

Вук М. ПЕТРОВИЋ

vuk.petrovic@fil.bg.ac.rs

МОТИВ ИЗИДИНОГ ВЕЛА У ДОБА ИДЕАЛИЗМА

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Апстракт: У раду ће бити скициран историјат употребе топоса Изидине копрене у различитим фазама Гетеовог доба. Овај топос, изворно антички, развија се у просветитељству и на том фону најпре је коришћен у теоријским регистрима, у Кантовој *Кријици моћи суђења*, као и у Шилеровим списима *Послање Мојсијево* и првом тексту *О узвишеном*, да би га потом Шилер етаблирао као поетски симбол у балади *Лик њод велом у Саису*. Својом класичном баладом Шилер реагује на штурмундранговску преромантичну уметност и осећање света, а преосмишљавањем шилеровског симбола тајне под велом Новалис и Фридрих Шлегел реагују на културу вајмарске класике и Шилеров етички идеализам, заснивајући тиме романтичну духовност. Штурмундранговском култу безмерности и субјективне слободе, који, са своје стране, настаје као одговор на ограничења рационалне просвећености, Шилер намеће објективне корелативе, самеравајући слободу хумане индивидуе према објективности универзалног закона. Шилеровско ограничавање права људског хтења – Изидина тајна је забрањена – јенски романтичари разбијају изискујући од човека да себе потврди трансцендирањем самих мера – људско биће је дужно да афирмише своју слободу и открије надљудску тајну под копреном. Чин посезања за тајном под Изидиним велом, који Шилер мотивише као хибрис, а романтичари сагледавају као чин религијског откривења – илустративан је за промене идејних и уметничких парадигми у периоду европске повести од зреле просвећености, преко вајмарске класике, до романтичног идеализма.

Кључне речи: Изидин вео, топос, симбол, Sturm und Drang, вајмарска класика, јенска романтика, идеализам, откривење

У списима који су објављени исте, 1790. године Кант и Шилер износе практично идентичне формулације. У подножној напомени у оквиру поглавља „О моћима душе које сачињавају генија“, из *Кријице моћи суђења*, Кант настоји да примером поткрепи своје објашњење естетске идеје као представе уобразиље која надилази границе емпирије. Тим поводом кенигзбершки филозоф примећује како „можда никада није речено нешто узвишеније, или нека мисао узвишеније изражена, доли у оном натпису над храмом *Изиде* (мајке *йрироде*)“; дотични запис гласи: „Ја сам све што ту јесте, што је ту било, и што ће ту бити, и мој вео ниједан смртник није открио“ (Kant

2011: 1104). У тексту под називом *Послање Мојсијево* (*Die Sendung Moses*) Шилер најпре казује да су под Изидиним кипом записане речи: „Ја сам оно што ту јесте“, а затим констатује и како се на пирамиди у Саису налази „прастари знаменити натпис: ’Ја сам све што јесте, што је било, и што ће бити, ниједан смртник није подигао мој вео“ (Schiller 1792: 23).¹ На крају свог састава Шилер читаоца упућује на спис *Јеврејске мистерије или најстарије религијско слободно зигарство* и његовог аутора Децијуса, што је, у ствари, псеудоним Карла Леонарда Рајнхолда, просветитеља и масона чије је поменуто дело штампано 1788. године.

Премда ће у годинама након 1790. његове идеје у битноме бити обележене Кантовим утицајем, Шилер, дакле, у раду о Мојсијевој религијској мисији не користи као потпору Кантово дело, већ се ослања на Рајнхолда, и то не само на његов текст него и на просветитељево јенско предавање из 1789. године. Истим извором могао се служити и Кант, будући да се Рајнхолд претходно профилисао као популаризатор филозофове прве критике, те да је потоњи, са своје стране, био упућен у Рајнхолдов рад. Рајнхолдову фигуру помињемо како као повесни куриозитет тако и као сведочанство чињенице да се у раздобљу зреле просвећености, крајем 18. века, мотив Изидиног вела усталио и постао опште интелектуално добро, на основу чега ће се убрзо стабилизovati и као значајан литерарни топос. На оба поља – идејном, као и песничком – пресудну улогу катализатора који мотив Изидине копрене прочишћава до симбола духовних тежњи читавог доба одиграће управо Шилер, прво у свом кантовском раду *О узвишеном* (1793), а затим и у балади *Лик њод велом у Саису* (1795).

Шилерова прерада Рајнхолдовога схватања одражава просветитељске тенденције епохе, а његова балада о Изидином велу артикулише интелектуалну климу вајмарске класике и изазива реакцију Новалиса и Фридриха Шлегела, који ће преосмишљавањем човековог положаја и задатка наспрам тајне што се крије под копреном богиње – изоштрити својства романтичне духовности. Сам просветитељски мотив, који се шири до симбола класичног идеализма, а потом до мита романтичног идеализма, надовезује се на топос који је фиксиран већ у класичној антици. Генеза мотива може се пратити од Херодотове друге књиге *Историје*, у којој се порекло елемената хеленске културе доводи у везу с египатским наслеђем. У истом делу *Историје* помиње се „Атенин храм“ у Саису, али у контексту онога за шта се виšekратно наглашава да се не сме изрећи: у храму се на-

¹ У раду ће бити коришћен наш превод Шилерове баладе *Das verschleierte Bild zu Sais* (Шилер 2025: 146–148), објављен у бр. 76–79 *Београдској књижевној часопису*. Ту смо, настојећи да будемо што вернији оригиналу, наслов песме превели као *Слика њод велом у Саису*, што сада унеколико модификујемо (*Лик њод велом у Саису*) следећи генезу мотива и Плутархов запис, који експлицира то да је реч о кипу богиње, односно о њеној скулпуралној, а не сликовној манифестацији.

лази гроб Озириса, чије име аутор „не сме да спомене“, а на језеру у дворишту храма изводе се мистерије, о којима писац, поново, „неће да говори“ (Херодот 2009: 116). Емфатичном суздржаношћу Херодот подвлачи непрекорачиву границу између људског искуства и божанске тајне, која надилази моћ језика и језички се не сме повредити. Развојни пут мотива води до Апулејевог романа *Златни мајарац*, чије сотериолошко финале, као што је познато, говори о Луцијевом преображењу у људски облик путем његовог посвећења у култ Озириса и саме Изиде. Богиња се најпре пројављује протaгонисти у сну, описујући себе као „majku čitave prirode“ у којој су „sjedinjени likovi svih bogova i boginja“, „jedino božanstvo“ (Apulej 2011: 200), „nepobedivo božanstvo“, „vladarku vekova i gospodaricu sveta“ (Исто: 202). Симптоматично је то што, посредујући своје ониричко, гранично искуство, Луције инсистира на „siromaštvu ljudskog jezika“ (Исто: 199), који, дакле, застаје пред надјезичким и суштински неизрецивим обиљем избављујуће иницијације у мистерију апсолутизованог, монотеизованог божанства. Ипак, натпис у Саису, који цитирају и Кант и Шилер, потиче из девете главе Плутарховог списка *О Изиди и Озирису*. Плутархов исказ преводимо на српски са немачког превода – ради истицања његове подударности са већ наведеним исказима Канта и Шилера: „У Саису је на кипу Атене, која се такође сматра и Изидом, стајао следећи натпис: 'Ја сам све, прошло, садашње и будуће, моју копрену још ниједан смртник није подигао'“ (Plutarch 1850: 14).² Исто тако, у овом тексту Изиде је одређена и као „женски принцип саме Природе“ (Плутарх 2008: 94), то јест као животодавна сила света, што ће бити у сазвучју с каснијим просветитељским и романтичним сагледавањем богиње. Код Херодота и Плутарха Изиде је поистовећена с Атеном, те обојица поучавају о египатском утицају на Грке, и то посебно на пољу филозофије, како Питагорине (Исто: 38) тако и Платонове (Исто: 94), на шта ће се надовезати романтичари.³

* * *

Аналогно Херодотовом уочавању египатских корена хеленског наслеђа, Шилеров „рајнхолдовски“ спис *Послање Мојсијево* претпоставља египатско спиритуално порекло Мојсијевог учења, те јеврејску религију изводи из хијерофантски традираних египатских мистерија, нарочито оних посвећених богињи Изиди. Наша намера није да испитамо тачност оваквих постулата, већ да сагле-

2 Плутархов спис доступан је, под називом *Изиде и Озирис*, и у преводу на српски језик. За наведено место в. Плутарх 2008: 37.

3 При одређењу Изиде као „женског принципа саме Природе“ Плутарх се ослања на Платоновог *Тимаја*, поводом чега упућујемо на подножну напомену бр. 15 у овом раду.

дамо иманентну логику Шилеровог поимања Изиде и теологије изграђене око њеног култа, као и ауторову пројекцију тих давнашњих мисаоних активности на њему савремену епоху. На самом почетку текста наглашава се да „ми мојсијевској религији дугујемо значајан део просвећености којој се данас радујемо“ (Schiller 1792: 2). Реч је о „драгоцепој истини“, то јест „учењу о једином Богу“, које је током историје „могло сазрети до појма ума“ (Исто). Идеја „чудновате сличности“ између египатских „мистерија и онога што је Мојсије после учинио и прописао“ (Исто: 16) како би „Јевреје истински упознао с Богом о коме се поучавало у мистеријама Изиде“ (Исто: 46) – у функцији је разумевања монотеизма као епохалне прекретнице која осведочава просветљеност људског ума и утире пут ка даљем повесном сазревању интелекта. Староегипатска монотеистичка тенденција, коју би оличавао мистеријски култ Изиде, посматра се као извориште просвећене културе и духовни став који обезбеђује развој умности и, уопште, човекових способности да појмовно одреди свет. У том погледу, у перспективи образовног Европљанина 18. века Изиде не представља део египатског пантеона, већ означава „јединство Бога и оповргавање политеизма“ (Исто: 21), „једини највиши узрок ствари, прасилу природе“ (Исто: 22), према томе – праначело света, тајну стваралачке природе коју су могли и смели спознавати само посвећени у мистерије.

Рајнхолдовско-шилеровско разумевање Изиде као чуварке празаконa живота и света у бити је пантеистичко и рефлектује особености просветитељског светоназора, чији се фокус не налази на феномену људске религиозности, већ на капацитетима човековог разума и ума да докучи живототворна начела збиље; на човекову побожност усредсређује своју пажњу Шлајермахер, реагујући – на самом крају века – управо на есенцијално секуларно усмерење овога столећа. Тајна под Изидиним велом, додуше, надилази ограничења људског бића као смртника, али се зато у њој огледа тежња да се просветљујућом снагом ума излечи тама незнања о свету и да се збаци копрена која човека дели од истине. Рационално-секуларни оквири модерне просвећености, која, сходно њима, религију спинозистички интелектуализује, односно разводњава као деизам,⁴ постепено се надилазе у идеализму, а сасвим се разбијају у уметности романтизма.

Ми, наравно, не сматрамо да је Шилерова мисао рационалистички сужена на циљ да се појмовно овлада емпиријом, већ утврђујемо просветитељски духовни хоризонт као позадину наспрам које ће се вршити идеалистичко и романтично обогаћивање топоса Изидиног вела. Рани и умногоме парафрастични спис *Послање Мојсијево* утолико није илустративан за само Шилерово дело, чији је квалитет,

4 Појам деизма употребљава и сâм Шилер у спису о Мојсију (Schiller 1792: 26).

иначе, несумњиво идеалистички, већ за просветитељску културу као подразумевајући основ са којег и у односу на који и Кант и каснији Шилер диференцирају и индивидуализују своје потоње мисли. Отуд и узгредни начин на који Кант употребљава мотив Изидине копрене у *Критици моћи суђења* указује на чињеницу да се семантика тога вела третира као усвојено и заједничко добро, те као погодан пример чија особеност не проистиче из саме садржине – она је цитат – него из контекста. Кантова фуснота о Изидином велу осведочава, наиме, прелаз од просветитељског ка идеалистичком мишљењу, односно надрастање просвећеног полазишта пробојем ка оном регистру који ће утемељити идејну и стваралачку праксу романтичног идеализма. Реч је о томе да подножна напомена служи појашњењу ауторове естетике – генија.

У већ навођеном делу списа о Мојсију Шилер „прасилу природе“ спецификује и помоћу категорије „демијурга“ (Исто: 22), чији смисао Кант транспонује на раван учења о генијалном ствараоцу као законодавцу који представном моћи своје уобразиље трансцендира емпиријско подручје појмовног рација, измештајући се ка метафизичкој сфери идеја. Кантова филозофија генија дакако је позната, и на њој се стога задржавамо само како бисмо истакли симптоматичност факта да се преузетим, дакле некантовским речима о натпису на Изидином храму – аутор служи као инструментом за разраду појмова генија и узвишеног („можда никада није речено нешто узвишеније, или нека мисао узвишеније изражена“). Посвећујући, у *Критици чистіої ума*, превасходну пажњу гносеолошким моћима и границама разума, а у *Критици моћи суђења* – представи лепог као плоду релације између разума и имагинације, Кант остаје у просветитељским оквирима утолико што му је циљ утемељење извесности научног сазнања. Овај мислилац, међутим, превазилази духовне узусе доба трансценденталном анализом кроз поље практичног ума и његових идеала, према томе – кроз домен људског морала, чија представна снага напушта естетске и рационалне границе лепоте и појма како би се усмерила ка сфери апсолутног, прекомерног, то јест узвишеног. Управо ће узвишено као тачка која искорачује изван естетске представе зарад етичког идеала очувања слободе – постати тежиште Шилерове кантовске фазе и, уопште, језгро свег Шилеровог песничког, драмског и филозофског погледа на свет.

Када у свом првом спису *О узвишеном*,⁵ који представља парадразу и делимичну разраду Кантовог појма узвишеног, буде пон-овио садржину натписа на Изидином храму, Шилер тада више неће цитирати властити рад о Мојсију, нити ће се ослањати на његове рајнхолдовске координате, већ ће преузети логику Кантове егзем-

5 *Vom Erhabenen*; текст сличног наслова *Über das Erhabene* објављен је 1801. године.

плификације узвишеног идеала генијалности посредством записа из Саиса. У дотичној студији Шилер врши преименовање Кантових појмовних дистинкција, па термилошки пар: математички узвишено наспрам динамички узвишеног – преиначује у пар: контемплативно (тј. теоријски) узвишено наспрам патетично (тј. практички) узвишеног. Објашњавајући контемплативну узвишеност Шилер утврђује да „све што је *скривено*, све што је *ијајансџвено*, изазива утисак страшнога и зато може да делује узвишено. Такав је натпис који се могао прочитати у египатском Саису на Изидином храму: ’Ја сам све што јесте, што је било и што ће бити. Ниједан смртник није подигао мој вео.’“ (Schiller 1984: 111). Кантовски нуклеус текста *О узвишеном* задобија карактеристично шилеровску супстанцу тако што се помоћу Кантове етике, као и његовог разумевања узвишеног, изграђује теорија трагедије, чији су „фундаментални закони“: „приказ природе која пати“ и „приказ моралне самосталности у патњи“ (Исто: 115). Другим речима, срж трагичког није сâм патос, већ патетична узвишеност, и то као естетско-етичка синтеза која обезбеђује двоструку слободу: уметнички приказ чини нас слободним од бола, а епицентар трагичког упризорења треба да буде субјектово освајање моралне слободе кроз добровољно страдаљништво и самосвесну победу духа над телом. Шилерова рефлексивна нема више културолошке просветитељске амплитуде, већ се тиче слободе хумане индивидуе као идеала у којем се спајају естетска и етичка делатност. Оваква мисаоно-синтетичка тенденција одразиће се доследно како кроз Шилерову поетску праксу тако и кроз његове касније поетичко-естетичке радове. Естетско-етички идеализам или, дилтајевски речено, идеализам слободе – постаће средишње духовно својство Шилерове класичне и зреле фазе, а мисаоно употпуњење досегнуће у *Писмима о естетском васпитању човека*, спису који је објављен у години од конститутивне важности за епоху вајмарске класике. Наиме, 1795. године Гете публикује образовни роман *Године учења Вилхелма Мајстера*, а, поред Шилерове расправе о хуманом одгоју, исте године излази и његова – класична – балада *Лик њод велом у Саису*.

* * *

Разуме се, одредница „класична балада“, а управо је о таквој балади реч када је посреди *Лик њод велом у Саису*, представља *contradictio in adjecto*. Тај тип достиже свој процват у такозваној „години баладе“, 1797, у којој се одвија својеврсни стваралачки агон између зрелог Гетеа и Шилера (тада излазе Гетеов *Конач блаја*, *Чаробњаков ученик*, *Коринџска невеста*, *Боја бајадера*, те Шилерови *Ибикови ждралови* и *Поликрајов џрџен* – да наведемо само најпознатије примере). Балада је непатворено романтична форма, што значи да настаје као израз трансценденталне, самосвесне романтизације средњовеков-

ног народног наслеђа и обнављања поетских парадигми које су у прошлости биле генерисане слободно и независно од класицистичког канона римске књижевности. Преромантична балада у Немачкој кристалише се у периоду штурмундранга, током 70-их година 18. века, као радикална реакција на ауторитет класицистичке поезије. У формалном погледу стварају се тонски организовани и изражајно наглашени стихови који одударају од класичних метричких образаца, а у погледу значења језички експресионизам ставља се у службу представе универзума као дисхармоније, при чему оностраност прети људском субјекту, те у њему изазива страх и зебњу. Тиме се изражава ирационални карактер универзума и за људско сазнање непремостива провалија између универзалних тајних начела и злехуће индивидуалне судбине смртника, који под тим нуминозним принципима живи.⁶ Свет баладе метафизички је широк, али је замагљене нарави утолико што њиме не управља недвосмислено закон ума који би прописивао односе и разлике између физичког и трансцендентног, смртничког и бесмртног, и одатле изводио меру људске преступности и кривице. Алогично, ирационално обиље, које ослобађа стихијску моћ хаоса, интендирано је као противтежа рационалистички суженој перспективи света, чијем приказивању одговара класицистичка поезија, која визуру редукује на разумљиву хармонију. Насупрот томе, антикласицистичка балада проширује своје виђење света рушењем разумског склада, па открива под овим скривене, разумом непознатљиве, те њиме несавладиве и неукротиве нељудске и надљудске силе.

Класичним баладама Гете и Шилер не реагују само на аморфност и изражајну, каткад натуралистичку сировост штурмундранговског отпора према ограничењима разумског погледа на свет него се и експлицитно дистанцирају од својих младалачких дела, што је видљиво у метричким променама – рецимо, по петостопном јамбу у *Лику њог велом у Саусу* као алтернативи штурмундранговском слободном стиху, кнителферсу или прози. То не значи да се у својим зрелим фазама, које одликује окренутост класичној естетици, осећајности и духовности (онако како је поимају образовани Немци с краја 18. века), они некритички враћају позицијама које су претходно сами превазишли. Штурмундранговску уметност не-

6 У својој научно значајној и идеолошки проблематичној и опортуној студији *Историја немачке баладе* из 1936. године В. Кајзер наглашава да је балада „најчистији песнички израз“ књижевности штурмундранга (Kaiser 1936: 99), те форма која субмира тежње доба. Она опева човека чије нагоне подстичу ирационалне силе које му отварају приступ у тајанствену сферу природе (Исто: 98–99). Језиком који је веома удаљен од књижевног језика просвећене учености, штурмундранговска балада приказује слом рационалне слике света (Исто: 84). У њој преовлађује „безмерје страсти“ (Исто: 95), „неумереност љубави“ (Исто: 96), „неумереност осећања“, суспензија разума, доминација „ирационалних сила“ над човеком, свет духова, а смртника карактерише незнање у погледу Бога (Исто: 82).

обузданог слободарства изазива спознаја ограничења старијег идејног, аксиолошког, поетичког модела, а вајмарска класика извире из спознања граница и недовољности самог штурмундранговског доживљаја света. Ако немачки преромантични покрет запада у ирационалну једностраност постављајући се на супротан пол у односу на рационалистичку парадигму рација, вајмарска класика не представља регресију ка рационалном догматизму, но настоји да обе једностраности, класицистичку, као и штурмундранговску, превазиђе синтетичким идеалом, који би у себе укључио и на вишем нивоу преобличио целину људског искуства.

Преосмишљавајући класицистичку традицију, вајмарска класика коригује њен како реторички формализам, који сузбија слободу естетске продукције свдећи је на наменуте и прописане обрасце укуса, тако и духовни редукционизам, који уметничку представу људског постојања уоквирује кодовима рационалне културе позног феудалног племства. У средишту вајмарске класике налази се слобода људског бића, и то као сâм етички идеал, којим се, међутим, истовремено врши реинтерпретација штурмундранговског модела слободарског уметничког приказа човекове слободе. Питање слободе се, према томе, поставља двоструко, и односи се на песнички креативни процес, то јест начин на који се грађа уобличава, као и на садржину и тематско-мотивска тежишта текстуалне форме. Управо на пољу репрезентације слободе класична зрелост превреднује наивност штурмундранговске тежње да неконтролисаном слободом експресије живо и пластично предочи доживљајну слободу субјекта. Преромантичну слободу карактерише субјективна безмерност, која се, на плану уметничког приказа, посредује одбацивањем чврсте форме, а, на равни смисла, мотивише као слобода индивидуалне самозаконитости и независност од објективних координата света. Вајмарско стваралаштво проширује штурмундранговску субјективност утврђујући јој објективне корелативе, што у пракси значи да се субјективна слобода прелама и мотивише са становишта универзалних закона и надличних мера свеколике збиље.

Сама балада се, у вајмарској фази Гетеовог доба, не подводи на силно под – њој изворно страна и далека – мерила и вредности класичарског сензибилитета, већ се снена и хировита ирационалност баладног осећања света прилагођава тежњи да се космос сагледа као устројство и закон релације између мере људске субјективности и норме надљудског објективитета ствари. Овакву тенденцију Шилер природно стапа са својом поетиком трагедије, те зрелу баладу, за шта је узоран пример управо *Лик њод велом у Саису*, фигурише према постулатима класичне драме, а надограђује властитим етичким идеализмом. Његова балада конструирана је, наиме, као проблем хибриса према мери људске слободе и, уједно, према закону универзума. Шилер не дезидеализује тиме што пред штурмундран-

говску апсолутизацију субјективне слободе генијалне, титанске индивидуе поставља границе које је забрањено преступити, него, напротив, ускост те слободе уобличава с обзиром на поредак свемира као идеалитет. Кривица се поетизује као субјективна трансгресија наспрам објективних принципа универзума, чији идеални поредак одговара највишим вредностима људске нутрине.⁷

На могући приговор да се и репрезентативна штурмундранговска балада, Биргерова *Ленора*, заснива на јунакињином преступу (светогрђе) који призива фатумски удес (смрт уместо свадбе) – одговор би гласио да класична балада не мења саме судбинске⁸ амплитуде текстуралне збиље, нити дубину захвата, који се дотиче човекове маленкости наспрам несагледљиве трансцендентности света, већ измени подвргава како природу свемира тако и квалитет релације између људског поступка и финалних консеквенци које су њиме изазване. Ленорин грех окарактерисан је као „дрскост“ и почињен је, додуше, у односу на божанску „промисао“ („Наставила је с Божјом промишљу / Дрско она кавгу“ – Bürger 2012: 38) као апсолутну норму која јемчи склоп света, али овај није уобличен у смисао који би проистицао из каузалности или барем ускладивости између преступа и казне. Биргерова хероина не поступа из пuke саможиве и егоцентричне обести, но из љубавне чежње и верности према другоме (одсутном веренику), а из несагласности између вредности њене нутрине и грозе ноћне догађајности (чија је кулминација – плес смрти), која Ленору обузима и савлађује – управо и извире фолклорна, ирацио-

7 Гетеове и Шилерове баладе из 90-их година 18. века Кајзер одређује као „идејне баладе“ (Kausser 1936: 120), које се удаљавају од германског фолклора, по стилу су наглашено артистичке, а поседују идеалистичко тежиште (Исто: 125). Шилерова балада лишена је магијских елемената и у њеном средишту налази се „човек воље“, који ступа у конфликт са судбином, а спасење му је ускраћено зато што духовни свет није једнак физичком: јединка не може побећи судбини, али се може духовно уздићи (Исто: 125–126). Кључна идејна разлика у односу на поезију штурмундранговског раздобља огледа се у томе што судбина није уништитељка, већ стоји „у служби моралног поретка“ (Исто: 127). Шилер ствара нови тип баладе, из које изостају духови, магија и натприродност, човек се из ирационалног трансформише у биће спознања и воље, а идејни склоп дела тежи закону и општости (Исто: 129).

8 Посебно поводом „нуминозних“ и „природно-магијских“ балада у периоду романтизма, Кајзер предлаже одредницу „балада судбине“ (Kausser 1936: 118), при чему и у завршном делу своје студије он баладу начелно одређује као форму која опева спрегу човека и судбине, те живот као угроженост и борбу у људском сусрету са силама стварности (Исто: 302). Такође, у уводним редовима, који анализирају генезу уметничке баладе из средњовековне књижевности, Кајзер апострофира спрегу баладе с „драмом судбине“ (Исто: 3), што је у сагласју с тесном везом између Шилеровог промишљања трагедије и његових балада, на коју смо претходно указали. Стопљеност Шилерове поетике и баладне праксе видљива је у *Лику њог велом у Саису*, али је најјаснија у *Ибиковим ждраловима* (1797); ова песма заснована је на класичном материјалу, а завршава се дословце театралним расплетом: злочинци који су се огрешили о живот песника разоткривају се у позоришту, захваљујући моралном дејству које врши песма хора Еринија посвећена освети.

нална, средњовековна, то јест прехуманистичка атмосфера баладе и њеног према човеку непријатељски настројеног света.⁹

У стиховима о Изиди Шилер се враћа античком предању које не припада домену класичног хеленства, но ипак омогућава заобилажење традиције германског хришћанског фолклора, сходно чему се балада прочишћава од језовитости фантастичних елемената, а такође се изоштарава њено усредсређење на смисао – не енигму или хировитост – односа физичких и метафизичких сфера света. Тип биргеровског питања теодицеје, које не подарује утеху, а смртника суочава с властитом немоћи и – болесном – беспомоћношћу, преобличава се у Шилеровој класичној балади у одговор из ког зрачи – здрава – јасноћа космичког поретка. Песма је концентрисана на коначно, гранично питање саме истине света, а ова се ка човеку рефлектује кроз категорију – „закона“ (Шилер 2025: 147), који се тиче мера хуманог постојања.

Својеврсни пандан *Лику њод велом у Саусу*, Гетеова балада *Ко-й-иач блаја* (1797) посвећена је ситуацији која је, наизглед, упоредива с оном приказаном у Шилеровој песми, јер обе опевају исту тему – везу између ограничења и преступних права смртника. Субјекти су незадовољени датостима света, па их оптерећује чежња за искорачењем, коју обојица настоје да утоле у преступном чину, током ноћи. Разликује се, међутим, квалитет хране за којом они жуде, као и карактер самих њихових хтења. Гетеов субјект греша не схватајући разлику између баналности своје материјалистичке мотивације (он своју егзистенцијалну оскудицу жели да надомести иметком) и есенцијалног смисла и вредности објекта ка којем је његов чин усмерен (он продира ка утроби земље не марећи за узвишено и тајно значење њеног истинског, духовног блага). Лакомислена тривијалност про-тагонистиног погрешно самереног труда доводи га до наука о дрској испразности ноћног поступка, чијој трагалачкој бити није дорастао нити ју је завредео, као и до „поуке“ (Goethe 2012: 70)¹⁰ о леку за своју болесну оскудицу, а то је активност одговарајућа његовим

9 Сâм мотив копрене заступљен је у штурмундранговској књижевности и истакнут у Хелтијевој (Hölty) балади *Монахиња* (*Die Nonne*) из 1773. (исте године објављена је и Биргеров *Ленора*). Сажето речено, у Хелтијевим стиховима опева се витезово огрешење о девицу која је, из љубави према њему, прекршила монашки завет. Пошто ју је љубавник изневерио, она плати да га убију, те из његовог леша чупа срце, да би се напoкон претворила у авет која се, носећи „крваво срце у рукама“, отада појављује под „белом копреном“, у поноћ, у цркви у којој је витез сахрањен (Hölty 2012: 63). Употреба мотива вела усаглашена је с преромантичним осећањем света: мотив није натопљен просветитељским, ученим контекстом, није изведен из античког наслеђа и не тиче се свезнања, већ осликава застрашујућу тајанственост штурмундранговског света, ужас постојања који је инициран прекомерном страшћу и ирационалношћу душе, а оставља трајне и сабласне последице.

10 Кајзер утврђује да, премда приказује магијске елементе и појаву духа, Копач блага поседује људску, немагијску поуку, те да се утолико приближава „дидактичкој песми“ (Kayser 1936: 122).

моћима, и укључивање у људску заједницу. Но сâм његов преступ не повлачи фаталне последице стога што не одражава трагику хуманог постојања као таквог, већ заблуделост конкретне копаचेво персоне, чија инфантилност пак потенцијално подлеже корекцији.

Насупрот томе, у акту Шилеровог младића не огледа се претасходно слабост саме његове индивидуе, но ограниченост хуманог бића уопште: гетеовски копач осликава јединку чији дух још увек није сазрео до потребне мере људскости, а шилеровски ученик и његов удес симболизују прекорачењем спознату меру људске смртности.¹¹ У случају *Койача блаја* жудња је погрешна зато што није спиритуално покренута и племенито усмерена, а у случају *Лика њод велом у Саусу* жудња је племенита, јер је духовна, али је грешна стога што преступа границу људских моћи и повређује закон разлике између домена божанске тајне као забране и оног регистра који је допуштен и приступачан хуманом духу. Док Гетеов похлепни копач нехотице извршава мистеријску радњу (призива „лепог младића“ – Исто), које лично није достојан, Шилеров младић свесно и целином свог бића жуди за мистагошким искуством на које начелно не полаже право. Први напросто не разуме срж ноћног процеса који је покренуо, па стога бива враћен мерама дневне редовности, а други необуздано и прекомерно хоће откривење надљудске истине, која ће, међутим, по њега бити погубна и након које – услед битности преступа – враћање у прозу свакодневице и разума није више могуће.

Оглушујући се о упозорења хијерофанта, дакле инстанце која једина може премошћавати иначе несравњиву разлику између смртог и бесмртог, младић поступа *дрско* („Сада ће дрска шака светост таћи“ – Шилер 2025: 147), што значи управо: хибристично, преко својих и човеку иманентних мера. Приступивши Изидиној фигури радозналац повређује свети – и свештенички посредовани – закон, који је, карактеристично за Шилера, одређен етички, наиме као закон „савести“: „Смртник, бог опомиње, / Пре мене не сме вео дотаћи“ (Исто). Позната формула Изидине божанске надређености човеку, која се и код Канта и у ранијим Шилеровим списима даје са становишта саме богиње („ја сам...“), у балади је поетизована као

11 У том смислу, Шилерова фигура ближа је Гетеовом Фаусту, који проговара о симболу копрене, и то на начин који је значењски упоредив са *Ликом њод велом у Саусу*. У стиховима који мотивишу Фаустово помишљање на самоубиство, а који су написани крајем 90-их година, у Гетеовој класичној фази, јунак – након што је доживео презир од Духа Земље суочивши се са мером своје људске маленкости – помиње „копрену природе“ која не допушта духу да буде „откривена“ (Goethe 2010: 28; стихови 673–674): копрена, дакле, чува тајну природе, скривену од оног који јој као смртник није достигао (разлика између Шилеровог младића и Фауста огледа се, наравно, у томе што ће, спознавши своју меру, Фауст сазрети за немогући, надљудски подвиг – он ће у трансцендентној сфери Мајки непосредно посматрати тајну стваралачког прапорекла света).

људска реч моралне опомене за другог човека. Аутор не пришива вештачки романтичној песничкој врсти класично значење, већ их усклађује тако што свој етички идеализам и класични сензибилитет саображава баладном облику и његовим типским одликама, и то на следећи начин. Баладну супстанцу¹² јемчи космичка тајна, која мора остати неповредива и заштићена пред људским погледом, а смртничко каљање тајне изазива консеквенце чија је грозота баладно неизрецива и неописива („Шта виде тамо, шта искуси он, / Не обзнани му никад реч“ – Исто: 148). Истовремено, балада је обогаћена трагичком мотивацијом казне за „кривицу“ („Ко истину кривицом спознат’ жели, / Она му радост никад бити неће“ – Исто), која је пак осмишљена као кршење самог категоричког императива.

Младићева жеља је просветитељска и тиче се јединствене, целовите истине као свезнања о животодавном начелу света. Проблем произлази, међутим, из квалитета сазнајног циља који се налази изван граница разумског просветљења и изискује мистеријско посвећење у енергетски извор и ентелехију света. Само посвећивање трансцендира уобичајене узусе просветитељског нагона и за предуслов има страхопоштовање пред схваћеном међом која дели подручје људске коначности од божанске апсолутности. Уместо хијерофантске свести о човековој дужности да се с уважавањем односи пред разликом која је симболизована Изидином копреном као границом двеју сфера бића, младић хоће да истину „одмах целу сазна“, „нестрпљив“ је, „хитар“ и жудња му је „вазда [...] даље грабила“ (Исто: 146). Другим речима, самом својом охолом брзоплетошћу он нарушава

12 Како смо у претходном делу рада износили Кајзерове увиде о немачкој романтичној балади, умесно је да на овом месту упутимо на савремену анализу ове форме. Уређивач Рекламове антологије немачких балада, Х. Лауфхите (Laufhütte) у свом опширном говору коментарише историју научне реценције баладе (Laufhütte 2012: 593–618), а критици подвргава нарочито Кајзерову студију као ону која је фиксирала досадашње схватање дотичне врсте: проблем не произлази из Кајзерове идеологије, но из његове „супстанце и методе“ (Исто: 593), наиме „архаичног“ поимања баладе као форме која поседује своје непроменљиве законитости и изражава поглед на свет (народни, ирационални, судбински – Исто: 594). Ослањајући се на тврђење К. Хамбургер да је балада „епско-фикционална врста“, Лауфхите предлаже нову „формулу“ баладе: „не постоје специфично баладне теме“, већ њу карактерише „телеолошко структурирање догађаја“, „релативизација осликане теме“ и одсуство експликације (Исто: 619–620). Балада је есенцијално „модерна врста“ (Исто: 626) која настаје као „продукт сентименталног стања“ и „филозофског раздобља“ (Исто: 621); као таква, она је утемељена на „рефлексiji“ (Исто), плод је „песникове учености“ (никада наивности), потиче од „свесног, дистанцираног артистичког труда“ (Исто: 622), обраћа се читаочевој рефлексiji (а не емоцији), и, у највреднијим случајевима, уобличава се као израз „просвећене“, „(ауто)иронијске“ и „хумористичке самосвести“ (Исто: 624), те отуд често садржи и „поетолошке“ елементе (Исто: 627). Поменути К. Хамбургер одређује баладу као „epsko-fikcionalnu vrstu pjesništva u lirskom prostoru“ (Hamburger 1976: 280), те као облик за који није довољна Кајзерова дефиниција баладе као кобног сусрета (Исто: 291). Према ауторки, балада је доминантно приказ „fiktivne egzistencije fiktivnih subjekata“ (Исто), „fikcionalna pjesma likova“ (Исто: 292), која је „strukturni stranac u lirskom prostoru“ (Исто: 294).

заповест очувања разлике између људског и божанског, чиме се огрешује о слободу човечности како је прописује морални закон. Наиме, попут штурмундранговских индивидуа, протагониста уображава своје право на прекомерност и апсолутну слободу која ће извирати из субјективитета и самовоље самог јаства, али на то уображење узвраћа објективни поредак света самеравајући слободу сходно људским границама и могућностима, услед чега се она може освајати и потврђивати само као спознати закон мере (не више као слобода безмерности). Пошто се оглушио о предочени закон пре преступања, младић онда кроз свој грешни удес – непосредно, својим телом и целином свог бића спознаје управо домет људског права, којем објективитет света поставља границе. Као симбол те границе, Изидин вео не затамњује простор потребног људског знања, већ, напротив, (пр)осветљава меру права и слободе човековог духа. Копрена не осуђује човека на незнање пред заштићеном тајном, него она сама репрезентује знање и омогућава истину о положају хуманог бића у оквирима света као смисаоног принципа и устројства.

* * *

Ф. Шлегел своје религијске фрагменте *Igeje*, објављене 1800. године, отвара знаменитим исказом, који је од програмског значаја за свеколику идеологију јенског романтизма:

Захтеви и трагови морала који би био више од практичког дела филозофије – постају све гласнији и јаснији. Реч је, штавише, већ о религији. Време је да се поцепа Изидина копрена и открије тајна. Ко не може да поднесе поглед богиње – тај нека бежи или пропадне (Schlegel 1967: 256).

Шлегелове речи представљају ехо две Новалисове комплементарне обраде мотива Изидиног вела, од којих ниједна није публикована за Харденберговог живота. Једна је лирска и изречена је у дистиху из 1798. године, који гласи:

Једноме је успело – подигао је копрену богиње из Саиса –
Али шта је видео? Видео је – чудо над чудима – самога себе.
(Novalis 2013: 34)

Друга је уткана у бајку о Зумбулу и Ружици (*Hyacinth und Rosenblütthe*) из фрагментарног филозофског романа *Ученици у Саусу*, који је Новалис писао током 1798. и 1799. године. Бајка је смештена у други део романа (који је насловљен „Природа“) и посвећена је Зумбуловој „бесконечној чежњи“ (Исто: 112) за „мајком ствари“, „девицом под велом“ (Исто: 111). Младићеву потрагу за Изидом подстиче „човек из страних земаља“ (Исто: 110) оставивши му „књижицу коју ниједан човек није могао читати“ (Исто),

а која га нагони на одлазак у „стране земље“ (Исто), „станиште вечних годишњих доба“ (Исто: 112). У простору „највеће пресветости“ јунак је вођен два пута апострофираним – сном:

Све му се чинило познатим и, ипак, у никада виђеној величанствености, ту је нестала и последња примеса земаљског, као да се у ваздуху распршила, стао је пред небеску девицу, подигао је лаку, блиставу копрену, и Ружица је пала у његово наручје. Далека музика окружила је тајне поновног сусрета вољених (Исто).

Сличност између Новалисовог и Шлегеловог дела исходи из њихове присне и интензивне сарадње, коју је Шлегел карактерисао као „симфилозофију“, ¹³ али и из заједничких извора с којих су црпili, од којих су најважнији: Фихтеово *Учење о науци*, услед чега је – поново – Шлегел интелектуалну размену одређивао као „фихтизирање“ (нав. према: Schulz 2013: 741), и Шлајермахер, чијим су *Говорима о религији* (1799) фрагменти *Игеје* непосредно надахнути. При томе, својим редефинисањем топоса Изидиног вела и Новалис и млађи Шлегел несумњиво реагују на Шилерову баладу и њен смисаони контекст, ¹⁴ што значи: вредносно одговарају на духовне стубове вајмарске класике. Превреднујући постулате класичног шилеровског идеализма, јенски сарадници и пријатељи артикулишу сâм хоризонт романтичног идеализма. ¹⁵

Као што је јасно на основу наведеног Шлегеловог записа, романтика као кључни недостатак у погледу на свет и у уметности вајмарских класичара препознаје – религијску компоненту. Усредсређена на могућност образовања идеала хумане личности, као и на питање човекове сврсисходне спреге са заједницом, класична фаза Гетеовог доба има етичку доминанту, коју романтичари, и то у битноме на крилима Шлајермахерових *Говора*, настоје да надограде до рели-

13 В. фр. бр. 112 из Атенеума (Schlegel 1967: 181).

14 У коментару уз Новалисове Ученике у Саису Шулц утврђује: „Шилерова песма *Лик њод велом у Саису* (1795) припадала је општем добру образованих – и у Хелдерлиновом *Хийериону* налази се алузија на египатски култ – и Шилеровом некадашњем ученику зацело је његово *Послање Мојсијево* (1790) било познато [...]. Најзад, још исте 1790. године, књига *Еџипатске необичности из старог и новог времена* (Лајпциг 1786), која се бави култом Изиде и религијом природе у Саису, нашла се у Харденберговом поседу“ (Schulz 2013: 676). Што се тиче Хелдерлинове негативне, класичарски интендиране обраде мотива Изидиног вела у *Хийериону*, њу смо наводили и укратко анализирали на другом месту (Петровић 2023: 234), па је изостављамо из овог рада.

15 Како је тема односа између класике и романтике веома заступљена у немачкој науци о књижевности и историји идеја, упућујемо на неколико репрезентативних извора: Штрихову студију *Немачка класика и романтика или довршеност и бесконачност* (Strich 1928); 2. и 3. том Корфовог *Духа Гетеовог доба* (Korff 1930; Korff 1949); за промишљање саме романтике наспрам класике в. Валцелову *Немачку романтику* (Walzel 1923), која настоји да прошири Хајмову студију *Романтична школа – ѝрилој историји немачког духа* (Наум 1870), као и Дилтајеву монографију *Живот Шлајермахера* (Dilthey 1870). За анализу Новалисових *Ученика у Саису* в. Haywood 1959: 29–52; за Шлегелове *Игеје* в. Eichner 1967: LXXIX–LXXXVII).

гијског идеализма. Оба усмерења, романтично као и класично, превасходну пажњу поклањају тачки у којој се испуњава идеал тоталне хуманости, и у оба случаја та тачка препознаје се као синтеза: док је код Шилера реч о естетско-етичкој синтези, романтичари захтевају сједињење уметности и религије, какво је формулисао Шлајермахер у првој верзији *Говора* помоћу епохалне сложенице „религија уметности“ (Kunstreligion – Schleiermacher 1799: 93). Премда ју је аутор изостављао из потоњих издања списа, сама сложеница далекосежно је дејствовала на јенски круг сарадника, а заправо је кристалисала и одразила оно што је већ живело као најдубља стваралачка и идејна тежња романтичара.

Срж Шлегеловог фрагмента дакако да је конструкција „време је“, која се иначе може пронаћи и другде код овог аутора, као и код Новалиса.¹⁶ Управо је у њој рефлектована романтична спиритуална тенденција: Шлегелова реч изражена је као проглас и, прецизније, као религијска обзнана која има апокалиптички тон и есхатолошке димензије. Уводним исказом из *Игеја* објављује се, у јеванђеоском духу,¹⁷ потпуна трансформација света и човека, наиме позив који је упућен новом човеку новог времена духовне, натчулне будућности. На прелазу векова не проговара Шлегел о пукој емпирији и историјској будућности, него опозива саму реалност у име рађања апсолутног идеала, то јест ради човековог трансцендирања искуствене збиље снагом чистог духа, који ће свет датости и људску егзистенцију у времену преобразити у златни век као регистар идеалних вредности. Моћ духа да донесе преображење реалности у идеал – моћ коју Новалис одређује као *маијски идеализам* – извире из спајања свих креативних снага и опстаје на стапању религијске доживљајности и поетске делатности. Субјект такве, тоталне духовности може бити само нови човек као норма која смењује вајмарску антропологију и надраста Шилеровог младића, јер на овога се односе речи: „Ко не може да поднесе поглед богиње – тај нека бежи или пропадне.“ Шилеровски човек дефинисан је као смртник, а романтични – као геније који осваја бесмртност.

Романтика мења категорички императив и пред човека поставља захтев другачији од културе вајмарске класике: човекова

16 Рецимо, у сегменту „Алегорија о дрскости“ у Шлегеловом роману *Луцинда* из 1799. године (Schlegel 1962: 20), те у Новалисовој збирци стихова *Цвејови* из 1798. године (Novalis 2013: 35), као и у његовој бемеовски конотираној песми *Тику* (Исто: 78) из 1800. Напомињемо пак да у *Цвејовима* Харденберг преузима речи из Гетеове – *Бајке* (1795), на шта подсећа Шулиц (Schulz 2013: 615).

17 Уп. с мотивом времена у *Јеванђељу њо Јовану*, најпре најаве: *Јн* 2: 4; *Јн* 7: 6; *Јн* 8: 20; потом обзнана: *Јн* 16: 32 („Ево долази час, и већ је дошао“ – Библија 2005: 1020); напоскон и довршење времена: *Јн* 19: 30 („Сврши се“ – Исто: 1024). Јеванђеоски однос између антиципације и реализације следи се, при томе, и у структури Новалисовог *Хајнриха фон Офтиердингена*, чији је први део насловљен „Ишчекивање“, а други – „Испуњење“.

дужност није више да спозна меру сопствене слободе у релацији према универзалном закону, већ да надрасте границе своје условљености и коначности како би се потврдио као носилац апсолутног. Промена наспрам класичарске духовности тиче се како света тако и човека: принцип универзума у оба случаја јесте дух, но док се у класици овај успоставља кроз разлику своје апсолутности према релативности људског постојања у времену, романтика препознаје идентитет човековог и светског духа, што за последицу има то да највиши циљ људског живота постаје реализација апсолутног као инхерентне мере хуманог. Романтична мисаоност не враћа се наивности штурмундранговског субјективизма, који присваја право на – никаквим објективитетом подржану – апсолутизацију личне слободе, већ сагледава индивидуалну генијалност духа (то је дух који открива тајну под Изидиним велом) као одраз идеалитета самог света. Таква индивидуа, дакле, не само да сме него је у обавези да сопствени духовни максимум оствари тако што ће спознајом најдубље тајне света пронаћи тачку свог јединства с њом.

Новалисов дистих напада се фихтеовским идеализмом и заснован је на представи идеалног јаства као духовног начела и закона космоса. Харденбергове речи нису мишљене као израз саможиве или нарцисоидне самовоље, него се њима објављује људски дух као принцип света. Право Шилеровог младића омеђено је прагом који се не сме преступити, а право романтичног генија, напротив, јесте право на преступ којим се осваја бесмртност у сопству. Јунак Шилерове баладе посрће при погледу у тајну како због тога што је његово биће не може поднети тако и стога што је тајна тог света неприступачна за смртника. С друге стране, романтика од човека тражи откривалачку моћ посматрања тајне лицем у лице, моћ која је истовремено зајемчена отвореношћу света за увиде људског духа. Ти погледи су стваралачки, религијски и, такође – еротски. Класична визура изискује од човека спознају границе, а романтична тражи – религијско откривење идеалне супстанце космоса. Парадигми првог човека потребан је мистагог (хијерофант) који поучава о вези између слободе и забране, а од другог се очекује да се сâм посвети и као мистагог покрене процес – магијског – одуховљења збиље.

Наизглед опречне према критеријуму оног што се открива – субјект дистиха спознаје самог себе, а јунак бајке своју вољену – две варијанте Новалисовог обликовања топоса Изидиног вела представљају заправо лице и наличје јединственог промишљања највише човекове дужности. У обе ситуације копрена означава врхунски циљ човековог самопотврђивања, а лица трансцендирају емпирију како би стекла гранично, мистеријско знање и одликовала се као субјекти откривења. Платонско-фихтеовска самоспознаја из дистиха следи се и у бајци о Зумбулу и Ружици утолико што је јунаково спознање другог мотивисано као конкретизација самоспознања. Ако је ауто-

рефлексија предуслов спознања духовних координата света, онда се под Изидиним велом крије љубавно јединство као тајна испуњења саме индивидуе. Другим речима, „чудо“ самоспознаје живо се реализује кроз мистерију јунакове еротске уније с вољеном, а тајна богиње (Изиде) разоткрива се као тајна проналаска смртнице (Ружице). Пут до Ружице вођен је као јунакова усамљеничка самопо-трага, која је покренута младићевим вољним изопштењем из изворног склада с Ружицом и природом, а испуњава се као обнављање хармоније и синтезе на вишој, тачније: на оној равни свести која актуализује претварање реалности у идеалитет златног века.¹⁸ При томе, Зумбулово продирање ка вишем животу, изграђено на темељима фихтеовске дијалектике јаства, сублимира свеколико Новалисово стваралаштво, које за константу има тријадну структуру пута сопства или човечанства од несвесног, изворног склада с реалношћу, преко отуђења, до свесног јединства у равни идеала. Тај тростепени развој препознаје се, рецимо, у 5. *Химни ноћи* или у *Хајнриху фон Офштердинјену* (у приповести о Атлантиди, као и у Клингсоровој космолошкој бајци).

Као фигуре граничног искуства и оличења трансформативне и делотворне моћи духа, романтични трагаоци такође су и носиоци позива који је истовремено уметничке, еротске и религијске провенијенције. Својим откривењским иступима они актуализују своју позваност и одазивају се на позив који им упућује метафизичка тајна под велом богиње, а који сами легитимизују способношћу да се измeste изван емпирије и на тај начин потврде духовно порекло властитог људског постојања. У том погледу од прворазредне је важности Новалисова рефренска употреба мотива страног / туђег (*fremd*) и далеког (*fern*). Најзначајнија поетска дела Харденберговог опуса и иначе су изграђена као симболичка текстура ових мотива, па тако, примера ради, *Химне ноћи* своју цикличну структуру дугују уводном и завршном наглашавању човека као странца на земљи, који се смрћу избавља у небеску даљину као свој истински завичај, а роман *Хајнрих фон Офштердинјен* одвија се као прогресивност јунаковог стицања свести о сопственој оностраној завичајности, с чиме се напоредо снажи његова позваност да снагом поезије преуреди збиљу и омогући трансформацију прозне реалности у идеал златног века, у – бајку. У сагласју с изреченим, Зумбулову животну путању одређују путокази ка далеком и страном као оном циљу кроз који ће се сама бајка испунити и довршити се као златни век обистињења тајне, то јест пројављења духа.

18 Сличан идеалитет биће, примера ради, у Хофмановом *Злајном ђују* фигурисан као Атлантида, што нас, наравно, усмерава ка Платоновом *Тимају*, у којем Критија тврди да је причу о Атлантиди Солон чуо од египатског свештеника у – Саису. Мит о Атлантиди сâм Новалис романтизује кроз бајку трговаца у 3. глави 1. дела *Хајнриха фон Офштердинјена*.

Без обзира на разлике у књижевним формама којима ликови припадају, позив Шилеровог младића сродан је позиву протагонисте Гетеових *Година учења Вилхелма Мајстера*, будући да се пред обојицу поставља задатак да своје егзистенције самере према кодovima иманенције, с тим што је разрешење у једном случају прилагођено закономерностима баладе, а у другом – романескне прозе. Одуставши у потоњим издањима *Говора о религији* од конструкције „религија уметности“, Шлајермахер није изменио своје фундаментално романтично поимање религиозности као „смисла и укуса за бесконачност“ (Schleiermacher 1799: 30; сл. Schleiermacher 1868: 37), али јесте начинио отклон од властите романтичне младости, као и генералну дистанцу према – ондашњој – радикалној тежњи припадника јенског кружока да обоже уметност и практично је идентификују као саму религијску објаву. Шлајермахеровско првенство религијског осећања, којем треба да буде саобразан врхунски уметнички израз, претвара се код романтичара у превасходност самог песничког креативног чина¹⁹ као религијске аутоекспресије, но, упркос различитим распоредима нагласака, наведена становишта поседују заједнички темељ. Реч је о симболичком идеализму као уверењу да се божанска апсолутност универзума пројављује кроза своје материјалне манифестације у оностраности, а да је човекова обавеза да активира генијалне потенцијале духа, те да доживи и интуитивно спозна окружујућу појавност као форму бесконачности, односно као откривење тајне. Уметников искорак огледа се у томе што он сопствени доживљај преноси у поетски облик и склоп који обзнањује („време је“) истину о симболичком устројству и смислу света. Поета скида копрену тиме што прозу емпиријске реалности преводи у поезију идеалног значења.

Иако екстремна и ексцентрична, романтична спиритуалност ипак не запада у сањарски мистицизам који би био одрођен од земаљског тла. Примера ради, Новалисови *Ученици у Саусу* настају на фону ауторовог интензивног проучавања природних наука (Schulz 2013: 675 – 676) и обележени су контекстом Харденбергових рударско-геолошких студија у Фрајбергу, које су започеле 1797. године. Његов нагон, као и Шлегелов, сличан је Шлајермахеровој визији религијског искуства:

[...] циљ и карактер религиозног живота није бесмртност [...] изван света и иза времена [...], већ бесмртност коју већ у овом пролазном животу можемо имати непосредно [...]. Усред коначности постати једно с бесконачношћу и бити вечан у сваком тренутку – то је бесмртност религије (Schleiermacher 1868: 91).

19 На то указује и Ајхнер, коментаришући значај Шлајермахерових *Говора* за Шлегелове *Идеје*, те скрећући пажњу на то да је својим фрагментима Шлегел заправо ступио у надметање са Шлајермахером, градећи амбивалентан однос према његовом спису о религији (Eichner 1967: LXXXIII–LXXXVI).

Изидин вео не крије оноземаљску тајну, већ чува животодавну тајну природе како би је човеков дух открио спознајући идеалне трагове, божанско упориште овог света. Тајна се, дакле, не чува од човека, већ за њега и његову креативну способност да актуализује идеалне потенције стварности. Користећи за игру речи у свом спису *Хришћанство или Евроја* (1799) згодну околност да Шлајермахерово презиме садржи у себи именицу „копрена“ („der Schleier“),²⁰ Харденберг стога неће пропустити прилику да управо аутора *Говора о религији* апострофира као оног ко је већ обзнанио да је „време“ за епоху нове духовности. Из перспективе сарадника на *Айшенеуму* (којима се 1799. у Јени придружио и Тик) Шлајермахер је спознао да вео богиње крије тајну божанске утканости у земаљску природу (отуд Изиди у Новалисовој бајци може бити преобличена као Ружица), те је – скинувши Изидину копрену – позвао човеков креативни дух и снагу интуиције да увиде вечност „у сваком тренутку“. Том позиву биће посвећени Шлегелови романтични списи и фрагменти, а на њега ће се у пуној мери и до крајности одазвати онај ко ће адекватно преузети име објавитеља и доносиоца „нове“ земље – „Novalis“.

Литература

- Apulej. *Zlatni magarac*. Prev. Albin Vilhar. Beograd: Dereta, 2011.
- Bürger, Gottfried August. "Lenore". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.
- Eichner, Hans. *Einleitung*. In: Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 2. Hrsg. von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1967.
- Dilthey, Wilhelm. *Leben Schleiermachers*. Berlin: Verlag von Georg Reimer, 1870.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust, Der Tragödie erster und zweiter Teil, Urfaust*. Hrsg. von Erich Trunz. München: Verlag C. H. Beck, 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Der Schatzgräber". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.
- Hamburger, Käte. *Logika književnosti*. Prev. Slobodan Grubačić. Beograd: Nolit, 1976.
- Haym, Rudolf. *Die romantische Schule – ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin: Verlag von Rudolph Gaertner, 1870.
- Haywood, Bruce. *Novalis: The Veil of Imagery – A Study of the Poetic Works of Friedrich von Hardenberg (1772–1801)*. 's-Gravenhage: Mouton & Co, 1959.

20 „Он је за светицу направио нову копрену [...]. Копрена је за девицу оно што је дух за тело“ (Novalis 2013: 514).

- Hölty, Ludwig Heinrich Christoph. "Die Nonne". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.
- Kant, Immanuel. *Die drei Kritiken*. Köln: Anaconda Verlag GmbH, 2011.
- Kayser, Wolfgang. *Geschichte der deutschen Ballade*. Berlin: Junker und Dünhaupt Verlag, 1936.
- Korff, Hermann August. *Geist der Goethezeit*, Bd. 2: *Zweiter Teil – Klassik*. Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, 1930; Bd. 3: *Dritter Teil – Frühromantik*, Leipzig: S. Hirzel Verlag, 1949.
- Laufhütte, Hartmut. "Nachwort". *Deutsche Balladen*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2012.
- Novalis. *Werke*. Hrsg. von Gerhard Schulz. München: Verlag C. H. Beck, 2013.
- Plutarch. *Über Isis und Osiris*. Übers. und hrsg. von Gustav Parthey. Berlin: Nicolaische Buchhandlung, 1850.
- Schiller, Friedrich. "Die Sendung Moses, aus der Thalia". *Kleinere prosaische Schriften*, I Theil. Leipzig: Siegfried Leberecht Crusius, 1792.
- Schiller, Friedrich. *Über das Schöne und die Kunst*. München: DTV Verlag, 1984.
- Schlegel, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 2. Hrsg. von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1967.
- Schlegel, Friedrich. *Dichtungen*. Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe, Bd. 5. Hrsg. von Hans Eichner. München – Paderborn – Wien: Verlag Ferdinand Schöningh; Zürich: Thomas-Verlag, 1962.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Verlag bei Johann Friedrich Unger. Berlin 1799.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst. *Ueber die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1868.
- Schulz, Gerhard. *Kommentarteil*. In: Novalis. *Werke*. Hrsg. von Gerhard Schulz. München: Verlag C. H. Beck, 2013.
- Strich, Fritz. *Deutsche Klassik und Romantik*. München: Verlag C. H. Beck, 1928.

*

Библија – Светио њисмо Сѣароѣа и Новоѣа Завјейѣа. Сѣари завјейѣ по преводу Ђуре Даничиѣа, Нови завјейѣ по преводу Вука Стефано-виѣа Караѣиѣа и Светог архијерејског синода, по исправкама и преводима Николаја Велимировиѣа. Шабац – Ваљево – Београд: Глас цркве, 2005.

Петровиѣ, Вук. „Митопоетика будуѣности код јенских романтичара“. *Folia linguistica et litteraria* 46 (2023): 219–246.

Плутарх. *Изида и Озирис*. Прев. Иван Станковиѣ. Београд: Пешиѣ и синови, 2008.

Херодот. *Херодотовој историја*. Прев. Милан Арсенић. Београд: Делета, 2009.

Шилер, Фридрих. *Слика јод велом у Саусу*. Прев. Вук Петровић. *Београдски књижевни часопис* 76–79 (2025): 146–148.

Vuk M. Petrović

Das Motiv des Schleiers der Isis im Zeitalter des Idealismus

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wird die Entwicklungsgeschichte des Topos vom Schleier der Isis in verschiedenen Phasen der Goethezeit skizziert. Dieser ursprünglich antike Topos entfaltet sich in der Aufklärung und wird vor diesem Hintergrund zunächst in theoretischen Registern verwendet, sowohl in Kants *Kritik der Urteilskraft* als auch in Friedrich Schillers Schriften *Die Sendung Moses* und der ersten Abhandlung *Vom Erhabenen*, bevor Schiller ihn in der Ballade *Das verschleierte Bild zu Sais* als poetisches Symbol etabliert. Mit seiner klassischen Ballade reagiert Schiller auf die Kunst- und Weltauffassung des Sturm und Drang. Durch die Umdeutung des schillerschen Symbols des unter dem Schleier verborgenen Geheimnisses reagieren Novalis und Friedrich Schlegel ihrerseits auf die Kultur der Weimarer Klassik sowie auf Schillers ethischen Idealismus und begründen damit die romantische Spiritualität. Dem Sturm-und-Drang-Kult der Maßlosigkeit und subjektiven Freiheit, der selbst als Reaktion auf die Beschränkungen rationaler Aufklärung zu begreifen ist, setzt Schiller objektive Korrelate entgegen, indem er die Freiheit des humanen Individuums an der Objektivität eines universalen Gesetzes misst. Die schillersche Begrenzung des menschlichen Wollens – das Geheimnis der Isis ist verboten – wird von den Jenaer Romantikern durchbrochen, indem sie vom Menschen verlangen, sich durch die Transzendierung aller Maßstäbe zu bestätigen: Das menschliche Wesen ist dazu berufen, seine Freiheit zu bejahen und das übermenschliche Geheimnis unter dem Schleier zu enthüllen. Der Akt des Zugriffs auf das Geheimnis unter dem Schleier der Isis, den Schiller als Hybris motiviert, während ihn die Romantiker als Akt religiöser Offenbarung begreifen, veranschaulicht die Veränderungen der ideellen und künstlerischen Paradigmen im Zeitraum der europäischen Geistesgeschichte von der späten Aufklärung über die Weimarer Klassik bis hin zum romantischen Idealismus.

Schlüsselwörter: Schleier der Isis, Topos, Symbol, Sturm und Drang, Weimarer Klassik, Jenaer Romantik, Idealismus, Offenbarung

Примљено: 29. 1. 2026.

Прихваћено: 13. 7. 2026.