 10). Time Tik oštro 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 sa talasima, pevač u blizini smrti udara u žice tako snažno da odjekuje nebo: „Daß laut die Wölbung widerklingt“, 22. Uspostavljena veza sa 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 ponovo osvajanje života.

Die Meeresfläche weit hinunter

Beschwimmen die Tritonen grün.

Die Wellen tanzen, Fische springen (43–45)

Trenutak spasavanja Ariona, Tik izjednačava sa veličanstvenim časom rođenja Venere, dovodeći tako u najdirektniju vezu pesnika sa ljubavlju i lepotom. Nadahnuti pesnik „opijenog pogleda“ („mit trunknen Blicken“, 49) zahvaljuje se bogovima za život, jer, kako Zaler opravdano primećuje, pevač ni jednog trenutka ne dovodi svoje spasenje u vezu sa svojom umetnošću, nego isključivo sa božijom 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, u simboličnoj sferi je 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). Pesa 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.

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

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

*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 u simboličnoj, a ne u ravni doslovnog značenja. Zajedno sa 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:

*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 sa onostranim, balada se otvara našem razumevanju kao univerzalna pripevest 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 sa 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 položaj čoveka u svetu.

*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 iščitavamo interpretativno ulogu poezije u svetu onako kako se gradacijski otkriva kroz narativnu matricu – od utehe nesrećnima i svedočanstva istine o svetu – ovostranom i onostranom, do iskupljenja i obećanja večnog života. Statični par grešnica–pesnik prikazan je u oštroj opoziciji prema slici devojaka iz bordela u divljem plesu, kao što je istinska umetnost o čovekovom položaju u svetu u suprotnosti sa lascivnom zabavom.

Prvi deo, poetski obeležen stodnevnom trajanjem i ponavljanjem istih radnji – kao u ljudskom životu – prekida jednokratni, sudbinski, događaj, nakon što grešnica prihvata pruženu ruku pripovedača.

*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 oštroj opoziciji sa eksterijerom u kojem se odigrava drugi i treći deo balade, i to kao: veštačko – prirodno, prolazno – trajno. Vemenski obeležen sa „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:

*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 (55–59)*

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 sa anđelom i u oštroj je suprotnosti sa šarenim vencem, malograđanskim obeležjem, koji u prvoj strofi krasi 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 kolvke, 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 u motanog 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 sa 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.¹⁴⁵ 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 beskrajja koji okružuje isprazne i grešne ljudske živote – nalik životu Brentanove čedomorke. U njega tek smrt deteta unosi 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 beskrajja, 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 onaj ukrasni šareni venac zaista preobraća u pogrebni. Smrt ukida grešnost materijalnog života i otvara prolaz ka onostranom. To potvrđuje umetnost.

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.

¹⁴⁵ Ovo je i smisao pesme mističnog hora kojom se završava II deo Geteovog *Fausta*, a koja je u neraskidivoj smisaonoj i strukturalnoj vezi sa scenom duge koju na početku II dela, Faust, probuđen bez krivice, vidi u vodopadu kao odraz sunca u koje ne može direktno da gleda.

*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 pomenute Pavlove *Poslanice*. Uloga umetnosti kao čulno-konkretnog izraza božanske objave tako se kod Brentana izjednačava sa ulogom religije. U tom smislu su i poslednje dve strofe, u kojima se ubijeno dete potpuno poistovećuje sa spasiteljem, svojevrсна himna Hristu.

Preobraćanje zamenice „ja“ u „mi“ u poslednjem stihu potvrđuje pripovedača Brentanove balade – pesnika, i kao osvešćenog čoveka koji deli usud sa 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 spašava od lirizma i svake sentimentalnosti, i otvara prostor za emancipatorsku spoznaju apsolutnog. To je neprikosnoveni 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.



Ilustracija 6: Sloboda predvodi narod, Ežen Delakroa, 1830.

Ali umetnička vizija ne dopire uvek do gomile kojoj se umetnik obraća. U Šamisoovoj baladi *Stari pevač (Der alte Sänger, 1833)* sama predstava umetnika kao mudraca koji drugima svedoči o poretku ljudskog sveta, ne odstupa znatno od Šilerove. Razlika je, pak, u ishodu. Kod Šamisoa potpuno izostaje idealistička vera da umetnost zaista može da promeni svet. Štaviše, njegov pevač, završava u tamnici, otuđen i od gomile i od kralja kojima se obraća. Treba, naravno, imati u vidu da Šamisoova balada potiče iz vremena nakon julske revolucije koja je itekako snažno odjeknula u Nemačkoj, iznedrivši celi pokret revolucionarno nastrojenih pesnika. Šamiso, sa porodičnim iskustvom azila pred navalom istorijskih zbivanja, nije među njima. Reči starog pevača upućene narodu na ulicama, skupa sa govorom namenjenim kralju, Šamisoa odaju kao političkog umerenjaka koji zagovara pomirenje društvenih snaga, dok proslavljeni refren otkriva duboku rezignaciju pred nezaustavljivim žrvnjem vremena i istorije.

*Unaufhaltsam, unablässig,
Allgewaltig drängt die Zeit*

Struktura balade u vidu govora i odgovora, dosledno prati sukobe i poraze starog pevača, najpre sa širokom masom slušalaca, onda sa kraljem, a naposletku i sa samim sobom, u tri celine praćene refrenom koji varira istu fatalističku misao o nezaustavljivosti vremena. Činjenica da u trećem delu izostaje odgovor kompatibilna je sa narativnom situacijom u kojoj pevač sâm, proročki govori u zidove tamnice. Oni mu ne mogu odgovoriti, ali se, utoliko pre, ne razlikuju od pevačevih prethodnih, jednako gluvih slušalaca. Zato se ponavlja govor, a izostaje odgovor. Iako unutar sebe delovi strukture funkcionišu kao dijalog – pesnika sa gomilom i pesnika sa kraljem – reč je zapravo o monološkim deonicama, budući da se govornici praktično ne razumeju.

Prikazan kao starac – „der sonderbare Greise“ (1), pevač nesumnjivo govori sa aspekta iskustvene mudrosti, koja u njegovim monolozima, međutim, prevazilazi lično, doživljajno i dokazuje se kao – univerzalno ljudsko i istorijsko iskustvo. To je tačka u kojoj se u Šamisoovoj predstavi umetnika proročko i pesničko izjednačavaju. Isto je i sa starčevim izražavanjem u metaforama koje karakteriše i pesnički diskurs i prorokovanje. Starčeva metaforika je usko u vezi sa prirodom. On svoje kretanje kroz svet poistovećuje sa koraćanjem kroz pustare i oluju, što čitamo i u sinhronijskoj i dijahronijskoj ravni – kao kretanje kroz uvek istu ispraznost ljudskog bivstva i kroz oluje istorijskih prevrata koje su u krajnjoj liniji jalove, jer iza njih ostaje pustoš kakva je i bila. Umerenjačka pouka namenjena puku izražena je kroz prozirnu metaforu drveta vremena, koja se proširuje na celu sliku – obesnih dečaka koji drvo testu pre nego što su plodovi zreli. Sa druge strane, slika brodara koji koristi ujedinjenu snagu vetra i vodene struje, i mudro pronalazi utvrđena mesta na kojima brod lako može da prođe kroz klisure, pouka je za kralja. Uništenje pretili onome ko pokuša da menja pravac kretanja. Samo, Šamisoov vladar nije Šilerov mudri i plemeniti kralj, a njegov puk oličava pre razjarene i gladne kmetove, nego posvećenu publiku antičkog teataru. Pa je pesnik, umesto sveštenika prosvećenog društva, žrtva poruge, kamenovanja i kraljevog gneva.

Wahnsinn spricht aus diesem Alten;

Soll er uns das Volk verlocken?

Sorgt, den Toren festzuhalten,

Laßt verstummen den Gesang! (45–48)

U tamnici, ipak, on nastavlja da peva. Jer umetnost je – sa istinom mudrosti na svojoj strani – nezaustavljiva, postojana i svemoćna poput vremena, kojem ni jedna društvena snaga ne može stati na put. Utoliko se refren o vremenu koji baladu zatvara može čitati i kao trijumf umetnosti. Pirov trijumf, naime, budući da u tački u kojoj sebe, sad direktno, izjednačava sa prorokom, pevač nagoveštava gorku sudbinu onima koji ne čuju bilo istorije.

Šamisoova predstava umetnosti znatno je prizemnija i od Šilerove i od Brentanove, bar kad je reč o njenoj ulozi u društvu. Iako veruje da umetnost objavljuje istinu i jedan lepši svet, on iz fokusa ne gubi savremeni (ili svezremini) društveni aspekt. Zato ostaje bez vere u njenu konkretnu moć. Ipak, utamničenju pevača kao nesumnjivog simbola nemoći pesničke reči, suprotstavljaju se kod Šamisoa druga dva motiva – jedan, već pomenut, da pevač u tamnici i dalje peva i prorokuje, a drugi da se kralj plaši. Ako umetnost zaista nema nikavu društvenu moć, koje se to zavodljive snage plaši kralj?

Isti motiv, nešto ranije, razradio je Ludvig Uland, u baladama *Pevačeva kletva (Des Sängers Fluch, 1814)* i *Bertran de Born, 1829*.¹⁴⁶ U obe umetnost trijumfuje u sudaru sa sirovošću ljudske prirode, sa različitim ishodom i uz neminovne žrtve. Radnju svojih balada Uland smešta u istorijski srednji vek, u vreme samovoljnih i osionih kraljeva i neprekidnih međusobnih sukoba vlastele, kojem se romantičari stalno ponovo vraćaju. U *Pevačevoj kletvi*, pred kralja kojega nam pripovedač u drugoj strofi razotkriva kao jarosnog i krvožednog, stupaju dva pevača.

Der ein in goldnen Locken, der andre grau von Haar (10)

Tako je umetnost od početka dvostruko atribuirana kao nosilac i mudrosti iskustva i tek procvetale životne svežine mladosti. Pevači treba da umilostive kameno srce strašnoga kralja („furchtbar prächtig“, 19). Raskoš njegovog dvora i pojave u opoziciji je sa surovošću njegove prirode koju, opet po suprotnosti, dodatno naglašava blago obličje kraljice. Nju auktorijalni pripovedač poredi sa punim mesecom, čime

¹⁴⁶ Bertran de Born, jedan od najpoznatijih trubadura 12. veka omiljena je tema mnogim umetnicima od Petrarke, preko Ulanda i Hajnea do Ezre Paunda. Više o tome u uvodnom tekstu zbirke *The Poems of the Troubadour Bertran De Born*. 1986. Edited by William D. Paden, Tilde Sankovitch and Patricia Stäblei. London.

upućuje na prevlast sanjarskog u njenoj prirodi. Ona svojim neposrednim oduševljenjem u daljem toku priče treba da demonstrira iracionalno dejstvo umetnosti, što je u *Bertranu de Bornu* centralni motiv. Jednako kao ovde kraljica, na de Bornovu pesmu reaguju ćerka i sin pobesnelog kralja, a na posletku i sam kralj koji tako i odluči da vitez–trubaduru vrati slobodu:

Deines Geistes

Hab ich einen Hauch verspürt. (63–64)



Ilustracija 7: Bertran de Born, iz rukopisa Trubadurskih pesama, Nacionalna biblioteka Francuske

Umetnost pogađa ono najdublje u čoveku, što je skriveno ljudskom oku. Duhu otkriva beskraj i slavu duhovnog života. Kralj *Pevačeve kletve*, očigledno sâm isuviše priroda, ne oseća duh, nego samo strah od zanosne i zavodljive moći koju pred sobom vidi. Iako je u ravni radnje trenutak kulminacije balade kraljeva jarosna reakcija i ubistvo mladog pesnika u devetoj strofi, motiv umetnosti, njene prirode, porekla i uloge, najtemeljnije je razrađen u strofama 7–9, kad pripovedač izveštava o nastupu dva pevača. To je centralni deo Ulandove balade. Karakterisanje mladićevog glasa kao nebeskog i poređenje pevanja starca sa horom duhova dovodi poeziju u direktnu vezu sa nebeskim sferama, sa onostranošću. Repertoar tema pevača ne ostavlja sumnju da je prostor suverenosti poezije egzistencijalna sfera. Umetnost peva o životu i njegovim

postulatima koji ga čine vrednim življenja: o ljubavi, slobodi, dostojanstvu, vernosti i o svetom.

*Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger, goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit;
Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt. (25–29)*

Domen umetnosti je lepo i uzvišeno, onako kako su shvaćeni kod Šilera i ranije kod Berka, delimično i kod Kanta: ono ljupko što potresajući srce (iracionalno) izaziva osećanje miline – ljubav, društvenost i strast; i ono zastrašujuće što budi strah i nagon za samoodržanjem, omogućujući čoveku da u umetničkoj formi trijumfuje nad nuždom fizičke egzistencije. Takva umetnost koja punim tonom peva o najdubljem („Denk' unsrer tiefsten Lieder, stimm' an den vollsten Ton“, 14), osvaja publiku. Na lepo reaguje kraljica, na uzvišeno kraljevi ponosni ratnici koji se na reči pevača čak klanjaju bogu. I Bertran de Born peva kralju o lepom i uzvišenom: o mladoj ženi koja nesrećno ljubi onog za koga se ne može udati i o mladiću koji hrabro gine u boju sećajući se na smrtni oca sa kojim je u zavadi.¹⁴⁷ Tu je dejstvo umetnosti dodatno naglašeno činjenicom da su opevani mladić i devojka deca kralja kojem de Born peva. Snaga umetnosti podcrtana je činjenicom da je kralj prethodno, u najvećem besu, uništio trubadurev dom i grubo se izrugivao njegovoj umetnosti, osudivši ga na smrt, a onda pred njom, ipak, popustio u suzama. Iracionalno dejstvo umetnosti Uland prikazuje i u *Tajleferu (Taillefer, 1816)* – najpre u odnosu na kralja koji svog vernog slugu uzdiže u viteza, a onda u odnosu na kraljeve viteze koji sa žarom kreću u borbu ohrabreni pesmom o Rolandu. Umetnost nagoni srce da se smeje u telu („das Herz im Leibe lacht“, 4). Ona je kao vatra koju je sluga Tajlefer najpre pali u ognjištu, a onda i u srcima ratnika na bojnopolju kod Hejstingsa. Na to ne ostaje imun gospodar Normandana koji plemenitom pesniku daruje slobodu i uzdiže ga do sebe.

Međutim, za tanane zvuke pesme koja je čas dašak, čas oluja („bald wie ein Lüftlein, bald wie ein Sturm“, *Taillefer, 22*), kralj *Pevačeve kletve*, ostaje gluv. On optužuje umetnost za ono što joj vekovima stavljaju na teret: moć da navede ljude na

¹⁴⁷ Lepa je žena, uzvišen je čovek, tvrdi Kant u svom tekstu *O Uzvišenom*.

nemoralno i društveno neprihvatljivo ponašanje: „Ihr habt mein Volk verführet, verlockt ihr nun mein Weib?“ (33). U kralju prevagu odnosi animalno, telesno. Umesto njegove duše pesma potresa njegovo telo: „er bebt am ganzen Leib“ (34), a žrtva njegovog besa i moći je mladi pesnik. Kroz motiv ubistva pesnika Uland tematizuje položaj umetnika u društvu, obespravljenost i nemoć sfere duha u društvenom–materijalnom okruženju kojim upravlja jednodimenzionalna, bezosećajna ljudska priroda. Ipak, umetnost na koncu odnosi pobedu. Njena moć je u sferi večnog, njena osveta je strašna. Umesto tužbalice za mladim pesnikom, starac proklinje kralja, njegov dom i uspomenu na njega, da sa svojom fizičkom propašću utonu u večni zaborav. Reč starog pesnika – u romantičarskom i smislu Hamanove filozofije – postaje svet. On, simbolično, ispunjenju ove kletve žrtvuje harfu, pesnički atribut, koju razbija o jedan od stubova na izlazu iz zamka. Kurzivom u tekstu je naglašeno da samo taj jedan stub – vertikalna prema nebu – ostaje da svedoči o iščezlom sjaju nekadašnje palate, pre nego što se i on pretvori u prah. Snaga gole reči podcrtana je činjenicom da pevač, nakon što slomi harfu, kletvu izgovara bez muzike. Semantika reči nadilazi magiju zvuka. U tom smislu Uland i u *Bertranu de Bornu* koristi motiv razbijene harfe, jer trubadur tužbalicu mora da peva bez nje, kao „sa pola duha“, pa ipak uspeva da umilostivi jarnog kralja. Umetnost je jedina u stanju da probudi plemenito u čoveku, dotičući u njemu ono što je razumom nepoznatljivo. Jedino ona može da prevaziđe propadljivost ljudske egzistencije i pretvori je u večnost. Dodir harfe je simbolični čin produženja života, pa običan mramorni stub dotaknut razbijenom harfom stoji duže od moći i raskoši kralja kojega je umetnost proklela na zaborav. Duže od sveg kraljevskog dostojanstva ostaje da živi pesma, svedočanstvo bezočnog zločina kome će suditi generacije. U tome je istinska i strašna moć umetnosti.

U baladi Augusta fon Platena *Saul i David (Saul und David, 1813)* kralj takođe namerava da ubije pevača. Motiv kraljevog besa pripovedač ne otkriva, tako da je ovu baladu gotovo nemoguće čitati van biblijskog konteksta. Kao predložak Platenu je poslužila epizoda iz *Prve knjige Samuilove* (18. 10–11) u kojoj ljubomorom ophrvani Saul baca koplje na Davida, sina Jesejevog i božijeg izabranika, nakon što je ovaj svirkom i pesmom pokušao da mu odagna tmurne misli kako je to i ranije činio. David se spašava milošću Božijom i to kao motiv kraljevog straha biblijski tekst više puta pominje: „I Saula beše strah od Davida, jer Gospod beše s njim, a od Saula bješe

odstupio“ (1. Ima. 18.11);¹⁴⁸ „I Saul videći da je veoma srećan, bojaše ga se“ (*Ibid*, 18.15).



Ilustracija 8: David pred Saulom svira harfu, Lukas fon Lejden, bakrorez, 1508.

Izostavljajući kontekst kao poznat, Platen u središte pažnje stavlja Davidovu pesmu koja se u *Bibliji* ne pominje. Davidova pesma je pohvala Bogu i svedočanstvo njegove veličine kroz tvorevine u kojima se ogleda:

*„Der Herr ist groß!“ beginnt er feierlich,
„Geschöpfe spiegeln ihres Schöpfers Wonne (5–6)*

Lepotu božanskog pevač, u romantičarskom maniru, predstavlja kroz slike nabujale prirode. Odnos divljenja i ljubavi prema Bogu nadahnjuje i uzdiže pesnika. On je u Platenovoj predstavi skroman i vedar, a njegova pesma slavi lepotu božanske tvorevine. Platen tako ponavlja klasicistički topos koji se i u drugim njegovim baladama

¹⁴⁸ Prevod Đure Daničića.

pojavljuje, najčešće u obliku motiva prerano umrle mladosti koja nastavlja da živi u pesmama umetnika koji ju je voleo. (Link 2002: 174) Ovekovečena u umetnosti lepota zemaljskog nadživljava svoju telesnu prolaznost i približava čoveka bogu. Ta bliskost sa onostranim, ljubavni odnos prema bogu, izostaje u kraljevom zavidnom srcu okrenutom slavi ovog sveta, koji nedvosmisleno simbolizuje teška kruna na njegovoj glavi („Die schwere Kröne löse dir vom Haupt“, 9). Nemoćan da Davidu oduzme božansku privrženost, odnosno pesniku pravo na onostranost, on ostaje u svojim ograničenim zemaljskim okvirima, pokušavajući da mu uzme život. Tu se Platenova balada završava bez izveštaja o ishodu kraljevog napada, što dodatno potvrđuje da je u centru pažnje balade pesma i večnost koju ona otvara, a ne goli život. Tako, umetničko stvaralaštvo, u predstavi koju Platen nudi, još jednom nadilazi život.

Vremenu koje dolazi, međutim, ova poruka počinje da zvuči kao kliše. Pitanje o ulozi umetnosti i položaju pesnika u društvu ostaje jednako živo, a novi odgovori se formiraju sa aspekta promenjenih ekonomskih i socijalnih odnosa, što zahteva i upotrebu drugačijih poetskih sredstava. Hajne, koji se intenzivno bavi problematikom pesnika i pesništva u svetu, stvorio je u prvoj knjizi *Romancera (Romanzero, 1851)* nekoliko izuzetno značajnih poetizacija figure pesnika, među njima i Firduzija.¹⁴⁹ U obradi istorijskog materijala o persijskom pesniku, Hajne bira formu balade. ***Pesnik Firduzi (Der Dichter Firduzi)*** tako potvrđuje ranije pomenutu Hajneovu vezanost za tradicionalne oblike, ali i izvanrednu lucidnost neukrotivog duha i sposobnost da u odnosu na književna sredstva ranijih epoha, pre svega rafiniranom upotrebom jezika, kreira kritičku distancu, koja ih razotkriva kao prevaziđena. Iako odluka da ispriča priču o persijskom pesniku može imati impuls u Hajneovoj biografiji, balada tu intenciju prevazilazi i postaje gorka univerzalna priča o sudbini umetnika i njegovom položaju u svetu.

Balada je strukturirana kao triptih nejednakih delova od kojih prvi i treći predstavljaju izveštaj o nekoliko odvojenih i međusobno vremenski udaljenih događaja, dok drugi deo u potpunosti prenosi reči – najverovatnije unutrašnji monolog – rasrđenog, prevarenog pesnika kojem je šah za epohalno delo, umesto zlatnih, isplatio

¹⁴⁹ Prema Majerovom leksikonu pisaca, pesnik Firduzi živeo je od 932. do 1020. godine i napisao najznačajniji iranski ep od 60.000 stihova pod nazivom *Knjiga kraljeva (Schāhnāme)*. Firduzi je i jedan od prvih predstavnika novog književnog persijskog jezika koji nastaje tokom 10. veka.

srebrne tomane. Priča počinje napomenom o novcu u kojoj je sadržana tek potencija karakterizacije šaha, Firduzijevog patrona.

*Goldne Menschen, Silbermenschen!
Spricht ein Lump von einem Toman,
Ist die Rede nur von Silber,
Ist gemeint ein Silbertoman.*

*Doch im Munde eines Fürsten,
Eines Schaches, ist ein Toman
Gülden stets; ein Schach empfängt
Und er gibt nur goldne Toman. (1–8)*

*Ljudi zlatni i srebrni!
Nitkov kad spomene toman,
Onda misli tek na srebro,
To mu srebrn toman znači.*

*Al' kad riječ tu knez izusti,
Ili šah, tad biće toman
Vazda zlatan; šah što prima,
To i daje: zlatan toman.¹⁵⁰*

Šah će za svaki stih obećati po toman. U šest strofa pripovedač prikazuje Firduzijev pesnički rad i njegovu tvorevinu. Metafora ruže koja sedamnaest puta cveta i vene, i slavuja koji peva, pa zamukne, ne izražavaju samo dugo vreme pesnikovog rada – vreme njegovog života – nego u prvom redu sugerišu prolaznost, propadljivost i neoriginalnost prirodnih tvorevina, stavljajući ih u opoziciju sa umetničkim delom. Prirodnu lepotu nadmašuje umetnička. Nju pesnik tka kao tepih na razboju od misli.

*Unterdessen saß der Dichter
An dem Webstuhl des Gedankens,*

¹⁵⁰ Preveo Hinko Gotlib.

*Tag und Nacht, und webte emsig
Seines Liedes Riesenteppich (21–24)*

*A, međutim pjesnik sjedi
Za tkalačkim stanom duha,
Pa je danju, pa je noću
Svoje pesme ćilim tkao.*

U Hajneovoj predstavi poezija je misaona tvorevina. Centralna slika prvog dela balade je metafora tepiha. Umetničko delo je izjednačeno sa tepihom, ono je veštačka tvorevina ljudske ruke u kojoj se raznobojne niti ujedinjuju u skladnu celinu. Za epskog pesnika te niti su događaji iz mita i istorije njegovog naroda, magijsko i demonsko, pagansko i božansko. Od pesničkog dela Hajne zahteva ono što Firduzijevom pripisuje: dinamiku i živost, toplinu i savršenstvo, kao da je nebeski obasjano svetim sjajem – „wie himmlisch angestrahlt/ Von dem heil'gen Lichte Irans“ (35–36). Topos nebeske inspiracije i veze sa religioznim koji balada pripisuje umetnosti od kraja 18. veka prisutan je i dalje. Baš kao što je i dejstvo pripisano velikoj umetnosti i ovde iracionalno. Hajne ga izjednačava sa magijskim dejstvom, što će šah osetiti i sam („Der Schach fährt auf, als wie behext“, 103), po nesreći tek znatno kasnije – u strukturi balade tek u trećem delu koji velika vremenska distanca deli od trenutka kad Firduzi svoje zaokruženo delo šalje pokrovitelju, očekujući s pravom dogovrenu nagradu. Govoreći o plati za umetničko delo mnogi komentatori Hajneovog *Firduzija* u tome vide kritiku u Hajneovo vreme nadolazećeg materijalizma koji umetnost, kao i sve drugo, tretira isključivo kao robu. Tu, međutim, treba podsetiti na dve stvari. Jedna je ranije već tematizovana u vezi sa statusom umetnosti kao zanatske tvorevine u starom i srednjem veku, i umetnika kao zanatlije koji živi od materijalne naknade za svoja dela. To je vreme u kojem živi i Firduzi. A takav stav podržava i metafora tepiha. Druga je činjenica da u Hajneovoj baladi istorijska motivacija, tačnije motivacija činjenica iz Firduzijevog života, dobija primat, kako u odnosu na moguću biografsku inspiraciju, tako i u odnosu na sociološku motivaciju koja bi se orijentisala prema uslovima Hajneove savremenosti. U tom smislu treba čitati i topose božanske inspiracije i iracionalnog dejstva umetnosti, koje ne smemo jednoznačno shvatiti kao Hajneovu

metapoetiku. Govoreći o monumentalnom epu koji je zaista napisan, Hajne rekreira i okolnosti Firduzijevog vremena i pritom markira i ono što prepoznaje i kritikuje u društvenim i književnim okolnostima svog vremena, ali i ono što prepoznaje kao sjevremeno. Istorijski Firduzi prevaren je na način na koji to Hajne predstavlja, pa naglašavanjem motiva umetnosti kao robe Hajne ne usmerava oštricu pera na slobodne pisce koji s pravom očekuju naknadu – oni žive samo od umetnosti, ali i za nju – a čije je nedaće i sam delio, nego na one koji zaslepljeni sopstvenom moći njome hoće da trguju.

Iako se u stihovima sa početka za šahovu reč vezuje zlato, u trenutku kad ep bude gotov, šah pesniku šalje – srebrnjake. Umesto indirektno sugerisane, realizovaće se apstraktna karakterizacija iz prve strofe. Dovodeći u vezu tu opštu misao sa šahovom platom u srebru, čitamo ono što pripovedač nigde direktno ne kaže: šah je hulja („ein Lump“, 2). Pesnik u razgovoru sa sobom, međutim, ima sofisticiranije stanovišete – što, inače, u ravni upotrebe poetskih sredstava, obezbeđuje oštro razdvajanje glavnog junaka od pripovedača koji će u trećem delu postati upadljivo vidljiv.



Ilustracija 9: Spomenik Firduziju u Rimu, park Vile Borgezi, Sadighi, 1958.

Pesnikov monolog zauzima čitav drugi, najkraći, deo balade. U četiri strofe stalo je obrazloženje Firduzijevog gneva zbog prevare, ali i reminiscencija na ranije formirani utisak o šahu. Pesnika ne ljuti prekršena reč, nego zloupotreba reči i obmana

ćutanjem, na šta u svojoj analizi akcenat stavlja Hink (1986: 67–68). Firduzijeve reći čitamo u ravni odnosa poetskog i socijalnog kao prekor pesnicima koji traće svoju reč na prazne sadržaje, a ćute o društvenim problemima, ali i kao optužbu koja moćnike Hajneovog vremena tereti za zloupotrebu umetnosti; za ćutanje o pravima pisaca i nipodaštavanje umetnosti samosvojnim određivanjem njene vrednosti.

*Aber unverzeihlich ist,
Daß er mich getäuscht so schnöde
Durch den Doppelsinn der Rede
Und des Schweigens größte List. (77–80)*

*Ali, što ne praštam živ
Prevara i pakost to je,
Jer dvosmislom riječi svoje
I ćutanjem posta kriv.*

Reći kojima Firduzi izražava svoje ranije viđenje šaha upućuju isključivo na njegova spoljašnja obeležja – držanje, gest, vatreni pogled – na osnovu kojih Firduzi, polazeći od sveta sopstvenih vrednosti, i šahovo moralno biće doživljava kao neprikosnoveno. U vezi sa izostankom zlatnih tomana, to varljivo pesnikovo viđenje šaha sâmo se od sebe pretače u reći poslovice: nije zlato sve što sija i nije sve onako kako se čini. U Hajneovoj predstavi šah je nepopravljivo vezan za pojavno i materijalno, što u trećem delu podcrtava njegova slika nakon dobrog ručka i dugi katalog dobara koje šalje pesniku, nakon što pod magičnim dejstvom muzike shvati da je uvredio besmrtnoga. Iako sa zakašnjenjem, on za najboljeg daje on što on kao najbolje može da dâ, a to su materijalan dobra; što ga je koštalo, primećuje pripovedač, koliko porez jedne provincije – „die wohl den Zins/ Gekostet von einer ganzen Provinz“ (143–144).

Sad kad više nije reč o pesniku, pripovedačev ironični stav postaje vidljiv. To je markirano i prelaskom sa katrena na distihe koji ubrzavaju ritam ubojite reći u ironičnom prikazu šahovog bonivanskog uživanja, kome je umetnost tek slatki dodatak. U ovom prikazu razaznajemo da možda i nije tvrdičluk, nego šahova ležerna nemarnost, pravi razlog što je Firduziju poslao srebrnjake. On je čovek bez orijentacije o vrednosti

umetnosti, čovek fizičkog, istinski poznavalac materijalne sfere, što dokazuje i prikaz karavana, stavljen u usta samom šahu. Tanana ironija uperena protiv šaha počiva na upotrebi klišetiziranih formula i prevaziđenih floskula iz ranije tradicije za opis karavana, kao i na udruživanju visokoparnog tona sa niskim predmetima. Opsežni, detaljni prikaz karavana je tako deo šahove karakterizacije, ali i pandan slici pesnikovog strpljivog, dugogodišnjeg rada na tepihu umetničkog dela. Iako obe slike karakteriše nabiranje i šarenilo boja, raznorodnost detalja, one su odraz oštre suprotnosti duhovnog i materijalnog, ako ni po čemu drugom onda bar po sredstvima kojima su plaćeni: delo – godinama života, karavan – porezom jedne provincije. Baš kao što su suprotstavljene i slika carevog lagodnog popodneva i Firduzijevog demonstrativnog napuštanja prestonice. Simbolični čin otiranja prašine sa cipela znači pesnikov definitivni raskid sa sferom materijalnog u kojoj nije našao satisfakciju.

Nepremostiva podvojenost materijalne i duhovne sfere kod Hajnea je na snazi ne manje upadljivo nego kod romantičara. Lepota pripada ovoj drugoj i nebeskog je porekla, a stanuje u umetnosti. Caru carevo, a pesniku – pesnikovo. Razlika je međutim u gorčini – s kojom Firduzi u hamamu šahovu platu u srebrnjacima daje za napojnice; s kojom, napuštajući prestonicu, mrmlja sebi u bradu. Nje nema kod romantičara, koji s osmehom tonu u noć, u onostrano i večno, nezainteresovani za ovostrana zadovoljstva. Ta ista gorčina probija i iz metafore baštice koju Firduzi u svom rodnom gradu još poseduje i – čitamo volterovski – predano obrađuje, ne mešajući se u svetovna posla. Ona trijumfuje u poslednjoj sceni: dok povorka sa poklonima ulazi kroz zapadnu gradsku kapiju, kroz istočnu izlazi povorka sa telom mrtvog pesnika. Zapad i istok ovde funkcionišu kao opozicija civilizacije i duha. Priznanje pesnika nalazi tek u smrti. Katalog bogatstava koje do pesnika nije stiglo ima još jednu funkciju: gorko naglašava šta je sve propustio za života. Tu je Hajneova ironija ljuto na delu: smrtni je, izgleda, isuviše smrtan da bi doživeo da uživa blaga ovog sveta.

Književna tradicija zna, međutim, i za drugačiji ishod. U baladi Konrada Ferdinanda Majera *Naprščić (Fingerhütchen, 1882)*, nesuđeni pesnik uživa nagradu za delo blistavog trenutka svog uma. Iz prevoda *Irskih bajki o vilenjacima (Irische Elfenmärchen, 1825/1826)* braće Grim, Majer bira onu o grbavcu korparu kojega okolnost srećnog susreta sa raspevanim vilenjacima oslobađa strašnog tereta njegovog fizičkog nedostatka. U Majerovoj komično-satiričnoj poetskoj predstavi, koja

zadržava osnovnu narativnu strukturu predloška, Naprstak mnogo izrazitije nego u bajci, izrasta u figuru pesnika, reklo bi se realističnog pesnika, kojem, romantičarski shvaćena umetnost – doslovno, ne simbolično – vraća dostojanstvo i skida teret života. Upravo je realizacija romantičarskih simboličnih značenja na doslovnom, realističnom, planu osnov Majerovog humora. Njegov pripovedač udružuje naivnost bajkovitog pripovedanja namenjenog deci, sa izborom reči izuzetno širokog semantičkog potencijala, što rezultira komičnim efektom. Izbor reči, takođe, omogućava da glavnog junaka smestimo u društveni kontekst, posmatrajući ga kao pesnika–izopštenika u društvu, ali i u književnu tradiciju, prema kojoj se Majer odnosi gotovo postmodernistički. Realističkom prosedu balada duguje dužinu jer pripovedač ne samo duhovito, nego i detaljno izveštava o izgledu i okolnostima života Napršćića, a onda i o njegovom egzistencijalnom susretu sa onostranim. To baladu deli na dva dela, od kojih svaki počinje formulom bajkovitog narodnog pripovedanja.



Ilustracija 10: Grbavac sa štapom, gravira Žaka Kaloa

Korpar neobičnog nadimka je marginalac, zbog fizičkog nedostatka otuđen od svog društvenog okruženja. Klone ga se, pripisujući mu svaku vrstu komunikacije sa

sferom iracionalnog – da je veštac, travar, da je blizak duhovima. U tom prikazu nalazi se potencija iz koje se susret sa vilenjacima realistično realizuje. Nasuprot toj karakterizaciji sa tačke gledišta drugih – u kojoj pronalazimo elemente romantičarskog genija otuđenog od prozaične svakidašnjice – pripovedač nam u vidu indirektnog unutrašnjeg monologa nudi sliku jednostavnog, malog čoveka (i ovo preneseno značenje je doslovno realizovano budući da je Naprščić patuljak!), koji gotovo da je zadovoljan životom.

*und er gäbe sich zufrieden,
wär' er nicht im Volk gemieden (15–16)*

Njegova jednodimenzionalnost dodatno je podcrtana na početku drugog dela balade, neposredno pre susreta sa vilenjacima.

*Einmal geht er heim bei Nacht
nach des Tages Lasten,
hat den halben Weg gemacht,
darf ein bißchen rasten,
setzt sich und den Korb daneben,
schimmernd hebt der Mond sich eben:
Fingerhut ist gar nicht bang,
ihm ist gar nicht schaurig,
nur daß noch der Weg so lang,
macht den Kleinen traurig. (31–40)*

Ipak, melodično pevanje zaintrigira čovečuljka. U toj tački Majer satirično eksploatiše topos iracionalnog dejstva umetnosti. Jednostavan melodični stih nevidljivog stihoklepca tako snažno deluje na Naprščića, da dotiče skriveni pesnički talenat u njemu.

*Silberfähre, gleitest leise
ohne Ruder, ohne Gleise! (65–66)*

Ili on samo – kao realista, ono što vidi – poetizuje. Jer se, stihovi, nema sumnje, odnose na mesec, pod kojim se noćni susret odvija, a koji je simbol upravo nebeske,

nedokučive sile koja inspiriše. Metaforičnoj i zvučnoj, krajnje poetičnoj slici prve strofe pridružuju se opipljivi, konkretni predmeti iz stvarnog života u drugoj. Tako nastaje ne samo srećna rima, nego dobra poezija.

*Dieses hast du brav gemacht,
lernet es, ihr Sanger!
Wie du es zustand gebracht,
hubscher ist's und langer! (77–80)*

Kad tako srećno dopuni rimu, pred Napršćićem će se obreti čitav majušni narod vilenjaka – kao da mu se otvorio magični svet poezije, u čemu se krije još jedna realizacija doslovnog znaćenja: njemu se zaista otvorio magični svet. Odnos umetnosti i lepote razrađen je u središnjem delu balade koji sledi, u vilenjakovom obraćanju otkrivenom pesniku. U suprotnosti sa svim što smo do tada saznali o patuljku, vilenjak ga oslovljava sa „lepi oveče“ („schoner Mann“, 81). To je jasan signal da vilenjak govori glasom romantičnog pesnika, što je, uostalom, nagovestio i njegov stih. Za njega je lepota karakteristika čoveka koji je iznutra usavršen do te mere da je i fizički postao lep. To je duhovni stav koji romantizam nasleđuje od vajmarske klasike, a koji Majer ugrađuje u sudbinu Napršćića, uz neminovna satirična izokretanja:

*Ohne hübsche Leiblichkeit
was ist Geisteswurde?*

*Eine ganze Stirne voll
glucklicher Gedanken,
unter einem Hocker soll
langer sie nicht schwanken! (89–94)*

Budući da umetnost preobražava čoveka – i Napršćić je preobražen. I to odista: vilenjačka (ili poetska) magija učinila je da postane „pravi čovek“ („ein grader Man“, 127).

*Fingerhut, nun bist du grad,
deines Fehls genesen!
Heil zum schlanken Ruckengrat!*

Heil zum neuen Wesen! (97–100)

A kako je svaki radikalni faustovski preobražaj u realističkoj poetici nemoguć, budući neuverljiv, Majer uvodi motiv sna. Baš kao Faust na početku II dela tragedije, jutro posle susreta sa vilenjacima, čovečuljak se budi u prirodnom okruženju realističkog ljupkog predela u kojem za razliku od Geteovog locus amoenusa pod suncem umesto vodopada pasu krave i ovce. Kad u neverici „pipa, pipa, pipa“ svoja leđa („tastet, tastet, tastet“, 125), pitajući se je li je ipak sve bio san, Naprščić se potvrđuje kao realistična priroda kojoj su potrebni dokazi. Pita se o realnosti, a ne o pitanjima duha: hoće li mu grba ponovo izrasti? Kad na koncu, ipak, peva i slavi „noć i čas“ („Nacht und Stunde“, 135), mogućnost čitanja je ponovo dvostruka i dvosmislena, jer je reč o omiljenim romantičarskim motivima koje naš mali čovek iz svoje realistične perspektive slavi doslovno shvaćene – kao noć u kojoj se oslobodio grbe, a ne kao prolaz ka onostranom i zlatni trenutak ispunjenja. Umetnost doista skida teret stvarnosti – poetizujući je, tako uverljivo, da neminovno postanemo svesni, njenih najgrubljih nepravdi. Poslednja strofa, otud, podriva sumnju u čitaocu.

*Fingerhütchen wandelt schlank,
gleich als hätt' er Flügel,
seit er schlummernd niedersank
nachts am Elfenhügel. (137–140)*

Sve izgleda toliko idilično, da ovo mora da je, uistinu, priča za decu, kako pripovedač sugeriše, kad u prvom stihu balade oslovljava svoje slušaoce. A ako je ovo priča u koju bi poverovala samo deca, onda mora da je Naprščićev noćni susret tek poetizacija sna, lepa – ničeanska – obmana umetnosti koja nam, nakratko bar, skida surovi tereta stvarnosti.

Majerova balada, dakle, demonstrira stavove realistične poetike, dok deklarativno izražava poetiku prethodnika, u satiričnom ključu naglašavajući njihov preterani lirizam i metafizičko–onotlošku orijentaciju. U istom tonu romantično nasleđe tretira i Karl Špiteler u *Baladi o lirskom vuku (Die Ballade vom lyrischen Wolf, 1896)*. Njegov pesnik dobija animalno obličje najkrvožednijeg od šumskih stanovnika, čime je oštro parodiran omiljeni romantičarski raskorak između materijalnog i duhovnog. Dve

sfere su u prve dve strofe Špitelerove balade udružene u grotesknoj figuri vuka–pesnika. Pripovedač mu pripisuje sve karakteristike romantičnog zanesenjaka koji u prirodnom pejzažu, na mesečini, oseća ljubav i bol.

*Frühlingslüfte lispelten im Haine,
Und ein Wolf im Silbermondscheine,
Aufgeregt von lyrischen Gefühlen,
Strich, in seinem Innersten zu wühlen,
Melancholisch durch Gebirg und Strauch,
Liebe spürt er, etwas Weltschmerz auch. (1–6)*

Romantičarski shvaćen pejzaž pesnikova je unutrašnjost po kojoj vuk – rovari! Sa etabliranjem nauke, psihologije i psihoanalize, samorefleksija dobija racionalističko uobličenje i pojmove, u odnosu na koje je romantičarsko uranjanje u dubine sopstvenog „ja“ – obično rovarenje. Slika se upotpunjuje karikiranjem metafora labudova i ruže, te stalnim dovođenjem u vezu rafiniranih romantičarskih atributa sa fizičkim obeležjima životinje: honiglächelndes – Gemäul, schmachtendes – Geheul.

Drugi deo balade je Orfejeva reakcija na pojavu i lirsko pregnuće vuka. Špiteler spretno bira mitskog pevača ne samo kao kompetentnog da sudi o poeziji i stvarima pesničkim, nego i kao onoga koga i životinje razumeju. Orfej se vuku obraća komičnom mešavinom modernog jezika i klasicističkog patosa:

„Herr Kollega“, bat er ängstlich, „Gnade!“ (14)

Njegov obeshrabrujući komentar suprotstavlja vukovoj nezgrapnoj pojavi šilerovski ideal umetnika kao humanog totaliteta, koji je kroz iskustvo najviše umetničke lepote prevazišao nuždu svoje animalne prirode. Vuku uprirođena zloba, isključuje svaku mogućnost dosezanja konotroverznog ideala lepe duše: „die Bosheit bellt dir aus der Seele“ (16). Ali na vrlini i nije akcenat, to bi umetnost mogla da oprost. Glavni Orfejev prigovor sadržan je u stihovima:

*Aber Drachen mit Musik im Rachen –
Liebster, das sind hoffnungslose Sachen.(21–22)*

Umetnički stavovi, baš kao i sredstva, ranijih epoha nedostatni su za obradu novog materijala i opisivanje tendencija savremenosti. Iako uzdržan i u odnosu na realističko slikanje sveta, Špiteler je posebno skeptičan prema savremenicima koji, uprkos naturalističkom razotkrivanju sirove ljudske prirode, pokušavaju da rekreiraju idealističku sliku stvarnosti, pozivajući se na večnu vrednost lepote, istine i dobrote. Sasvim blizak Šopenhauerovim i Ničeovim antropološkim i estetičkim stavovima, on se podsmeva novom idealizmu naturalista. Duhovno i animalno je beznadežno udaljeno. Tako Špitelerov baladeskni spoj disparatnih elemenata u grotesknom prikazu nezgrapnog vuka–liričara razotkriva nasleđe 18. i 19. veka kao potpuno prevaziđeno, ali i depatetizira prikaz pesnika razbijajući uvreženu sliku.

Agnes Migel je deo drugačije, ozbiljne tradicije, nastavljač klasično-romantičarskih impulsa, kakve Špiteler izvrgava ruglu. Ona baladu vraća u magijsko, prirodno okruženje, sugerišući da mimo herojskog, sudbinskog i tipičnog, neizreciva snaga egzistencijalnog oblikovanja počiva u sferi mitskog. Njena *Priča o vitezu Manuelu (Die Mär vom Ritter Manuel)* iz 1907, samo naizgled ne pripada svom vremenu. Koncipirana na osnovu raznorodnih izvora, na tragu Bokačove devete novele iz X dana *Dekameron*a i priča iz *Hiljadu i jedne noći* i *Hiljadu i jednog dana na Istoku*, te nadahnuta gruzijskim pejzažima i legendama sa Dalekog istoka, otvara širok prostor za iščitavanje metaforičnih i simboličnih značenja, koja daleko prevazilaze osnovni pokretački motiv relativnosti vremena i prostora.¹⁵¹

U poetskoj predstavi Migelove umetnost je svet koji postoji paralelno sa svetom čovekove materijalne egzistencije. Iako se to nigde eksplicitno ne kaže, vitez Manuel dospeva u svet umetnosti, kada se pod dejstvom reči stranih čarobnjaka nadvije nad čarobnu posudu (*Zuberschale*). U našoj narodnoj tradiciji takva posuda može biti sito, dok je u istočnjačkoj posuda koja se može napuniti vodom. Poniranje u vodu omogućava premošćavanje velikih razdaljina i sažimanje odnosno protezanje vremena, pa omađijani ima utisak da prebačen u neku fizički udaljenu zemlju, dugi niz godina provodi van kuće. Ovde nije nevažna činjenica da je dve godine ranije Ajnštajn objavio svoju specijalnu teoriju relativnosti u kojoj opisuje ponašanje vremena i prostora sa

¹⁵¹ Više o izvorima za ovu baladu kod: Neumann, Helga u. Manfred. 2000. Agnes Migel: Die Ehredoktorwürde und ihre Vorgeschichte im Spiegel Zeitgenössischer Literaturkritik. Würzburg: Königshausen – Neumann, 133–140.

tačke gledišta dva posmatrača koji se, jedan u odnosu na drugoga, relativno kreću. Migelova kao da, upravo sa tim u vezi, u svojoj baladi podseća na ranije, narodne i religiozne predstave o relativnosti vremena i prostora, koje se kriju u pričama i legendama, neuobličene u naučni, racionalistički diskurs.

Migelova koristi motiv magije da označi domen umetnosti kao prostor intuitivnog, iracionalnog uvida u čovekovu egzistenciju. Poniranje u dubinu čarobne posude prepoznajemo kao romantičarsko poniranje u sebe, otkrivanje dalekog i nepoznatog, čitavog kosmosa u sebi. Izveden pred kralja čiji je vitez, Manuel svedoči kao da je dvadeset godina bo na putu, ali nam njegova napomena da je odeća kralja nepromenjena od njihovog poslednjeg susreta, upućuje da je u vremenskoj ravni u kojem kralj i vitez razgovaraju, proteklo najviše nekoliko sati, baš kao i boja vitezove kose. Dvorani tvrde da je nepromenjena, dok sam vitez smatra da je prošlo mnogo vremena i da je sed. Njegovo putovanje tako odmah razumemo kao unutrašnje putovanje kroz sopstveno biće koje mu otvara čarolija umetnosti. Manuel otelovljuje subjektivni doživljaj sveta, prostora i vremena koji odlikuje umetnost, ali i otuđenost tog sveta od okoline. Nakon što sasluša Manuelovu priču, kralj ga naziva „jednom budalom“ („der arme Narr“, 49) i traži da se sa njega skinu čini. Ali čarobnjaka više nema. Dejstvo umetnosti predestinira za večnost. Jednom probuđena svest, ostaje budna i svom je vlasniku i blagoslov i jad.

Denn ein Gram

Durchrüttelt mich, den nie ein Mensch gekannt. (27–27)

Jednom otkriven svet umetnosti, ne može se zaboraviti, kao ni sopstveno unutrašnje biće, jednom otkriveno svesti. Ključ za ulazak u taj svet je reč – čarobna reč kao kod Getea – reč umetnička koja kao da ni iz čega stvara sasvim novi svet. Tu veoma važnu ulogu igra i motiv ljubavi koji Migelova uvodi kroz lik misteriozne, bezimene devojke koja viteza čeka u dalekoj zemlji. Ljubav proširuje čovekovo biće do tačke preklapanja sa onostranim i otvara prostor za njegovo intuitivno razumevanje. Vitez neutešno tuguje za svojom voljenom, pa je smrt u lovu za njega izbavljenje – Kostićevom rečju – iz *beznjenice*, ali i iz nerazumevanja besmisla života u materijalnom. Duboko romantično objedinjavanje motiva ljubavi i smrti relizuje se kod Migelove u činjenici da trenutak smrti priziva ime voljene – Tamara. Mogućnost

imenovanja, od svesnog čoveka čini umetnika. U tom smislu je i treći deo balade, svojevrsni obrt, koji potvrđuje da svet koji je vitez Manuel pohodio u svojoj svesti – zaista postoji. Na način na koji svet umetničkog dela realno postoji – unutar okvira i zakona koje mu je odredio umetnik.

Da bi stvorila predstavu ove podvojene realnosti, Migelova poseže za transcendentnom fantastikom, shvaćenom kao kod Lapšina.¹⁵² U *Priči o vitezu Manuelu* daleki, lepisvet fantastičnog i natprirodnog postoji paralelno sa prirodnim pojavama, i nije samo izmišljotina koja bi se dala obrazložiti ludilom, snom ili magijom. U tome poetski postupak Migelove neodoljivo podseća na svet Hofmanove pripovetke, a Manuelovo daleko kraljevstvo izjednačava sa Anzelmovom Atlantidom. Poseta neobičnog sluge princeze Tamare koji dolazi da kruniše Manuela kao svog kralja, potvrđuje njegovo postojanje kao realno. Ovu posetu istovremeno možemo čitati i – kao u *Firduziju* – zakasnelo društveno priznanje umetniku, koje mu sad odaje i sam kralj: kada simboličnim gestom pokaže da je Manuel mrtav, on šaku zemlje uzima iz posude u kojoj cvetaju ruže – simbol pesničke tvorevine, ali i Lutera i svete Elizabete, odnosno istinskog religioznog osećanja sveta.

Završnica balade otvara prostor metafizičkog i za kralja, istina ne kroz umetnost, nego kroz religiozno osećanje sveta, posredstvom metafore Hrista kojem se nepoznati glas obraća da potvrdi istinu koju je spoznao vitez Manuel: da je istinski život u duhu, a da je svet naše fizičke egzistencije samo privid. Umetnost je, otud, otkrivanje lepote sveta u kojem živi naše potpuno biće. To je duboko romantičan zaključak balade Migelove koji rekreira duh velikih epoha nemačke književnosti, zaključak koji dva završna stiha tek neubedljivo dovode u pitanje, ali koji će egzistencijalno i istorijsko iskustvo 20. veka – kojega će Migelova biti učesnik i svedok – prezreti kao patetičan i jalov.

Rečeno je već da je Breht najznačajniji nastavljajući baladeskne tradicije u 20. veku. U njegovom delu balada se pojavljuje u svoj mnogostrukosti svojih lica: od tipa vedekindovskog benkellida i varijacije moritata, preko prirodno-magijske balade u kojoj se čovek suprotstavlja vitalnim, elementarnim silama, do balade o tobožnjim herojima „nacionalnog“ ponosa, o vojnicima i avanturistima, kakvi su Kortežovi ljudi, koja skida

¹⁵² Više kod: Ivan Lapšin. 1981. *Estetika Dostojevskog*. Beograd: Slovo Ljubve.

iluziju sa idiličnih priča o pohođenju dalekih krajeva; od balade koja dinamizuje moderne elemente pesme za pevanje i songa sa ciljem političkog angažmana, do uzornih legendi i hronika sa didaktičkom crtom. (Hink 2009: 80, 83). U periodu ideološke posvećenosti, Breht polazi sa stanovišta da integrisanje elemenata narodne poezije ima svrhu u onim tekstovima u kojima se obrađuju iskustva iz istorijsko–socijalnih situacija, jer samo tada ne sprečavaju razvoj novih oblika svesti. Do toga je Brehtu najviše stalo, do nove društvene i individualne svesti.

U *Legendi o nastanku Knjige Taoteking na putu Lao Cea u emigraciju (Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration, 1938)* Breht, i sam u emigraciji, poučava o novim „idelano–demokratskim oblicima komunikacije zasnovanim na solidarnosti i novim oblicima društvenog ponašanja“ (Menemajer 2002: 422).¹⁵³ Reč je, bez sumnje, o društvenom ponašanju koje će izmeniti postojeću praksu koja je dovela do „snaženja zla“ („Und die Bosheit nahm an Kräftenwiedereinmalzu“, 4), kako u domovini Lao Cea, tako i u Brehtovoj, tada nacističkoj, Nemačkoj.¹⁵⁴ Jedina direktno izrečena mudrost u baladi, da tiha voda breg roni, doprinela je izuzetnoj popularnosti balade među nemačkim emigrantima, kao i među obespravljenima u čitavoj Evropi tokom Drugog svetskog rata.

*„Daß das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit den harten Stein besiegt.
Du verstehst, das Harte unterliegt.“ (23–25)*

Brehtova namera, međutim, prevazilazi direktno didaktiziranje, pa ova pouka kineskog mudraca, nesumnjivo funkcionalna u formiranju značenja balade, ima važnu ulogu i na planu radnje. Ona je povod za centralni događaj – Lao Ceovo stvaranje knjige mudrosti *Taoteking*. Mudrac, koji u sedamdesetoj godini i slabog zdravlja poučava o osnovnim principima života i saznanja, zapisaće svoje učenje tek na zahtev skromnog carinika, koga je ova mudrost zaintrigirala i želi da čuje još. Tako kod Brehta proces stvaranja ne dobija utemeljenje u božanskoj inspiraciji, nego u osećanju socijalne

¹⁵³ Balada je objavljena u 3. poglavlju Svendenborških pesama (Svendborger Gedichte, 1939).

¹⁵⁴ Lao Ce, legendarni kineski filozof iz 6. veka pne, smatra se osnivačem taoizma, kao filozofije koja će prerasti u religiju i autorom knjige *Taoteking*. Savremena nauka sumnja da je Lao Ce istorijska ličnost, budući da o njemu nema baš nikakvih podataka u zvaničnim hronikama. Današnja verzija *Taotekinga*, potiče iz 4. v. pne. To je zbirka mudrih izreka koja predstavlja bazični tekst taoističke religije.

odgovornosti i srdačnog ljudskog ophođenja – mudraca, odnosno intelektualca – prema onima koji su još bosonogi i u zakrpama („Auf den Mann: Flickjoppe, keine Schuh“, 42), a čiji je duh živ da prepozna impulse svesti.

„Die etwas fragen,
Die verdienen Antwort.“ (53–54)



Ilustracija 11: Lao Ce, ilustracija iz vremena vladavine dinastije Ming

U razmišljanjima o ovoj Brehtovoj baladi Valter Benjamin ističe presudan faktor ljubaznosti (Freudlichkeit), srdačnog ophođenja prema drugome, koje obeležava kako molbu i ponašanje carinika čija je intelektualna znatiželja zagolicana, tako i mudraca, koji neće odbiti vodu onome ko želi da se napije sa izvora njegove mudrosti – iako pred sobom ima neizvesnost puta, iako zadržavanje znači opasnost (Benjamin 1971: 172).¹⁵⁵

Carinik reprezentuje klasu siromašnih i društveno obespravljenih kojima je možda uskraćeno pravo na obrazovanje, ali kojima je dovoljna iskra da se intelektualno probude. Iako se figura carinika kod Brehta pojavljuje u skladu sa motivacijom postojećeg predanja o Lao Ceu, ne izostaje ni jasna aluzija na biblijski tekst i figuru jevanđeliste Mateja (Mat. 23. 31–32), budući da se Breht, uprkos svom levičarskom

¹⁵⁵ Više kod Benjamin, Walter. 1971. Versuche über Brecht. Frankfurt a.M. 172.

opredeljenju, nikada nije odrekao *Biblije*. Carinikova znatiželja (Wissensbegierde) u Brehtovom učenju o dejstvu teatra zamenjuje aristotelovski strah pred sudbinom, dok Lao Ce oličava predusretljivost (Hilfsbereitschaft) koja u epskom teatru smenjuje aristotelovsko sažaljenje (Brecht 1963: 100).¹⁵⁶ Susret na granici aktivira i simboličko značenje pojma granice kao prelaza iz znanja u neznanje u slučaju carinika, odnosno iz duha u materiju – u slučaju mudrosti Lao Cea, baš kao i u slučaju *Biblije* koju Breht razume u materijalističkom ključu. Tek u materijalnom obliku duhovno postaje društveno upotrebljivo i korisno. Forma znanja kod Brehta postaje vidljiva i opipljiva zahvaljujući međuodnosu između novog učenika i starog učitelja, u kojem ni jedan od njih ne gubi svoju samostalnost. Budući da je reč o pojmu opštekorisnog i nadindividualnog znanja, Breht depersonalizuje obe figure koje učestvuju u procesu njegove materijalizacije – ni jednog od njih ne pominje imenom, izuzimajući ime mudraca u naslovu, a ime ne daje ni dečaku koji Lao Cea prati na putu.

Susret mudraca i carinika je za obojicu granični, odnosno, egzistencijalno susret. Lao Ce svoju mudrost zapisuje tek na zahtev carinika, bez čega ona nikad ne bi dobila svoj društveno-korisni oblik.

Sieben Tage schrieben sie zu zweit. (52)

Tako obojica postaju deo procesa čiji je rezultat knjiga mudrosti. Umetnost po Brehtu nastaje u dijalektičkom procesu čiji je neophodni deo distanca – kako u odnosu stvaraoča prema publici, tako i u odnosu prema samome sebi. U tom smislu, Frederik Džejmson ovu Brehtovu baladu i razume kao „tematizovanje pitanja distance i odstojanja koje distanca ima sama od sebe“ (Jameson 1998: 74). Lao Ce je prikazan kao predusretljiv i ljubazan, dobronameran, ali njegova distanca u odnosu na carinika je nedvosmislena, iskazana već u pogledu kojim ga mudrac gleda: „Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu“ (39). Mudrac je i u situaciji distanciranja od svoje domovine. Čak i njegovu mudrost u baladi izgovara njegov pratilac, dečak, koji knjigu mudrosti i zapisuje prema starčevom diktatu. Na isti način, carinik ne reaguje odmah na sentenciju koju čuje od dečaka, nego tek nakon što dvojica putnika zađu za bor, dakle, tek sa određene distance koja je u ovom slučaju fizička. U godinama u kojima balada nastaje,

¹⁵⁶ Citirano prema Hink 1968: 142.

pojam distance postaje veoma važan u sprovođenju Brehtove teorije otuđenja u pozorišnu praksu. Otuđenje koje Breht zahteva od glumca u odnosu na ulogu podrazumeva gledanje sopstvenog izvođenja, proces tokom kojeg se u odnosu na ulogu kreira kritička distanca koja omogućava racionalistički, kritički odnos mana i slabosti predstavljenog karaktera i postupaka, a isključuje svaku vrstu nesvesnog, emocionalnog uživanja. Takav budan odnos Breht traži i od publike, pa neprekidno razbijajući scensku iluziju, nastoji da kod gledalaca pokrene spoznaju koja sama doseže do pouke koje se može realizovati u životnoj praksi.

To je poetika koju balada o Lao Ceu zastupa, ali i demonstrira. Jer zadatim književnim oblikom balade, sa poznatim sadržajem legende, Breht sužava prostor za autonomni poetski izraz, ali, ne ispuštajući iz vida recipijenta, pojednostavljuje sheme za njegovu neposrednu komunikaciju sa delom. Složena metrika ima zadatak da podrži, naizgled, jednostavan stili način izražavanja koji prevazilazi intelektualne barijere i dopire do šire publike. Brehtova balada je egzemplarna priča sa poukom, koja se čitaocu obraća direktno. Nevidljivi auktorijalni pripovedač, u pretposlednjoj strofi postaje vidljiv i zahteva od čitalaca da se uključe: „Sagt jetzt: sagt jetzt, kann man höflicher sein?“ (60). Zaostatak iluzije je razbijena i direktnu pouku poslednje strofe treba čitati ne samo kao svestremenu mudrost poput one o vodi, nego i u vezi sa istorijskim trenutkom u kojem svaka društvena uloga ima svoj zadatak. Benkelzangersku pouku poslednje strofe do koje je, kako smo videli, veoma držao prosvetiteljski racionalizam, 19. vek je prezreo i zaboravio, vinuvši baladu u više intelektualne sfere i namenivši je načitanoj publici, polažući veće nade u iracionalno dejstvo umetnosti. Breht vraćadirektnu pouku u baladu. U vidu koncentrisanog i razumljivog iskaza koji sažima istinu o socijalnim odnosima prethodno posredovanu kroz fabulu ona treba ubojito da deluje na racionalni deo čovekovog bića, da ga osposobi da misli. Brehtov čitalac je pozvan da osvesti svoju socijalnu ulogu i njenu delotvornost u adekvatnom društvenom sistemu –ulogu onoga čija je svest budna i ko zahteva znanje; ili onoga ko istinu mora da kaže tako da je razumljiva svima.

Reči drevne mudrosti pokreću carinika da traži istinu na koju ima pravo. Zahtev bosonogog carinika nagonistarcada na putu udaljavanja od zla postane svestan svoje društvene odgovornosti. Ta nova kritička svest u odnosu na sopstvenu ulogu ezoteričnog mudraca, skupa sa njegovim prijateljskim, altruističkim stavom koji nije ravnodušan

prema drugome, stvara od njega umetnika. On svoj prelaz granice – od duhovnog ka materijalnom, onostranog ka ovostranom – plaća delom koje će trajati desetinama vekova. Esencija tog dela je mudrost – ljudski život u ogledalu prirodnih pojava koje ga okružuju. U potpunosti okrenut ovostranom, Breht svojom poetikom najavljuje posleratni stav umetnosti koja je sasvim izgubila poverenje u nadzemaljski pravedni poredak, pa će novim jezikom težiti da progovori o iskustvima koja su toliko nepojmljiva, da ih stare teodiceje ne mogu apsorbovati. Za njih je lepota istina, neizreciva jezikom koji je oskrnavila laž.

U baladi druge polovine 20. veka više nema mesta za onostranost kojoj bi se divili kao lepoj, kao što u filozofskoj misli njene savremenosti, po rečima Horkhajmera, više nema mesta za boga koji bi bio svevišnji i sveznajući. Kritička filozofija Frankfurtske škole svoj pečat ostaviće i u promišljanjima estetskog, pre drugih, u rečima Teodora Adorna, kojima se do danas priznaje prekretnički značaj. Pedesetih godina, Adorno odriče prostor metafizičkom u umetnosti, svaku askezu i svaki hedonizam, i zahteva od nje da bude stalni instrument društvenog nadzora i mesto razotkrivanja istine o društvu i istoriji. Taj zahtev uticao je presudno na generaciju posleratnih autora, koji su sebi krčili sebi put između brehtovskog angažmana i larpurlartizma neoromantike, među njima i Gintera Grasa, čiji kulturni roman *Limeni doboš* (*Blechtrommel*, 1959) predstavlja direktan odgovor na Adornov zahtev da umetnost posleratnog vremena mora da ispita ulogu pojedinca u kolektivnoj euforiji nacionalsocijalizma. Iako će i kasnije njegovo stvaralaštvo biti obeleženo mnogim postulatima Adornove estetike, Gras će sredinom šezdesetih godina stati na stranu Adornovih oponenta, koji su se oštro obrušili na raskorak između radikalne društvene kritike koju zastupa njegova socijalna teorija i činjenice da praksa, koja bi tu kritiku sprovela u delo, u potpunosti izostaje.¹⁵⁷ U pismima iz istog perioda Gras optužuje Adorna da se nije dovoljno jasno opredelio za socijaldemokratiju, dok u kratkoj baladi *Adornov jezik* (*Adornos Zunge*, 1965) istupa protiv jalovosti jezičke estetike frankfurtskog profesora, protiv „narcističke zaljubljenosti Zlatoustog u sopstvene slatke

¹⁵⁷ Kasnije, tokom studentskih protesta 1968. godine, predstavnici Frankfurtske škole izrazili su simpatije prema radikalnom društvenom studentskom pokretu, koji je u mnogome delovao u skladu sa njihovom društvenom teorijom, ali bez prave spremnosti da studente zaista podrže. Od odgovornosti za studentski pokret, Adorno se branio rečima: „Ja sam samo razvio teorijski model. Kako sam mogao i da pretpostavim da će ljudi želeti da ga realizuju pomoću molotovljevih koktela“.

reči“ (Frizen 1992: 42). Intelektualac je u Grasovoj slici, kao i kod Brehta, prikazan sa aspekta svoje društvene odgovornosti – za nečinjenje jednako kao i za činjenje. Samo što kod Grasa nema ni traga poverenja u didaktičko. Upravo suprotno. Svodeći apstraktne pojmove na njihove konkretne, predmetne supstitute, fabula balade prati spornu recepciju Adornovih reči. Metafora jezika kao organa, a ne medijuma govora, upućuje na ispraznost mehaničkog proizvođenja glasova, govorenja bez stvarnog značenja i bez komunikativne vrednosti, ali uvodi i simboliku zmijske koja druge nagovara na greh. Motiv igre u prvoj strofi izneverava očekivanje, jer umesto *homo ludens*, pripovedač nudi prikaz razmaženog intelektualca koji se u toploj sobi igra jezikom. Za njega je igra jezikom zabava, štaviše lepa zabava. Estetski kvalifikativ „lepo“, naglašen ponavljanjem, priziva koncept obožavanja lepote u umetnost, okrećući prvobitnu Adornovu kritiku hedonizma i larpurlatizma protiv njenog tvorca. Na isti način je ponavljanjem naglašena i priloška odredba „alleine“ (15–16), čime se tvorcu radikalne društvene teorije prebacuje romantičarski individualizam. Ogledalo u prikazu Adorna to dodatno pojačava, jer uvodi motiv Narcisa kojeg zagledanost u sopstveno biće sprečava da dela. Samo srce balade je upravo stari sukob akcije i kontemplacije koji je kod Grasa odeven u groteskno ruho. Kritika ne šteti Adornove recipijente koji su prikazani kaomesari u pohodu za dobrim komadom jezika. Njihovu malograđansku orijentaciju ističe uredno penjanje stepenicama („die stiegen regelmässig Treppen“, 5), kao i tendencija da lepi predmet ponesu kući („trugen sie/ die schöne Zunge in ihr Haus“, 17–18) – čak i ako kuću razumemo kao individualni kognitivni kapacitet, a ne kao malograđanski enterijer. Princip konkretizovanja apstraktnog i realizacije metafore kod Grasa je stalno na delu. Adornovi mesari, na početku prikazani samo kao pretnja, ulaze bez kucanja i nose noževu, čime je jasno sugerisana sirovost primalaca, koji ne samo da ideje koje lepo zvuče shvataju zdravo-za-gotovo i prisvajaju kao svoje, nego su spremni i da se agresivno bore za njih. Kada ih unakaze – bude kasno: „zu spät“, stoji usamljeno, odvojeno od poslednje strofe, kao lepe ideje otuđene od filozofa. Na snazi je mnogo puta tematizovan topos štetnosti literature i pitanje aktuelno od Sevantesa, preko Flobera i ekspresionista – da li je odgovornost za delanje na tekstu ili na onome ko čita? Grasova kritika je dvosekli mač. Odgovornost publike ne suspenduje odgovornost intelektualca koji ima svest da se lepom izrazu ne može odreći zavodljiva snaga. Grasovo vreme od umetnosti, ipak, traži više od toga da bude lepa reč, vešto ukroćena

na papiru. Umetnik mora da bude živi glas javnosti, kritike i politike koja ustaje i protiv sebe same, kad potone u nedelatne obrasce prošlosti. Grasova baladeskna reakcija na aktuelnu temu Adornovog impotentnog esteticizma to i demonstrira, a činjenica da se Gras u sukobu Kami – Sartr odlučio za „srećnog Sizifa“ samo potvrđuje da je Adornov nauk, iako kritikovan, u piscu–čitaocu, Grasu, snažnije odjeknuo od levog aktivizma.

Kritički glasovi odjekuju i u Birmanovoj *Baladi pesniku Fransoa Vijonu (Ballade auf den Dichter François Villon, 1968)*. Poznat kao kritičar partijske diktature u Nemačkoj Demokratskoj Republici, Birman ovde ustaje protiv umetničkog koncepta koji podržava takav sistem. Birmanove balade nadovezuju se na tradiciju Vedekindovih kabaretskih numera praćenih muzikom, koje sam umetnik izvodi u javnosti, zbog čega pripovedača u njima odmah poistovećujemo sa pesnikom. Naglašavajući da mu je Vijon brat sa kojim deli sobu, pripovedač se ovde dodatno identifikuje kao pesnik buntovne i kritičke tradicije u koju ubraja i Brehta. Vijonu kojeg krije u svom ormaru, on suflira Brehtove stihove („Vergißt er seinen Text, soufflier/ Ich ihm aus Brechts Gedichten“, 19–20). Naglašena je izrazita svest pesnika o sopstvenoj pripadnosti određenoj tradiciji, koju potvrđuje tendenciozno posezanje za elementima te tradicije.

Vijonov buntovnički duh balada rekreira zazivanjem epizoda iz njegovog života i likova njegove poezije („die dicke Margot“, 27), afirmišući koncept umetnosti kao društvene kritike, pobune i provokacije. Umetnost je gorka pilula istine („mit seinen Bittersängen“, ponavlja se čak tri puta u 32, 33 i 37. stihu) koja se drsko suprotstavlja taštini sveta. Pesnik je – baš kao u prethodnoj tradiciji – slobodan kao ptica koja u šumi peva nesputano. Ovde deklarativno iskazan, problem slobode u umetnosti izrasta u drugom delu balade u njen centralni motiv.

Dann sang er unverschämt und schön

Wie Vögel frei im Wald

Beim Lieben und beim Klauengehn (49–51)



Ilustracija 12 Fransoa Vijon, iluminacija iz *Velikog zaveštanja*, Pariz 1489.

Lepo je i ovde estetski kvalitet umetnosti, ali je u vezi sa besramnim, što dodatno naglašava pesničku slobodu od stega svih normi, ali i obavezuje pesnika da bez zazora i ograničenja, bez srama, kaže istinu. Motiv krađe deo je biografske motivacije balade u vezi sa detaljima iz Vijonovog života, ali može se čitati i u smislu slobodnog odnosa savremene, postmoderne umetnosti prema prethodnoj tradiciji. I motivi ljubavi i vina tradicionalno nalaze svoje mesto uz pesnika. Slatka opijenost romantičarskog pesnika, međutim, zamenjena je ovde teškim alkoholnim pijanstvom, špiritusom koji „udara u mozak“ („Der drückt ihm aufs Gehirn“, 54), dok je ljubav svedena na malograđansku meru noćnih poseta Marije koja se ujutro iskrada i odlazi u grad, na posao. Zbog njenih dolazaka, pripovedač izvodi Vijona iz svog ormara u savremenost podeljene Nemačke. Pesnik je provokator koji drsko razobličava besmislice savremenog društvenog života. U tom smislu treba čitati sliku Vijona koji na Berlinskom zidu svira harfu od bodljikave žice, dok mu graničari svojom paljbom zadaju ritam.

Dann spielt er auf dem Stacheldraht

Aus Jux die große Harfe

Die Grenzer schießen Rhythmus zu

Verschieden nach Bedarfe (69–72)

Ali istinu niko ne želi da čuje ni kao šalu šali, pa pesnika progone i na ovom i onom svetu. Stvar je izašla na videlo i policija dolazi u posetu pripovedaču koji bez mnogo predomišljanja predaje orman u kojem se krije. Umetnost provokacije za koju je istina lepota na udaru je doktrinarnog režima, u kojem brat izdaje brata. Tako se Birman kroz predstavu umetnosti i pesnika ponovo obrušava na strah i neslobode koje vladaju u DDR-u. U odgovoru pripovednog *ja* policiji koji zauzima dve duge strofe od po osam stihova, sadržana je oštra satirična predstava pokornog građanina i režimskog pesnika koji, krotak poput jagnjeta, ignoriše društvena pitanja.

*Ein Lämmerschwänzchen bin ich
Ein stiller Bürger. Blumen nur
In Liedern sanft besing ich. (114–116)*

Motiv cveća priziva sliku iz prvog dela pesme:

*Er stinkt, der Dichter, blumensüß
Muß er gerochen haben
Bevor sie ihn vor Jahr und Tag
Wie'n Hund begraben haben (9–12)*

Pesnik poput Vijona, deo tradicije u koju Birmanov pripovedač svrstava i sebe, smrdi na trulež i završava pokopan kao pas. Dok počasti i uvažavanje dobija onaj koji peva o cveću – visoki funkcioner doktrinarne DDR kulture, Alfred Kurela, u prethodnoj strofi pomenut u naizgled pozitivnom kontekstu. Preokretanja su deo Birmanovog satiričnog izraza, pa se i preplašeno pripovedačko „ja“ pozitivnim uticajem Kurelinih napisa brani od štetne literature – Vijona i Kafke. A tako ispravan i doktrinarno načitan građanin–pesnik pretvara se u – potkazivača. To je njegov najveći domet. Prema tome Birman izražava najveće gađenje kroz metaforu povraćanja („das Erbrochenes“, 119) – to je jedino što je policija uspeła da pronađe u ormaru gde je „starij brat“ Vijon bio sakriven. Balada tako istovremeno izražava gađenje prema sladunjavom konceptu jalove umetnosti i prema društvu nesloboda u kojoj ona cveta – jer je i u jednom i u drugom čovek sputan i sveden na sopstvene nagone i strahove, na banalnost bezlične

egzistencije. Birman zahteva živu, osvešćenu kritičku umetnost koja uzburkava misao i prkosi strahu i smrti na način na koji to na zidu čini Vijonov duh.

Pregled slike umetnika i umetnosti u baladi završavamo kratkom baladom Ule Han *Poboljšano izdanje (Verbesserte Auflage, 1981)*, koja mit o Orfeju i Euridiki priča na novi način, sa jasnom tendencijom da je osloboditradiranih čitanja i uvreženih gender matrica. Tu tendenciju sugerišu reči izabrane tako da iskaz markiraju u smislu neravnopravnih rodni odnosa, dok perspektiva auktorijalnog glasa koji se javlja između muškog i ženskog unutrašnjeg monologa ne mora biti nužno ženska. Ona samo suspenduje tradicionalnu interpretaciju ovog mita i nudi njegovu *poboljšanu* verziju. Naslov, dakle, uvodi vrednosni kriterijum koji novo čitanja i nove pespektive u umetnosti vidi kao vrednosno pozitivne. Naslov uvodi imotiv književnog dela kao produkta – proizvoda izdavačke industrije koji se mnogostruko prešampava, menja i poboljšava, što je u izrazitoj suprotnosti sa Orfejevom pesmom koja je proizvod čiste inspiracije. Kao suprotnost naivnom pesniku kojega, u stalnom dodiru sa prirodom, ljubav nadahnjuje, naslov konstruiše imaginarnu figuru profesionalnog pisca, erudite – upućenog na klasičnu mitologiju i višestruke izvore – koji verzije svog umetničkog dela preispituje i popravlja.

Ispričana iz tri perspektive, nova verzija priče o Orfeju i Euridiki skoncentrisana je na trenutak izlaska iz podzemlja koji je kod Ovidija sažet u neveliki broj stihova (*Metamorfoze*, X, 53–63). Prvi deo balade je unutrašnji monolog koji nam muškarca koji čezne za ženom otkriva kao pesnika, i pre nego što saznamo da je Orfejev. Njegova čežnja za voljenom je zapravo čežnja za sopstvenom pesmom koja je bez ljubavi presahnula. Reči markirane po zvučanju (gehören – hören – beschworen) razotkrivaju patrijarhalni pogled na ženu kao na imovinu koja muškarcu apsolutno pripada i treba da ga zakleto sluša, diveći se njegovom umeću:

*dann
wird sie ihm wieder gehören hören
beschwören sein Lied(1–3)*

Za to divljenje je nagrada večna slava kojom će je slaviti kako obećava refren balade. U refrenu su markirane imenice koje slavljenje žene svode na njene fizičke

karakteristike, što celokupno pesništvo posvećeno ženskoj lepoti razotkriva kao zanemarivanje intelektualnih kvaliteta žene, skrivenog pod maskom slavljenja lepote.

*Hals Nase Ohren
die Augen die Haare den Mund
und so weiter wie
will er sie preisen allein
zu ihrem ewigen Ruhm(5–9)*

Lakonsko „i tako dalje“ relativizuje diskurs cjelokupne istorije ljubavnog pesništva, podcrtava umor i istrošenost njenih matrica, te svođenje i žene, i lepote u takvoj poeziji, na puko fizičko postojanje – na delove tela, i to one netabuirane. Refren u drugom delu u postmodernističkom ključu ponavlja topos poezije koja se opire smrti obezbeđujući lepoti u umetnosti večno trajanje – topos koji je romantičarska recepcija mita o Orfeju i Euridiki uzdigla do estetskog zakona i koncepta dominantnog u umetnosti sve do moderne, a koji smo do sada mnogo puta pominjali u ovoj studiji. Orfejeva perspektiva je na snazi i nakon završetka prvog refrena, odnosno unutrašnjeg monologa, kroz ono što on čuje. Euridika peva. Ona koja, u njegovoj predstavi treba tek da „osluškuje“ („lauschen“, 11) – pevajući mu „pada na leđa“ („fällt/ sinngend ihm in den Rücken“, 11–12). Idealizovana predstava pesnika koji opeva lepotu – i kojem bi voljena svakako pala na grudi – očigledno se razlikuje od realistične predstave muškarca koji na svojim leđima nosi teret njenog izbavljenja. Herojski balast patrijarhalnog očekivanja jednako pritiska muškarca, kao što predstava lepe slike diskredituje ženu kroz istoriju pesništva.

I u dekonstruisanom mitu ključan je trenutak Orfejevog okretanja koji razotkriva da su u *poboljšanoj* verziji glavnih akteri zaista zamenili ove tradicionalno shvaćene uloge. Ponovo se realizuje metafora, pa iz „zbunjenih“ Orfejevih, Euridika uzima stvar – liru – u svoje ruke. Pesnikova stvaralačka nemoć, zbog gubitka ljubavi, zamenjena je u novom viđenju, njegovom delatnom impotencijom – demontirani junak nije u stanju da voljenu ženu izvede iz pakla. Nova, auktorijalna, perspektiva u drugom delu balade potvrđuje Euridiku – sopsobnu da se o sebi brine – neosporno i kao pesnikinju, odnosnopriznaje ženi novu ulogu koju su mit i tradicija namenili muškarcu. Refren izjednačuje Euridikin unutrašnji monolog sa Orfejevim, u tački predmeta i svrhe

umetnosti, kao i u tački odnosa života i umetnosti. Variran samo po ličnim zamenicama („sie ihn“ u 22. namesto „er sie“ u 7. stihu) refren stavlja znak jednakosti između ženskog i muškog pisma – koje može da bude i jednako dobro i jednako loše. Jer ono što je poboljšano nije Euridikina pesma – ona nudi istovetne, jednako umorne obrasce kao i Orfejeva. Poboljšana je verzija koja nudi sagledavanje obe perspektive, odnosno umetnost koja razotkriva jednostrana čitanja po ključu. Poboljšano je društvo upravljeno na dijalog polova i njihovih različitih glasova, te kritičko čitanje svojih jednostranosti. U tom smislu treba čitati otvoreni kraj balade. Otvoreno pitanje da li je Orfej pratio Euridiku u novi život jeste sumnja u spremnost na odricanje od tradicionalnih uloga, ma kako one bile opterećujuće, istovremeno i sumnja u spremnost na prihvatanje novih, neočekivanih koncepata – u umetnosti i u životu.



Ilustracija 13: Orfej i Euridika, Erih Šikling

ZAKLJUČAK

Preispitivanje motiva umetnika i umetnosti u nemačkoj umetničkoj baladi od kraja 18. pa do druge polovine 20. veka svedoči, kako smo i pretpostavili, o promenljivosti ukusa vremena, estetskih koncepata i ideala lepote tokom dva veka. Ne postoji samo jedan koncept lepote i umetnosti koji balada afirmiše, nego je reč o različitim, promenljivim estetskim konceptima, onako kako ih u dijahronijskom nizu, teorijski, opisuje nauka o lepom, dodajući svom instrumentariju, uz pojam lepo, i pojmove uzvišeno i ružno. Balada reflektuje estetske koncepte svoje savremenosti. Posredstvom jednostavnih fabula, mahom poznatih iz ranijeg legendarnog, mitološkog ili narodnog predanja, umetnička balada diskurzivno preispituje probleme umetničkog stvaranja, predmeta umetnosti, njenog dejstva, moći i uloge u društvu. Delom je reč o metapoetici, a delom o poetskoj predstavi umetnika i njegovog položaja u svetu, kroz koju istorija balade odražava, sukobljava i uravnotežuje oprečne koncepte susednih epoha čuvajući njihovu vezu sa kontinuitetom ljudskog mišljenja uopšte. U tom smislu do izražaja dolazi diskurzivnost, kao žanrovska specifičnost balade, ali i njena poučna tendencija: kroz sukob oprečnih principa u okviru jednostavne narativne matrice, smisao se realizuje neposredno u obliku jasnog, jednoznačnog zaključka.

U skladu sa novovekovnom orijentacijom, odabrani korpus balada dovodi lepo u vezu sa umetnošću – lepo je estetsko svojstvo umetničkog predmeta. Na fonu priče o umetniku i dejstvu umetnosti, i umetnički uspehom, odnosno, neuspehom delu, balada tematizuje vezu umetnosti i prirode, lepote i morala, umetnosti i društvene moći. Budući i same umetničko delo, većina balada iz korpusa, na šta smo i ukazali, eksploatiše poetski plodnu mogućnost da estetički koncept koji zastupa ili kritikuje, istovremeno i tematizuje i demonstrira. Utoliko je svaka balada izabranog korpusa dvostruki estetski odgovor na stvarnost svog vremena – i kao umetnički prostor za artikulaciju estetskog i poetskog diskursa doba, i kao konkretno estetsko uobličenje tog diskursa. Sva iole značajna estetička promišljanja i zaključci moderne diskusije o lepom našle su svoje mesto u baladi 19. i 20. veka, kao i brojne antinomije koje ističu teoretičari i stvaraoci različitih epoha.¹⁵⁸

- umetnost odražava svet, ali i stvara sopstveni, autonomni svet;

- umetnost je oblik spoznaje i reprezentuje čovekovu sposobnost mišljenja;
- umetnost je autentično poimanje sveta; ona, međutim, i kao svojevrsni duhovni azil, pruža otklon od surovosti i beznada tog sveta;
- estetsko iskustvo izmiče racionalizaciji, ali ono bez sumnje utiče na postupanje ljudi u smislu konkretnog činjenja;
- doment umetnosti je duhovno, ona je, poput religije, prelaz u neopipljive i neprozirne oblasti ljudskog mišljenja i postojanja; ali je umetnost i materijalizacija ideje, čulno–konkretni izraz duha;
- lepo je umetnički ideal – bio on apstraktan ili konkretan;
- umetnost je originalna tvorevina genija zagledanog u onostrano, ali umetnosti od umetnika zahteva veštinu i erudiciju koje ga izdižu iznad diletantizma;
- dejstvo umetnosti je intuitivno, empatično; ali umetnički efekat zahteva i svesnu kričku distancu – u romantizmu ili kod Brehta – sa koje tek subjekat sebe može da sagleda kao objekat;
- umetnost je igra, umetnik – čovek ili večno dete koje se igra, ali njegova igra nije zabava, negoprostor slobode iz kojeg izrasta uzvišeno ostvarenje;
- estetsko je instrument za izgradnju humanog totaliteta; tek kroz najvišu umetničku lepotu čovek može da dosegne totalitet, da se uzdigne do celovitog, moralnog čoveka koji se primiće savršenstvu;
- lepo nije nužno udruženo sa moralnim – snažni poriv individualizma udaljava umetnika od društvenog, praktičnog morala;
- umetnost polaže pravo na večnost i onostranost; ali umetnost nudi i kritičku distancu potrebnu za sagledavanje opipljive stvarnosti i korigovanje društvenih egzistencijala;
- lepota sveta je u sopstvu genija, pa je stvaranje čin samospoznaje usavršenog bića koje govori posvećenima, ali i čin društvene spoznaje i kritike – koja govori masama.
- umetnik je predani zanatlija ili genije; umetnik stvara svet, spašava svet, menja svet i ljude – kao posvećenik, sveštenik ili žrec koji otkriva tajnu onostranosti u simbolima prirode i prevodi je u simbole umetnosti ili kao društvena savest,

¹⁵⁸ O protivurečnostima u promišljanju estetskog prema: Voigt 2005: 197–201.

neumoljivi tragalac za istinom, socijalnom pravdom i dostojanstvom u ovostranosti.

- estetski doživljaj je individualan, ali i društveni fenomen; umetnost je susret sa lepotom koji otkriva istinu individualnog i društvenog postojanja, istinu koja prevazilazi njihovu zemaljsku efemernost.

Shvatanja lepe umetnosti i umetnika kao njenog tvorca – od početka novog veka pa do postmodernih određenja – koje balada preispituje, izraz su kontinuiteta ljudskog mišljenja tog doba. Na početku novog veka ljudska misao je, baš kao i estetsko otkriće, usmerena prevashodno na metafizičko i društveno, dok se moderni esteticizam izrazitije okreće individualnoj meri. U renesansi i baroku pogled umetnika uprt je u boga, oko revolucije – u državu, dok moderni koncepti gravitiraju oko individue i njene samorealizacije. Pri čemu nije reč o izrazitim suprotnostima u estetskom doživljaju, nego o različitim težištima tog doživljaja – što je slučaj i sa modernom antinomijom novovekovne „lepote“ i „ružnoće“ moderne – odnosno o različitom odnosu čoveka tj. umetnika prema društvu. Snažna veza sa društvenim sistemom rezultira umetničkom slikom sveta koja potvrđuje društveno uređenje – to je umetnost koja integriše u društvo. Tamo gde društvena veza ne postoji, pojedinac zauzima kritički odnos prema društvu stvarajući provokativna umetnička dela kojima preispituje etablirane vrednosti i postojećoj strukturi pruža otpor. Slično je i sa oprečnim shvatanjem umetnika – kao zanatlije koji svojom slikom sveta ispunjava društveno očekivanje, i genija koji se distancira od utvrđenog poretka zbog čvršće veze sa ekstatičnim, intuitivnim, podsvesnim. U romantizmu je na snazi pozitivna estetizacija individualnog doživljaja sveta i ona je u vezi sa preteranim zahtevima koje nameće epohalno iskustvo. Sa otkrićem podsvesti, estetska interiorizacija sveta gotovo da se podrazumeva, a društveno legitimisan kontakt sa podsvesnim postaje čvršći deo opštih normi. Nakon što su romantičari preko svega uzdigli prirodu, ona je u neoromantici postala novi uzor i zamena za religiozno. Prevazilaženje tradicionalnog pojma religije u umetnosti obrnuto je srazmerno njenoj sve većoj autonomiji. Sve izrazitija individualizacija umetnosti rezultira distanciranjem od konkretnih predstava, odnosno otkrivanjem apstrakcije u likovnim umetnostima i strukturalnim promenama – mešanjem različitih oblika – u književnosti. U skladu sa Mek Luanovom teorijom, nasuprot nekadašnjem

univerzalnom, svetskom jeziku umetnosti, interiorizacija estetskog doživljaja odgovara fenomenu postmodernog suživota različitih stilova koji nisu više usmereni na jedno duhovno središte. (MacLuhan 1995: 254 i dalje)

Kroz koncepte lepih umetnosti koji konsekvantno odražavaju misao epohe, lepo u nemačkoj baladi nalazi svoje mesto uz tragično koje je markantna odlika žanra u obe tradicije koje smo u njenoj istoriji označili – i u ozbiljoj, i u satirično-komičnoj, odnosno, i u afirmativnoj i kritičkoj baladesknoj tradiciji. Sa pozadine zastrašujućih i nelepih događaja koji u baladi čovekovu egzistenciju ogoljavaju kao nesigurnu i tragičnu, odnosno bednu i jalovu u satiričnoj tradiciji – lepota se, realizovana u umetnosti, uzdiže kao ideal koji osmišljava život. U epohama preovladavajućeg idealizma, reč je onostranom, neopipljivom i nesaznatljivom, unapred zadatom idealu, koji treba doseći da bi se ispunio smisao – romantizam i neoromantika doživljaj lepote u umetnosti izjednačavaju i sa religioznom doživljajem ispunjenja smisla. U prosvetiteljskim i racionalističkim epohama, reč je o opipljivom idealu istine ili uređenog društvenog poretka u kojem je čovek slobodan da ostvari svoju najbolju mogućnost. Jer lepota je obećanje sreće – u ovostranom ili onostranom. Jedinstveni ideal lepote ne postoji u umetnosti, pa tako ni u baladi koja samo reflektuje filozofski diskurs o lepom svog vremena, ali postoji jedinstvena težnja različitih epoha za lepim i stalna orijentacija na estetsko. Ona stoji naspram nelagode egzistencijalno ugroženog i socijalno slabog ljudskog bića u baladi. Osvojenu u formi umetnosti, balada suprotstavlja lepotu strahoti i bedi ljudske egzistencije čija je vrhunska tragedija u njenoj prolaznosti i ograničenosti svake vrste – i spoznajne i delatne. Lepota se, sačuvana u umetnosti, opire smrti, ali i rezignaciji. Umetnost realizuje viziju i postaje instrument individualne i društvene spoznaje koja otvara prostor novoj naivnosti – naivnosti verovanja u više ideje.¹⁵⁹ Istovremeno, u čulno–konkretnom obliku, umetnost rekreira ono što će u životu propasti tako postaje apoteoza lepote u ovostranom, prostor u kojem čovek, egzistencijalno uzdrman, ipak potvrđuje svoje dostojanstvo i nadmoć.

¹⁵⁹ „Previše znanja ubija naivnost, sve dok ne dođe trenutak u kojem znanje postaje prolaz za novu naivnost: naivnost verovanje u više ideje. (...) Problem svih nas, moderni problem je: kako posredstvom svesti postati naivan.“ (Flake 1971: 105)

LITERATURA

O baladi

- Bogosavljević, Srdan. 2009. Die Ballade im Expressionismus. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang. 68–41.
- Bogosavljević, Srdan. 2006. Balada u jednom pravcu koji joj nije bio sklon. *Krajina*, god. V, br. 17. Banja Luka – Beograd. 9–19.
- Bogosavljević, Srdan. 2006. Laufhiteov model balade. *Zlatna greda*, br. 51–52. Novi Sad. 50–55.
- Bogosavljević, Srdan. 2005. Lirski element balade. *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik*, knj. LIII, sv. 1–3. Novi Sad: Matica Srpska. 253–280.
- Bräutigam, Kurt. (Hrsg.). sine anno. Die deutsche Ballade. Frankfurt a. M.: Diesterweg.
- Dammann, Günter. 2002. Epiphanien des Grotesken und des Erhabenen. Zu Georg Heyms „Pilatus“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam. 386–400.
- Freitag, Christian. 1993. *Ballade*. Bamberg.
- Freund, Winfried. 1978. *Die deutsche Ballade. Theorie. Analysen. Didaktik*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- Freund, Winfried. (Hrsg.). 1982. *Die deutsche Ballade. Für die Sekundarstufe*. Stuttgart: Reclam.
- Fromm, Hans. 1956. Die Ballade als Art und die zeitgenössische Ballade. In: *Der Deutschunterricht*, 8, No. 4, 89.
- Fromm, Hans (Hrsg.). 1984. *Deutsche Balladen*. 9. Auflage. München.
- Graefe, Heinz. 1972. *Das deutsche Erzählgedicht im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.
- Grimm, Gunter E. 2002. Bestrafte Hybris? Zum Normenkonflikt in Gottfried August Bürgers „Lenore“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam. 77–91.
- Hahn, Ulla. 1996. Schmeicheleien reinsten Wassers. In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.). *1000 Deutsche Gedichte und Ihre Interpretation*. Bd. II. Frankfurt a.M.: Insel.

- Hamburger, Käte. 1976. Balada i njen odnos prema pjesmi slike i pjesmi uloge, u: Logika književnosti. Beograd: Nolit.
- Hinck, Walter. 2009. Kritische Geschichtsdeutung in Balladen Brechts. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang. 69–84.
- Hinck, Walter. 1968. Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kayser, Wolfgang. 1936a. Geschichte der deutschen Ballade. 2. Unveraenderte Auflage 1943. Berlin: Junker und Dünnhaupt.
- Kayser, Wolfgang. 1936b. Die Ballade als deutsche Gattung, Zeitschrift für Deutschkunde, 50. Leipzig/Berlin, 453-465.
- Kayser, Wolfgang. 1937. Deutsche Balladen. Berlin.
- Kommerel, Max. 1943. Die Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen. In: Gedanken über Gedichte. Frankfurt a. M.: Klostermann, 398–417.
- Laufhütte, Hartmut. 2009. Totgesagte leben länger. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler, Winfried (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Bern: Peter Lang. 11–28.
- Laufhütte, Hartmut. 2002. Kunst des Indirekten. Zu Conrad Ferdinand Meyer: „Die Füße im Feuer“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen. Stuttgart: Reclam. 320–338.
- Laufhütte, Hartmut. 1992. Ballade, odrednica u: Walther Killy u. Volker Meid (Hrsg.). Literatrllexikon. Begriffe, Realien, Methoden. Bd. 13. München: Bertelsmann Lexikon, 73–76.
- Laufhütte, Hartmut. Nachwort. 1991. Deutsche Balladen. Stuttgart: Reclam, 592–632.
- Laufhütte, Hartmut. 1979. Die deutsche Kunstbalade. Grundlegung einer Gattungsgeschichte. Heidelberg: Universitätsverlag.
- Link, Jürgen. 2002. Das Lispeln des Busento. Zu August von Platens Erfolgsballade „Das Grab im Busento“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen. Stuttgart: Reclam. 165–177.
- Mennemeier, Franz Norbert. 2002. Von der „Freundschaft“ zur „Freundlichkeit“. Zu Bertold Brechts „Ballade von der Freundschaft“ und „Legende von der Entstehung des

- Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam. 401–424.
- Müller-Seidel, Walter. 1963. *Die deutsche Ballade. Umriss ihrer Geschichte*. In: *Wege zum Gedicht. Interpretation von Balladen*. Hrsg. von Rupert Hirschenauer u. Albrecht Weber. Bd. 2. München / Zürich, 17–83.
- Müller-Seidel, Walter (Hrsg.). 1980. *Balladenforschung*. Königstein/Ts.: Anton Hain Meisenheim.
- Pestalozzi, Karl. 1996. *Die suggestive Wirkung der Kunst*. In: *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*. Hrsg. von Norbert Oellers. Stuttgart, 223–236.
- Petersdorff, Dirk von. 2007. „Als ob die Gottheit nahe wär“. Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibycus* und das Verhältnis von Kunst und Religion in der Moderne. In: Bluhm, Lothar u. Rölleke, Heinz (Hrsg.). *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre*. 57. Jahrgang. Trier: WVT, 1–10.
- Piontek, Heinz (Hrsg.). 1964. *Neue deutsche Erzählgedichte*. Stuttgart.
- Pratz, Fritz (Hrsg.). 1967. *Moderne Balladen*, Frankfurt.
- Richter, Karl. 2002. *Stilles Heldentum. Kritik und Utopie gesellschaftlicher Wirklichkeit im Zweiten Kaiserreich*. Zu Theodor Fontanes „John Maynard“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam. 345–365.
- Schneider, Thomas F. 2009. Ein „Beitrag zur Wesenserkenntnis der deutschen Volkes“. Die Instrumentalisierung der Ballade in der extremen politischen Rechten und im Nationalsozialismus 1900–1945. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). *Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Bern: Peter Lang. 125–150.
- Segebrecht, Wulf. 2002. Die tödliche Losung „Lang lebe der König“. Zu Schillers Ballade „Der Taucher“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam. 113–132.
- Steffensen, Steffen. 1971. *Die Kunstballade als episch-lyrische Kurzform, Probleme des Erzählens in der Weltliteratur*. Stuttgart.
- Ueding, Gert. 2002. Vermählung mit der Natur. Zu Goethes „Erlkönig“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). *Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen*. Stuttgart: Reclam. 93–107.

- Vukčević, Miodrag. 2009. Die Ballade – verstanden als Medium der Selbstreflexivität und Parodie der Innerlichkeit. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang. 193–202.
- Wagner, Maria. 1972. Die Kunstballade und die Logik der Dichtung, Germanisch-romanische Monatsschrift 53, 75–86.
- Weidl, Erhard. 2002. Problemetisierung der Rechtsprechung aus dem Geiste der Bergpredigt. Frank Wedekinds Moritat „Der Tantenmörder“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen. Stuttgart: Reclam. 368–384.
- Weißert, Gottfried. 2009. Das Verhältnis vom deutschen Rap zur Balladentradition. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang. 203–221.
- Weißert, Gottfried. 1980. Ballade. Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Wild, R. 1996. Der Zauberlehrling. In: Goethe-Hb. Bd. I. (Hrsg.) Otto, R. u. Witte, B. Stuttgart–Weimar.
- Wiese, Benno von. 1959. Friedrich Schiller. Stuttgart: Metzler.
- Wiese, Benno von. 1956. Schillers Ballade *Die Kraniche des Ibykus* und ihr Zusammenhang mit Schillers Auffassung vom Theater. In: The German Quarterly, Vol. XXIX, Nr. 3, 119–123.
- Woesler, Winfried. 2009. Zur Einleitung. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang. 5–7.
- Woesler, Winfried. 2009a. Geschichte in der deutschen Balladen des 20. Jahrhunderts. In: Bogosavljević, Srdan u. Woesler Winfried. (Hrsg.). Die deutsche Ballade im 20. Jahrhundert. Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern: Peter Lang. 29–40.
- Woesler, Winfried. 2009b. Ballade. In: Lamping, Dieter (Hrsg.) Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Kröner, 37 – 45.
- Woesler, Winfried. 2002. Zu Heinrich Heines „Belsazar“. In: Grimm, G. E. (Hrsg.). Gedichte und Interpretationen. Deutsche Balladen. Stuttgart: Reclam. 180–195.

Opšta teorijska, filozofska i istorijska literatura

- Bausinger, Hermann. 1968. Formen der Volkspoeseie. Berlin: Erich Schmidt Verlag

- Benjamin, Walter. 1971. *Versuche über Brecht*. Frankfurt a.M.
- Berlin, Isaija. 2006. *Koreni romantizma*. Beograd: Službeni glasnik.
- Flake, Otto. 1971. Rezension zu Gesammelten Schriften Gottfried Benns aus dem Jahr 1924. In: Hohendal, Peter Uwe (Hrsg.) *Ben – Wirkund wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Frankfurt a.M.: Athenäum, 104–106.
- Gete, Johan Volfgang i Šiler, Fridrih. 2010. *Prepiska*. Prevod: Branimir Živojinović. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Goethe, Johan Wolfgang. 1999. Torquato Tasso. In: *Poetische Werke, Band 5*. Essen: Phaidon.
- Goethe, Johan Wolfgang. 1949. *Werke*. Hamburger Ausgabe. Hg. von E. Trunz. Bd. I. Hamburg: Wegner
- Grubačić, Slobodan. 2001. *Istorija nemačke kulture*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Grubačić, Slobodan. 2006. *Aleksandrijski svetionik. Tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne*. Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Hauzer, Arnold. 1962. *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*. Beograd: Kultura.
- Herder, Johan Gotfried. 1984. *Werke*. Hg. von Wolfgang Pross. München-Wien: Carl Hanser.
- Hirschberg, Leopold. 1922. *Erinnerungen eines Bibliophilen*, Berlin-Wilmersdorf.
- Kajzer, Volfgang. 1973. *Jezičko umetničko delo*. Beograd: SKZ.
- Konstantinović, Zoran. 1974. O Walteru Benjaminu i njegovom delu. Predgovor u: Benjamin, Valter, *Eseji*. Beograd: Nolit.
- Jameson, Frederic. 1998. *Brecht and Method*. London/ NewYork.
- Lapšin, Ivan. 1981. *Estetika Dostojevskog*. Beograd: Slovo Ljubve.
- Lessing, Gotthold Ephraim. 1950. *Hamburška dramaturgija*. Preveo Vlatko Šarić. Zagreb: Zora.
- Magris, Claudio. 2000. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay.
- Neumann, Helga u. Manfred. 2000. Agnes Migel: Die Ehredoktorwürde und ihre Vorgeschichte im Spiegel Zeitgenössischer Literaturkritik. Würzburg: Königshausen – Neumann, 133–140.

- Novalis. 2010. Izabrana dela. Priredila Rada Stanarević. Predgovor Zoran Gluščević. Prevod Branimir Živojinović. Beograd: Nolit. Užice: Grafičar.
- Novalis. 1978. Aus den Fragmenten und Studien. 1799/1800. In: Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. (Hrsg.) Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München – Wien. 751–848.
- Novalis. 1964. Izabrana dela. Izbor Zoran Gluščević. Preveo Branimir Živojinović. Beograd: Nolit.
- Oellers, Norbert. 2005. Schiller. Elend der Geschichte, Glanz der Kunst. Stuttgart: Reclam.
- Radenković, Ivan i Solar, Maja. U mrežama poetika. [Dostupno na: www.artreflect.org/fil/files/.../maja_ivan.doc Pristupljeno: 13.1.2013]
- Schnell, Ralf. 2003. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945. Stuttgart–Weimar: Metzler.
- Stockinger, Ludwig. 1996. „Herz“ in Sprache und Literatur der Goethezeit. Goethe – Novalis – Hauff. In: Das Herz im Kulturvergleich. Hrsg. von Georg Berkemer und Guido Rappe. Berlin, 173-210.
- Stojanović, Dragan. 2003. Ironija i značenje. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Šlegel, Fridrih. 1999. Ironija ljubavi. Beograd: Zepter.
- Šopenhauer, Artur. 1981. Svet kao volja i predstava. I–II. Preveo Sreten Marić. Novi Sad: Matica Srpska.
- The Poems of the Troubadour Bertran De Born. 1986. Edited by William D. Paden, Tilde Sankovitch and Patricia Stäblei. London.
- Velek, Rene. 1966. Pojam romantizma u književnoj istoriji, u: Kritički pojmovi. Beograd: Vuk Karadžić.
- Višić, Marko. 1989. Kult muza u evropskoj književnoj tradiciji. Sarajevo: Svjetlost.

Estetika

- Barone, Paul. 2004. Schiller und die Tradition des Erhabenen. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Beierwaltes, Werner. 1980. Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus. Heidelberg: Carl Winter

- Benjamin, Valter. 1974. Eseji. Beograd: Nolit.
- Bollenbeck, Georg u. Ehrlich, Lothar (Hg.) 2007. Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker. Köln: Böhlau Verlag.
- Čačinović – Puhovski, Nadežda. 1988. Estetika. Zagreb: Naprijed.
- Čačinović – Puhovski, Nadežda. Estetika njemačke romantike. Pjesništvo i refleksija. Zagreb: Zavod za filozofiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Čačinović – Puhovski, Nadežda. 1987. Lijepa duša i njezina ograničenja. Hegelova kritika romantike. U: Gradina, god. XXII, 4/87, 28–39.
- Eko, Umberto. 2004. Istorija lepote. Beograd: Plato.
- Eagleton, Terry. 1994. Von der Polis zur Postmoderne. In: ders.: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart–Weimar: Metzler, 376–429.
- Feri, Luc. 1994. Homo aestheticus, Otkriće ukusa u demokratskom dobu. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. 1986. Estetika, prev. Nikola Popović, 4. izdanje, Beograd.
- Hofmann, Michael. 2004. Drama der Moderne und Poetik des Erhabenen Schillers Wallenstein und Maria Stuart. In: Das Schöne und das Erhabene. Weimar: Weimarer Schillerverein.
- Jacob, Joachim. 2007. Die Schönheit der Literatur. Tübingen: Max Niemeier.
- [Dostupno na:
http://books.google.me/books?id=RXknw6WHW_YC&pg=PA397&lpg=PA397&dq=Sprach%C3%A4sthetik+im+George-Kreis&source=bl&ots=yXFQQ8Bvve&sig=kfVuw3i72KZYuOUkKFT-rpxeOVo&hl=de&sa=X&ei=skfxUIPXLMTetQbZpYGwBw&redir_esc=y Pristupljeno: 12.1.2013]
- Jost, Dominik. 1983. Ein Versprechen von Glück. Das Naturschöne und das Kunstschöne. In: „Was aber schön ist...“. Rechtfertigung des Aesthetischen. Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hg.). Freiburg: Herder Verlag. 111–121.
- Kant, Imanuel. 1975. Kritika moći suđenja. Preveo Nikola Popović. Beograd: BIGZ.
- Kant, Imanuel. 1988. O lepom i uzvišenom. Preveo Gligoriije Ernjaković. Beograd : Beogradski izdavačko-grafički zavod.

- Kant, Immanuel. 2000. Werke. 8 Bände. Hg. von Sabina Laetitia Kowalewski u. Werner Stark. Hamburg: Meiner.
- Liessmann, Konrad Paul. 2009. Schönheit. Wien: facultas wuv.
- Lyotard, Jean-François. 1988. Odgovor na pitanje: šta je postmoderna? U : Postmoderna (nova epoha ili zabluda). Naprijed: Zagreb. 233–243.
- Majer, Hans. 2008. Moralista i igra. U: Šiler, Fridrih. Pozniji filozofsko-estetički spisi. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- MacLuhan, Marshall. 1995. Understanding media. The extensions of men, London.[Dostupno na: <http://beforebefore.net/80f/s11/media/mcluhan.pdf>
Pristupljeno 1.4.2013]
- Menke, Christoph. 2010. Ästhetisierung. Einleitung in „Ästhetisierung“: Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis. Hg. Ilka Brombach u.a. Zürich. [Dostupno na: <http://www.diaphanes.net/buch/detail/216>
Pristupljeno 13.1.2013].
- Mitrović, Andrej. 1983. Angažovano i lepo. Beograd: Narodna knjiga.
- Moravski, Stefan. 1990. *Sumrak estetike*, Novi glas, Banja Luka: Novi glas.
- Nešković, Ratko. 1985. Šelingova filozofija umetnosti. Prikaz. Kultura. Časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku. Broj 68/ 69. Beograd. 199–207. [Dostupno na:
<http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/198.pdf>
Pristupljeno: 15.12.2012]
- Niče, Fridrih. 2001. Rođenje tragedije. Beograd: Dereta.
- Nietzsche, Friedrich. 1980. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Colli, Giorgio
- Paetzold, H. 1988. *Simptomi postmodernoga i dijalektika moderne*. U: *Postmoderna (nova epoha ili zabluda)*, Naprijed: Zagreb. 244–260.
- Preis, Christiane. et. al. (Hg.). 1989. Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn: Acta Humanoria.
- Pseudo Longin. 1980. O uzvišenom. Prijevod i pogovor Ton Smerdel. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Schelling, Friedrich W. J. 1965. Sistem transcendentalnog idealizma. Zagreb: Naprijed.
- Schiller, Friedrich. 1995. Vom Pathetischen und Erhabenen. Stuttgart: Reclam.

- Schiller, Friedrich. 1994. Kallias oder über die Schönheit. Über Anmut und Würde. Stuttgart: Reclam.
- Schiller, Friedrich. 1962. Sämtliche Werke. Auf Grund der Originaldrucke herausgegeben von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch, Bd. 1-5, 3. Auflage, München: Hanser.
- Schöttker, Detlev. 2007. Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Kommentar. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 7–50.
- Šeling, Fridrih V. J. 1991. Spisi iz filozofije umetnosti. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Šeling, Fridrih V. J. 1984. Fiozoffja umetnosti, I deo. Predgovor Sreten Petrović. Prevod Danilo Basta. Beograd: Nolit.
- Šiler, Fridrih. 2008. Pozniji filozofsko-estetički spisi. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Šiler, Fridrih. 2007. O lepom. Beograd: Book & Marso.
- Trautwein, Robert. 1997. Geschichte der Kunstbetrachtung. Von der Norm zur Freiheit des Blicks. Köln.
- Uzelac, Milan. 2012. Postklasična estetika. Vršac 2004.
- Uzelac, Milan. 2003. Estetika. Novi Sad: Akademija umetnosti 1999. [Dostupno na: http://www.uzelac.eu/Knjige/11_MilanUzelac_Eстетika.pdf.
Pristupljeno: 31.10.2012]
- Voigt, Stefanie 2005. Das Geheimnis des Schönen. Münster: Waxmann.
[Dostupno na:
http://books.google.com/books?id=WwYMGquLY2UC&printsec=frontcover&source=gs_ge_summary_rcad=0# Pristupljeno: 10.12.2011]
- Von Wolff-Metternich, Brigitta-Sophie. 2004. „Wenn das Erhabene mit dem Schönen sich verbindet...“ In: Das Schöne und das Erhabene. Weimar: Weimarer Schillerverein.
- Whitehead, Alfred North. 1971. Abenteuer der Ideen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Welsch, Wolfgang. 1988. Unsere postmoderne Moderne. Weinheim.
- Zelle, Carsten. 1997. Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Zihlmann, Rudolf. 1983. Tod und Wiederkehr der Musen. In: „Was aber schön ist...“. Rechtfertigung des Aesthetischen. Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hg.). Freiburg: Herder Verlag. 21–29.

Zimmerli, Walter Ch. 1982. Alles ist Schein. in Oelmüller, Willi (Hg.). Kolloquium Kunst und Philosophie 2 — Ästhetischer Schein. Paderborn – München u.a. 147–167.

Zurovac, Mirko. 2005. Tri lica lepote. Beograd: Službeni glasnik.

Zurovac, Mirko. 1987. Moralne ideje u formi umetnosti. U: Gradina, god. XXII, 4/87, 13–22.

Zbirke balada i poezije

Deutsche Balladen. 1991. Laufhütte, Hartmut (Hrsg.) Stuttgart: Reclam.

Das Große deutsche Balladenbuch. 1995. Pinkerneil, Beate (Hrsg.). Weinheim: Beltz Athenäum.

Das große Balladenbuch. 2000. Preußler, Otfried u. Pleticha, Heinrich (Hrsg.). Stuttgart – Wien: Thienemanns.

Ludwig Heinrich Christoph Hölty. 1803. Gedichte. J. V. Degen (Hrsg.). Wien.

Korišćeni prevodi

Antologija nemačke lirike. Od Getea do naših dana. 2001. prir. Mirko Krivokapić. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Aristotel. 1990. O pesničkoj umetnosti. Preveo: Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Helenska poezija. 1989. Prevod: Milena Jovanović. Beograd: Istočnik.

Hesiod 2008. Teogonija. Preveo: Marko Višić. Podgorica: Unireks.

Fridrih Šiler. 1964. Knjiga poezije. Prevod: Trifun Đukić. Beograd: IP Rad.

Fridrih Šlegel. 1999. Ironija ljubavi. Izbor, prevod i pogovor: Dragan Stojanović. Beograd: Zepter.

Ekspressionistička balada. 2006. Krajina, god. V, br. 17. Banja Luka–Beograd. 21–38.

Johan Volfgang Gete 2003. Godine učenja Vilhelma Majstera. Prevod: Vera Stojić (I–IV) i Gligorije Ernjaković (V–VIII). Sremski Karlovci–Novi Sad: Izdavačka knjižernica Zorana Stojanovića.

Johan Volfgang Gete 1982. Odabrana dela. Beograd: Rad.

Johan Volfgang Gete, 1963. Jaki mladoga Vertera. Preveo: Stanislav Vinaver. Beograd: Rad.

Kvint Horacije Flak, Luciju Kalpurniju Pizonu i njegovim sinovima. O pesničkoj veštini. U: Rimski lirika. 1961. Preveo: Mladen S. Atanasijević. Beograd: Prosveta, 95–117.

Novalis. 1964. Izabrana dela. Izbor Zoran Gluščević, prevod Branimir Živojinović. Beograd: Nolit.

Platon 1985. Ijon. Preveo: Miloš N. Đurić. Beograd: BIGZ.

Publije Ovidije Nazon. 2007. *Metamorfoze*, prevod Marko Višić. Podgorica: Unireks.

PRILOG 1 – KORPUS

Izabrane balade analizirane u poglavlju SLIKA UMETNIKA I UMETNOSTI U NEMAČKOJ BALADI

Navedeno prema: *Deutsche Balladen*. 1991. Hrsg. von Hartmut Laufhütte. Stuttgart: Reclam.

JOHANN FRIEDRICH LÖWEN

Zuverlässige Geschichte
von einem in der Hitze der Begeisterung mit einem Federmesser
sich selbst geblendeten Dichter nebst einem angehängten
wohlmeinenden Warnungsmittel

Ein Geist, den man schon viele Jahre
gedruckt bei Käsekrämern fand,
der beim Altar und bei der Bahre
im Sold als Tagelöhner stand,

verstieg sich, weil er viel geschmieret,

zur Epopoe, zum Trauerspiel,
und sang, wieŽs Dichtern heut gebühret,
auch in Hexametern sehr viel.

Zwar trafen schreckliche Gerichte
des strengen Tadels seinen Witz;
es donnerte auf die Gedichte,
in jede Zeile schlug ein Blitz.

Vom Tadel wund, ging es dem Sänger
wie dem, den die Tarantel sticht;
der tanzet heftiger und länger,
der schrieb ein längeres Gedicht.

Durch Wunder, Galgen, Schwert und Räder
hat er das Mitleid oft erweckt;
denn in den Fingern, in der Feder
saß ihm Begeistrung und Affekt.

Nun, da die Heldin seiner Bühne
wie sichŽs gebührt, affektenvoll,
mit einer Eumenidenmiene
die Haare sich ausraufen soll;

nun, nun wird sein Affekt auch größer -
der Kiel wird stumpf - er nimmt voll Wut

sein ungeheures Federmesser -
seht, Dichter! was Begeisterung tut!

Der Stahl, geschärft auf blankem Leder,
fuhr aus der Scheide wild heraus,
fuhr durch die Nase von der Feder,
von dort ins Auge und stieß es aus.

Lass dies Exempel viele rühren,
mein dichterreiches Vaterland!
O habt kein Auge zu verlieren,
Affekt im Kopf, nicht in der Hand.

DANIEL SCHIEBELER

Pyreneus und die Musen

Die Musen waren ausspaziert,
Nachdem sie gnug gesessen;
Da kam ein Sturm mit Regenflut,
Sie hatten Schirm und Sonnenhut
Zum Ungelück vergessen.

Fürst Pyreneus wohnte hier
Recht in der Fluren Mitte.
Er sah die Not der heiligen Neun,
Und lud sie in sein Schloß herein;
Genehmigt ward die Bitte.

Er schützte hübsche Mädchen gern
Vor Sturm und Ungewitter.
Er war im Lande weit und breit
Das Schrecken und das Herzeleid
Der Männer und der Mütter.

Der Hof war, seinem König gleich,
Den Lüsten ganz ergeben.
Es galt für ihre Schwelgerei
Frau, Witwe, Jungfer einerlei;
Welch ein verruchtes Leben!

Neun artge Mädchen auf einmal!
Erwünscht war diese Beute.
Geordnet ward ein prächtger Schmaus,
Ein jeder griff ein Mädchen aus,
Und saß an ihrer Seite.

Nach aufgehobner Tafel ließ
Das heitre Licht sich sehen;
Die schönen Kinder neigten sich,
Und nahmen Abschied dankbarlich,
Und wollten weiter gehen.

Allein der Wirt ersuchte sie,
Die Zeche zu bezahlen.
In welcher Münze! Himmel, ach!
Für keusche Mädchen, welche Schmach!
Wer kann ihr Schrecken malen?

Man kam zu räubrisch kühner Wut,
Verriegelte die Türen.
Dort standen, schön, und weich, und groß,
Drei Kanapees, fürwahr ! nicht bloß
Das Zimmer auszuzieren.

Der König wagt's, Melpomenen
In seinen Arm zu fassen.
Sie zog ein gräßliches Gesicht;
Doch dies bewog den Wütrich nicht,
Den schönen Raub zu lassen.

Und ach! Thalia ward das Teil
Des trunknen Hofpoeten.
Er greift sie an, voll Rachbegier
Daß er so oft umsonst von ihr
Begeisterung gebeten.

Die Frevler waren schon bereit,
Die Bosheit zu vollenden;
Doch plötzlich rief das Musenchor
Der Gottheit ganze Macht hervor,
Das Unglück abzuwenden.

In bunte Vögel seltner Art
Verkehrten sich die Schönen;
Ein Fenster, das sie offen sahn,
Gab ihrem Fluge freie Bahn;
Fort gingen die Kamönen.

Die Frevler blieben sprachlos stehn,
Und mit verwirrtem Blicke.
Der König sprang den Musen nach
Vom hohen Fenster, fiel, und brach
Erbärmlich das Genicke.

Die ihr dies Märchen angehört,
Es kann euch Nutzen bringen.
Wenn ihr den Musen nicht gefällt,
Versucht es ja nicht durch Gewalt;
Sie lassen sich nicht zwingen.

LUDWIG HEINRICH CHRISTOPH HÖLTY

Apoll und Daphne

Apoll, der gern nach Mädchen schielte,
Wie Dichter thun,
Sah einst im Thal, wo Zephyr spielte,
Die Daphne ruhn.

Er nahte sich mit Stutzerritten;
Kein Reh flieht so,
Als Daphne, die mit Zephyrschritten
Dem Gott entfloh.

Sie flog voran, Apollo keuchte
Ihr hitzig nach,
Bis er das arme Ding erreichte,
Am Silberbach.

Da rief sie, rettet mich, ihr Götter!
Die Thörin die!
Zeus winkte - starre Lorbeerblätter
Umflogen sie.

Ihr Füßgen, sonst so niedlich, pflanzte
Sich plötzlich fest
Tief in der Erde. Gaukelnd tanzte
Um sie der West.

Apollo klagte ganze Stunden
Am Lorbeerbaum,
Hielt ihn mit festen Arm umwunden,
Stand, als im Traum.

Er lehnte seine feuchten Wangen
Ans grüne Holz,
Jüngst eine Nympe, sein Verlangen,
Der Nymphen Stolz.

Er girrte noch ein Weilchen, pflückte

Nun jenen Kranz,
Der seine blonde Scheitel schmückte,
Bey Spiel und Tanz.

Du arme Daphne! Tausend pflücken
Nun Kränze sich,
Von deinen Haaren, sich zu schmücken,
Du dauerst mich!

Die Krieger und die Dichter hausen
In deinem Haar,
Wie Stürme, die den Wald durchbrausen;
Die Köche gar.

Ja, ja, die braunen Köche ziehen
Dir Locken aus,
Zum lieblichen Gewürz der Brühen,
Beym fetten Schmaus.

Laßt euch dies Beyspiel, Mädchen! rühren,
Das Warnung spricht,
Und flieht, so lang euch Reize zieren,
Den Jüngling nicht.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Der Sänger

Was hör' ich draußen vor dem Thor,
Was auf der Brücke schallen?
Laß den Gesang vor unserm Ohr
Im Saale wiederhallen!
Der König sprach's, der Page lief;
Der Knabe kam, der König rief:
Laßt mir herein den Alten!

Gegrüßet seyd mir, edle Herrn,
Gegrüßt ihr, schöne Damen!
Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt, Augen, euch; hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergetzen.

Der Sänger drückt' die Augen ein,
Und schlug in vollen Tönen;
Die Ritter schauten muthig drein,

Und in den Schoos die Schönen.
Der König, dem das Lied gefiel,
Ließ, ihn zu ehren für sein Spiel,
Eine goldne Kette holen.

Die goldne Kette gib mir nicht,
Die Kette gib den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splittern;
Gib sie dem Kanzler, den du hast,
Und laß ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnt;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.
Doch darf ich bitten, bitt' ich eins:
Laß mir den besten Becher Weins
In purem Golde reichen.

Er setzt' ihn an, er trank ihn aus:
O Trank voll süßer Labe!
O wohl dem hochbeglückten Haus,
Wo das ist kleine Gabe!
Ergeht's euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke.

Der Zauberlehrling

Hat der alte Hexenmeister
sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
auch nach meinem Willen leben.
Seine Wort und Werke
merkt ich und den Brauch,
und mit Geistesstärke
tu ich Wunder auch.

Walle! walle
Manche Strecke,
daß, zum Zwecke,
Wasser fließe
und mit reichem, vollem Schwalle
zu dem Bade sich ergieße.

Und nun komm, du alter Besen!
Nimm die schlechten Lumpenhüllen;
bist schon lange Knecht gewesen:
nun erfülle meinen Willen!
Auf zwei Beinen stehe,
oben sei ein Kopf,
eile nun und gehe
mit dem Wassertopf!

Walle! walle
manche Strecke,
daß, zum Zwecke,
Wasser fließe
und mit reichem, vollem Schwalle
zu dem Bade sich ergieße.

Seht, er läuft zum Ufer nieder,
Wahrlich! ist schon an dem Flusse,
und mit Blitzesschnelle wieder
ist er hier mit raschem Gusse.
Schon zum zweiten Male!
Wie das Becken schwillt!
Wie sich jede Schale
voll mit Wasser füllt!

Stehe! stehe!
denn wir haben
deiner Gaben
vollgemessen! -
Ach, ich merk es! Wehe! wehe!
Hab ich doch das Wort vergessen!

Ach, das Wort, worauf am Ende
er das wird, was er gewesen.
Ach, er läuft und bringt behende!
Wärs du doch der alte Besen!
Immer neue Güsse
bringt er schnell herein,
Ach! und hundert Flüsse
stürzen auf mich ein.

Nein, nicht länger
kann ichs lassen;
will ihn fassen.
Das ist Tücke!
Ach! nun wird mir immer bänger!
Welche Mine! welche Blicke!

O du Ausgeburt der Hölle!
Soll das ganze Haus ersaufen?
Seh ich über jede Schwelle
doch schon Wasserströme laufen.
Ein verruchter Besen,
der nicht hören will!
Stock, der du gewesen,
steh doch wieder still!

Willst am Ende
gar nicht lassen?
Will dich fassen,
will dich halten
und das alte Holz behende
mit dem scharfen Beile spalten.

Seht da kommt er schleppend wieder!
Wie ich mich nur auf dich werfe,
gleich, o Kobold, liegst du nieder;
krachend trifft die glatte Schärfe.
Wahrlich, brav getroffen!
Seht, er ist entzwei!
Und nun kann ich hoffen,
und ich atme frei!

Wehe! wehe!
Beide Teile
stehn in Eile
schon als Knechte
völlig fertig in die Höhe!
Helft mir, ach! ihr hohen Mächte!

Und sie laufen! Naß und nässer
wirds im Saal und auf den Stufen.
Welch entsetzliches Gewässer!
Herr und Meister! hör mich rufen! -
Ach, da kommt der Meister!
Herr, die Not ist groß!
Die ich rief, die Geister
werd ich nun nicht los.

„In die Ecke,
Besen, Besen!
Seids gewesen.
Denn als Geister
ruft euch nur zu diesem Zwecke,
erst hervor der alte Meister.“

Ballade

Herein, o du Guter! du Alter, herein!
Hier unten im Saale da sind wir allein,
Wir wollen die Pforte verschließen.
Die Mutter, sie betet, der Vater im Hain
Ist gangen, die Wölfe zu schießen.
O sing uns ein Märchen, o sing es uns oft,
Daß ich und der Bruder es lerne;
Wir haben schon längst einen Sänger gehofft.
Die Kinder sie hören es gerne.

Im nächtlichen Schrecken, im feindlichen Graus,
Verläßt er das hohe, das herrliche Haus,
Die Schätze, die hat er vergraben.
Der Graf nun so eilig zum Pförtchen hinaus,
Was mag er im Arme denn haben?
Was birget er unter dem Mantel geschwind?
Was trägt er so rasch in die Ferne?
Ein Töchterchen ist es, da schläft nun das Kind. —
Die Kinder sie hören es gerne.

Nun hellt sich der Morgen, die Welt ist so weit,
In Tälern und Wäldern die Wohnung bereit,
In Dörfern erquickt man den Sänger.
So schreitet und heischt er unendliche Zeit,
Der Bart wächs't ihm länger und länger;
Doch wächs't in dem Arme das liebliche Kind,
Wie unter dem glücklichsten Sterne,
Geschützt in dem Mantel vor Regen und Wind. —
Die Kinder sie hören es gerne.

Und immer sind weiter die Jahre gerückt,
Der Mantel entfärbt sich, der Mantel zerstückt,
Er könnte sie länger nicht fassen.
Der Vater, er schaut sie, wie ist er beglückt!
Er kann sich für Freude nicht lassen;
So schön und so edel erscheint sie zugleich,
Entsprossen aus tüchtigem Kerne;
Wie macht sie den Vater, den teuren, so reich! —
Die Kinder sie hören es gerne.

Da reitet ein fürstlicher Ritter heran,
Sie recket die Hand aus, der Gabe zu nahn,
Almosen will er nicht geben.
Er fasset das Händchen so kräftiglich an:
Die will ich, so ruft er, aufs Leben!

Erkennst du, erwidert der Alte, den Schatz,
Erhebst du zur Fürstin sie gerne;
Sie sei dir verlobet auf grünendem Platz —
Die Kinder sie hören es gerne.

Sie segnet der Priester am heiligen Ort,
Mit Lust und mit Unlust nun ziehet sie fort,
Sie möchte vom Vater nicht scheiden.
Der Alte, er wandelt nun hier und bald dort;
Er träget in Freuden sein Leiden.
„So hab‘ ich mir Jahre die Tochter gedacht,
Die Enkelein wohl in der Ferne;
Sie segn‘ ich bei Tage, sie segn‘ ich bei Nacht” —
Die Kinder sie hören es gerne.

Er segnet die Kinder, da poltert‘ s am Tor,
Der Vater, da ist er! Sie springen hervor;
Sie können den Alten nicht bergen. —
„Was lockst du die Kinder! du Bettler! du Tor!
Ergreift ihn, ihr eisernen Schergen!
Zum tiefsten Verließ den Verwegenen fort!”
Die Mutter vernimmt‘ s in der Ferne,
Sie eilet, sie bittet mit schmeichelndem Wort —
Die Kinder sie hören es gerne.

Die Schergen sie lassen den Würdigen stehn,
Und Mutter und Kinder, sie bitten so schön;
Der fürstliche Stolze verbeißen
Die grimmige Wut, ihn entrüstet das Flehn,
Bis endlich sein Schweigen zerreißen.
„Du niedrige Brut! du vom Bettlergeschlecht!
Verfinsternung fürstlicher Sterne!
Ihr bringt mir Verderben! Geschieht mir doch Recht!”
Die Kinder sie hören‘ s nicht gerne.

Noch stehet der Alte mit herrlichem Blick,
Die eisernen Schergen, sie treten zurück,
Es wächs‘ t nur das Toben und Wüten. —
Schon lange verflucht‘ ich mein ehliches Glück,
Da sind nun die Früchte der Blüten!
Man leugnete stets und man leugnet mit Recht,
Daß je sich der Adel erlerne;
Die Bettlerin zeugte mir Bettlergeschlecht —
Die Kinder sie hören‘ s nicht gerne.

„Und wenn euch der Gatte, der Vater verstößt,
Die heiligsten Bande verwegentlich lös‘ t,
So kommt zu dem Vater, dem Ahnen!

Der Bettler vermag, so ergraut und entblößt,
Euch herrliche Wege zu bahnen.
Die Burg, die ist meine! Du hast sie geraubt,
Mich trieb dein Geschlecht in die Ferne;
Wohl bin ich mit köstlichen Siegeln beglaubt!“
Die Kinder sie hören es gerne.

„Rechtmäßiger König er kehret zurück,
Den Treuen verleiht er entwendetes Glück,
Ich löse die Siegel der Schätze.“
— So rufet der Alte mit freundlichem Blick:
Euch künd‘ ich die milden Gesetze.
Erhole dich, Sohn! Es entwickelt sich gut,
Heut‘ einen sich selige Sterne,
Die Fürstin, sie zeugte dir fürstliches Blut! —
Die Kinder sie hören es gerne.

FRIEDRICH SCHILLER

Die Kraniche des Ibykus

Zum Kampf der Wagen und Gesänge,
Der auf Korinthus' Landesenge
Der Griechen Stämme froh vereint,
Zog Ibykus, der Götterfreund.
Ihm schenkte des Gesanges Gabe,
Der Lieder süßen Mund Apoll,
So wandert' er, an leichtem Stabe,
Aus Rhegium, des Gottes voll.

Schon winkt auf hohem Bergesrücken
Akrokorinth des Wandrer's Blicken,
Und in Poseidons Fichtenhain
Tritt er mit frommem Schauder ein.
Nichts regt sich um ihn her, nur Schwärme
Von Kranichen begleiten ihn,
Die fernhin nach des Südens Wärme
In graulichem Geschwader ziehn.

„Seid mir begrüßt, befreundte Scharen!
Die mir zur See Begleiter waren,
Zum guten Zeichen nehm ich euch,
Mein Los, es ist dem euren gleich.

Von fernher kommen wir gezogen
Und flehen um ein wirtlich Dach.
Sei uns der Gastliche gewogen,
Der von dem Fremdling wehrt die Schmach!“

Und munter fördert er die Schritte
Und sieht sich in des Waldes Mitte,
Da sperren, auf gedrangem Steg,
Zwei Mörder plötzlich seinen Weg.
Zum Kampfe muß er sich bereiten,
Doch bald ermattet sinkt die Hand,
Sie hat der Leier zarte Saiten,
Doch nie des Bogens Kraft gespannt.

Er ruft die Menschen an, die Götter,
Sein Flehen dringt zu keinem Retter,
Wie weit er auch die Stimme schickt,
Nicht Lebendes wird hier erblickt.
„So muß ich hier verlassen sterben,
Auf fremdem Boden, unbeweint,
Durch böser Buben Hand verderben,
Wo auch kein Rächer mir erscheint!“

Und schwer getroffen sinkt er nieder,
Da rauscht der Kraniche Gefieder,
Er hört, schon kann er nichts mehr sehn,
Die nahen Stimmen furchtbar krähn.
„Von euch, ihr Kraniche dort oben,
Wenn keine andre Stimme spricht,
Sei meines Mordes Klag erhoben!“
Er ruft es, und sein Auge bricht.

Der nackte Leichnam wird gefunden,
Und bald, obgleich entstellt von Wunden,
Erkennt der Gastfreund in Korinth
Die Züge, die ihm teuer sind.
„Und muß ich dich so wiederfinden,
Und hoffte mit der Fichte Kranz
Des Sängers Schläfe zu umwinden,
Bestrahlt von seines Ruhmes Glanz!“

Und jammernd hören's alle Gäste,
Versammelt bei Poseidons Feste,
Ganz Griechenland ergreift der Schmerz,
Verloren hat ihn jedes Herz.
Und stürmend drängt sich zum Prytanen
Das Volk, es fordert seine Wut,
Zu rächen des Erschlagenen Manen,

Zu sühnen mit des Mörders Blut.

Doch wo die Spur, die aus der Menge,
Der Völker flutendem Gedränge,
Gelocket von der Spiele Pracht,
Den schwarzen Täter kenntlich macht?
Sind's Räuber, die ihn feig erschlagen?
Tat's neidisch ein verborgner Feind?
Nur Helios vermag's zu sagen,
Der alles Irdische bescheint.

Er geht vielleicht mit frechem Schritte
Jetzt eben durch der Griechen Mitte,
Und während ihn die Rache sucht,
Genießt er seines Frevels Frucht.
Auf ihres eignen Tempels Schwelle
Trotzt er vielleicht den Göttern, mengt
Sich dreist in jene Menschenwelle,
Die dort sich zum Theater drängt.

Denn Bank an Bank gedrängt sitzen,
Es brechen fast der Bühne Stützen,
Herbeigeströmt von fern und nah,
Der Griechen Völker wartend da,
Dumpfbrausend wie des Meeres Wogen;
Von Menschen wimmelnd, wächst der Bau
In weiter stets geschweiftem Bogen
Hinauf bis in des Himmels Blau.

Wer zählt die Völker, nennt die Namen,
Die gastlich hier zusammenkamen?
Von Theseus' Stadt, von Aulis' Strand,
Von Phokis, vom Spartanerland,
Von Asiens entlegener Küste,
Von allen Inseln kamen sie
Und horchen von dem Schaugerüste
Des Chores grauser Melodie,

Der streng und ernst, nach alter Sitte,
Mit langsam abgemeßnem Schritte,
Hervortritt aus dem Hintergrund,
Umwandelnd des Theaters Rund.
So schreiten keine irdschen Weiber,
Die zeugete kein sterblich Haus!
Es steigt das Riesenmaß der Leiber
Hoch über menschliches hinaus.

Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden,

Sie schwingen in entfleischten Händen
Der Fackel düsterrote Glut,
In ihren Wangen fließt kein Blut.
Und wo die Haare lieblich flattern,
Um Menschenstirnen freundlich wehn,
Da sieht man Schlangen hier und Nattern
Die giftgeschwollenen Bäuche blähn.

Und schauerlich gedreht im Kreise
Beginnen sie des Hymnus Weise,
Der durch das Herz zerreißend dringt,
Die Bande um den Sünder schlingt.
Besinnungsraubend, herzbetörend
Schallt der Errinyen Gesang,
Er schallt, des Hörers Mark verzehrend,
Und duldet nicht der Leier Klang:

„Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele!
Ihm dürfen wir nicht rächend nahn,
Er wandelt frei des Lebens Bahn.
Doch wehe, wehe, wer verstoßen
Des Mordes schwere Tat vollbracht,
Wir heften uns an seine Sohlen,
Das furchtbare Geschlecht der Nacht!

Und glaubt er fliehend zu entspringen,
Geflügelt sind wir da, die Schlingen
Ihm werfend um den flüchtgen Fuß,
Daß er zu Boden fallen muß.
So jagen wir ihn, ohn Ermatten,
Versöhnen kann uns keine Reu,
Ihn fort und fort bis zu den Schatten
Und geben ihn auch dort nicht frei.“

So singend, tanzen sie den Reigen,
Und Stille wie des Todes Schweigen
Liegt überm ganzen Hause schwer,
Als ob die Gottheit nahe wär.
Und feierlich, nach alter Sitte
Umwandelnd des Theaters Rund
Mit langsam abgemeßnem Schritte,
Verschwinden sie im Hintergrund.

Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet
Noch zweifelnd jede Brust und bebet
Und huldigt der furchtbarn Macht,
Die richtend im Verborgnen wacht,

Die unerforschlich, unergründet
Des Schicksals dunklen Knäuel flicht,
Dem tiefen Herzen sich verkündet,
Doch fliehet vor dem Sonnenlicht.

Da hört man auf den höchsten Stufen
Auf einmal eine Stimme rufen:
„Sieh da! Sieh da, Timotheus,
Die Kraniche des Ibykus!“ -
Und finster plötzlich wird der Himmel,
Und über dem Theater hin
Sieht man in schwärzlichem Gewimmel
Ein Kranichheer vorüberziehn.

„Des Ibykus!“ - Der teure Name
Rührt jede Brust mit neuem Grame,
Und, wie im Meere Well auf Well,
So läuft's von Mund zu Munde schnell:
„Des Ibykus, den wir beweinen,
Den eine Mörderhand erschlug!
Was ist's mit dem? Was kann er meinen?
Was ist's mit diesem Kranichzug?“ -

Und lauter immer wird die Frage,
Und ahnend fliegt's mit Blitzesschlage
Durch alle Herzen. „Gebet acht!
Das ist der Eumeniden Macht!
Der fromme Dichter wird gerochen,
Der Mörder bietet selbst sich dar!
Ergreift ihn, der das Wort gesprochen,
Und ihn, an den's gerichtet war.“

Doch dem war kaum das Wort entfahren,
Möcht er's im Busen gern bewahren;
Umsonst, der schreckenbleiche Mund
Macht schnell die Schuldbewußten kund.
Man reißt und schleppt sie vor den Richter,
Die Szene wird zum Tribunal,
Und es gestehn die Bösewichter,
Getroffen von der Rache Strahl.

Der Graf von Habsburg

Zu Aachen, in seiner Kaiserpracht,
Im altertümlichen Saale,
Saß König Rudolfs heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.

Die Speisen trug der Pfalzgraf des Rheins,
Es schenkte der Böhme des perlenden Weins,
Und alle die Wähler die Sieben,
Wie der Sterne Chor um die Sonne sich stellt,
Umstanden geschäftig den Herrscher der Welt,
Die Würde des Amtes zu üben.

Und rings erfüllte den hohen Balkon
Das Volk in freud'gem Gedränge;
Laut mischte sich in der Posaunen Ton
Das jauchzende Rufen der Menge.
Denn geendigt nach langem verderblichen Streit
War die kaiserlose, die schreckliche Zeit,
Und ein Richter war wieder auf Erden.
Nicht blind mehr waltet der eiserne Speer,
Nicht fürchtet der Schwache, der Friedliche mehr
Des Mächtigen Beute zu werden.

Und der Kaiser ergreift den goldnen Pokal
Und spricht mit zufriedenen Blicken.
„Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl,
Mein königlich Herz zu entzücken;
Doch den Sänger vermiss' ich, den Bringer der Lust,
Der mit süßem Klang mir bewege die Brust
Und mit göttlich erhabenen Lehren.
So hab' ich's gehalten von Jugend an,
Und was ich als Ritter gepflegt und getan,
Nicht will ich's als Kaiser entbehren.“

Und sieh! in des Fürsten umgebenden Kreis
Trat der Sänger im langen Talare.
Ihm glänzte die Locke silberweiß,
Gebleicht von der Fülle der Jahre.
„Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold,
Der Sänger singt von der Minne Sold,
Er preiset das Höchste, das Beste,
Was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt,
Doch sage, was ist des Kaisers wert
An seinem herrlichsten Feste?“

„Nicht gebieten werd' ich dem Sänger,“ spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde,
„Er steht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt

Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.“

Und der Sänger rasch in die Saiten fällt
Und beginnt sie mächtig zu schlagen:
„Auf's Waidwerk hinaus ritt ein edler Held,
Den flüchtigen Gamsbock zu jagen.
Ihm folgte der Knapp mit dem Järgerschoß,
Und als er auf seinem stattlichen Roß
In eine Au kommt geritten,
Ein Glöcklein hört er erklingen fern,
Ein Priester war's mit dem Leib des Herrn,
Vorankam der Meßner geschritten.

Und der Graf sich zur Erde neiget hin,
Das Haupt mit Demut entblößet,
Zu verehren mit gläubigen Christensinn,
Was alle Menschen erlöset.
Ein Bächlein aber rauschte durch's Feld,
Von des Gießbachs reißenden Fluten geschwellt,
Das hemmt der Wanderer Tritte,
Und beiseit' legt jener das Sakrament,
Von den Füßen zieht er die Schuhe behend,
Damit er das Bächlein durchschritte.

Was schaffst du? redet der Graf ihn an,
Der ihn verwundert betrachtet.
Herr, ich walle zu einem sterbenden Mann,
Der nach der Himmelskost schmachtet.
Und da ich mich nahe des Baches Steg,
Da hat ihn der strömende Gießbach hinweg
Zum Strudel der Wellen gerissen.
Drum, daß dem Lechzenden werde sein Heil,
Da will ich das Wasserlein jetzt in Eil'
Durchwaten mit nackenden Füßen.

Da setzt ihn der Graf auf sein ritterlich Pferd,
Und reicht ihm die prächtigen Zäume,
Daß er labe den Kranken, der sein begehrt,
Und die heilige Pflicht nicht versäume.
Und er selber auf seines Knappen Tier
Vergnügt noch weiter des Jagens Begier;
Der andre die Reise vollführet,
Und am nächsten Morgen mit dankendem Blick,
Da bringt er dem Grafen sein Roß zurück,
Bescheiden am Zügel geführet.

Nicht wolle das Gott, rief mit Demutsinn

Der Graf, daß zum Streiten und Jagen
Das Roß ich bestiege fürderhin,
Das meinen Schöpfer getragen!
Und magst du's nicht haben zu eignem Gewinnst,
So bleibt es gewidmet dem göttlichen Dienst;
Denn ich hab' es dem ja gegeben,
Von dem ich Ehre und irdisches Gut
Zu Lehen trage mit Leib und Blut
Und Seele und Atem und Leben. -

So mög' auch Gott, der allmächtige Hort,
Der das Flehen der Schwachen erhöret,
Zu Ehren euch bringen hier und dort,
So wie ihr ihn jetzt geehret.
Ihr seid ein mächtiger Graf, bekannt
Durch ritterlich Walten im Schweizerland;
Euch blüh'n sechs liebliche Töchter.
So mögen sie, rief er begeistert aus,
Sechs Kronen euch bringen in euer Haus,
Und glänzen die spät'sten Geschlechter.“

Und mit sinnenden Haupt saß der Kaiser da,
Als dächt' er vergangener Zeiten;
Jetzt, da er dem Sänger in's Auge sah,
Da ergreift ihn der Worte Bedeuten.
Die Züge des Priesters erkennt er schnell
Und verbirgt der Tränen stürzenden Quell
In den Mantels purpurnen Falten.
Und Alles blickte den Kaiser an
Und erkannte den Grafen, der das getan,
Und verehrte das göttliche Walten.

Die Rache der Musen

Eine Anekdote vom Helikon

Weinend kamen einst die Neune
Zu dem Liedergott.
„Hör, Papachen“, rief die Kleine,
„Wie man uns bedroht!

Junge Dintenlecker schwärmen
Um den Helikon,
Raufen sich, hantieren, lärmern
Bis zu deinem Thron.

Galoppieren auf dem Springer,
Reiten ihn zur Tränk,
Nennen sich gar hohe Sänger,
Barden eingedenk!

Wollen uns – wie garstig! – nöten,
Ei! die Grobian!
Was ich, ohne Schamerröten,
Nicht erzählen kann;

Einer brüllt heraus vor allen,
Schreit: Ich führ das Heer!
Schlägt mit beiden Fäust und Ballen
Um sich wie ein Bär.

Pfeift wohl gar – wie ungeschliffen! –
Andre Schläfer wach.
Zweimal hat er schon gepfiffen,
Doch kommt keiner nach.

Droht, er komm noch öfter wieder;
Da sei Zeus dafür!
Vater, liebst du Sang und Lieder,
Weis ihm doch die Tür!“

Vater Phöbus hört mit Lachen
Ihren Klagbericht:
„Wollen's kurz mit ihnen machen,
Kinder, zittert nicht!

Eine muß ins höllsche Feuer,
Geh, Melpomene!
Leihe Kleider, Noten, Leier
Einer Furie.

Sie begeg'n in dem Gewande,
Als wär sie verirrt,
Einem dieser Jaunerbande,
Wenn es dunkel wird.

Mögen dann in finstern Küssen
An dem artgen Kind
Ihr wilden Lüste büßen,
Wie sie würdig sind.“

Red und Tat! – Die Höllengöttin
War schon aufgeschmückt;

Man erzählt, die Herren hätten
Kaum den Raub erblickt,

Wären, wie die Gei'r auf Tauben,
Losgestürzt auf sie –
Etwas will ich daran glauben,
Alles glaub ich nie.

Waren hübsche Jungens drunter,
Wie gerieten sie,
Dieses, Brüder, nimmst mich wunder,
In die Kompanie?

Die Göttin abortiert hernach:
Kam raus ein neuer – Almanach.

NOVALIS

Der Sänger geht auf rauhen Pfaden,
Zerreißt in Dornen sein Gewand;
Er muß durch Fluß und Sümpfe baden,
Und keins reicht hülfreich ihm die Hand.
Einsam und pfadlos fließt in Klagen
Jetzt über sein ermattete Herz;
Er kann die Laute kaum noch tragen,
Ihn übermannt ein tiefer Schmerz.

„Ein traurig Los ward mir beschieden,
Ich irre ganz verlassen hier,
Ich brachte allen Lust und Frieden,
Doch keiner teilte sie mit mir.
Es wird ein jeder seiner Habe
Und seines Lebens froh durch mich;
Doch weisen sie mit karger Gabe
Des Herzens Forderung von sich.

Man läßt mich ruhig Abschied nehmen,
Wie man den Frühling wandern sieht;
Es wird sich keiner um ihn grämen,
Wenn er betrübt von dannen zieht.
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.

Ich fühle dankbar Zaubermächte
An diese Lippen festgebannt.
O! knüpfte nur an meine Rechte
Sich auch der Liebe Zauberband.
Es kümmert keine sich des Armen,
Der dürftig aus der Ferne kam;
Welch Herz wird sein sich noch erbarmen
Und lösen seinen tiefen Gram?“

Er sinkt im hohen Grase nieder,
Und schläft mit nassen Wangen ein;
Da schwebt der hohe Geist der Lieder
In die beklemmte Brust hinein:
›Vergiß anjetzt, was du gelitten,
In kurzem schwindet deine Last,
Was du umsonst gesucht in Hütten,
Das wirst du finden im Palast.

Du nahst dem höchsten Erdenlohne,
Bald endigt der verschlungne Lauf;
Der Myrtenkranz wird eine Krone,
Dir setzt die treuste Hand sie auf.
Ein Herz voll Einklang ist berufen
Zur Glorie um einen Thron;
Der Dichter steigt auf rauhen Stufen
Hinan, und wird des Königs Sohn.

Der Sänger fährt aus schönen Träumen
Mit froher Ungeduld empor;
Er wandelt unter hohen Bäumen
Zu des Palastes ehrnem Tor.
Die Mauern sind wie Stahl geschliffen,
Doch sie erklimmt sein Lied geschwind,
Es steigt von Lieb' und Weh ergriffen
Zu ihm hinab des Königs Kind.

Die Liebe drückt sie fest zusammen,
Der Klang der Panzer treibt sie fort;
Sie lodern auf in süßen Flammen,
Im nächtlich stillen Zufluchtsort.
Sie halten furchtsam sich verborgen,
Weil sie der Zorn des Königs schreckt;
Und werden nun von jedem Morgen
Zu Schmerz und Lust zugleich erweckt.

Der Sänger spricht mit sanften Klängen
Der neuen Mutter Hoffnung ein;

Da tritt, gelockt von den Gesängen,
Der König in die Kluft hinein.
Die Tochter reicht in goldnen Locken
Den Enkel von der Brust ihm hin;
Sie sinken reuig und erschrocken,
Und mild zergeht sein strenger Sinn.

Der Liebe weicht und dem Gesange
Auch auf dem Thron ein Vaterherz,
Und wandelt bald in süßem Drange
Zu ewger Lust den tiefen Schmerz.
Die Liebe gibt, was sie entrissen,
Mit reichem Wucher bald zurück,
Und unter den Versöhnungsküssen
Entfaltet sich ein himmlisch Glück.

Geist des Gesangs, komm du hernieder,
Und steh auch jetzt der Liebe bei;
Bring die verlorne Tochter wieder,
Daß ihr der König Vater sei! –
Daß er mit Freuden sie umschließet,
Und seines Enkels sich erbarmt,
Und wenn das Herz ihm überfließet,
Den Sänger auch als Sohn umarmt.

(Heinrich von Ofterdingen, Kapitel 3)

Ludwig Tieck

Arion schifft auf Meereswogen
Nach seiner teuren Heimat zu,
Er wird vom Winde fortgezogen
Die See in stiller, sanfter Ruh.

Die Schiffer stehn von fern und flüstern,
Der Dichter sieht ins Morgenrot,
Nach seinen goldnen Schätzen lüstern
Beschließen sie des Sängers Tod.

Arion merkt die stille Tücke,
Er bietet ihnen all sein Gold,
Er klagt und seufzt, daß seinem Glücke
Das Schicksal nicht wie vordem hold.

Sie aber haben es beschlossen,
Nur Tod gibt ihnen Sicherheit,
Hinab ins Meer wird er gestoßen,

Schon sind sie mit dem Schiffe weit.

Er hat die Leier nur gerettet,
Sie schwebt in seiner schönen Hand,
In Meeresfluten hingebettet
Ist Freude von ihm abgewandt.

Doch greift er in die goldnen Saiten
Daß laut die Wölbung widerklingt,
Statt mit den Wogen wild zu streiten
Er sanft die zarten Töne singt:

Klinge Saitenspiel,
In der Flut
Wächst mein Mut,
Sterb ich gleich, verfehl ich nicht mein Ziel.

Unverdrossen
Komm ich, Tod,
Dein Gebot
Schreckt' mich nicht, mein Leben ward genossen.

Welle hebt
Mich im Schimmer,
Bald den Schwimmer
Sie in tiefer, nasser Flut begräbt.

Es klang das Lied durch alle Tiefen,
Die Wogen wurden sanft bewegt,
In Abgrunds Schlüften, wo sie schliefen,
Die Seegetiere aufgeregt.

Aus allen Tiefen blaue Wunder,
Die hüpfend um den Sänger ziehn,
Die Meeresfläche weit hinunter
Beschwimmen die Tritonen grün.

Die Wellen tanzen, Fische springen,
Seit Venus aus den Fluten kam,
Man dieses Jauchzen, Wonneklingen
In Meeresfesten nicht vernahm.

Arion sieht mit trunknen Blicken
Lautsingend in das Seegewühl,
Er fährt auf eines Delphins Rücken,
Schlägt lächelnd noch sein Saitenspiel.

Des Fisches Sinn zum Dienst gezwungen,

Er naht sich schon der Felsenbank,
Er landet, hat den Fels errungen
Und singt dem Fährmann seinen Dank.

Am Ufer kniet er, dankt den Göttern,
Daß er entrann dem nassen Tod.
Der Sänger triumphiert in Wettern
Bezwingt ihn nicht Gefahr, nicht Not

Clemens Brentano

Ich kenn ein Haus, ein Freudenhaus,
Es hat geschminkte Wangen,
Es hängt ein bunter Kranz heraus,
Drin liegt der Tod gefangen.

In meinem Mantel trag ich hin
Biskuit und süße Weine,
Der Himmel weiß wohl, wer ich bin,
Die Welt schimpft, was ich scheine.

Die eine liest mir in der Hand
Sie will mein Unglück lesen,
Die andre malt mich an die Wand,
Und nennt mich holdes Wesen.

Die dritte weiß sich flink zu drehn
Es schwindeln mir die Sinne
Und jede dieser bösen Feen
Sucht, wie sie mich umspinne.

Doch dorten auf den Arm gelehnt
Sitzt eine stumm und weinet,
Sie hat sich längst mit Gott versöhnt,
Und sitzt doch und weinet.

Was will sie noch in diesem Haus,
Sie muß den Spott erleiden,
Es zischt der freche Chor sie aus,
Du kannst uns doch nicht meiden.

Sie schweigt und weint und trägt den Hohn
Den schweren Büßerorden.
Man zuckt die Achseln, kennt sie schon,
Sie ist zur Närrin worden.

Doch ich berühr um sie allein

Die himmelschreinde Schwelle,
Bei ihr, tret ich zum Saal herein,
Ist meine feste Stelle.

Sie achtet's nicht, sie blickt nicht auf.
Wenn alle tanzend fliegen,
Seh ich mit stetem Tränenlauf
Das bleiche Haupt sie wiegen,

So hundert Tage ohne Ruh
Sah ich sie wanken, weinen
Und sprach, o Weib, welch Kind wiegst du?
Will denn kein Schlaf erscheinen?

Du hast dem Leid genug getan,
Gib mir's, ich will dir's tragen.
Da schrie ihr Blick mich schneidend an,
Doch konnt ihr Mund nichts sagen,

Und neulich nachts, um Mitternacht,
Kam ich mit meiner Laute,
Die Pforte hat sie aufgemacht,
Die noch am Fenster schaute.

Sie zieht mich in den Garten fort,
Sitzt auf ein Hüglein nieder,
Gibt keinen Blick und gibt kein Wort,
Und weinet stille wieder.

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,
Küß ihre Augenlider!

Und da sie schlief, da stieg so hold
Ein Kindlein aus dem Hügel,
Trug einen Kranz von Flittergold
Und einen Taschenspiegel,

Und brach ein Zweiglein Rosmarin,
Das ihm am Herzen grünet,
Und legt' es auf die Mutter hin,
Und sprach: Gott ist versühnet.

Und wo den Rosmarin es brach,
Da bluteten zwei Wunden,
Und als es kaum die Worte sprach,
Ist es vor mir verschwunden.

Die Mutter ist nicht mehr erwacht
Noch schläft sie in dem Garten,
Ich steh und sing die ganze Nacht,
Kann wohl den Tag erwarten,

Da ruft mich Zucht und Ehr und Pflicht
Aus diesem Haus der Sünde,
Doch von der Mutter laß ich nicht
Ob ihrem armen Kinde.

Es winkt zurück, wenn ich will gehn,
Sitzt an des Hügels Schwelle,
Und kann nicht aus dem Spiegel sehn,
Sein Flitterkranz glänzt helle.

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,
Bis die Posaunen klingen.

Oft mit dem Kind in Sturm und Wind,
Sing ich auf meinen Knieen,
O Jesus! du gemordet Kind
Du hast ja auch verziehen!

Ein Tröpflein deines Blutes nur
Laß auf die Mutter fallen,
Das macht uns rein und klar und pur,
Daß wir zum Lichte wallen.

Adelbert von Chamisso

Der alte Sänger

Sang der sonderbare Greise
Auf den Märkten, Straßen, Gassen

Gellend, zürnend seine Weise:
„Bin, der in die Wüste schreit.
Langsam, langsam und gelassen!
Nichts unzeitig! nichts gewaltsam!
Unablässig, unaufhaltsam,
Allgewaltig naht die Zeit.

Torenwerk, ihr wilden Knaben,
An dem Baum der Zeit zu rütteln,
Seine Last ihm abzustreifen,
Wann er erst mit Blüten prangt!
Laßt ihn seine Früchte reifen
Und den Wind die Äste schütteln!
Selber bringt er euch die Gaben,
Die ihr ungestüm verlangt.“

Und die aufgeregte Menge
Zischt und schmäht den alten Sänger:
„Lohnt ihm seine Schmachgesänge!
Tragt ihm seine Lieder nach!
Dulden wir den Knecht noch länger?
Werfet, werfet ihn mit Steinen!
Ausgestoßen von den Reinen,
Treff ihn allerorten Schmach!“

Sang der sonderbare Greise
In den königlichen Hallen
Gellend, zürnend seine Weise:
„Bin, der in die Wüste schreit.
Vorwärts! vorwärts! nimmer lässig!
Nimmer zaghaft! kühn vor allen!
Unaufhaltsam, unablässig,
Allgewaltig drängt die Zeit.

Mit dem Strom und vor dem Winde!
Mache dir, dich stark zu zeigen,
Strom- und Windeskraft zu eigen!
Wider beide gähnt dein Grab.
Steuere kühn in grader Richtung!
Klippen dort? die Furt nur finde!
Umzulenken heischt Vernichtung,
Treibst als Wrack du doch hinab.“

Einen sah man da erschrocken
Bald erröten, bald erblassen:
„Wer hat ihn hereingelassen,
Dessen Stimme zu uns drang?
Wahnsinn spricht aus diesem Alten;

Soll er uns das Volk verlocken?
Sorgt, den Toren festzuhalten,
Laßt verstummen den Gesang!“

Sang der sonderbare Greise
Immer noch im finstern Turme
Ruhig, heiter seine Weise:
„Bin, der in die Wüste schreit.
Schreien muß ich es dem Sturme;
Der Propheten Lohn erhalt ich!
Unablässig, allgewaltig,
Unaufhaltsam naht die Zeit.“

Ludwig Uhland

Des Sängers Fluch

Es stand in alten Zeiten ein Schloß so hoch und hehr,
Weit glänzt' es über die Lande bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten ein blütenreicher Kranz,
D'rin sprangen frische Brunnen in Regenbogenglanz.

Dort saß ein stolzer König, an Land und Siegen reich.
Er saß auf seinem Throne so finster und so bleich;
Denn was er sinnt, ist Schrecken, und was er blickt, ist Wut,
Und was er spricht, ist Geißel, und was er schreibt, ist Blut.

Einst zog nach diesem Schlosse ein edles Sängerpaa:
Der ein' in goldnen Locken, der andre grau von Haar;
Der Alte mit der Harfe, der saß auf schmucken Roß,
Es schritt ihm frisch zur Seite der blühende Genoß.

Der Alte sprach zum Jungen: „Nun sei bereit, mein Sohn!
Denk' unsrer tiefsten Lieder, stimm' an den vollsten Ton,
Nimm alle Kraft zusammen, die Lust und auch den Schmerz;
Es gilt uns heut' zu rühren des Königs steinern Herz.“

Schon stehn die beiden Säng' im hohen Säulensaal,
Und auf dem Throne sitzen der König und sein Gemahl;
Der König furchtbar prächtig, wie blut'ger Nordlichtschein,
Die Königin süß und milde, als blickte Vollmond drein.

Da schlug der Greis die Seiten, er schlug sie wundervoll,
Daß reicher, immer reicher der Klang zum Ohre schwoll.
Dann strömte himmlisch helle des Jünglings Stimme vor,
Des Alten Sang dazwischen wie dumpfer Geisterchor.

Sie singen von Lenz und Liebe, von sel'ger, goldner Zeit,
Von Freiheit, Männerwürde, von Treu' und Heiligkeit;
Sie singen von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt,
Sie singen von allem Hohen, was Menschenherz erhebt.

Die Höflingsschar im Kreise verlernet jeden Spott,
Des Königs trotz'ge Krieger, sie beugen sich vor Gott,
Die Königin, zerflossen in Wehmut und in Lust,
Sie wirft den Sängern nieder die Rose von ihrer Brust.

„Ihr habt mein Volk verführet, verlockt ihr nun mein Weib?“
Der König schreit es wütend, er bebt am ganzen Leib.
Er wirft sein Schwert, das blitzend des Jünglings Brust durchdringt,
Draus, statt der goldnen Lieder, ein Blutstrahl hoch aufspringt.

Und wie vom Sturm zerstoben ist all' der Hörer Schwarm;
Der Jüngling hat verröchelt in seines Meisters Arm,
Der schlägt um ihn den Mantel und setzt ihn auf das Roß,
Er bind't ihn aufrecht feste, verläßt mit ihm das Schloß.

Doch vor dem hohen Tore, da hält der Sängergreis,
Da faßt er seine Harfe, sie, aller Harfen Preis,
An einer Marmorsäule, da hat er sie zerschellt,
Dann ruft er, daß es schaurig durch Schloß und Gärten gellt:

„Weh' euch, ihr stolzen Hallen! Nie töne süßer Klang
Durch eure Räume wieder, nie Saite noch Gesang,
Nein, Seufzer nur und Stöhnen und scheuer Sklavenschritt,
Bis euch zu Schutt und Moder der Rachegeist zertritt!

Weh' euch, ihr duft'gen Gärten im holden Maienlicht!
Euch zeig' ich dieses Toten entstelltes Angesicht,
Daß ihr darob verdorret, daß jeder Quell versiecht,
Daß ihr in künft'gen Tagen versteint, verödet liegt.

Weh' dir, verruchter Mörder! du Fluch des Sängertums!
Umsonst sei all' dein Ringen nach Kränzen blut'gen Ruhms;
Dein Name sei vergessen, in ew'ge Nacht getaucht,
Sei, wie ein letztes Röcheln, in leere Luft verhaucht!“

Der Alte hat's gerufen, der Himmel hat's gehört;
Die Mauern liegen nieder, die Hallen sind zerstört,
Noch eine hohe Säule zeugt von verschwund'ner Pracht,
Auch diese, schon geborsten, kann stürzen über Nacht.

Und rings, statt duft'ger Gärten, ein ödes Heideland:
Kein Baum verstreuet Schatten, kein Quell durchdringt den Sand;

Des Königs Namen meldet kein Lied, kein Heldenbuch:
Versunken und vergessen! - das ist des Sängers Fluch.

Bertran de Born

Droben auf dem schroffen Steine
Raucht in Trümmern Autafort,
Und der Burgherr steht gefesselt
Vor des Königs Zelte dort:
„Kamst du, der mit Schwert und Liedern
Aufruhr trug von Ort zu Ort,
Der die Kinder aufgewiegelt
Gegen ihres Vaters Wort?

Steht vor mir,der sich gerühmet
In vermessner Prahlerei:
Dass ihm nie mehr als die Hälfte
Seines Geistes nötig sei?
Nun der halbe dich nicht rettet,
Ruf den ganzen doch herbei,
Dass er neu dein Schloss dir baue,
Deine Ketten brech entzwei!“

„Wie du sagst, mein Herr und König!
Steht vor dir Bertran de Born,
Der mit einem Lied entflamnte
Perigord und Ventadorn,
Der dem mächtigen Gebieter
Stets im Auge war ein Dorn,
Dem zuliebe Königskinder
Trugen ihres Vaters Zorn.

Deine Tochter saß im Saale,
Festlich, eines Herzogs Braut,
Und da sang vor ihr mein Bote,
Dem ein Lied ich anvertraut,
Sang, was einst ihr Stolz gewesen,
Ihres Dichters Sehnsuchtlaut,
Bis ihr leuchtend Brautgeschmeide
Ganz von Tränen war betaut.

Aus des Ölbaums Schlummerschatten
Fuhr Dein bester Sohn empor,
Als mit zornigen Schlachtgesängen
Ich bestürmen ließ sein Ohr.
Schnell war ihm das Roß gegürtet,

Und ich trug das Banner vor,
Jenem Todespfeil entgegen,
Der ihn traf vor Montforts Tor.

Blutend lag er mir im Arme;
Nicht der scharfe, kalte Stahl -
Dass er sterb in deinem Fluche,
Das war seines Sterbens Qual.
Strecken wollt er dir die Rechte
Über Meer, Gebirg und Tal,
Als er deine nicht erreicht,
Drückt er meine noch einmal.

Da, wie Autafort dort oben,
Ward gebrochen meine Kraft;
Nicht die ganze, nicht die halbe
Blieb mir, Saite nicht, noch Schaft.
Leicht hast du den Arm gebunden,
Seit der Geist mir liegt in Haft;
Nur zu einem Trauerliede
Hat er sich noch aufgerafft.“

Und der König senkt die Stirne:
„Meinen Sohn hast du verführt,
Hast der Tochter Herz verzaubert,
Hast auch meines nun gerührt.
Nimm die Hand, du Freund des Toten!
Die, verzeihend, ihm gebührt.
Weg die Fesseln! Deines Geistes
Hab ich einen Hauch verspürt.“

Taillefer

Normannenherzog Wilhelm sprach einmal:
„Wer singet in meinem Hof und in meinem Saal?
Wer singet vom Morgen bis in die späte Nacht,
So lieblich, dass mir das Herz im Leibe lacht?“
„Das ist der Taillefer, der so gerne singt
Im Hofe, wann er das Rad am Bronnen schwingt,
Im Saale, wann er das Feuer schüret und facht,
Wann er abends sich legt und wann er morgens erwacht.“

Der Herzog sprach: „Ich hab einen guten Knecht,
Den Taillefer, der dienet mir fromm und recht,
Er treibt mein Rad und schüret mein Feuer gut,

Und singet so hell, das höhet mir den Mut.“

Da sprach der Taillefer: „Und wär ich frei,
Viel besser wollt ich dienen und singen dabei.
Wie wollt ich dienen dem Herzog hoch zu Pferd!
Wie wollt ich singen und klingen mit Schild und mit Schwert!“

Nicht lange, so ritt der Taillefer ins Gefild
Auf einem hohen Pferde, mit Schwert und mit Schild.
Des Herzogs Schwester schaute vom Turm ins Feld,
Sie sprach: „Dort reitet, bei Gott! ein stattlicher Held.“

Und als er ritt vorüber an Fräuleins Turm,
Da sang er bald wie ein Lüftlein, bald wie ein Sturm.
Sie sprach: „Der singet, das ist eine herrliche Lust!
Es zittert der Turm und es zittert mein Herz in der Brust.“

Der Herzog Wilhelm fuhr wohl über das Meer,
Er fuhr nach Engelland mit gewaltigem Heer.
Er sprang vom Schiffe, da fiel er auf die Hand:
„Hei!“ – rief er – „ich fass und ergreife dich, Engelland!“

Als nun das Normannenheer zum Sturme schritt,
Der edle Taillefer vor den Herzog ritt:
„Manch Jährlein hab ich gesungen und Feuer geschürt,
Manch Jährlein gesungen und Schwert und Lanze gerührt.

Und hab ich Euch gedient und gesungen zu Dank,
Zuerst als ein Knecht und dann als ein Ritter frank:
So lasst mich das entgelten am heutigen Tag,
Vergönnet mir auf die Feinde den ersten Schlag!“

Der Taillefer ritt vor allem Normannenheer,
Auf einem hohen Pferde, mit Schwert und mit Speer,
Er sang so herrlich, das klang über Hastingsfeld,
Vom Roland sang er und manchem frommen Held.

Und als das Rolandslied wie ein Sturm erscholl,
Da wallete manch Panier, manch Herze schwoll,
Da brannten Ritter und Mannen von hohem Mut,
Der Taillefer sang und schürte das Feuer gut.

Dann sprengt' er hinein und führte den ersten Stoß,
Davon ein englischer Ritter zur Erde schoß,
Dann schwang er das Schwert und führte den ersten Schlag,
Davon ein englischer Ritter am Boden lag.

Normannen sahen's, die harrten nicht allzu lang,

Sie brachen herein mit Geschrei und mit Schilderklang.
Hei! sausende Pfeile, klirrender Schwerter Schlag!
Bis Harald fiel und sein trotziges Heer erlag.

Herr Wilhelm steckte sein Banner aufs blutige Feld,
Inmitten der Toten spannt' er sein Gezelt,
Da saß er am Mahle, den goldnen Pokal in der Hand,
Auf dem Haupte die Königskrone von Engelland.

„Mein tapfrer Taillefer! komm, trink mir Bescheid!
Du hast mir viel gesungen in Lieb und in Leid,
Doch heut im Hastingsfelde dein Sang und dein Klang
Der tönet mir in den Ohren mein Leben lang.“

August von Platen

Saul und David

Der König sitzt auf seinem Throne bang,
Er winkt, den Sohn des Isai zu rufen:
„Komm, Knabe, komm mit deinem Harfenklang!“
Und jener läßt sich nieder auf die Stufen.

„Der Herr ist groß!“ beginnt er feierlich,
„Geschöpfe spiegeln ihres Schöpfers Wonne;
Der Morgen graut, die Wolken teilen sich,
Und wandelnd singt ihr hohes Lied die Sonne.

Die schwere Krone löse dir vom Haupt
Und tret hinaus in reine Gotteslüfte!
Die Lilie prangt, der Busch ist neu belaubt,
Die Reben blühen und verschwenden Düfte.

Zwar bin ich nur ein schlichter Hirtensohn,
Doch fühl ich bis zum Himmel mich erhoben;
Was muß du fühlen, König, auf dem Thron,
Wie muß dein Herz den Gott der Väter loben!

Doch deine Wimper neigst du tränenschwer,
Daß sie des Auges schönen Glanz verhehle –
Wie groß ist Jehova! o blick umher!
Und welche Ruhe füllt die ganze Seele!

So laß dein Herz an Gott, so laß dein Ohr
An meiner Töne Harmonie sich laben!“

Allein der König springt in Wut empor
Und wirft den Speiß nach dem erschrocknen Knaben.

Heinrich Heine

Der Dichtrer Firdusi

1

Goldne Menschen, Silbermenschen!
Spricht ein Lump von einem Toman,
Ist die Rede nur von Silber,
Ist gemeint ein Silbertoman.

Doch im Munde eines Fürsten,
Eines Schaches, ist ein Toman
Gülden stets; ein Schach empfängt
Und er gibt nur goldne Toman.

Also denken brave Leute,
Also dachte auch Firdusi,
Der Verfasser des berühmten
Und vergötterten »Schach Nameh«.

Dieses große Heldenlied
Schrieb er auf Geheiß des Schaches,
Der für jeden seiner Verse
Einen Toman ihm versprochen.

Siebzehnmal die Rose blühte,
Siebzehnmal ist sie verwelket,
Und die Nachtigall besang sie
Und verstummte siebzehnmal -

Unterdessen saß der Dichter
An dem Webstuhl des Gedankens,
Tag und Nacht, und webte emsig
Seines Liedes Riesenteppich -

Riesenteppich, wo der Dichter
Wunderbar hineingewebt
Seiner Heimat Fabelchronik,
Farsistans uralte Kön'ge,

Lieblingshelden seines Volkes,

Rittertaten, Aventüren,
Zauberwesen und Dämonen,
Keck umrankt von Märchenblumen -

Alles blühend und lebendig,
Farbenglänzend, glühend, brennend,
Und wie himmlisch angestrahlt
Von dem heil'gen Lichte Irans,

Von dem göttlich reinen Urlicht,
Dessen letzter Feuertempel,
Trotz dem Koran und dem Mufti,
In des Dichters Herzen flammte.

Als vollendet war das Lied,
Überschickte seinem Gönner
Der Poet das Manuskript,
Zweimalhunderttausend Verse.

In der Badestube war es,
In der Badestub' zu Gasna,
Wo des Schaches schwarze Boten
Den Firdusi angetroffen -

Jeder schleppte einen Geldsack,
Den er zu des Dichters Füßen
Kniend legte, als den hohen
Ehrensold für seine Dichtung.

Der Poet riß auf die Säcke
Hastig, um am lang entbehrten
Goldesanblick sich zu laben -
Da gewahrt' er mit Bestürzung,

Daß der Inhalt dieser Säcke
Bleiches Silber, Silbertomans,
Zweimalhunderttausend etwa -
Und der Dichter lachte bitter.

Bitter lachend hat er jene
Summe abgeteilt in drei
Gleiche Teile, und jedwedem
Von den beiden schwarzen Boten

Schenkte er als Botenlohn
Solch ein Drittel, und das dritte
Gab er einem Badeknechte,
Der sein Bad besorgt, als Trinkgeld.

Seinen Wanderstab ergriff er
Jetzo und verließ die Hauptstadt;
Vor dem Tor hat er den Staub
Abgefegt von seinen Schuhen.

2

„Hätt er menschlich ordinär
Nicht gehalten, was versprochen,
Hätt er nur sein Wort gebrochen,
Zürnen wollt ich nimmermehr.

Aber unverzeihlich ist,
Daß er mich getäuscht so schnöde
Durch den Doppelsinn der Rede
Und des Schweigens größte List.

Stattlich war er, würdevoll
Von Gestalt und von Gebärden,
Wen'ge glichen ihm auf Erden,
War ein König jeder Zoll.

Wie die Sonn' am Himmelsbogen,
Feuerblicks, sah er mich an,
Er, der Wahrheit stolzer Mann -
Und er hat mich doch belogen.“

3

Schach Mahomet hat gut gespeist,
Und gut gelaunet ist sein Geist.

Im dämmernden Garten, auf purpurnem Pfühl,
Am Springbrunn sitzt er. Das plätschert so kühl!

Die Diener stehen mit Ehrfurchtsmienen;
Sein Liebling Ansari ist unter ihnen.

Aus Marmorvasen quillt hervor
Ein üppig brennender Blumenflor.

Gleich Odalisken anmutiglich
Die schlanken Palmen fächern sich.

Es stehen regungslos die Zypressen,
Wie himmelträumend, wie weltvergessen.

Doch plötzlich erklingt bei Lautenklang
Ein sanft geheimnisvoller Gesang.

Der Schach fährt auf, als wie behext -
„Von wem ist dieses Liedes Text?“

Ansari, an welchen die Frage gerichtet,
Gab Antwort: „Das hat Firdusi gedichtet.“

„Firdusi?“ - rief der Fürst betreten -
„Wo ist er? Wie geht es dem großen Poeten?“

Ansari gab Antwort: „In Dürftigkeit
Und Elend lebt er seit langer Zeit

Zu Thus, des Dichters Vaterstadt,
Wo er ein kleines Gärtchen hat.“

Schach Mahomet schwieg, eine gute Weile,
Dann sprach er: „Ansari, mein Auftrag hat Eile -

Geh nach meinen Ställen und erwähle
Dort hundert Maultiere und funfzig Kamele.

Die sollst du belasten mit allen Schätzen,
Die eines Menschen Herz ergötzen,

Mit Herrlichkeiten und Raritäten,
Kostbaren Kleidern und Hausgeräten

Von Sandelholz, von Elfenbein,
Mit güldnen und silbernen Schnurrpfeiferein,

Kannen und Kelchen, zierlich gehenkelt,
Lepardenfellen, groß gesprenkelt,

Mit Teppichen, Schals und reichen Brokaten,
Die fabriziert in meinen Staaten -

Vergiß nicht, auch hinzuzupacken
Glänzende Waffen und Schabracken,

Nicht minder Getränke jeder Art
Und Speisen, die man in Töpfen bewahrt,

Auch Konfitüren und Mandeltorten,
Und Pfefferkuchen von allen Sorten.

Füge hinzu ein Dutzend Gäule,
Arabischer Zucht, geschwind wie Pfeile,

Und schwarze Sklaven gleichfalls ein Dutzend,
Leiber von Erz, strapazentruzend.

Ansari, mit diesen schönen Sachen
Sollst du dich gleich auf die Reise machen.

Du sollst sie bringen nebst meinem Gruß
Dem großen Dichter Firdusi zu Thus.“

Ansari erfüllte des Herrschers Befehle,
Belud die Mäuler und Kamele

Mit Ehrengeschenken, die wohl den Zins
Gekostet von einer ganzen Provinz.

Nach dreien Tagen verließ er schon
Die Residenz, und in eigner Person,

Mit einer roten Führerfahne,
Ritt er voran der Karawane.

Am achten Tage erreichten sie Thus;
Die Stadt liegt an des Berges Fuß.

Wohl durch das Westtor zog herein
Die Karawane mit Lärmen und Schrein.

Die Trommel scholl, das Kuhhorn klang,
Und lautaufjubelt Triumphgesang.

„La Illa Il Allah!“ aus voller Kehle
Jauchzten die Treiber der Kamele.

Doch durch das Osttor, am andern End'
Von Thus, zog in demselben Moment

Zur Stadt hinaus der Leichenzug,
Der den toten Firdusi zu Grabe trug.

Conrad Ferdinand Meyer

Fingerhütchen

Liebe Kinder, wißt ihr, wo
Fingerhut zu Hause?
Tief im Tal von Acherloo

hat er Herd und Klause;
aber schon in jungen Tagen
muß er einen Höcker tragen;
geht er, wunderlicher nie
wallte man auf Erden!
Sitzt er, staunen Kinn und Knie,
daß sie Nachbarn werden.

Körbe flicht aus Binsen er,
früh und spät sich regend,
trägt sie zum Verkauf umher
in der ganzen Gegend,
und er gäbe sich zufrieden,
wär' er nicht im Volk gemieden;
denn man zischelt mancherlei:
daß ein Hexenmeister,
daß er kräuterkundig sei
und im Bund der Geister.

Solches ist die Wahrheit nicht,
ist ein leeres Meinen;
doch das Volk im Dämmerlicht
schaudert vor dem Kleinen.
So die Jungen wie die Alten
weichen aus dem Ungestalten -
doch vorüber wohlgenut
auf des Schusters Räppchen
trabt er. Blauer Fingerhut
nickt von seinem Käppchen.

Einmal geht er heim bei Nacht
nach des Tages Lasten,
hat den halben Weg gemacht,
darf ein bißchen rasten,
setzt sich und den Korb daneben,
schimmernd hebt der Mond sich eben:
Fingerhut ist gar nicht bang,
ihm ist gar nicht schaurig,
nur daß noch der Weg so lang,
macht den Kleinen traurig.

Etwas hört er klingen fein
nicht mit rechten Dingen,
mitten aus dem grünen Rain
ein melodisch Singen:
„Silberfähre, gleitest leise“ -
Schon verstummt die kurze Weise.
Fingerhütchen spähet scharf

und kann nichts entdecken,
aber was er hören darf,
ist nicht zum Erschrecken.

Wieder hebt das Liedchen an
unter Busch und Hecken,
doch es bleibt der Reimgespan
stets im Hügelstecken.
„Silberfähre, gleitest leise“ -
Wiederum verstummt die Weise.
Lieblich ist, doch einerlei
der Gesang der Elfen,
Fingerhütchen fällt es bei,
ihnen einzuhelfen.

Fingerhütchen lauert still
auf der Töne Leiter,
wie das Liedchen enden will,
führt er leicht es weiter:
„Silberfähre, gleitest leise“ -
"Ohne Ruder, ohne Gleise."
Aus dem Hügel ruft's empor:
„Das ist dir gelungen!“
Unterm Boden kommt hervor
kleines Volk gesprungen.

„Fingerhütchen, Fingerhut“,
lärm die tolle Runde,
„faß dir einen frischen Mut!
Günstig ist die Stunde!
Silberfähre, gleitest leise
ohne Ruder, ohne Gleise!
Dieses hast du brav gemacht,
lernet es, ihr Sänger!
Wie du es zustand gebracht,
hübscher ist's und länger!

Zeig dich einmal, schöner Mann!
Laß dich einmal sehen!
Vorn zuerst und hinten dann!
Laß dich einmal drehen!
Weh! Was müssen wir erblicken!
Fingerhütchen, - welch ein Rücken!
Auf der Schulter, liebe Zeit,
trägst du grause Bürde!
Ohne hübsche Leiblichkeit
was ist Geisteswürde?

Eine ganze Stirne voll
glücklicher Gedanken,
unter einem Höcker soll
länger sie nicht schwanken!
Streckt euch, verkrümmte Glieder!
Garstger Buckel, purzle nieder!
Fingerhut, nun bist du grad,
deines Fehls genesen!
Heil zum schlanken Rückengrat!
Heil zum neuen Wesen!“

Plötzlich steckt der Elfenchor
wieder tief im Raine,
aus dem Hügelrund empor
tönt's im Mondenscheine:
„Silberfähre, gleitest leise
ohne Ruder, ohne Gleise.“
Fingerhütchen wird es satt,
wäre gern daheime,
er entschlummert blaß und matt
an dem eignen Reime.

Schlummert eine ganze Nacht
auf derselben Stelle;
wie er endlich auferwacht,
scheint die Sonne helle:
Kühe weiden, Schafe grasen
auf des Elfenhügels Rasen.
Fingerhut ist bald bekannt,
läßt die Blicke schweifen,
sachte dreht er dann die Hand,
hinter sich zu greifen.

Ist ihm Heil im Traum geschehn?
Ist das Heil die Wahrheit?
Wird das Elfenwort bestehn
vor des Tages Klarheit?
Und er tastet, tastet, tastet:
Unbebürdet! Unbelastet!
„Jetzt bin ich ein grader Mann!“
jauchzt er ohne Ende,
wie ein Hirschlein jagt er dann
über Feld behende.

Fingerhut steht plötzlich still,
tastet leicht und leise,
ob er wieder wachsen will?
Nein, in keiner Weise!

Selig preist er Nacht und Stunde,
da er sang im Geisterbunde -
 Fingerhütchen wandelt schlank,
 gleich als hätt' er Flügel,
 seit er schlummernd niedersank
 nachts am Elfenhügel.

Carl Spitteler

Die Ballade vom lyrischen Wolf

Frühlingslüfte lispelten im Haine,
Und ein Wolf im Silbermondscheine,
Aufgeregt von lyrischen Gefühlen,
Strich, in seinem Innersten zu wühlen,
Melancholisch durch Gebirg und Strauch,
Liebe spürt er, etwas Weltschmerz auch.

Davor mög uns Gott der Herr bewahren:
Nachtigallenseufzer ließ er fahren.
Eine Rose hielt er in den Knöcheln,
Schwanenlieder in den Kelch zu röcheln,
Und mit honiglächelndem Gemäul
Flötet er ein schmachtendes Geheul.

Orpheus hörte diese Serenade.
„Herr Kollega“, bat er ängstlich, „Gnade!
Nutzlos quälst und quetschest du die Kehle,
Denn die Bosheit bellt dir aus der Seele.
Und mit einem Herzen voll von Haß
Bleibe, Bestie, ferne dem Parnaß.“

Zwar auf Tugend mag die Kunst verzichten,
Liederliche sieht man Lieder dichten,
Aber Drachen mit Musik im Rachen –
Liebster, das sind hoffnungslose Sachen.
Aller schönen Künste weit und breit
Grundbedingung ist Gutherzigkeit.“

Agnes Migel

Die Mär vom Ritter Manuel

Das ist die Mär vom Ritter Manuel,
Der auf des fremden Magiers Geheiß
Sein Haupt in eine Zauberschale bog.

Und als ers wieder aus dem Wasser zog,
Da seufzte er und sprach: „Mein Haar ist weiß,
Gebrochen meine Kraft. O allzulange
Qualvolle Wanderschaft!“ Die Höflingsschar,
Die ringsum stand, rief: „Dunkel ist dein Haar,
Frage den König!“

Staunend sprach und bange
Da der Verzauberte: „O Herr, die Zeit
Ist hold und spurlos dir vorbeigezogen!
Als ich vor zwanzig Jahren fortgeritten,
Warst du wie heut. An dem gestickten Kleid
Trugst du den Gürtel mit den Pantherschließen
Und an der Hand den gleichen Amethyst.“
„Erzähle“, sprach der Fürst und sprach voll List,
„Was dir begegnet, seit wir uns verließen!“

Der Arme sann, und seine Augen waren
Wie Kinderaugen, noch vom Traum befangen.
„König, ich bin so weit von Euch gegangen,
So vieles sah ich! Und in späten Jahren,
An dunklen Wintertagen und in schwülen
Hochsommernächten will ich dir erzählen
Von allem. Und vor deinen stillen Sälen
Soll meines bunten Lebens Brandung spülen.
Nur jetzt noch laßt mich schweigen.

Denn ein Gram

Durchrüttelt mich, den nie ein Mensch gekannt.
Sieh, ich verließ mein Weib in jenem Land
Und weiß es nicht mehr, welchen Weg ich kam,
Und weiß den Namen jenes Landes nicht,
Wo sie im Fenster kauend, kinderschmal,
Aus dem Kastell hinabspäht in das Tal,
Bis jäh die Felsen glühn im Abendlicht
Und jäh erbleichen.

Durch das samtne Dunkel
Der Nacht strahlt freundlich einer Ampel Schein,
Um Führer meiner Wanderschaft zu sein,
Und purpurn glänzt wie ein Rubingefunkel
In ihrem Licht des Bergstroms dunkle Flut.
Sein Name nur? Sehr seltsam klang er, wie
Der Felsen Name, uralte auch wie sie.
Und jene Frau, die mir im Arm geruht, –
Weh, meine Liebe kann sie nicht mehr rufen,
Der süße Laut entglitt mir, wie im Tann
Dem Schlafenden entglitt der Talisman,
Den sie mir umhing auf des Schlosses Stufen!“ – –

Dann schrie er auf und hielt des Königs Knie
Wie ein um Hilfe Flehender umklammert.
Der sprach, – und er war bleich und ernst –:

„Mich jammert

Der Qual des armen Narrn, die zu mir schrie.
Magier, tritt vor, zerbrich des Zaubers Bann!“
Der König wartete. Die Diener liefen
In allen Gängen hin und her und riefen,
Die Ritter sahn sich groß, verwundert an.
Denn keiner fand den Magier. Einge schwuren,
Sie hätten an dem Springbrunn ihn gesehn
Murmelnd die goldne Zauberschale drehn, –
Doch in dem Sande sah man keine Spuren.

Und wie die Stürme auf dem hohen Meer
Das längstverlaßne Wrack des Seglers jagen,
So trieb durch Jahre voller Sorg und Fragen
Erinnerungsqual den Grübelnden umher,
Bis ihn beim Jagen einst ein fremd Geschoß,
Vielleicht aus Mitleid, in die Schläfe traf.
Still wie ein Kind sank er ins Moos zum Schlaf
Und stammelte, eh er die Augen schloß:
„Tamara!“ Und er starb.

Die Zeit verrann.

Doch einmal abends klang im Hof Geklirr
Von vielen Waffen und ein bunt Geschwirr
Landfremder Sprachen. Und ein brauner Mann,
Sehr alt und fürstlich, dessen welke Hand
Auf seidnem Kissen trug der Herrschaft Zeichen,
Trat vor den König wie vor seinesgleichen
Und rief: „Wo ist, nach dem wir ausgesandt,
Mein König Manuel, Tamaras Gatte,
Den sie in ihrem Felsenschloß beweint?
Westwärts ging ich, so weit die Sonne scheint,
Bis ich zu deinem Reich gefunden hatte.
Hier, sprach der sternenkundige Magier, werde
Ich meinen Herren finden. – Weise mich
Daß ich ihn krönen kann!“

Da neigte sich

Der König still, griff eine Handvoll Erde
Aus einer Schale, drin die Rosen blühten,
Und wies sie stumm dem Suchenden.

Der stand

Ganz lange still. Dann schlug er sein Gewand
Weit um den Kronreif, dessen Steine sprühten,
So schritt er aus dem Saal.

Ein Klaggesang

Kam langgezogen, trostlos durch die Nacht.
Dann ein Geklirr und Hufgetrappel, sacht
Und langsam, – bis auch das im Sturm verklang.

In jener Nacht, bei seiner Kerzen Qualmen
Saß lang der König auf. Sein Page schlief
Und schrak empor, denn eine Stimme rief:
„Sieh, keine Antwort find ich in den Psalmen
Erbarmer aller Welt, sprich, was ist Schein?“ – –
Und lange vor dem Kreuzfixe stand
Der König starr, mit ausgestreckter Hand.
So sagt der Page. Doch er ist noch klein,
Furchtsam, und hat den Kopf voll Märchenflausen –

Bertold Brecht

Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des
Laotse in die Emigration

1

Als er siebzig war und war gebrechlich
drängte es den Lehrer doch nach Ruh
denn die Güte war im Lande wieder einmal schwächlich
und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu
und er gürtete den Schuh.

2

Und er packte ein, was er so brauchte:
Wenig. Doch es wurde dies und das.
So die Pfeife, die er abends immer rauchte
und das Büchlein, das er immer las.
Weißbrot nach dem Augenmaß.

3

Freute sich des Tals noch einmal und vergaß es
Als er ins Gebirg den Weg einschlug.
Und sein Ochse freute sich des frischen Grases
kauend, während er den Alten trug.
Denn dem ging es schnell genug.

4

Doch am vierten Tag im Felsgesteine
hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:
„Kostbarkeiten zu verzollen?“ – „Keine.“
Und der Knabe, der den Ochsen führte, sprach: „Er hat gelehrt.“
Und so war auch das erklärt.

5

Doch der Mann in einer heitren Regung
fragte noch: „Hat er was rausgekriegt?“
Sprach der Knabe: „Daß das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit den harten Stein besiegt.
Du verstehst, das Harte unterliegt.“

6

Daß er nicht das letzte Tageslicht verlöre
Trieb der Knabe nun den Ochsen an.
Und die drei verschwanden schon um eine schwarze Föhre
Da kam plötzlich Fahrt in unsern Mann
Und er schrie: „He du! Halt an!“

7

Was ist das mit diesem Wasser, Alter?“
Hielt der Alte: „Intressiert es dich?“
Sprach der Mann: „Ich bin nur Zollverwalter
Doch wer wen besiegt, das intressiert auch mich.
Wenn du's weißt, dann sprich!“

8

Schreib mir's auf! Diktier es diesem Kinde!
So was nimmt man doch nicht mit sich fort.
Da gibt's doch Papier bei uns und Tinte
und ein Nachtmahl gibt es auch: ich wohne dort.
Nun, ist das ein Wort?“

9

Über seine Schulter sah der Alte
Auf den Mann: Flickjoppe, keine Schuh.
Und die Stirne eine einzige Falte.
Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu.
Und er murmelte: „Auch Du?“

10

Eine höfliche Bitte abzuschlagen
War der Alte, wie es schien, zu alt.
Denn er sagte laut: „Die etwas fragen,
Die verdienen Antwort.“ Sprach der Knabe: „Es wird auch schon kalt.“
„Gut, ein kleiner Aufenthalt.“

11

Und von seinem Ochsen stieg der Weise
Sieben Tage schrieben sie zu zweit.
Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte nur noch leise
Mit den Schmugglern in der ganzen Zeit.)
Und dann war's soweit.

12

Und dem Zöllner händigte der Knabe
Eines Morgens einundachtzig Sprüche ein.
Und mit Dank für eine kleine Reisegabe
Bogen sie um jene Föhre ins Gestein.
Sagt jetzt: kann man höflicher sein?

13

Aber rühmen wir nicht nur den Weisen
Dessen Name auf dem Buche prangt!
Denn man muß dem Weisen seine Weisheit erst entreißen.
Darum sei der Zöllner auch bedankt:
Er hat sie ihm abverlangt.

Günter Grass

Adornos Zunge

Er saß in dem geheizten Zimmer
Adorno mit der schönen Zunge
und spielte mit der schönen Zunge.

Da kamen Metzger über Treppen,
die stiegen regelmäßig Treppen,
und immer näher kamen Metzger.

Es nahm Adorno seinen runden
geputzten runden Taschenspiegel
und spiegelte die schöne Zunge.

Die Metzger aber klopften nicht.
Sie öffneten mit ihren Messern
Adornos Tür und klopften nicht.

Grad war Adorno ganz alleine,
mit seiner Zunge ganz alleine,
es lauerte auf's Wort, Papier.

Als Metzger über Treppenstufen
das Haus verließen, trugen sie
die schöne Zunge in ihr Haus.

Viel später, als Adornos Zunge
verschnitten, kam belegte Zunge,
verlangte nach der schönen Zunge, -

zu spät.

Wolf Biermann

Ballade auf den Dichter François Villon

1

Mein großer Bruder Franz Villon
Wohnt bei mir mit auf Zimmer
Wenn Leute bei mir schnüffeln gehn
Versteckt Villon sich immer
Dann drückt er sich in' Kleiderschrank
Mit einer Flasche Wein
Und wartet bis die Luft rein ist
Die Luft ist nie ganz rein

Er stinkt, der Dichter, blumensüß
Muß er gerochen haben
Bevor sie ihn vor Jahr und Tag
Wie'n Hund begraben haben
Wenn mal ein guter Freund da ist
Vielleicht drei schöne Fraun
Dann steigt er aus dem Kleiderschrank
Und trinkt bis Morgenraun

Und singt vielleicht auch mal ein Lied
Balladen und Geschichten
Vergißt er seinen Text, soufflier
Ich ihm aus Brechts Gedichten

2

Mein großer Bruder Franz Villon
War oftmals in den Fängen
Der Kirche und der Polizei
Die wollten ihn aufhängen
Und er erzählt, er lacht und weint
Die dicke Margot dann
Bringt jedesmal zum Fluchen
Den alten alten Mann

Ich wüßte gern was die ihm tat
Doch will ich nicht drauf drängen
Ist auch schon lange her
Er hat mit seinen Bittgesängen
Mit seinen Bittgesängen hat

Villon sich oft verdrückt
Aus Schuldturm und aus Kerkerhaft
Das ist ihm gut geglückt

Mit seinen Bittgesängen zog
Er sich oft aus der Schlinge
Er wollt nicht, daß sein Hinterteil
Ihm schwer am Halse hänge

3

Die Eitelkeit der höchsten Herrn
Konnt meilenweit er riechen
Verewigt hat er manchen Arsch
In den er mußte kriechen
Doch schieß frech war Francois Villon
Mein großer Zimmergast
Hat er nur freie Luft und roten
Wein geschluckt, gepraßt

Dann sang er unverschämt und schön
Wie Vögel frei im Wald
Beim Lieben und beim Klauengehn
Nun sitzt er da und lallt
Der Wodkaschnaps aus Adlershof
Der drückt ihm aufs Gehirn
Mühselig liest er das »ND«
(Das Deutsch tut ihn verwirrn)

Zwar hat man ihn als Kind gelehrt
Das hohe Schul-Latein
Als Mann jedoch ließ er sich mehr
Mit niederm Volke ein

4

Besucht mich abends mal Marie
Dann geht Villon so lang
Spazieren auf der Mauer und
Macht dort die Posten bang
Die Kugeln gehen durch ihn durch
Doch aus den Löchern fließt
Bei Franz Villon nicht Blut heraus
Nur Rotwein sich ergießt

Dann spielt er auf dem Stacheldraht
Aus Jux die große Harfe
Die Grenzer schießen Rhythmus zu
Verschieden nach Bedarfe
Erst wenn Marie mich gegen früh

Fast ausgetrunken hat
Und steht Marie ganz leise auf
Zur Arbeit in die Stadt

Dann kommt Villon und hustet wild
Drei Pfund Patronenblei
Und flucht und spuckt und ist doch voll
Verständnis für uns zwei

5

Natürlich kam die Sache raus
Es läßt sich nichts verbergen
In unserm Land ist Ordnung groß
Wie bei den sieben Zwergen
Es schlugen gegen meine Tür
Am Morgen früh um 3
Drei Herren aus dem großen Heer
Der Volkspolizei

„Herr Biermann“ – sagten sie zu mir
„Sie sind uns wohl bekannt
Als treuer Sohn der DDR
Es ruft das Vaterland
Gestehen Sie uns ohne Scheu
Wohnt nicht seit einem Jahr
Bei Ihnen ein gewisser
Franz Fillonk mit rotem Haar?

Ein Hetzer, der uns Nacht für Nacht
In provokanter Weise
Die Grenzsoldaten bange macht“ –
ich antwortete leise:

6

„Jawohl, er hat mich fast verhetzt
Mit seinen frechen Liedern
Doch sag ich Ihnen im Vertraun:
Der Schuft tut mich anwidern!
Hätt ich in diesen Tagen nicht
Kurellas Schrift gelesen
Von Kafka und der Fledermaus
Ich wär verlorn gewesen

Er sitzt im Schrank, der Hund
Ein Glück, daß Sie ihn endlich holn
Ich lief mir seine Frechheit längst
ab von den Kindersohn
Ich bin ein frommer Kirchensohn

Ein Lämmerschwänzchen bin ich
Ein stiller Bürger. Blumen nur
In Liedern sanft besing ich.“

*Die Herren von der Polizei
Erbrachen dann den Schrank
Sie fanden nur Erbrochenes
Das mählich niedersank*

Ulla Hahn

Verbesserte Auflage

Nur noch wenige Schritte dann
wird sie ihm wieder gehören hören
beschwören sein Lied das ohne sie
ihm versiegt. Hals Nase Ohren
die Augen die Haare den Mund
und so weiter wie
will er sie preisen allein
zu ihrem ewigen Ruhm.
Als eine Stimme anhebt.
Orpheus hört:
die zum Lauschen Bestellte fällt
singend ihm in den Rücken.
Da
Dreht er sich um und
da
gleitet aus seinen verwirrten Händen
die Leier. Die Euridike aufhebt
und im Hinausgehn schlägt in noch
leise verhaltenen Tönen. Hals Nase Ohren
die Augen die Haare den Mund
Und so weiter wie
will sie ihn preisen allein
zu seinem ewigen Ruhm.
Ob Orpheus ihr folgte
lassen die Quellen
im Trüben.

BIOGRAFIJA

Jelena Knežević (1977, Novi Sad) magistrirala je na Filološkom fakultetu Univerziteta u Beogradu, 2007. godine, radom na temu *Recepcija nemačke književnosti u Crnoj Gori do 1945. godine*. Osnovne studije završila je na istom fakultetu 2001. godine, grupa *Opšta književnost i teorija književnosti*. Od 2008. doktorand je na istom fakultetu pod mentorstvom profesora emeritusa dr Slobodana Grubačića.

Od oktobra 2003. radi na Filozofskom fakultetu u Nikšiću, Univerzitet Crne Gore, kao saradnik u nastavi na predmetima *Opšta književnost*, *Nemačka književnost* i *Istorija nemačke kulture*.

Alumna nemačke Fondacije Robert Boš koja je stipendirala istraživačke boravke na univerzitetima u Jeni (2008) i Pasau (2010).

Objavljuje na srpskom i nemačkom jeziku u oblastima istraživanja: *nemačko-crnogorske kulturne veze*, *nemačka klasika i romantizam*, *savremena nemačka književnost*, *komparatistika*.

BIBLIOGRAFIJA

Njemačka književnost u Crnoj Gori do 1945. Podgorica: ICJK, 2012.

Povodom promocije *Povijesti svjetske književnosti* akademika Milivoja Solara. U: *Lingua Montenegrina*, god. V/2, br. 10, Podgorica: ICJK, 2012, 287–291.

Čitam jer sam pročitao ili zanimanje Crnogoraca za ranije njemačke tekstove o Crnoj Gori. *Riječ*, br. 5, Nikšić: Filozofski fakultet, 2011, 147–158.

Die namenlosen Helden von Bernhard Schlink. *Nomen est omen. Name und Identität in Sprache, Literatur und Kultur*. Skopje: Philologische Fakultät „Blaže Koneski“ 2011, 115–119.

Ana Karenjina, Ema Bovari i Efi Brist – lik preljubnice u realističnom romanu. *SIZE zero / mala MJERA II: Ženski lik u književnom tekstu*. Podgorica 2011, 121-132.

Dvostruka tradicija shvatanja uzvišenog i Šilerova poetika. *Savremena proučavanja jezika i književnosti*. Zbornik radova sa skupa mladih filologa Srbije. God. II. Knj. 2. Kragujevac 2011, 31–36.

Andeo *Devinskih elegija*. *Folia Linguistica et Litteraria*. Br.1–2. Nikšić: Filozofski fakultet. 2010, 115–129.

Novi jezik: nova stvarnost – ženski glasovi u poeziji Ingeborg Bahman. *Ars*. God. XIV, broj 5–6. Cetinje 2010, 192–195.

Hajner Miler: *Mauzer*. Prevod drame i beleška o Mileru u: Povelja. 1/2010. Kraljevo: NB Stefan Prvovenčani, 73–86.

Pištalov Tesla i tradicija nemačkog obrazovnog romana. Povelja. 2/2009. Kraljevo: NB Stefan Prvovenčani, 139–146.

Rezeption der deutschen Literatur in Montenegro bis 1945. Die entscheidende Rolle der balkanischen Exilanten. Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum. Hrsg. von S. Kabić / G. Lovrić. Zadar 2009, 355–362.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Јелена Кнежевић

Број уписа _____

Студијски програм Наука о књижевности

Наслов рада Концепт лепоте у немачкој балади

Ментор проф. емеритус др Слободан Грубачић

Потписана Јелена Кнежевић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 11.04.2013.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

КОНЦЕПТ ЛЕПОТЕ У НЕМАЧКОЈ БАЛАДИ

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 11.04.2013.
